

Anna Thuring, Anu Koskinen
ja Tuija Kokkonen (toim.)

Esitys ja toiseus



Näyttämö ja tutkimus 7

Anna Thuring, Anu Koskinen ja
Tuija Kokkonen (toim.)

Esitys ja toiseus



Kannen kuva: Nora Rinne "Kupla" (2017)
Taitto: Helena Kajander

Teatterintutkimuksen seura ry (TeaTS)
Helsinki 2018

ISSN 1795-8539 (verkkojulkaisu)
ISBN 978-952-99580-8-5

Sisältö

5 Esipuhe

Artikkelit

-  10 RANIA LEE KHALIL
Political Family Photos as Performance:
*Gamaayat el Mara'a Africaya Asiawaya, The Pan-African
Asian Women's Organization, 1960–1965*
-  29 ESA KIRKKOPELTO
Erään poron tunnustuksia. Laumaeläin esityksen toisena
-  47 TERO NAUHA
A Stranger thought: victim thinking and fictioning
-  61 MIKKO-OLAVI SEPPÄLÄ
Juhlittu vieras ja vieroksuttu muukalainen:
näyttelijä Liina Reiman Suomessa
-  90 KATRI TANSKANEN
Ihminen maisemassa. Inhimillisen ja ei-inhimillisen väliset
suhteet *Luolastossa ja Lauluissa harmaan meren laidalta*
-  104 JOANNA WECKMAN
Toisen näköinen – roolihahmon etnisyyden rakentaminen
maskeerauksen avulla sotien välisen ajan Suomen näyttämöille

Esseet

- 134 TEEMU PAAVOLAINEN & PETRI TERVO
Teorian "toiset" ja epäonnistunut esitys: sommitelmia
monikollisesta kehkeytymisestä
- 149 NORA RINNE
Lapsi taiteilijan toisena
- 169 IRENE KAJO & SATU MÄKINEN
"Kaikki tiesivät Idasta kaiken"
- 177 MINNA HEIKINAHO
Eksentrisen (kolmas) silmä tallentaa paikkakokemuksia
Gambiasta

191 MAYA TÅNGEBERG-GRISCHIN
Porugali or The Tempest in Hyderabad

198 JUSSI LEHTONEN
Näkyjen hulluus – vainon kohteeksi joutuneista taiteilijoista
ja suomalaisesta sananvapauspolitiikasta

Tutkimusesittelyt

204 ANNETTE ARLANDER HANNA JÄRVINEN,
TERO NAUHA JA PILVI PORKOLA
Miten tehdä asioita esityksellä – tutkimushanke São Paulossa

215 LEENA ROUHIAINEN
Elettyjen mahdolluuksia taiteessa ja tieteessä

Kirja-arviot

218 JUKKA VON BOEHM
Talvipalatsin valtaus -massaspektaakkeli:
1900-luvun keskeisen historiamyytin jäljillä

226 ANNA THURING
Draaman kautta Aasiaan

233 Kirjoittajat

Esipuhe

Ajatus esitystä ja toiseutta käsittelevästä Näyttämö & tutkimus -vuosikirjasta sai alkunsa keväällä 2016. Anna Thuring ehdotti Teatterintutkimuksen seuran hallitukselle, että seuraavan julkaisun aiheeksi voisivat sopia erilaiset toiseuden teemat. Taustalla olivat sekä pakolaistilanteeseen liittyneet, kärjistyneet yhteiskunnalliset keskustelut että suomalaisten esittävien taiteilijoiden, kuten Sonya Lindforsin, terävät puheenvuorot siitä, miten suomalaisilla näyttämöillä kohdataan ja säädellään toiseutta ja sen esittämistä. Vuonna 2016 ilmestyi myös Lindforsin toimittama *TOISEUS 101 – näkökulmia toiseuteen*¹, joka sisältää suomalaisten ajattelijoiden, kirjailijoiden ja taiteilijoiden tekstejä toiseudesta. Olikin aika kysyä sitä, miten toiseutta käsitellään esittävän taiteen tutkimuksen piirissä. Oliko aiheeseen jo tartuttu tai oliko kenties vireillä siihen liittyviä tutkimusaihoita, joiden kehittelyyn Näyttämö & tutkimus 7 voisi tarjota alustan?

Syksyllä 2016 Teatterintutkimuksen seuran hallitus päätti, että toiseusteema sopii julkaisun aiheeksi. Anna Thuring sai luvan kutsua toimituskunnan, johon suostuivat Anu Koskinen ja Tuija Kokkonen. Koskinen on väitöstutkimuksestaan lähtien perehtynyt muun muassa vallan ja sukupuolen kysymyksiin teatterissa ja Kokkonen väitöstutkimus ei-ihmiskeskeisestä toiseudesta oli tuolloin viimeistelyvaiheessa. Anna Thuring on keskittynyt erityisesti sukupuolen ja postkoloniaalisten toiseuksien ilmentymiin esittävässä taiteessa ja alan koulutuksessa.

Toisin kuin useat Näyttämö & tutkimus -julkaisut, tämä vuosikirja ei syntynyt suoraan Teatterintutkimuksen seuran järjestämien kevät- tai syyspäivien satona. Vuoden 2016 syyspäivien teemana kuitenkin oli ArtsEqual -hankkeen² inspiroima aihepiiri: soveltava teatteri hybrideissä toimintaympäristöissä. Suomen Akatemian Strategisen tutkimuksen neuvoston rahoittama hanke tutkii, kuinka taide julkisena palveluna voisi lisätä yhteiskunnallista tasa-arvoa ja hyvinvointia. Sen piirissä toteutetaan ja analysoidaan muun muassa kouluissa, taiteen perusopetuksessa, vanhuspalveluissa, monikulttuurisessa nuorisotyössä, vammaistyössä ja vankiloissa toteutettua taiteellista ja taidekasvatuksellista toimintaa tasa-arvon ja kulttuuristen oikeuksien näkökulmasta. Kaikki ArtsEqualin puitteissa toteutettavat projektit eivät toki ole soveltavaa taidetta, vaan mukana on hyvin monenlaisia taiteellisia produktioita. Taiteilijoiden työskennellessä erilaisissa yhteisöissä toiseus ja ulkopuolisuus ovat kuitenkin keskeisiä teemoja. Toimituskunnan jäsenistä Anu Koskinen on mukana ArtsEqual-hankkeessa vankilateatteriin ja taideyliopiston yleisökontaktikurssin kehittämiseen liittyvissä osahankkeissa. Myös taiteilijapuheenvuorojen kirjoittajat Minna Heikinaho ja Jussi Lehtonen ovat ArtsEqual-hankkeen tutkijoita.

¹ <http://urbanapa.fi/wp-content/uploads/2012/10/TOISEUS-101-näkökulmia-toiseuteen.pdf>.

² www.artsequal.fi.

N & T 7:n esitelmäkutsussa esittävään taiteeseen liittyvä ”toiseus” määriteltiin mahdollisimman laajasti, koska tutkimusalamme on suhteellisen pieni ja oli ennakoitavissa, että kovin monen tutkimuskynnet eivät olleet ehtineet tarttua toiseuden teemoihin. Julkaisuun toivottiin vertaisarvioituja tutkimusartikkeleita esimerkiksi etnisyyteen, kulttuuriin, luokkaan, sukupuoleen, ikään, vammaisuuteen, ei-inhimilliseen ja ei-elolliseen liittyen. Myös esitystiloihin ja rakenteisiin liittyvää toiseuden pohdintaa pidettiin mahdollisena. Emme sulkeneet pois sitäkään, että saisimme mukaan oppialamme sisäisiä toiseuksia pohtivia artikkeleita tai puheenvuoroja. Esitelmäkutsussa pyydettiin tekstejä joko suomeksi, ruotsiksi tai englanniksi.

Saimme kaikkiaan seitsemäntoista ehdotusta vertaisarvioitaviksi artikkeleiksi. Osa näistä karsiutui jo alkuvaiheessa joko toimituksen ehdotuksesta tai kirjoittajan itsensä peruuttaessa. Vertaisarviointiin lähetettiin kuitenkin peräti kolmetoista julkaisun teemaan liittyvää artikkelia, joista osa lopulta karsiutui arviointipalautteen perusteella. Kiitämmekin lämpimästi kaikkia vertaisarvioijia heidän arvokkaista kommentistaan.

Julkaisemista puoltavan arvion saaneet kirjoittajat saivat mahdollisuuden työstää artikkeliaan edelleen ja toimitus teki lopullisen päätöksen julkaisemisesta korjatun version perusteella. Osa vertaisarvioiduista teksteistä siirtyi esseiden osioon. Lopputuloksena julkaisemme tässä vuosikirjassa kuusi vertaisarvioitua artikkelia. Emme tietenkään asettaneet tutkimusparadigmaattisia tai sukupuoleen liittyviä kiintiöitä lopullisille artikkeleille, mutta positiivisena lopputulemana on, että puolet näistä artikkeleista edustaa taiteellista tutkimusta ja puolet esityshistoriallista tai draamantutkimuksellista näkökulmaa. Kirjoittajien sukupuoli-jakaumakin asettui tasaisesti.

Ne toiseudet, joita artikkeleissa käsitellään, ovat moninaiset. Sukupuoleen ja esittävään taiteeseen liittyvät toiseuden pohdinnat eivät ehkä hivenen yllättävästi nousseet ylivoimaisesti esiin esitetyissä materiaaleissa, vaikka esimerkiksi keskustelu transseksuaalisuuteen ja -sukupuolisuuteen liittyvistä teemoista on ollut vilkasta ja ulottunut esittävänkin taiteen alalle – jo Näyttämö & tutkimus 6 -julkaisuun sisältyi puheenvuoro näistä teemoista. Muutamia sukupuolen teemaan liittyviä ehdotuksia myös karsiutui pois toimitusvaiheessa. Postkoloniaalista näkökulmaa on mukana jonkin verran, mutta ei-inhimilliseen toimijuuteen, etnisyyteen, pakolaisuuteen ja ikään liittyvät toiseuspohdinnat ovat esillä kaikkein voimakkaimmin.

Teoreettiset lähestymistavat osoittavat selvästi toiseus-käsitteen joskus turhauttavankin huokoisuuden. Toiseutta on pohdittu filosofisesti esimerkiksi fenomenologian pohjalta nousevassa perinteessä. Emmanuel Levinasiin viitataan usein, ja julkaisuun sisältyy esimerkiksi Katri Tanskasen artikkeli, jossa pohditaan inhimillisen ja ei-inhimillisen suhdetta suomalaisessa nykydraamassa. Teksti pohjaa osin kirjoittajan tuoreeseen väitöskirjaan, jolle Levinasin ajattelu

antaa teoreettisen selkärangan. Rania Khalilin artikkeli puolestaan nojaa feministisen ja postkoloniaalisen teorian perinteisiin. Michel Foucault, Stuart Hall ja Peter Burke tukevat Mikko-Olavi Seppälän ja Joanna Weckmanin teatterihistoriallisia, perusteelliseen arkistotutkimukseen nojaavia tekstejä. Toiseus-käsitteen rajoja on kuitenkin lähdetty myös purkamaan tuorein esitysfilosofisin näkökulmin. Tästä ovat esimerkkeinä Esa Kirkkopellon ja Tero Nauhan artikkelit. Teemu Paa-volaisen ja Petri Tervon poleeminen puheenvuoro, jossa käsitellään tutkimus-alamme poliittisia ja paradigmaattisia toiseuksia, asettuu myös tähän kategoriaan.

Julkaisuun pyydettiin myös esseitä ja taiteilijoiden, tutkijoiden ja taiteilija-tutkijoiden puheenvuoroja. Niitäkin on kuusi kappaletta. Paitsi toiseuden, myös toiseuttamisen, vallankäytön kautta toiseksi tekemisen, kysymykset nousevat niissä esiin. Mukana on myös toiseutta teoreettisesti ja poliittisesti purkavia puheenvuoroja ja hahmotelmia toiseuttamisen vastastrategioiksi. Julkaisun puolitoistavuotisen toimittamisen aikana esittävään taiteeseen liittyvät toiseus-teemaiset puheenvuorot, julkaisut, seminaarit ja opetuspaketit ovat selvästi lisääntyneet. Esimerkiksi Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa järjestettiin Baltic Circle -festivaaliin linkittyneet Performing Otherness Conference syksyllä 2017. Teatterikorkeakoulun yhteisen opetuksen keskus puolestaan tarjosi ke-väällä 2018 kurssin, jossa pohdittiin toiseuttamisen vastastrategioita. Kurssin vierailevina opettajina oli useita tähänkin julkaisuun kirjoittaneita tutkijoita ja taiteilijoita.

Julkaisussa esitellään kaksi käynnissä olevaa tutkimushanketta: Suomen Akatemian rahoittama *Miten tehdä asioita esityksellä?* ja Koneen Säätiön rahoittama *Ruumis ja toinen: kumma taiteen ja tieteen välissä*. Muutamat niihin osallistuvat tutkijat ja taiteilijat ovat kirjoittaneet myös artikkeleita ja puheenvuoroja tähän julkaisuun. Kirja-arvosteluja saimme tällä kertaa aikaisempia vuosia vähemmän. Kenties syynä oli se, että emme julkaisseet etukäteen luet-teloa Suomessa julkaistusta, arvioitavaksi suosittelemastamme alan kirjallisuu-desta vaan luotimme siihen, että kiinnostavat julkaisut, niiden joukossa useat uudet väitöstutkimukset, innostavat automaattisesti kirja-arvioihin.

Tieteellisten seurain valtuuskuntaa (TSV) kiitämme julkaisun taloudellisesta tukemisesta ja Teatterintutkimuksen seuran hallitusta hyvästä yhteistyöstä ja kollegiaalisista neuvoista. Julkaisun taitosta kiitämme arvostaen ja lämpimästi Helena Kajanderia.

Näyttämö & tutkimus 7:n toimitus toivottaa antoisia hetkiä ja älyllisiä ärsyk-keitä toiseusteemojen merkeissä!

Helsinki, lokakuu 2018.

Artikkelit

RANIA KHALIL
ESA KIRKKOPELTO
TERO NAUHA
MIKKO-OLAVI SEPPÄLÄ
KATRI TANSKANEN
JOANNA WECKMAN



RANIA LEE KHALIL

Political Family Photos as Performance: *Gamaayat el Mara'a Africaya Asiawaya,* *The Pan-African Asian Women's* *Organization, 1960–1965*

Abstract

Using family photographs as a point of departure for artistic research, this essay chronicles the work of *Gamaayat el Mara'a Africaya Asiawaya*, The Pan-African Asian Women's Organization, with headquarters in Cairo, Egypt and Conakry, Guinea, between 1960–1965. Reflecting on the erasure of histories of colonial resistance, African socialism and Third World feminism through loss of personal memories, it considers the imagination and artistic research as a means of addressing histories forgotten or excluded from official record, and the ways in which family photographs are used by communities of color to counter misrepresentation by dominant cultures.

The word *remember* (*re-member*) evokes the coming together of severed parts, fragments, becoming a whole. Photography has been, and is, central to that aspect of decolonization that calls us back to the past and offers a way to reclaim and renew life-affirming bonds. Using these images, we connect ourselves to a recuperative, redemptive memory that enables us to construct radical identities, images of ourselves that transcend the limits of the colonizing eye.

bell hooks "In Our Glory", 1992¹

Introduction

In this essay, I discuss my artistic research project *Gamaayat el Mara'a Africaya Asiawaya, The Pan-African Asian Women's Organization, 1960–1965*. This project (henceforth referred to as '*Gamaayat el Mara'a*') is a lecture performance

¹ Willis (1994) p. 50.

crafted from family photographs and realized through ongoing research. These photographs document my maternal grandmother Aida Hamdi's involvement in a woman's rights organization which she co-founded with a Guinean colleague between Cairo, Egypt and Conakry, Guinea in 1960. This set of twenty four images chronicle meetings of the Egyptian, Thai and Guinean delegations of the Pan-African Asian Women's Organization in various settings. The images include formal and informal group portraits, including a meeting in which the celebrated Algerian resistance fighter Djamilla Bouhired traveled to Cairo to speak with the organization in 1962. The performance juxtaposes these archival images with less formal gatherings of my family and brief texts (on slides) interspersed among the images. I perform this work through a 35 mm slide projector, speaking alongside the photographs and click of the projector, in such a way that both the projector and I am also visible to the audience.

Given to me by my mother (Aida's oldest daughter), my images of the *Gamaayat el Mara'a* exist without captions, nor the newspapers within which some were likely to have appeared. They are in many cases, images without reference points. The project is thus concerned with *re-memembering*, an action toward piecing together a lost familial and national history – as one might rejoin limbs (members) severed from a body; and the very impossibility of doing so. It is about creating an artwork to recall particular histories in the face of their systemic erasure.

Process, Methodology and Lecture Performance

In researching this project, I was grateful to encounter the work of photographer Hitoshi Toyoda². Toyoda exhibits his photographs only for live audiences, using a slide projector. Juxtaposing banal images of everyday life—insects, his backyard in Brooklyn, people one might assume are family members, with short poems, Toyoda inserts a haiku like sensibility into his performative photography practice. Where my background in ephemeral performance is concerned, I was moved to learn that Toyoda never presents the same performance twice. He is always shifting slides within the tray.

The work of *Gamaayat el Mara'a* too, remains unfixed. Just as I complete this essay, and a perform early drafts of the performance, I get new ideas and remain open to things shifting. The process of creating and completing a performance for me can sometimes appear as many different iterations of the same performance over a long duration of time; or, of making, stopping, re-evaluating, and starting again.

² More information is available on the artists website: hitoshitoyoda.com (last accessed 12/08/18).

In previous writing³ I have discussed my use of the 'iterative cyclic web', a concept devised by Hazel Smith and Roger T. Dean, wherein an artwork is shaped by a cycle of repetition. In the case of my artistic research, cycles of making, reading and sharing often take place over years for the work to take shape. Drawing on my background in postmodern dance, my research emerges from a wordless, haptic and kinesthetic curiosity in images. This was certainly the case for this project, whose images I found fascinating long before I could articulate just why. In-process performance sharings, essay revisions and peer reviews populate these cycles.

The use of lecture performance in artistic research is well documented (Hubner, Cerezo, Rainer). Finnish artistic research professor Jan Kaila once remarked that the lecture performance is a natural outcome of artistic research⁴. The frame of lecture performance has a fluidity through which I've been able to incorporate my historical research, essays and conference presentations into artworks, while retaining both the poetic and spacious feeling I wish for my performances and the intellectual labor of my research.

This project is the second of three performances created in the context of my doctoral artistic research into embodied and postcolonial aspects of memory at the University of Arts Helsinki Theatre Academy. Like the larger material of my doctorate, this project is drawn from a large and untapped personal archive of still and moving images made in Egypt from 2007 to 2013. I acquired these specific images from my mother in Cairo in 2009.

Readings

Reflecting on the implications of photography surrounding the decolonial moment of *Gamaayat el Mara'a* in Africa (in the early to mid 1960's), the writing of contemporary African American and Arab intellectuals on photographic practice helped me better understand the ways in which personal photographic archives have been employed throughout the inception of (accessible) photography by people of color. Display of family life and the curation of personal archives within (and beyond) the home has been used as an intervention against otherwise prevalent degrading and stereotypical images of one's own people. I am grateful to Deborah Willis' anthology *Picturing Us*, and Nicole Fleetwoods' *Troubling Vision: Performance, Visuality and Blackness* for broadening my understanding of the performative aspect of this practice in the U.S. Writings by Jalal Toufic, Walid Raad, and the work of the Arab Image

³ See Khalil, Rania. (2016) "Palestinian Wildlife: embodiment in images and critical abstraction" *Journal for Artistic Research*, issue 10.

⁴ Author in conversation with Jan Kaila, Helsinki, February 2012.

Foundation contextualized this practice in the Middle East, among its colonized and formerly colonized peoples.

As the daughter of Egyptian immigrants to the United States, I wish to acknowledge the ways in which my understanding of the trans-Atlantic slave trade, U.S. imperialism, settler colonialism, and subsequent civil rights movements have informed my understanding of colonial struggle in Africa and the Middle East, however disparate these struggles have been (or seem). Parallels between the simultaneous African and the Middle Eastern independence movements, and black led civil rights movements in the United States in the nineteen sixties are beyond the scope of this essay – as are the ways in which Pan-African movements in Africa and the United States in the early half of the twentieth century influenced one another.⁵ Yet these parallels, and specifically the work of third world feminists and their diaspora in the U.S.⁶ on these intersecting issues, speaks to why I’ve found writing by African American feminists so vital to this project. Writing by queer black women, with its experiential clarity about the intersections of oppression (such as that of activist-poet June Jordan, working on Harlem and Palestine) has been a model for me to understand the feminist, socialist, decolonial activism that my grandmother was involved in. North African feminist and postcolonial histories of the Middle East, particularly Leila Ahmed’s *Women and Gender in Islam: Historical Roots of a Modern Debate*, and Franz Fanon’s *A Dying Colonialism* (despite Fanon’s perhaps uncritical celebration of the veil and overly optimistic perspective on the triumph of the Algerian resistance/end to colonialism) helped me to contextualize this project with perspectives from the continent.

⁵ See Esedebe (1982).

⁶ Of her own work as a pioneer of intersectionality, Angela Davis (2016) writes: ‘I see my work as reflecting not an individual analysis, but rather a sense within movements and collectives that it was not possible to separate issues of race from issues of class and issues of gender [- -] I do think it is important to acknowledge an organization which existed in New York in the late sixties and seventies called the Third World Women’s Alliance. That organization published a newsletter entitled *Triple Jeopardy*. Triple jeopardy was racism, sexism and imperialism. Of course, imperialism reflected an international awareness of class issues.’ She continues, ‘I think it’s important to prevent the term ‘intersectionality’ from erasing essential histories of activism. There were those of us who by virtue of our experience, not so much by virtue of academic analyses, recognized that we had to figure out a way to bring these issues together. They weren’t separate in our bodies, but also they are separate in terms of struggles.’

Narrative and Narrative Inquiry as Method

In the making of this project, I conducted a series of interviews with my extended family in Cairo. Drawing on Hannula, Suoranta and Vaden's *Artistic Research Methodology: Narrative, Power and Public* and Linda Tuhiwai Smith's *Decolonizing Methodologies*, I conducted these informal interviews over tea and sometimes Turkish television soap operas (dubbed into Syrian), listening for patterns in telling, without directions or intervention from me. Drawing on feminist, post-structural and postcolonial research models, I became interested in narrative inquiry as a counter to traditional models performed at experiential distances from their subjects. These encounters and the words generated within them became the textual (raw) material for my performance.

I also learned how narrative inquiry can be used as a method by which to analyze photographs. Quite simply, verbally *describing* a photograph- as one would describe an experience – is a tool I noted in much of Willis' anthology. This process of creating 'thick descriptions' of images became one way for me to understand and interact with my material. When faced with the heaping multitude of choices in the early days of an artistic project, this process gave direction to my interests and desires for the work.

In doing so, I would 'storyboard' texts with images, arranging them not so much to narrate the story of the image on view, but to create juxtapositions and moods. I worked to allow stories and images to reveal a history of collectivity and (fleeting) social justice enacted by third world women. In her essay "Radical Black Women: Making Ourselves Subjects" bell hooks considers the importance of personal writing as critical research:

Though autobiography or any type of confessional narrative is often devalued in North American letters, this genre has always had a privileged place in African American literary history. As a literature of resistance, confessional narratives by black folks were didactic. More than any other genre of writing, the production of honest confessional narratives by black women who are struggling to be self-actualized and to become radical subjects are needed as guides, as texts which affirm our fellowship with one another [- -] Radical black women need to tell our stories. We cannot document our experience enough.⁷

I believe the significance and history of *Gamayat El Mara'a* is no less urgent today.

⁷ hooks (1992) p. 59.

Questions

My larger doctoral research into postcolonial and embodied memory has wondered How to Make Artworks That Are Poetic and Political Without Being Didactic. (At times I have allowed myself to be very didactic, most importantly within the contexts of essays like this.) I began *Gamayayt El Mara'a* with another question: How can personal narratives and family photos be employed to challenge western-centric discourse regarding Third world cultures, third world feminism, and Islam in artistic research?

Loss in the archive, losses of history

[- -] it is important for many postcolonial and exile filmmakers not to attempt to represent their culture in a (mythical) former state of wholeness, for that would be speaking in the language of the colonizers who have untroubled access to these artifacts.

Laura U. Marks⁸

The most significant challenge I faced in making this project was a lack of concrete information about (the specific contexts of) the photographs in my possession. I do know that the photographs detail meetings of *Gamaayat el Mara'a Africaya Asiawaya* between the years 1960–1965. The images had been found in a small box within an old leather valise on a glass enclosed balcony of my grandparents' home, long after both had passed away. A small house fire had consumed much of their belongings, including several boxes of my grandmother's files and memory objects. Given the remarkable nature of this organization, we wondered how these boxes could have been left so vulnerable in the care of my youngest aunt. Where were newspaper articles and documents telling the story of these images, produced when my mother was a girl? And why was the work of *Gamaayat el Mara'a* so otherwise obscure in Egypt?

In *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Laura U. Marks discusses the work of "the colonized, whose archives are much slimmer"⁹. Marks argues that intercultural artists (of color) are often the last to have access to our own images and histories.

⁸ Marks (2000) p. 56.

⁹ *ibid* p. 57.



FIGURE 1: Performance still. Meeting of Pan-African Asian Women's Organization, Egyptian and Thai delegations, Cairo Egypt. Date unknown (estimated 1963), photographer unknown. My great-aunt, Amal Hussein, whom I interviewed for this project, is first on the left. Saneya Riffat, the mother of my mother's close friend Ahmed Riffat is second from left. My grandmother, Aida Hamdi appears fifth from left in black dress and pearls holding handbag. All other persons unknown.

Many of the films I have discussed [- -] are constructed around the setbacks that block their production – the canceled interviews, the amnesiac interviewees, the censored images, the destruction of real archives. All of the events that prevent the production of images [- -].¹⁰

Within the confines of former colonial and neo-colonial rule, artists of color are often considered 'suspect' when researching our own histories, a suspicion not always extended to Western institutions and researchers collecting information on similar topics. Where my artistic research project was concerned, I faced what Edward Said once referred to as the absurdity of attempting to conduct archival research in Cairo¹¹. The dust, disarray, neglect and general lack of preservation have become a feature of so many aspects of Egyptian cultural artifacts, ancient and modern. A succession of dictatorial military governments (colluding with Western governments) for four decades, has been intent on burying contemporary Egyptian histories of resistance and liberation, underlying this problem of archive and preservation.

¹⁰ *ibid.* p. 65.

¹¹ Said (2000) Chapters 30 and 31.

Gamaayat el Mara'a Africaya Asiawaya was co-founded by my grandmother and a Guinean colleague in 1960, with headquarters in Cairo, Egypt and Conakry, Guinea. The countries of these headquarters are notable, as they are among the very first countries in Africa to gain independence from colonial rule. The North and Sub-Saharan women of *Gamaayat el Mara'a Africaya Asiawaya* did not seek to emulate European models, nor to receive validation from European consultants, but instead worked to gather a feminist constituency grounded in issues of the 'third world'. This position departed from that of Egypt's most celebrated and well-known feminist, Hoda Shaarawi (1879–1947)¹², for whom European feminist models were central.¹³ In the spirit of the day, the *Gamaayat* embraced a decolonial philosophy focused on women of East and South, and African socialism. Yet unlike Egypt and the region today, these philosophies and practices were to some extent supported and state sanctioned¹⁴.

During the years I lived in Cairo, 2007–2016, I witnessed an important break in Egypt's succession of dictatorial military governments. The 25 January revolution in 2011, which ended Hosni Mubarak's thirty year 'presidency' offered spaces of collective recollection of earlier revolutionary moments. The 2013 military coup (and counter-revolution) has targeted women activists specifically. President Abdel Fattah el Sisi's government works to erase important histories of resistance, including in the removal of the 2011 Egyptian revolution from all school curriculums in 2015¹⁵. Those of us who remember the depth and vitality of this opening are often relying on memories and now contraband personal audio-video archives.

¹² Egypt's most famed feminist. Hoda Sharaawi came to the attention of feminists internationally in 1923 for a dramatic performance in which she and two colleagues cast off their veils in Cairo's Ramses train station after returning from a women's conference in Italy. Sharaawi's nationalist, anti-imperialist and pro-Palestinian work, in which she was invested to the time of her death, is often under-emphasized beyond the Middle East.

¹³ For a greater account of Hoda Sharaawi and Egyptian feminism in the twentieth century see Sharaawi (1987), Ahmed (1992), and Lanfranchi (2015).

¹⁴ For more information on women's rights and pro-women institutions in the Nasser era see Ahmed (1992).

¹⁵ Raghavan, Sudarasan. 23.4.2016 "In new Egyptian textbooks it's like the revolution didn't happen." *Washington Post*. Last accessed 11.8.2018.

Complicating Facticity in Postcolonial Artistic Research

My mother, Alia Fahim, remembers little of *Gamayat El Mara'a*. She was fourteen years old at the time of the groups' formation, and sixteen years old, when her beloved father died from a heart attack. Moustapha Fahim (Alia's father, Aida's husband) was an architect, who's own feminist mother, Nabuwaya Gazara, was my grandmother Aida's mentor. Nabuwaya was a close friend and confidant of feminist Hoda Sharaawi, and a member of what my mother called Sharaawi's 'group'. The sudden loss of her father however eclipsed any memories my mother might have had about *Gamayat El Mara'a*. What remains are more like memories of memories, fragmented. Stories told to her by my grandmother and great aunts form a tenuous, fleeting oral memory scape.

One way of navigating lack and loss of official information in postcolonial archives is to consider the malleability of 'facts' themselves. Making performances within an artistic research context, I have needed to relearn my right as an artist to veer from the sort of scientific data we associate with 'research'. Writing about the work of the Arab Image Foundation, Jalal Touffic, discusses their use of 'imaginary photographs' and 'screen memories'¹⁶ as included among their vast collection of photographs of eccentric everyday life in the Middle East.

The use of imagination in the service of our projects, is of course to be expected of artists. Yet it can feel a bit more complicated when starting from a place of what is actually 'true' or 'factual'. Making art on the Lebanese civil war, Walid Raad's *Atlas Group* questions the ontology of facts:

The truth of the documents we archive/ collect does not depend for us on their factual accuracy [- -] We are not concerned with facts if facts are considered to be self-evident objects always already present in the world. Furthermore, we hold that this common-sense definition of facts, this theoretical primacy of facts, must be challenged. Facts have to be treated as processes. One of the questions we find ourselves asking is: How do we approach facts not in their crude facticity but through the complicated mediums by which facts acquire their immediacy?¹⁷

Making the case for 'fiction', imagination, imaginary photos, is a necessary strategy in postcolonial artistic research for several reasons. First, where colonialism and the institution of slavery tragically interrupted whatever futures

¹⁶ Touffic (2004) p. 4.

¹⁷ The Atlas Group (2003) p. 179.

we and our ancestors may have otherwise forged for ourselves, it is imperative that we use our imaginations not only to create different futures, yet also different pasts. Second, where access to archives, persons and resources are complicated by the researchers' ethnicity – including and especially within our native countries, the imagination becomes a tool to compensate for these prohibitions. Third, where dominant cultures deny or dismiss our realities- from our daily to historical struggles – it is our duty to question, and seek alternatives to its claims to truth as well.

In the end, I chose not to create new facts for this project, yet to rather to highlight loss in the archive itself. I make clear the lack of date, location, photographer – all the things which discursively lend 'authority' to images. My insistence that these images be considered extant in the face of such lack, befits postcolonial artistic research.

Non-iconicity and the unspectacular image

At this point I'd like to shift gears and discuss a concept which has guided my thinking in the making of this project. In her book *Troubling Vision: Performance, Visuality and Blackness* Nicole Fleetwood outlines differences between spectacular and everyday images. She argues that iconic images, with their loaded signifiers, have performed a disservice to black activist histories by reducing their complexity to a visual shorthand. This reduction then stands in for information, or lack thereof, on the subject at hand.

In Deborah Willis' *Picturing Us*, black power icon Angela Davis writes about a well-known photograph of herself, which she argues, reduces not only her revolutionary struggle, but that of an entire movement, to an 'Afro' [hairstyle]. Quoting John Berger's *On Looking* she writes: "Particularly in relation to African American historical images, we need to find ways of incorporating them into 'social and political memory', instead of using [them] as a substitute which encourages the atrophy of memory."

Expanding Leigh Raiford's concept of the 'hyper icon' Fleetwood writes,

[- -] it [the icon] can be transplanted to new arenas that both displace its historicity and abstract certain values, feelings, or ideas associated with its historical context to new audiences and settings. Its specificity is now an abstraction that can circulate throughout public culture, carrying both the weight of historical narrative and a decontextualized vague strain of its pastness.¹⁸

¹⁸ Fleetwood (2011) p. 36.



FIGURE 2: Iconic Image (public commons, found on wikipedia). Caption reads: Samia Lakhdari, Zohra Dif, Djamilia Bouhired, Hassiba Bent-Bouali. Photographer unknown, circa 1956.

Non-iconic images on the other hand are, “an aesthetic that resists singularity and completeness in narrative; one that exposes the limitations of its framing and the temporality and specificity of the moment documented. A non-iconic image cannot stand in for historical process [- -]”¹⁹.

I came to consider Fleetwood’s thoughts on iconicity in relation to my choices of images for the performance. In early performances of *Gamayaat el Mara’a* I’d juxtaposed an ‘iconic’ image of the Algerian resistance leader Djamilia Bouhired with two images from our family archive. Born in 1935, Bouhired became a *cause celebre* after being sentenced to death by the French for smuggling weapons to the resistance under her veil in the Algerian war of Independence (1954–1962). She is the subject of countless documentaries and feature films including *Jamila the Algerian* (1958) by Youssef Chahine and *The Battle of Algiers* (1966) by Gillo Pontecorvo.

In the iconic image I am referring to, widely available on the internet, Bouhired and three young women stand side by side in a row. Each playfully point a weapon toward the camera. Bouhired holds a grenade. Two of the women are laughing. The photograph contrasts the contemporary Western dress of the four dark haired young women with their weapons.

¹⁹ *ibid*, p. 64.



FIGURE 3: Meeting of Pan-African Asian Women's Organization with guest Djamila Bouhired, Cairo Egypt. Date unknown (estimated 1962), photographer unknown. Djamila Bouhired is seated center right in plaid dress, holding flowers. My grandmother Aida Hamdi stands behind her, wearing black, smiling. All other persons unknown.



FIGURE 4: Unused collage experiment. Djamilla Bouhired visiting a girls high school in Cairo with iconic image of herself in the background. Artist, Rania Khalil. Photographer unknown, date unknown (estimated 1962). Aida Hamdi is seated, top row, first from left, Djamila Bouhired is seated, third from left. All other persons unknown.

Images of Bouhired within *Gamaayat el Mara'a Africaya Asiawaya* convey a very different feeling. Bouhired, tortured by the French *pied a noir* some years before, appears placid and very gentle. Her face and the dark circles which surround her eyes, bespeak a tiredness, if not worldliness. In her plaid dress at twenty seven years of age, Bouhired appears very young.

In the second photo Bouhired appears as a guest of the *Gamayaat*, holding a bouquet of flowers, surrounded by women. In a third image, she sits smiling with three school girls, at the high school my grandmother was the principal of²⁰. Here we see the celebrated activist in a casual teaching setting. Bouhired's humanity and vulnerability, erased by colonialism and iconicity, is restored in these non-iconic images. In early experiments with these images, I place the 'iconic' image of Bouhired and her group of women with weapons in a small frame in the backdrop of the image of Bouhired's visit to the girls at school.

Images in the Service of Colonial Fantasy, Colonial Feminism

Of Bouhired's Algeria a generation before, the book *The Colonial Harem* by Malek Alloula presents 'erotic' images for postcards from a French photography studio in Algiers, created in the early twentieth century. Algerian women and girls are presented in contrived poses. Many wear head or face veils with their breasts exposed and perform mundane tasks like drinking tea, carrying jugs on their shoulders, speaking (topless) with male neighbors through barred windows. One image entitled *SCENES et TYPES – Femme Arabe avec le Yachmak*²¹ (Arabian woman with Yachmak) depicts a woman in full burka with only her dark eyes and bare breasts in view. She stares flatly into the camera. One such postcard depicts a young Algerian woman leaning against an iron gated window. Her dark face is serious and unsmiling as she holds a hand on one hip, a tambourine overhead with the other, a veil on her head, her shirt open and breasts exposed. A note on this postcard, written in French, reads: "I am sending you a package to be picked up at the railway station. The babies are doing well; they have just taken a walk by the beach. I shall write you shortly at greater length. Warm kisses to all of you. Martha"²²

²⁰ My grandmother had begun her career as a teacher, and then principal in a French high school. Prior to the 1952 revolution, there were few Egyptian schools. My mother told me that my grandmother always said that under colonialism "the French wanted to make you French, yet the British wanted to humiliate you and teach you that you are inferior". My mother tells of an image from her childhood: my grandmother sitting at a large table, surrounded by books in Arabic, determined to become as learned in Arabic as she was in French.

²¹ Alloula (1986) p. 126.

²² *ibid.* p. 26.

Engaging with these images, I wondered about power and the paid relationships between photographer and subjects, and the ways in which patriarchal power is reproduced in colonial power. I wondered about the subjects of these portraits, some visibly melancholy, as in the image upon whose borders Martha wrote her note, others less obviously so. I wondered what subjects in such circumstances (open knowledge of posing for these portraits would have alienated them from society) might believe possible for themselves, and how the frame of anthropological subject impacts one's own self-image. I think about combinations of personal and political motivations for these images by those who create and consume them, of the distances both pornography and propaganda can create between subjects and viewers. I think of the relativity of the term 'woman', and the distances between the French Martha and this unnamed Algerian girl.

Colonial Feminism

In *Women, Gender and Islam* Leila Ahmed discusses the ways in which the view of Arab women as 'oppressed' (and Arab men, by proxy, brutal) has been garnered to justify military acts of 'liberation' by the West. This 'freeing' of the veiled woman has taken the form of colonial occupation by the French of Morocco, Tunisia, Algeria, Lebanon, and Egypt; of Palestine and Egypt by the British; and more recently of Palestine by Israel and Iraq and Afghanistan, by the United States²³. Ahmed refers to 'colonial feminism' as a rhetoric on the rights of women, often declared by men, which may or may not be applied to women in their European contexts²⁴. This practice declares Western cultural normative of 'freedom' universal for all peoples, punishing non-Western religious observance²⁵, and laying the infrastructure of oppression for women and men of color on their own soil and abroad.

²³ In *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People* by Jack Shaheen discusses the interlocking of negative images of Arabs in Hollywood with American political projects in the Middle East. His list of defining military endeavors shaping media are: U.S. support for the Israeli occupation of Palestine (1948, 1967 to the present); the U.S. oil embargo (1973–1974); the Iranian hostage crisis (1979–1981), the Persian Gulf War (1990–1991) and the Afghan and Iraq wars (2001, 2003 to the present). Shaheen argues that the U.S. has endured public support for these wars and retaliation by dehumanizing peoples Middle Easterners in ways that support antipathy, for their struggles and or destruction.

²⁴ Of this hypocrisy Ahmed cites that Lord Cromer, the famed and brutal colonial consul-general in Egypt was 'this champion of the unveiling of Egyptian women was, in England founding member and sometimes president of the Men's League for Opposing Women's Suffrage'. Ahmed (1992) p. 153.

²⁵ A contemporary example can be found in the case of the French police officers who forced a veiled woman to remove her clothes and veil while sitting on the beach with her family in Nice in 2016. The officers did not ask the woman to leave the beach nor escort her away, yet rather chose to stage a public violation and humiliation. Quinn (2016).

Writing about the Algerian war of independence, Franz Fanon discusses modes of viewing Arab women central to this project: “[For the European man] unveiling this woman is revealing her beauty; it is baring her secret, breaking her resistance, making her available for adventure [- -] The European faced with the Algerian woman wants to see. He reacts in an aggressive way before this limitation of his perception. Frustration and aggressiveness, here too, evolve apace.”²⁶

Where colonial power seeks to strip the woman, and Eastern patriarchy to cover her, the dignity of Algerian women, and Eastern women in general, was for the women of the *Gamaayat*, something different entirely.

Knowledge and lived experience of this occupying ‘feminism’ would have formed a backdrop to the life and times of the activist women of *Gamaayat el Mara’a Africaya Asiawaya*. The European powers who colonized their countries (in who’s trace my grandmother and her Guinean colleague were left to speak French with one another) viewed African cultures, North and sub-Saharan, as fields for anthropological inquiry. Fantasies related to the Harem, the veil and sexual licentiousness of the ethnic Other, marked the territory my grandmother and her North African contemporaries occupied in the Colonial imagination.

Imaginary photographs from my archive

Conducting artistic research with these photographs has entailed a series (of not yet complete) experiments. Some fall into the realm of imaginary photographs for the ways in which I have visually manipulated them, and others for the ways in which they exist as photos only within my imagination. Of the first category, the aforementioned photograph of Bouhired’s visit to the high school where my grandmother taught (figure 4), with the image of her and her comrades as a small photo on the wall, was for me an imaginary photograph of a space which does not exist: an average school for girls, where images of revolutionary women are as commonplace for display as portraits of the president or founding fathers.

The second concerns a story, for which no image exists. When my grandfather died suddenly of a heart attack at the age of fifty one, my grandmother was forty seven years old and the mother of five children. Women travelled from near and far to gather around her in mourning. One of these women was her close friend and co-founder of the Pan-African Asian women’s rights organization. Her husband was the Guinean ambassador to Egypt. She arrived by chauffeured car, entered the apartment and shed her long overcoat. Beneath her woolen coat, she wore a sheer white dress, revealing her dark bare skin

²⁶ Fanon (1965) pp. 43–44.



FIGURE 5: Meeting of Pan-African Asian Women's Organization, Conakry and Cairo delegations. Date and location unknown (estimated 1960), photographer unknown.



FIGURE 6: Pan-African Asian Women's Organization, Conakry and Cairo delegations in street, Guinean woman with hand on hip, as blond haired children look on. Date and location unknown (estimated Germany 1960), photographer unknown.



FIGURE 7: Image detail. My Grandparents Playing Cards, Alexandria Egypt, 1958. My grandfather Moustapha Fahim appears in the circle top left, my grandmother appears bottom left, back to camera. My mother said: "My parents were very relaxed people. They always talked about politics while playing cards".

underneath. Her hair was spiked and stood on end. Out of sincere feeling for my grandmother, she had arrived in the traditional appearance of mourning in her culture. This gesture however proved scandalous for the conservative Egyptian women in attendance who began to giggle. Admonishing them with a glance, my grandmother crossed the room and held her friend in warm embrace.

Since my youth, my mother has told me this story many times. I have imagined this woman, tall and dark and elegant in her translucent cloth. I look for her in photographs of the *Gamayaat*, yet do not know who she is. This story is an 'imaginary photograph' for me. I share it over illegible images in my performance.

Conclusion

By their personal and subjective nature, and their ability to complicate what official discourse makes into 'fact', archival family photos and narratives can be used to challenge western-centric discourse on third world cultures, third world feminism, gender and Islam in artistic research. The non-spectacularity

and specificity of family photographs challenge the ways in which iconic images work render their subjects, and the broader activist movements they were involved in, abstract and invisible. In making this performance, I re-member a (nearly) lost feminist history in my family and country of origin. In so doing, I aim to re-invoke the power of this socialist, Pan-African and Asian decolonizing moment into a present which urgently requires radical third world feminist (histories of) resistance.

Bibliography

- Ahmed, Leila. 1992. *Women and Gender in Islam: Historical roots of a Modern Debate*. New Haven and London: Yale University.
- Ahmed, Leila. 1982. "Western Ethnocentrism and Perceptions of the Harem" *Feminist Studies* Vol. 8, No. 3 Autumn, pp. 521–534.
- Alexander, Adele Logan. 1991. *Ambiguous Lives: Free Women of Color in Rural Georgia 1789–1879*. Fayetteville: The University of Arkansas Press.
- Alloula, Malek. 1986. *The Colonial Harem*. Trans. M. Godzich. and Godzich, W. Minneapolis and London: University of Minnesota Press. plates: p. 73 and p. 126.
- The Atlas Group (2003) 'Let's be Honest, the Rain Helped' in *The Archive*, ed. Merriweather, Charles. London and New York: Whitechapel Gallery and MIT Press.
- Cerezo, Belen "How to open my eyes? The performance-lecture as a method within artistic research" *Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network* Vol. 9 (3) published 12/04/2016 <https://ojs.meccsa.org.uk/index.php/netknow/article/view/439/261> (last accessed 11/02/18).
- Davis, Angela. 1988. *Angela Davis: An Autobiography*. (reprint from 1974 edition) New York: International Publishers.
- Davis, Angela. 1994. "Afro Images: Politics, Fashion and Nostalgia" in D. Willis (ed.), *Picturing Us: African American Identity in Photographs*. New York: The New Press. pp. 170–179
- Davis, Angela. 2016. *Freedom is a Constant Struggle: Ferguson, Palestine and the Foundations of a Movement*. Chicago: Haymarket Books.
- Esedebe, P. Olaniswuche. 1982. *Pan-Africanism: The Idea and Movement 1776–1963*. Washington D.C.: Howard University Press.
- Fanon, Frantz. 1965. Trans. Haakon Chevalier. *A Dying Colonialism*, New York: Grove Press.
- Fleetwood, Nicole R. 2011. *Troubling Vision: Performance, Visuality, and Blackness*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hannula, M., Suoranta, J. and Vaden T. 2014. *Artistic Research Methodology: Narrative, Power and the Public*. New York: Peter Lang.
- hooks, bell. 1992. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press.
- Hubner, Falk. "Hard Times: Lecture performance as gestural approach to developing artistic work-in-progress". *RUUKU Studies in Artistic Research NR 5, Research Gestrues* published 05/02/2016 <https://www.researchcatalogue.net/view/158044/158045> (last accessed 11/02/18)
- Kelly, Robin D.G. 2002. *Freedom Dreams: The Black Radical Imagination*. Boston: Beacon Press.
- Khalil, Rania. 2016. "Palestinian Wildlife: embodiment in images and critical abstraction" *Journal for Artistic Research*, issue 10. Published 28/04/2016 (last accessed 11/02/18)
- Lanfranchi, Sania Sharawi. 2015. *Casting off the Veil: the Life of Huda Shaarawi, Egypt's first Feminist*. London and New York: I.B. Tauris.
- Marks, Laura U. 2000. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham and London: Duke University Press.
- Merewether, Charles (ed). 2006. *The Archive*. (Documents of Contemporary Art Series) London: Whitechapel Gallery, Cambridge: MIT Press.

- Quinn, B. 2016. "French police make woman remove clothing on Nice beach following burkini ban". *The Guardian*, 23 August 2016. Available from: Guardian News, (accessed 10 February 2018).
- Raghavan, Sudarasan. 2016. "In new Egyptian textbooks 'it's like the revolution didn't happen.'" *Washington Post*. Published 23/04/2016 (last accessed 11/08/2018).
- Rainer, Lucia. 2017. *On the threshold of knowing: Lectures and Performances in Art and Academia*. Bielefeld: Transcript-Verlag.
- Rodney, Walter. 2011. *How Europe Underdeveloped Africa*. Baltimore: Black Classic Press.
- Said, Edward W. 1978. *Orientalism*. New York: Pantheon Books.
- Said, Edward W. 1999. *Out of Place: a Memoir*. New York: Vintage Books.
- Said, Edward W. 2000. *Reflections on Exile*. Cambridge: Harvard University Press.
- Shaarawi, Huda. 1987. *Harem Years: The Memoirs of an Egyptian Feminist*. Trans. Badran, Margot. New York: The Feminist Press.
- Shaheen, Jack G. 2001. *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*. Ithaca: Olive Branch Press.
- Touffic, Jalal. 2004. *Review of Photographic Memory*. Beirut: Arab Image Foundation.
- Tuhiwai Smith, Linda. 2012. *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. London and New York: Zed Books.
- Willis, Deborah. 1994. *Picturing Us: African American Identity in Photographs*. New York: The New Press.
- Yousef, Hoda. 2011. "Malak Hifni Nasif: Negotiations of a Feminist Agenda between the European and the Colonial". *Journal of Middle East Women's Studies*, Volume 7, Number 1, Winter 2011, pp. 70–89 (Article) Duke University Press.



ESA KIRKKOPELTO

Erään poron tunnustuksia. Laumaeläin esityksen toisena

Tiivistelmä

Tarkastelen tässä artikkelissa esityksellisen toiseksi tekeytymisen ja erilaisen toiseuden suhdetta. Kuinka esityksessä esittäjää ja katsojaa kohtaava hetkellinen ja paikallinen *taiteellinen* muodonmuutos ja näin tapahtuva toiseksi tuleminen voivat vastata ei-inhimillisen todellisuuden edustaman radikaalin toiseuden muodostamaan *eettiseen* haasteeseen? Pysin perustelemaan, kuinka toiseuden kohtaaminen esityksessä voi välttää yhtäältä dialektisen haltuunoton toisaalta sakralisoitumisen ymmärtämällä se luonteeltaan osittaisena ja toistettavana tasa-arvoistumisen prosessina, johon kaikki voivat ottaa osaa. Argumentti perustuu *Toisissa tiloissa* -ryhmän *Porosafari*-esityksen analyysiin sekä sen tekijän että osanottajan näkökulmasta. Koska olen itse ryhmän jäsen, ja koska esityksen aiheena on puolikesy laumaeläin, aloitan tarkasteluni pohtimalla, kuinka esitystaiteen ryhmien muodostuminen voi kytkeytyä suoraan niiden tuottamien esitysten estetiikkaan ja ajankohtaiseen eettiseen ja poliittiseen merkitykseen. Koska analysoin taiteellista esitysprosessia paitsi sen kokijan myös tekijän näkökulmasta, kirjoitukseni asettuu lähinnä taiteellisen tutkimuksen tai esitysfilosofian alueelle. Menetelmällisesti teksti soveltaa sekä dekonstruktivistista analyysiä että fenomenologista kuvailua, mutta se pyrkii myös laajentamaan molempia menetelmiä taiteellisen havaintotavan ja ajattelun suuntaan, samalla kun se tuo mukaan toislajisuuteen ja ei-inhimilliseen kokemukseen liittyviä näkökulmia. Jälkimmäisessä mielessä se osallistuu viimeaikaiseen filosofiseen keskusteluun, joka arvioi fenomenologiaa uudelleen posthumanistisesta näkökulmasta.¹

¹ Bogost 2012, Sparrow 2014, Kirkkopelto 2015.

Abstract

The article, “Confessions of a reindeer. Herd animal as the other in performance”, studies the relation between performative alienation and the otherness of alien species. How can a momentaneous and local *artistic* transformation respond to the *ethical* challenge set by the radical otherness of the non-human reality? I argue that a performance can avoid both the dialectical appropriation and the sacralization of that otherness by conceiving itself as a partial and repeatable process of equalization in which everybody is welcome to participate. The argument is based on the analysis of *Reindeer Safari*, a performance project by the *Other Spaces* group, from the point of view of its creator and its participant.

Ihmislaumat

Toisissa tiloissa -ryhmä on työskennellyt keväästä 2004 lähtien. Sen työskentelyperiaatteet ovat säilyneet koko ajan samoina mutta tarkentuneet vuosien mittaan. Ryhmä kehittää kollektiivisia ruumiintekniikoita, joiden avulla ihmiset pääsevät kosketuksiin ei-inhimillisten olomuotojen ja kokemusten kanssa. Tätä periaatetta on varioitu vuosien varrella lukuisin eri tavoin ja eri konteksteissa, työpajoissa, demonstraatioissa ja teemallisissa esityksissä. Ryhmä on koko ajan kehittänyt myös uusia tapoja kohdata yleisönsä ja osallistaa sitä. Samaan aikaan yleisöjen valmius ryhmän ehdottamiin työskentelytapoihin on kasvanut. Tänä päivänä tekniikoita ei ainoastaan demonstroida tai opeteta ihmisille, vaan heitä myös opetetaan ja kannustetaan kehittämään omia harjoitteitaan². Esitelen aluksi ryhmän muodostukseen liittyviä omakohtaisia havaintoja sekä sen koollekutsujan että jäsenen näkökulmasta.³

Jokainen, jolle kollektiivinen luova työskentely on tuttua, tietää ettei demokraattinen, tasa-arvoinen ja luottamuksellinen työskentelyn tila ole koskaan lähtökohta vaan tavoite, joka pitää saavuttaa yhä uudestaan ja uusien keinoin. Jossakin kohtaa ryhmä pettää aina omat ihanteensa, mutta myös tästä perustavasta puutteellisuudesta voidaan kantaa yhdessä vastuu. Jotta toiminnan tavoitteet todella pysyisivät yhteisinä, on koollekutsujan kyettävä jakamaan omaa vastuutaan ja rajaamaan osuuttaan. Tämä on käytännössä haastavaa, ja myönnän koollekutsujana epäonnistuneeni siinä monesti ja monin tavoin. Kaikki ryhmäytyminen, olipa se vapaaehtoista tai pakotettua, merkitsee **tasa-arvoistumista** (*equality*) tiettyjen yhdessä sovittujen aspektien suhteen. Koska

² Latva 2011, Toisissa tiloissa 2011, Elo 2014, Ruuska 2015.

³ Luovuin syksyllä 2017 kyseisestä roolista johdettuani ryhmää lähes yhtäjaksoisesti vuodesta 2004.

kysymys on jäsenten omista henkilökohtaisista piirteistä, ei tasa-arvoistuminen voi tietenkään olla totaalista. Ryhmän ulkopuolelle jää kunkin kohdalla paljon sellaista, mikä yhtäältä tukee syntyvää yhteisöä, toisaalta voi haastaa sen. Dynamiikan voi ymmärtää konkreettisesti erilaisten ruumiiden välisenä mimeettisenä tai affektiivisena suhteena ja sen säätelynä.⁴ Silloinkin kun ryhmäytyminen tähtää ruumiiden maksimaaliseen identtisyteen, eli kun kysymys on **saman-arvoistamisesta** (*equivalence*)⁵, yhdenmukaistamisesta tai tasapäistämisestä, jäljelle jää mimeettinen jäännös, josta ryhmäkurille alistetut ruumiit ottavat tilaisuuden tullen maksimaalisen ilon ja hyödyn. Tasa-arvoistuminen ei siten ole pelkkää muodollisen symbolisen periaatteen noudattamista vaan (myös) kollektiivista ruumiillistumista, joka tapahtuu joidenkin yhdessä sovittujen piirteiden suhteen. Kun tässä ja edempänä puhun tasa-arvoistumisesta tai -arvoistamisesta, tarkastelen niitä ensi sijassa tällaisina materiaalisina prosesseina, jolla toissijaisesti on myös eettistä ja poliittista merkitystä.

Kun ryhmäytyminen tapahtuu esittämisen kautta tai sitä silmällä pitäen, se voi ottaa tuon prosessin mimeettiset piirteet taiteellisen reflektion ja työstön kohteeksi. Tällöin jokainen harjoitustilanne, hanke tai tuotanto voidaan ymmärtää eettisesti eri tavoin toteutuvina tasa-arvoistamisen akteina, suhteellisina yrityksinä epäyksilöllistyä ja tavoittaa tasa-arvo eri asioiden kanssa. Sikäli kun tasa-arvoistaminen tapahtuu joka kerta hieman eri tavoin ja koskee eri asioita, on tämä merkki siitä, ettei ole tapaa, jolla se tapahtuisi kertakaikkisesti, vaan kysymys on toistosta, harjoituksesta. Esitysten teemat, aiheet tai sisällöt voidaan puolestaan nähdä tämän kollektiivisen muutosprosessin eri aspektien tutkimisena ja artikulaationa, samoin kuin niiden allegoriana.

Sikäli kun tasa-arvoistumista tarkastellaan mimeettisenä prosessina, se merkitsee yksilön ruumiin tasolla paitsi tietynlaista kätkeytymistä ja katoamista, myös muodonmuutosta ja kaltaistumista. Perimmäisesti kysymys voisi olla siis näyttelemisestä – tai sitten siitä mistä näyttelemisessä on kysymys. Tarve jäljitellä toisia olentoja, jäljittelevä leikki ja siitä saatava ilo ja hyöty ovat ihmistoi-

⁴ Affektiivisuuden ja mimesiksen samaistaminen ei tietenkään käy itsestään, mutta varmaa on, että kaikenlaisissa mimeettisissä toiminnoissa, mimetismissä, on aina affektiivinen ulottuvuus. Sekä affekteja että mimesistä luonnehtii tietty spontaanisuus, ruumiillisuus, tiedostamattomuus sekä lähtökohtainen lajienvälisyys. Ymmärtäisin mimetismin affektiivisena tekniikkana, riippumatta siitä onko toiminta tietoista tai tiedostamatonta ja koskeeko se ihmistä tai muita lajeja. Aiheesta, ks. Gibbs 2010.

⁵ Ks. Nancy 2012, 68. Suomenkielessä tasa- ja samanarvoisuus helposti sekoittuvat, kun taas kielissä, joissa termit juontuvat latinasta, ilmenee ero "saman **tasoisuuden**" (*aequus*) ja "tasa-" eli "saman**arvoisuuden**" (*aequus + valere*) välillä selvästi (*Oxford English Dictionary*). Ero on aiheeni kannalta olennainen. Vaikka sekaannuksen vaara on olemassa, haluan silti pitää kiinni termistä "tasa-arvo" sen perinteisen poliittisen merkityksen tähden. Tasa-arvosta poliittisessa merkityksessä, ks. esimerkiksi Balibar 2010.

minnan erottamattomia piirteitä⁶, mutta minkä tähden tänä päivänä jollakulla voisi olla tarve kadota, tulla tasa-arvoiseksi ja anonyymiksi – ”keneksi tahansa” tai ”yhdeksi vain”?

Varsinkin viime vuosisadan alkupuolella anonyymit urbaanit massat koettiin ja kuvattiin usein pelottaviksi vieraannuttaviksi luonnonvoimiksi. Niitä puhdistamaan ja jalostamaan syntyi pian väkivaltaisia kollektiivisia ideologioita tunnusomaisine esteettisine ihanteineen⁷, joista tämän päivän populistiset liikkeet kantavat huolestuttavaa kaikua. Tänä aikana kohtaamme pakolaisissa ja maahanmuuttajissa uuden näennäisen homogeenisen toiseuden, joka herättää jokapäiväisen kanssakäymisen ja julkisen keskustelun piirissä primitiivisiä mimeettisiä reaktioita.⁸ Kollektiivien luomisessa, ryhmään liittymisessä ja erilaisiin joukkoihin katoamisessa on siten ilmeiset riskinsä ja eettisesti ongelmalliset ulottuvuutensa. Siinä missä joillekin massaun sulautuminen voi olla nautinto ja huvi, toisille se on pakotettua taistelua elämästä ja kuolemasta. Myös erilaiset osallistavat esittämisen käytännöt taiteissa ovat viime aikoina joutuneet kriittisen keskustelun kohteeksi.⁹ Siksi aiheen kanssa leikkiessä ja siitä puhuessa on oltava tarkkana. Sen sijaan että yhteisöllisyys koettaisiin arvoksi sinänsä tai että yksikantaan tuomittaisiin kaikki osallistavat esitykset tekopyhinä, yritän seuraavilla huomioillani hahmottaa edellytyksiä ongelma-alueen rakentavalle kritiikille.

Eläimen positio

Keskityn pohtimaan aihetta niin sanottujen ei-inhimillisten esitysten kautta käyttäen esimerkkinä *Toisissa tiloissa* -ryhmän esitystä *Porosafari*. Termillä ”ei-inhimillinen” viitataan lähtökohtaisesti esityksiin, joissa erilaiset ei-inhimilliset tekijät tai ilmiöt toimivat esityksen huomion kohteena, näkökulmina tai esityksellisinä elementteinä ilman että niitä pyritään inhimillistämään, animoimaan, sulauttamaan suurempiin kokonaisuuksiin tai palauttamaan pienempiin osiin.¹⁰ Esitys toimii täten mediumina näiden olentojen tai ilmiöiden toiseuden lähestymiselle ja kohtaamiselle ja tästä läheisyydestä seuraaville interaktioille. Valaistakseni aiheen eettistä ja poliittista merkitystä, aloitan lainaamalla Jacques Derridaa, joka linkittää kysymyksen eläinetiikasta länsimaiseen monoteistisen etiikan traditioon:

⁶ Aristoteles 2012, Benjamin 1989, Huizinga 1947, Caillois 1961, Popper 1975.

⁷ Tervo 2006.

⁸ Horsti 2012.

⁹ Bishop 2012, Alston 2013, Harvie 2013, Kunst, 2015, Haapalainen 2018.

¹⁰ Vrt. Kokkonen 2017, 23.

[U]skon että kartesianismi kuuluu mekaanisen välinpitämättömyytensä vuoksi siihen juutalais-kristillis-islamilaiseen traditioon, joka käy sotaa eläintä vastaan, sotaa, joka vaatii uhria ja on yhtä vanha kuin Luomiskertomus. Tämä sota ei ole vain yksi tapa soveltaa tekno-tiedettä eläimeen ikään kuin ulottuvilla olisi muitakin mahdollisia tapoja. Päinvastoin kyseinen väkivalta tai sota on tähän asti muodostanut teknotieteellisen tiedon ehdon osana inhimillistymisen prosessia eli ihmisen itseensä kohdistuvaa haltuunottoa, mukaan lukien sen korkeimmat eettiset ja uskonnolliset muodot. Minkään eettisen tai sentimentaalisen jalomielisyyden ei pidä kätkeä meiltä tätä väkivaltaa. Eivätkä mitkään tunnustetut ekologismien tai vegetarismien muodot riitä keskeyttämään sitä, vaikka ne asenteina ovat arvokkaampia kuin se mitä ne vastustavat.¹¹

Kuinka päättää sota lajien välillä, pistää piste pyhälle väkivallalle ja antaa mahdollisuus rauhalle? Jos "sota" josta Derrida puhuu ei ole metafora, mitä lajien välinen "rauha" voisi silloin käytännössä merkitä? Derrida puhuu teoksessaan myös esieettisistä positioista, joita eläimet voivat ottaa suhteessa ihmisiin: kuinka ne voivat katsoa meitä ja kärsiä. Näihin positioihin tekisi mieli lisätä erilaiset aktiiviset kommunikaation keinot, kuten hellyys tai leikki¹². *Toisissa tiloissa* -ryhmän käytännöt, joissa ihmiset erilaisten ruumiin tekniikoiden avulla pyrkivät hakeutumaan eläimen kokemukulmaan, kääntävät perspektiivin ympäri ja saavat meidät kysymään: millaisiin eläimenkaltaisiin positioihin me ihmiset kykenemme ja mitä voimme oppia niistä?

Olen aiemmin pohtinut ryhmämme harjoittaman ei-inhimillisen esittämisen etiikkaa epistemologisesta näkökulmasta.¹³ Nyt, kun tarkastelukulmani on enemmän yhteisöllinen, kytkeytyy siihen samalla sekä ekonomia että ekologia, nuo kaksi toiminnan ja tiedon alaa, jotka "antroposeeninä" aikana pyrkivät yhdistymään.¹⁴

Porosafari on syksyllä 2010 ensimmäistä kertaa järjestetty vaellusesitys, jossa yleisö vaeltaa kaupungin reuna-alueilla, luonnon ja kulttuurin välimailla, noudattaen porotokan käyttäytymistä vastaavia sääntöjä. Tarkoitus ei ole matkia porojen ulkoista habitusta, vaan antaa yksinkertaisten kulkemista ja havainnointia koskevien ohjeiden sekä niiden synnyttämän kollektiivisen liikkeen muuttaa hitaasti kokemusta. Tuloksena on eräänlaisia ihmisporoja tai poroihmisiä, joiden kokemus olemisestaan vaihtelee inhimillisen ja ei-inhimillisen välillä. Vaelluksen aikana ei puhuta ja vältetään inhimillisen kommunikaation keinoja. Vaellusta edeltää runsaan tunnin mittainen "porokoulu", jossa osan-

¹¹ Derrida 2013, 140.

¹² Massumi 2014.

¹³ Kirkkopelto 2015.

¹⁴ Toivanen & Peltari 2017.

ottajia perehdytetään porojen elämään ja jossa sovitaan vaelluksen säännöistä. Vaellusta valvoo joukko järjestävän ryhmän jäseniä, mutta he eivät osallistu ihmisporojen liikkumisen ohjailuun. Tokka päättää itse, mihin suuntaan sen liikkuu, milloin se lepää ja kulkee. Sovitun ajan päästä, 2–4 tuntia, ryhmäläiset kokoavat tokan, päättävät vaelluksen ja johdattavat sen takaisin lähtöpaikkaan. Vaellusta seuraa ”Poroerotus”, jossa tutustutaan yhdessä vaelluksesta tehtyyn dokumentointiin ja jaetaan keskustellen syntyneitä kokemuksia. Safari on järjestetty lukuisia kertoja Suomessa ja ulkomailla ja se jatkaa yhä ryhmän ohjelmistossa.¹⁵

Osallistuin syksyllä 2010 itse inhimillisenä porona yhteen ensimmäisistä ryhmämme järjestämistä safareista. Seuraavassa analysoin kahta itselleni keskeistä havainto- ja kokemustavassani tapahtunutta muutosta. Niiden yhdistelmästä kumpuaa idea esityksen ei-inhimillisestä subjektista, jonka analyysiin artikkelini päättyy.

Huolettomuus

Kävin siis tuona kauniina syyskuisena sunnuntaipäivänä läpi eräitä perustavanlaatuisia kokemuksia, jotka haluan nyt jakaa lukijoitteni kanssa. Yksi voimakkaimmista löydöksistä koski erityistä huolettomuuden tunnetta, jonka vaellus minussa herätti. Aikakäsitykseni irtosi inhimillisistä perspektiiveistä. En huolehtinut enää siitä, mitä minulle tapahtuu tulevaisuudessa. En huolehtinut omasta kuolemastani, vaikken myöskään unohtanut sen mahdollisuutta. Samalla suhteeni toisten kohtaloon, porotoverihini, muuttui. Asennetta voisi selittää järkeillen hengissä selviämisen logiikalla. Laumassa vastuu kuolevaisuudesta siirtyy yksilöltä kollektiiville, joka omalla selviämislään ikään kuin lunastaa menetettyjen jäsentensä kuoleman. Menetetystä jäsenestä tulee tällöin ”uhri” yhteiselle asialle, eli yhteisölle itselleen. Edellä Derrida jo kritisoi tällaista logiikkaa juutalais-kristillis-islamilaisten perintöön kuuluvana ihmiskeskeisenä, eli eläimiin kohdistuvana, väkivallan oikeutuksena. Tässä tapauksessa sen kyseenalaistivat erityisesti seuraavat kaksi havaintoa.

En välittänyt ulkopuolisista ihmisistä, en ryhmän jäsenistä, jotka valvoivat vaellustamme, enkä satunnaisista kaupunkilaisista, ulkoilijoista, joihin laumamme sattui törmäämään vaelluksensa aikana useita kertoja. Tällaiset kohtaamiset eivät yksinkertaisesti koskeneet poroa, jonka huomio kokemukseni mukaisesti oli muualla, sen kannalta olennaisemmissa asioissa kuten sääolosuhteissa,

¹⁵ Hankkeen esittely ryhmän sivuilla: <http://toisissatiloissa.net/porosafari/>. *Porosafarista* ovat kirjoittaneet Veijola 2014 ja Kovero 2013. Viimeisin safari järjestettiin 23.9.2017 Chiaravallella, Italiassa.

maastossa, sen yksityiskohdissa ja sen tarjoamassa ravinnossa. Toiseksi, ja toisin kuin voisi olettaa, suhteeni ryhmään ei tuntunut perustuvan minkäänlaiselle ryhmäidentifikaatiolle. En tuntenut ”kuuluvani” laumaan, vaan olin yksinkertaisesti osa sitä, laumaeläin, jolle olemassaolo oli lähtökohtaisesti monikollista. Liikkeenäni oli samalla aina myös lauman liikettä, havaintoni lauman havaintoja, ilman että olisin kokenut olevani osa jotakin korkeampaa subjektia tai syvempää substanssia. Yhdessä olomme ei siten ollut assimiloivaa vaan disjunktiivista. Emme pitäneet itsestämme lukua emmekä olisi jääneet suremaan mahdollisia menetettyjä jäseniämme, koska ryhmällä ei ollut käsitystä itsestään kokonaisuutena. Tarkasti ottaen se ei siis muodostanut mitään ”ryhmää”. Porona olemisen synnyttämällä ei-inhimillisellä kokemuksella oli itseisarvonsa, jota mikään selitys tai järkeily ei tyhjentänyt ja jota esityksen osanottajana saatoin hetken tutkia. Tunsin sijaitsevani lajien välisessä affektiivisessä ja mimeettisessä kontaktissa, joka hetkittäin oli nautittavaa, hetkittäin taas epämurkavaa, mutta kummassakin tapauksessa outoa ja sinänsä kiinnostavaa minulle ihmisenä. Alistumalla vapaaehtoisesti inhimillistä toimintavapautta ja kommunikaatiota radikaalisti rajoittaviin sääntöihin, avasin itselleni mahdollisuuden vieraila laumaeläimen toiseudessa tavalla, joka ei tehnyt tuota toiseutta tyhjäksi. Toiseus ei ollut monoliitti, jonka edessä joko nöyrytyä tai kääntää selkäänsä, vaan portti eläinten ihmiskokemuksen suhteen paralleelisiin kokemusmaailmoihin. Esitys teki osanottajistaan vähäisempiä subjekteja tai, Tuija Kokkosen ehdottamaa terminologiaa mukaillen, ”heikkoja toimijoita”¹⁶. Huolettomuuteni seurasi aivan tietynlaisesta tasa-arvoistamisesta, joka synnytti puolestaan aivan tietynlaista kollektiivisuutta ja välittämistä.

Länsimaisen etiikan näkökulmasta huolettomuus on kuitenkin hankala aihe. Se samaistetaan helposti välinpitämättömyyteen tai tunnottomuuteen, ja siten moraalisesti paheksuttaviin asenteisiin. Kaikkialla missä tärkeintä on selviäminen – keskitysleireissä, sodassa, slummissa tai uusliberaalissa yhteiskunnassa – ihminen ei voi muuta kuin kovettaa itsensä lähimmäisensä kärsimyksille ja pitää heitä ”heikompina” tai ”häviöinä”. Pakolaiskriisi, jolle ei globaalissa mittakaavassa näy enää loppua, on politisoinut välinpitämättömyyden uudella tavalla. Toinen merkittävä kulttuurillisen välinpitämättömyyden alue on tietenkin ruokateollisuus, meidän tietoinen tunnottomuutemme eläimille, joita pyydystämme, teurastamme ja syömme. Puhumattakaan kasveista, joiden kohtelua ei tässä suhteessa säätele vielä mikään laki. Vaikka tämä ei ole sitä huolettomuutta, josta nyt on kysymys, on näillä asioilla, kuten pakolaisten vastaanottamisella ja eläinesityksillä, kuten olen perustellut toisaalla¹⁷, tekemistä toistensa kanssa.

¹⁶ Kokkonen 2017, 161–186.

¹⁷ Kirkkopelto 2017.

Edeltävien esimerkkien valossa näyttäisi siltä, ettei välittäminen ole varsinaisesti välinpitämättömyyden vastakohta. Toisen kärsimyksistä piittaamattomuuteen liittyy uskoakseni aina samanaikainen **huoli joistakin muista kuin toisesta**, nimittäin siitä ryhmästä, johon itsensä lukee, johon itse kuuluu tai joka kuuluu itselle, eli viime kädessä omasta itsestä. Välinpitämättömyys ei ole siten varsinaista huolettomuutta vaan eräs itsekkyyden laji. Välittäminen eettisenä asenteena merkitsee aina välttämättä oman itsekkyyden ylittämistä tai vähintään siitä tinkimistä: se on välttämistä toisesta toisen itsensä vuoksi. Itsekäs ja epäitsekäs huoli kontrastoituvat näin molemmat suhteessa siihen erityiseen huolettomuuteen, joka hetkittäin voi koitua ihmisten osaksi. Tarkoitan kevyttä tai leikkisää huolettomuutta, joka seuraa kaiken kärsimyksen ja väkivallan, samoin kuin raadannan, eli liiallisen työn, sekä riiston, eli epäoikeudenmukaisen työn, taukoamisesta. Työ ei siis sinänsä ole huolettomuuden vastakohta, vaan ratkaisevaa on, kuinka sitä tehdään. Huoleton työ "sujuu kuin leikki". Huolettomuus, joka varmasti on myös onnellisuuden edellytys, merkitsee joko lopullista tai hetkellistä pakoa maailmasta, jossa vallitsevat tunnottomuus ja itsekkyyden, eli Derridankin perään kuuluttaman rauhan paluuta. Vaikka huolettomuus usein yhdistetään **esteettisiin** kokemuksiin ja vaikka tila on myös esittävien taiteiden kannalta perustavanlaatuisen, sillä on näin ollen myös olennainen **eettinen** ulottuvuutensa. Edellä kuvailemani poron kokemus antaa tilaisuuden pohtia tätä ulottuvuutta.

Länsimaisen etiikan historiassa huoli on tunnetusti keskeinen motiivi. Ajattelukoon vaikka Augustinusta, Kierkegaardia, Heideggeria tai Foucault'ia, merkittäviä huolen teoreetikoita. Kristillisessä traditiossa, josta myös mainitut ajattelijat ammentavat, huoli henkilökohtaisesta pelastumisesta joutuu kuitenkin toistuvasti kontrastiin lähestulkoon vastakkaisen asenteen kanssa, joka eräs kuuluisa muotoilu löytyy Vuorisarnasta. Kohta avaa aiheeseen mielenkiintoisen ei-inhimillisen näkökulman:

Sen tähden minä sanon teille: älkää huolehtiko hengestänne, siitä mitä söisitte tai joisitte, älkää ruumiistanne, siitä millä sen vaatettaisitte. Eikö henki ole enemmän kuin ruoka ja ruumis enemmän kuin vaatteet? Katsokaa taivaan lintuja: eivät ne kylvä, eivät ne leikkaa eivätkä kokoa varastoon, ja silti teidän taivaallinen Isänne ruokkii ne. Ja olettehan te paljon enemmän arvoisia kuin linnut! Kuka teistä voi murehtimalla lisätä elämänsä pituutta kyynäränkään vertaa? Mitä te vaatetuksesta huolehditte! Katsokaa kedon kukkia, kuinka ne nousevat maasta: eivät ne näe vaivaa eivätkä kehää. Minä sanon teille: edes Salomo kaikessa loistossaan ei ollut niin vaatetettu kuin mikä tahansa niistä. Kun Jumala näin pukee kedon ruohon, joka tänään kasvaa ja huomenna joutuu uuniin, niin tottahan hän teistä huolehtii, te vähäuskoiset! Älkää siis murehtiko: "Mitä me nyt syömme?" tai "Mitä me juomme?" tai "Mistä me saamme vaatteet?" Tätä kaikkea pakanat tavoittelevat. Teidän taivaallinen Isänne tietää kyllä, että te tarvitsette kaikkea tätä. Etsikää ennen

kaikkea Jumalan valtakuntaa ja hänen vanhurskasta tahtoaan, niin teille annetaan kaikki tämäkin. Älkää siis huolehtiko huomispäivästä, se pitää kyllä itsestään huolen. Kullekin päivälle riittävät sen omat murheet.¹⁸

Jeesus näyttäisi saarnassaan kannustavan ihmisiä olemaan radikaalilla tavalla huolettomia. Sanoman logiikkaa ei ole kuitenkaan aivan helppo tavoittaa. Kohta voitaisiin lukea esimerkiksi seuraavaan tapaan: Jumala on luonut luonnon ja pitää siitä siten huolen ikään kuin automaattisesti. Luonto pitää huolen itse itsestään koska se on luotu sellaiseksi. Sikäli kuin ihminen on osa luontoa, jumala pitää myös ihmisestä huolen. Ihmisen ei täten pidä kuten ”pakanat” pyytää jumalalta sitä minkä hän voi saada luonnosta. Se olisi epäuskoa paitsi jumalan luomistyötä kohtaan myös hänen transsendenssiaan kohtaan. Ihminen ei kuulu yksinomaan luontoon, vaan hänellä on potentiaalinen osansa Jumalan transsendenssissa, hänen ”valtakunnassaan”. Transsendenssin tavoittaminen, luonnon yläpuolelle nouseminen tai sen lunastaminen, ”Jumalan valtakunnan” tuleminen, joka kumoo lopullisesti kaiken huolen, on täten ihmisen kannalta ainoa huolehtimisen arvoinen asia. Maallisen huolettomuuden tavoittamisesta tulee näin paradoksaalisesti kristityn huolen aihe. Varsinkin protestanttisen uskon piirissä kohta on keskeinen: synnintunto on huolta omasta pelastumisesta; armon kokemus siirtymä syntisen huolesta pelastetun huolettomuuteen, luonnon armoilta Jumalan valtakuntaan. Huolettomuus siis transponoi olemisemme. Vaikka elämämme jatkuu maallisessa elinpiirissämme kuten ennenkin, olemme siitä samaan aikaan tietyllä tavalla vapaita ja irrallaan, koska elämme samaan aikaan myös taivaallisessa todellisuudessa tai vähintään sen odotuksessa.

Ymmärrettiinpä Jeesuksen opetus yksityiskohdissaan miten tahansa, on sen yhtenä mahdollisena lopputulemana kokemuksen kirjaimellisesti metafyyminen jakautuminen maalliseen ja taivaalliseen todellisuuteen. Tästä perustavasta dualismista seuraavat puolestaan kaikki ne ongelmat ihmisten ja eläinten välisessä suhteessa, joihin Derrida edellä jo viittasi. Onko asetelmasta ulospääsyä? Filosofin mukaan moderni teknotiede ei suinkaan kumoa dualismia, vaan ainoastaan toistaa sitä, kärjistäen sen seuraukset äärimmilleen. Monoteistisen perinnön purkaminen voisi tässä tapauksessa tarkoittaa sitä, että Vuorisaarnan opetus luetaan toisin, pyrkien vapauttamaan ne olennot, eläimet ja ihmiset, jotka vuosituhansien ajan ovat jääneet tekstin metafyyssisten tulkintojen panttivangeiksi.

Huolettomuus, jonka ihmisporona kohtasin, oli erilaista kuin edellä hahmoteltu kristityn huolettomuus. Minkäänlainen tuonpuoleisuus, meta-näkökulma tai lunastusajattelu eivät tuntuneet kuuluvan sen piiriin. Filosofian termein voisi ehkä puhua ”immanenssista”, mutta toisaalta voisi olla yhtä ihmiskeskeistä ja

¹⁸ Raamattu 1992, 6: 25–34.

uskonnollista yhdistää kokemus mihinkään vitalistisiin tai panteistisiin oppeihin. Palaan tähän aiheeseen vielä seuraavassa luvussa.

Derridan tavoin en usko, että juutalais-kristillis-islamilaista traditiota voidaan sivuuttaa tai hylätä noin vain ajautumatta epäpoliittiseen paitsioon. Historiaa ei voi valita, mutta sen voi onneksi lukea, ja myös elää uudelleen. Yritän siis uudestaan: huolettomuus ei ole ihmiselle mitään annettua kuten se on eläimille, vaan jotakin, jonka ihminen voi halutessaan saavuttaa oikeanlaisen asenteen ja toiminnan kautta. Toisin kuin dualistisessa luennassa, eläimet ja kasvit, joista Jeesus puhui, eivät ole nyt vain pelkkiä inhimillisen huolettomuuden metaforia. Kun hän pyytää ”katsomaan” ”taivaan lintuja” ja ”kedon kukkia”, hän rakentaa argumenttinsa tutulle ja yhteisjaolliselle kokemukselle kohtaamisesta ei-inhimillisen ympäristömme kanssa. Eläimet ja kasvit ovat varmasti omalla tavallaan huolissaan monista asioista, mutta jollakin perustavalla tavalla, jonka porovaellus toi esiin ja jonka tähden kiinnitän asiaan nyt huomiota, ne ovat myös huolettomia – **ja me aistimme sen niistä**. Voidaan ajatella, että eläimen huolettomuus on osa luodun olennon viattomuutta, jonka ihminen on jollakin tapaa menettänyt. Luonnonoliot elävät jumalyhteydessä siinä missä ihminen on hänestä irrallaan. Uskonnollinen kilvoittelu voi siten toteutua myös pyrkimyksenä tulla **ei-inhimillisten olentojen kaltaisiksi**.¹⁹ Toisaalla Evanke-liumeissa Jeesus puhuu myös lasten kaltaisuudesta uskovan ihanteena.²⁰ Kaltaisuus ei kummassakaan tapauksessa merkitse kuitenkaan samuutta, eläimeksi, kasviksi tai lapseksi taantumista, vaan kaltaisuuden kokemuksen kautta tapahtuvaa uudelleensyntymistä, kokemuksen perustavanlaatuisista transformaatiota. Vaikka näin uudesti syntynyt olento ei tee enää eroa itsen ja muiden olentojen välillä, se ei ole välttämättä fuusioitunut niiden kanssa, koska ruumiit voivat tehdä eron myös itsestään. Ruumiillisuuden kokemus näyttäisi olevan lähtökohtaisesti monikollista ja inhimillisen kokemuksen ylittävää.²¹ Samasta syystä transformaatio on ainoa elämässä varsinaisesti huolehtimisen arvoinen asia, koska se ei tapahdu itsestään. Huolettomuudesta huolehtiminen on siten tästä transformaatiosta, muodonmuutoksesta välittämistä. Se ei ole pelkkä ristiriitainen mielentila, vaan pyrkimys, joka johtaa tietynlaiseen toimintaan ajassa ja tilassa, toistoon ja harjoitukseen.²²

¹⁹ Kristillisessä traditiossa tälle asenteelle on vastineensa Fransiskus Assisilaisen ”Luotujen ylistyksessä”, *Laudes Creaturarum*, vuodelta 1224, jossa pyhimys kutsuu aurinkoa, kuuta, tähtiä, tuulta, tulta, maata ja kuolemaa ”sisarikseen” ja ”veljikseen”. (Fransiskus Assisilainen 2014).

²⁰ Matt. 19:13–15, Mark. 10:13–16, Luuk. 18:15–17.

²¹ Vrt. Nancy 1996.

²² Hadot 1995.

Etiikasta politiikkaan

Jos kristillistä perintöä tulkitaan sekulaaristi ilman oletusta suvereenista luojajumalasta, kuten modernin länsimaisen politiikan piirissä on tehty, voidaan Jeesuksen lupaus Jumalan valtakunnan saavuttamisesta ymmärtää yhä kahdella eri tavalla. Luvattu huolettomuuden tila voidaan saavuttaa seuraamalla kahta toisensa poissulkevaa ohjetta:

1. Raada ensin, nauti sitten!
2. Tule huolettomaksi tässä ja nyt!

Dilemma on tuttu myös Jeesuksen, Martan ja Marian kohtaamisesta²³. Sama yksilön kokemukselle tunnusomainen jännite halun toteutumisen ja lykkäyksen välillä näyttäisi koskevan myös kaikkea poliittista toimintaa. Historiallisesti ensimmäinen ohje vastaa yhtä lailla porvarillisten kansallisvaltioiden etiikkaa kuin valtiososialismia ”viisivuotissuunnitelmiseen”. Molempia yhdistää sosiaalinen ja teknologinen kehitysusko, joka lupaa vaivannäköille tulevaisuudessa koittavan onnentilan. Toinen ohje on puolestaan tunnusomainen erilaisille uskonnollisille ja anarkistisille suuntauksille ja liikkeille, jotka jakavat epäluottamuksen suhteessa vallitsevaan maailmanjärjestykseen, valtioon ja sen instituutioihin. Kysymys on kahdesta vastakkaisesta poliittisen vallankumouksen tulkinnasta, joiden juuret modernissa historiassa ulottuvat ainakin uskonpuhdistukseen ja Lutherin ja Müntzerin vastakkainasetteluun asti.

On kiinnostavaa huomata, kuinka kummassakin tapauksessa politiikka jää riippuvaiseksi huolettomuuden käskystä tai kutsusta sekä näiden suhteesta aikaan. Toimintaamme hallitsee ajallinen dialektiikka tai ekonomia, joka virittyy huolen (raadanta, kärsimys, yksinäisyys) ja huolettomuuden (lepo, leikki, nautinto, yhteisö) välille. Kun kuuntelemme poliitikkojamme ja ideologejamme, saattaisi olla hyödyllistä kysyä heiltä, samoin kuin itseltämme, minkälaista huolta he haluavat meille sälyttää ja millaista huolettomuutta he meille lupaavat. Tilassa, jossa huolen määrä ylittää huolettomuuden, ei ole sijaa onnellisuudelle!

Porosafarin synnyttämä kokemus herättää eittämättä vaatimuksen kuvattun dialektiikan murtamisesta. Rauhan saavuttaminen ei ole pelkkä yksilön omantunnon asia, vaan se voi olla myös yhteinen eettinen ja poliittinen asia, tavoitettavissa vain kaikkien olioiden keskinäiseen tasa-arvoon pyrkivän toiminnan kautta. Ei-inhimilliset esitykset johdattavat meitä siten ymmärrykseen siitä, mistä huolettomuutta voi alkaa etsiä, miltä se tuntuu ja mitä sen harjoittaminen merkitsee. Se ei ole periaatteessa vaikeaa eikä saavuttamatonta. Ongelmana on pikemmin länsimäisen yksilön, porvarillisen subjektin, itsekeskeisyys

²³ Luukas 10: 38–41.

ja omanarvontunto sekä niitä pönkittävät instituutiot ja käytännöt, jotka uusintavat itseään myös esityksellisesti. Sikäli kuin nämä instituutiot ja käytännöt kääntyvät toistuvasti subjektia itseään vastaan, tuntuu niistä irti pääseminen, edes hetkellisesti, vapauttavalta. Yksilön emansipaatio ja kollektiivinen emansipaatio yhdistyvät tässä havainnossa ja kokemuksessa. Transformaatio ei vaadi ihmiseltä enempää kuin mitä hän jo on. Varsinkaan se ei vaadi lisää varoja eikä koulutusta. Sen sijaan se vaatii kykyä ja suostumusta yksinkertaistua tavalla, joka ei tyhmennä osanottajaansa, vaan tekee hänet vastaanottavaisemmiksi ja herkemmiksi kaikkia olentoja, eikä vain ihmisiä, kohtaan.

Ei-kenenkään-maa

Toinen tärkeä kokemus, jonka koin jakavani safarin muiden osanottajien kanssa liittyi tapaamme kohdata ympäristö. Mainitsin jo, kuinka huomioni ihmisporona oli enemmän maastossa ja tokassa kuin ympäröivässä inhimillisessä liikenteessä. Tässä yhteydessä on ehkä turhaa jäädä pohtimaan, aistinko todella kuten poro²⁴, sillä poron ruumiin ja ihmisruumiin välillä on suuria fysiologisia eroja, mutta huomasin kyllä kiinnittäväni huomiota yksityiskohtiin ja sattumuksiin, jotka selvästi erosivat inhimillisistä kiinnostuksen kohteista.²⁵ Samaan aikaan kun nelijalkainen laumaeläin aktivoitui minussa, vaelluksen puoliurbaani ympäristö alkoi tuntua umpikujia täynnä olevalta labyrintilta, joka on täynnä pelottavia ärsykeitä. Ne saivat tokan tuon tuosta pakenemaan ja etsiytymään rauhallisemmille sijoille.

Kun hetkittäin mielentilani palasi enemmän ihmismäiseksi – sillä kokemuksen laatu ja intensiteetti vaihtelivat koko ajan – en kuitenkaan palannut normaaliin havaintotapaani. Sen sijaan esityksen ei-inhimillinen tila vieraannutti tuon periaatteessa tutun urbaanin maiseman joksikin täysin selittämättömäksi, nimettömäksi, motivoimattomaksi ja oudoksi tantereeksi. Ikään kuin jokin kauan kätkeytyneenä ja unohdettuna ollut olisi nyt paljastunut, ei sellaisena kuten aiemmin, vaan unohduksen muovaamana ja tarvelemänä, kuin keväällä lumen alta paljastunut maa.

Perinteinen tapa ajatella ihmisten ja ei-inhimillisten olentojen välisiä suhteita on etsiä niiden välistä ja ympäriltä yhteistä perustaa, "luontoa", "Äiti Maata" tai fenomenologista "ympäristöä".²⁶ Saatamme ihmisinä haluta "juurtua", eli *kuulua* johonkin kaiken kattavaan kokonaisuuteen, ja olla siten ympäristösämme kuin "kotonamme". Mutta ovatko eläimet todella kotonaan niiden

²⁴ Aiheesta, ks. Ruonakoski 2011.

²⁵ Vrt. Närhinen 2016.

²⁶ Vrt. esim. Abram 1996.

ympäristöissä, väliaikaisissa pesissään ja piiloissaan? Viimeaikainen posthumanistinen keskustelu on ehtinyt kyseenalaistaa ”kuulumisen” ja ”kotoisuuden” metaforat ekologisissa yhteyksissä.²⁷ Toislajinen kokemus voi merkitä myös kotoisuuden kokemuksen menetystä ilman vastaavaa puutteen, nostalgian tai vieraantuneisuuden kokemusta. Kokemus korreloi yleismaailmallisen poliittisen ja sosiaalisen kehityksen kanssa, jossa ”kuulumisesta” on tullut problemaattinen ja muotoaan muuttava kategoria.²⁸ ”Toisessa yleistetyn antropomorfismin manifestissa”, joka julkaistiin 2014, pohdin asiaa itse seuraavaan tapaan:

Tästä lähtien jonkin ei-inhimillisen asian olemassaolo, esimerkiksi katajan, ei ole meille enää arvoitus; pikemmin se ihmettelee yhtä lailla kuin me omaa olemistaan. Kasvit eivät kasva luonnossa. Ne ulottavat juurensa tyhjiyteen.²⁹

Huolettomuuden ohella maailmattomuus on siten toinen tärkeä asia, jonka voimme oppia toisilta lajeilta ja jakaa niiden kanssa. Mutta kuinka nämä kaksi kokemusta voivat yhdistyä katsoja-kokijan ruumiissa? Tarkastelen lopuksi sitä, kuinka näin voi tapahtua myös esitystapahtumien ulkopuolella, ja kuinka tällä yhteen käymisellä voi olla merkittäviä poliittisia seuraamuksia.

Takaisin Kojjärvelle

Toteutin vuosikymmenen vaihteessa Teatterikorkeakoulussa pedagogisen tutkimushankkeen, jonka yhtenä lopputulemana valmistettiin esitys, jonka aiheena oli vihreän liikkeen synty Suomessa 1970 ja 1980 -lukujen vaihteessa. Törmäsin tässä yhteydessä lehtikuvaan, joka tällä kertaa saa summata pohdintani.

Kuvan sisältämä näyttämöllepano synnyttää mielestäni idean siitä, kuinka huolettomuus yhdistyy ei-kenenkään-maan kohtaamiseen ja kuinka oikeanlainen interventio voi muuttaa ympäristönsä merkityksen täysin. Kuvassa nähdään ympäristöaktivistejä leiriytyneinä keväällä 1979 Kojjärvelle, Forssassa sijaitsevan lintujärven tuntumaan.³⁰ Nuoret aktivistit näyttävät ympäristössään irrallisilta, kukin omiin oloihinsa uponneilta. Kukaan ei tee työtä eikä kenelläkään näytä olevan juuri muuta tekemistä kuin paistatella päivää alkukesän auringossa. Hetken huolettomuutta kannattelee samanaikainen poliittinen ja eettinen huoli, joka kuitenkin ei vaadi välitöntä toimintaa. Poliisit ja protestoivat maanomistajat ovat jättäneet aktivistit rauhaan. Vain lehtimiehet kameroineen

²⁷ Lavery & Whitehead 2012, Morton 2013.

²⁸ Lähdesmäki *et alii* 2016.

²⁹ Kirkkopelto 2014, 320.

³⁰ Ks. Salo 2009.



Ympäristönsuojelijoita leirytyneinä Kojjärvelle 28.5.1979. Kuva: Martti Juntunen, YLE.

ovat yhä leiriläisten kiusana. Etualalla oleva puolipukeinen nainen vilkaisee miespuoliseen lehtikuvaajaan kuvan oton hetkellä. Katse näyttää ulkopuoliseen tunkeilijaan suunnatulta, yhtäkaaa häpeämättömältä ja välinpitämättömältä.

Jos kuvaa tarkastellaan poliittisten ja ekologisten merkitystensä ohella kulttuurillisena kuvana, sille voi löytää historiallisesta kuvastosta ilmeisiä viitekoh-
tia. Ympäristöliikkeen omat esteettiset ja eettiset lähtökohdat ovat tunnetusti romantiikassa.³¹ Edellä todetun perusteella ehdottaisin kuvalle nyt kuitenkin toisenlaista, epäromanttista, epäsubliimia ja posthumanistista luentaa. Luon-
nollisesta ympäristöstään huolimatta kysymyksessä ei ole romanttinen idylli, koska kuvaa koostavat elementit jäävät olennaisella tavalla irrallisiksi suhteessa toinen toisiinsa. Lintujärven kauneuden sijasta kohdataan rantapusikkoon kai-
vettu rujo kuivatusoja ja sen tukkiva pato. Metsämaasto ihmisruumiiden ympä-
rillä on pusikkoista eikä siitä muodostu varsinaista maisemaa tai tunnistettavaa miljöötä. Maiseman – ”lintujärvi” – sijasta sijaitaan sen kulisseissa. Ihmiset eivät ole pukeutuneet ympäristöönsä nähden tarkoituksenmukaisesti, mistä syystä vaatteita on tarve vähentää. Kukaan ei oikein tiedä kuinka tilanteessa tulisi olla tai kuinka siinä tulisi käyttäytyä, koska tapahtuma on laadultaan uusi. Maaston toiseus toimii paradoksaalisesti muukalaisia yhdistävänä tekijänä. Leiri on tila-
päinen ja jättää aikanaan maaston liki koskemattomaksi. Tapa, jolla ihmiset asettuvat ympäristöönsä saa sen näyttämään hylätyltä ja paljaalta, oudosti anonyymiltä. Mieleen tulevat renessanssimaalaukset, joissa etualalla olevat hahmot esitetään usein sekasortoista maisemaa vasten, taka-alallaan antiikin

³¹ Hall 2016.

pakanatemppeleiden jäänteitä sekoittuneena villiintyneeseen luontoon. Siinä missä teosten tausta viittaa menneeseen ja jo kumottuun historianvaiheeseen, etuala katsoo tulevaisuuteen, jolloin kuvatilasta itsestään muodostuu ajallisessa jakautuneisuudessaan ”uudestisyntymisen” allegorinen näyttämöllepano, riipumatta lopulta siitä mitä tai ketä kuva esittää.

Millainen on Kojjärvi-kuvan historiallinen horisontti ja kuinka se voisi suhtautua kokemukseen siitä aikakaudesta, jota elämme uudella vuosituhanella? Se joka tänä päivänä suuntaa esteettisesti tai ekologisesti refleктоivan katseen alueisiin, joita aiempina vuosikymmeninä saatettiin pitää ja arvostaa ”luontona”, kohtaa usein tilan, joka helposti näyttäytyy eräänlaisena rauniona.³² Inhimillisen muokkaustyön, tuotannon, kulutuksen ja piittaamattomuudesta koituvan hävityksen jäljet ovat näkyvillä lähes kaikkialla. Jonkinasteinen tuho on jo tapahtunut. Jos katsoja-kokijan huomio kykenee siirtymään tällaisten moraalisesti latautuneiden vaikutelmien yli, hänen ajatuksensa voivat siirtyä tulevaan: ehkä se mikä on rikkoutunut, voidaan korjata, ainakin osittain? Tai ainakin muisto siitä voidaan pelastaa? Ehdotan, että tämän kaltaista epädualistista ja antitraagista, eli uhria, syytä ja oikeutusta vaatimatonta eettistä asennetta voitaisiin kutsua **korjattavuuden** periaatteeksi. Vaikka eläinten elinpiiri ihmiskulttuurin levitessä käy koko ajan yhä ahtaammaksi, köyhemmäksi ja häiriöisemmäksi, ne eivät nouse kapinaan vaan pakenevat, siirtyvät uusille alueille, vähenevät ja häviävät hiljaa sukupuuttoon. Toisin kuin erilaiset kauhufantasiat luonnon kostosta ehdottavat, eläinten kärsivällisyys näyttäisi olevan oikeasti loputonta ja vailla uhratuvuutta. Miksemme me ihmisetkin voisi suhtautua samoin ja aloittaa maailmanhistorian joka aamu alusta? Raunioiden asuttaminen on niiden jatkuvaa korjaamista. Samalla kaikesta asumisesta tulee eräänlaista uudisasuttamista, johonkin kuulumisesta tulevaisuuteen suuntautuva, ei menneisyyteen perustuva projekti.

Tästä näkökulmasta tarkastellen edellä nähty kuva voisi siis esittää ihmisiä luonnon ”itsensä” raunioilla. Aktivistien ja heidän ympäristönsä välinen irrallisuus ja vieraannutus ovat vastavuoroisia. Toisin kuin ihmiset Kojjärvi-liikkeen aikaan olivat taipuvaisia ajattelemaan, aktivistit eivät suinkaan saapuneet sieltä mihin he kuuluivat, eli ”kaupungista”, ympäristöön, johon he eivät kuulu eli ”maaseudulle”. Sen sijaan todistamme tapahtumassa kenties itse ”kuulumisen” merkityksen loppumista ja kokonaan uuden asenteen alkua, jota perustellusti voidaan kutsua humanismin jälkeiseksi. ”Ei-inhimillisestä” puhuminen ”luonnon” sijaan on tästä näkökulmasta perusteltua. Sen tarkoitus on totuttaa ihmiset kunnioittamaan niiden dimensioiden toiseutta, joiden parissa he toimivat. ”Suojelemisen” sijasta olisi pyrittävä pelastamaan ja korjaamaan kärsivällisesti

³² Tsing 2015.

sen mikä pelastettavissa on, aivan kuten kojärveläiset, jotka ensitöikseen patosivat kaivetun ojan. Inhimillisillä olennoilla voi olla paikkansa myös ei-inhimillisessä universumissa. Sen värit haalenevat kuitenkin koko ajan.

Loput

Transformaatio, jota edellä olen tarkastellut *Porosafaria* esimerkkinä käyttäen, tapahtuu esityksessä aina johonkin tai joidenkin suuntaan. Esiintyjä / katsoja muuttuu jonkun tai jonkin kaltaiseksi. Kaltaistuessaan ihminen tulee tasa-arvoiseksi kaltaistensa kanssa, liittyy heidän tai niiden muodostamaan joukkoon, ryhmään tai yhteisöön. Vaikka muutos ei ole totaalista eikä lopullista vaan osittaista ja hetkellistä, sillä on todellisuutensa. Samalla kun muutos tekee osanottajasta aina jonkin kaltaisen, toistuva ja eritavoin tapahtuva kaltaistuminen artikuloi hänet ja toiset osanottajat mimeettisinä ruumiina, **muuntujina**, jotka eivät kuulu mihinkään vaan jotka lakkaamatta luopuvat identiteetistään. Meistä kaikista on löydettävissä tällainen olento. Vaikka sen ontologinen ja epistemologinen luonne on ongelmallinen, se osallistuu kaikkeen inhimilliseen toimintaan sen olennaisena mimeettisenä ja transformatiivisena ulottuvuutena. Tämänkaltaiselle olennoille ei-inhimillinen toiseus on portti, jota on aina mahdollista raottaa. Ei-inhimillinen toiseus voi näyttäytyä suljettuna ovena tai monoliittina, luoksensa päästämättömänä ”Suurena Toisena”, vain modernille porvarilliselle subjektille, joka lähtökohtaisesti on linnoittautunut oman onnensa ympärille. Näkökulman muutoksen ehtona on suostuminen, ja siten jostakin luopuminen.

Jos ajatellaan ihmiskunnan planetaarisen selviämisen ehtoja, ei subjektin itsetoteutuksesta tinkimiselle näytä kuitenkaan olevan vaihtoehtoa. Väestönkasvu, ilmastokatastrofi ja automaation aiheuttama massatyöttömyys tulevat siirtämään ihmiskunnan hyvin pian uudenlaisen kollektiivisuuden aikaan, jonka toteutumismuodot ovat meille yhä hämäriä. Ei-inhimilliset esitykset valmistavat ihmisiä kohtaamaan tämän ajan. Toisin kuin porvarillinen subjekti, joka muodostaa maailmansa keskipisteen, ei-inhimillisin silmin nähty maailma ei ole tarkasti ottaen enää maailma, vaan jotakin muuta, syvenevä ja laajeneva dimensio, jota olisi opittava asuttamaan uudelleen. Ei-inhimilliset esitykset merkitsevät tällaisen havainnon harjoitusta ja jakamista. Esitysten kautta tapahtuva epäyksilöllistyminen, tasa-arvoistuminen ja yksinkertaistuminen viitoittavat tietä kohti jaettua toiseutta, huolettomuutta, maailmattomuutta ja rauhaa.

Lähteet

- Abram, David. 1996. *The Spell of the Sensuous*. New York: Vintage Books.
- Alston, Adam. 2013. "Audience Participation and Neo-Liberal Value: Risk, agency and responsibility in immersive theatre." *Performance Research* 18:2, 128–138.
- Aristoteles. 2012. *Aristoteleen Runousoppi. Opas aloittelijoille ja edistyneille*. Helsinki: Teos.
- Balibar, Étienne. 2010. *La Proposition de l'égaliberté*. Paris: PUF.
- Benjamin, Walter. [1933] 1989. "Mimeettisestä kyvystä." Teoksessa Walter Benjamin. *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Markku Koski, Keijo Rahkonen & Esa Sironen (toim.). Kansan Sivistysliitto & Tutkijaliitto.
- Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Brooklyn: Verso Books.
- Bogost, Ian. 2012. *Alien Phenomenology or What It's Like to be a Thing*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Caillois, Roger. [1958] 1961. *Man, Game and Plays*. New York: The Free Press of Glencoe.
- Derrida, Jacques. 2013. *L'Animal que donc je suis*. Paris: Galilée.
- Elo, Mika. 2014. Mika Elo, "Harjoitus irtiottona." *IssueX*, 3/2014.
- Franciscus Assisilainen. 2014. *Kutsu köyhyyteen: Kootut kirjoitukset*. Helsinki: Kirjapaja.
- Gibbs, Anna. 2010. "After Affect. Sympathy, Synchrony and Mimetic Communication." Teoksessa Melissa Gregg & Gregory J. Seigworth (toim.). *Affect Theory Reader*. Durham & London: Duke University Press, 287–205.
- Haapalainen, Riikka. 2018. *Utopioiden arkipäivää. Osallistumisen ja muutoksen paikkoja nykyaikaisessa 1980–2011*. Väitöskirja. Helsinki: Unigrafia.
- Hadot, Pierre. 1995. *Philosophy as a Way of Life. Spiritual Exercises from Socrates to Foucault*. Oxford: Blackwell.
- Hall, Dewey W. 2016. *Romantic Eco-Criticism: origins and legacies*. Lanham, Maryland: Lexington Books.
- Harvie, Jen. 2013. *Fair Play. Art, Performance and Neoliberalism*. Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan.
- Horsti, Karina. 2012. "Maahanmuuttajat mediamaisemassa." Teoksessa Tuomas Martikainen, Pasi Saukkonen, Minna Säävälä (toim.). *Muuttajat. Kansainvälinen muuttoliike ja suomalainen yhteiskunta*. Gaudeamus Helsinki University Press, 301–317.
- Huizinga, Johan. 1947. *Leikkivä ihminen. Yritys kulttuurin leikkiaineeseen määrittelemiseen*. Helsinki: WSOY.
- Kirkkopelto, Esa. 2014. "Tilapäiset absoluutit. Yleistetyn antropomorfismin toinen manifesti." Teoksessa Lummaa, Karoliina & Rojola, Lea (toim.). *Posthumanismi*. Turku: Eetos, 309–326.
- Kirkkopelto, Esa. 2015. "Molluskernas Etik. Analys av en trans-human performancepraktik." *Glänta, Tidskrift*, 2 / 2015. Artikkelin englanninkielinen käännös "Ethics of the Gastropods" on julkaistu Eurozine-verkkolehdessä: <http://www.eurozine.com/authors/kirkkopelto.html>
- Kirkkopelto, Esa. 2017. "Species-Beings, Human Animals and New Neighbours. Non-human and inhuman in contemporary performance." *Performance Research* 22–2, 87–97.
- Kokkonen, Tuija. 2017. *Esityksen mahdollinen luonto – Suhde ei-inhimilliseen esitystapahtumassa keston ja potentiaalisuuden näkökulmasta*. Väitöstutkimus. Acta Scenica. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Kovero, Solja. 2013. "Porotokassa." Teoksessa Vesa Kyllönen ja Mika Pekkola (toim.): *Väen tunto -kirjoituksia estetiikasta ja politiikasta*. Hamina: Idiootti.
- Kunst, Bojana. 2015. *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*. Winchester: Zero Books.
- Latva, Elina. 2011. "Harjoitellaan, harjoitellaan." *Esitys* 1 / 2011, nro 12.
- Lavery, Carl & Whitehead, Simon. 2012. "Bringing It All Back Home. Towards an ecology of place." *Performance Research* 17–4, 111–119.
- Lähdesmäki, Tuuli, Saresma, Tuija, Hiltunen, Kaisa, Jäntti, Saara, Sääsikihahti, Nina, Vallius, Antti & Ahvenjärvi, Kaisa. 2016. "Fluidity and flexibility of 'belonging': Uses of the concept in contemporary research." *Acta Sociologica* 59 (3), 233–247.
- Massumi, Brian. 2014. *What Animals Teach Us about Politics?* Durham: Duke University Press.
- Morton, Timothy. 2013. *Hyperobjects. Philosophy after the End of the World*. Minneapolis & London: Minnesota University Press.
- Nancy, Jean-Luc. [1992] 1996. *Corpus*. Helsinki: Gaudeamus.

- Nancy, Jean-Luc. 2012. *Équivalence des catastrophes (Après Fukushima)*. Paris: Galilée.
- Närhinen, Tuula. 2016. *Kuvatiede ja luonnontaide. Tutkielma luonnonilmiöiden kuvallisuudesta*. Väitöskirja. Taideyliopiston Kuvataideakatemia.
- Popper, Frank. 1975. *Art, Action and Participation*. Studio Vista.
- Raamattu. 1992. Suomen evankelis-luterilainen kirkko. <http://raamattu.fi/1992/>
- Ruonakoski, Elina. 2011. *Eläimen tuttuus ja vieraus*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Ruuska, Jaakko. 2015. "The Art of Metamorphosis – Other Spaces". *Tinfo News – Sustainability, Resilience and Performance Utopias*. Tinfo e-julkaisut: http://www.tinfo.fi/e-julkaisut/sustainability_resilience_and_performance_utopias/
- Salo, Marja-Leena. 2009. *Kahleissa Kojjärvellä*. Helsinki: Edita.
- Sparrow, Tom. 2014. *The End of Phenomenology. Metaphysics and the New Realism*. Edinburgh University Press.
- Tervo, Petri. 2006. *Kirurgisen operaation teatteri. Teatterillinen kuva ja ihmismuodon esitettävyyden avantgardistisen väkivallan näkökulmasta*. Väitöskirja. Helsinki: Yliopistopaino.
- Toisissa tiloissa, 2011. "Näin toimimme." Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.). *Nykyteatterikirja*, Helsinki: Like.
- Toivanen Tero & Pelttari, Mikko. 2017. "Tämä ihmisen maailma? Planeetan hätätila, antroposeenikertomuksen kritiikki ja antroposeenin vaihtoehtoinen historia." *Tiede ja Edistys* 1 / 2017.
- Tsing, Anna Lowenhaupt, *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton: Princeton University Press, 2015.
- Veijola, Soile. 2014. "Towards Silent Communities." Teoksessa Soile Veijola, Jennie Germann Molz, Olli Pyyhtinen, Emily Höckert & Alexander Grit: *Tourism and its Untidy Guests: Alternative Ontologies for Future Hospitalities*. London: Palgrave, 68–95.



TERO NAUHA

A Stranger thought: victim thinking and fictioning

Abstract

The aim of this article is to articulate a difference between the concept of the Other and the axiomatic placeholder of the X. The axiomatic is that, what decodes our relationships without clear signification. The axiomatic X is a necessity for any performance practice, since in my argument, it is a placeholder for an indeterminacy of the Other. For this, I introduce the method of 'fictioning' as the diverging perspective. I propose to regard artistic practice from the point of view where the Other turns into an opaque X – as a 'posture' of the Other. In this article, I present ideas I have been working within my postdoctoral project that concern the complex relationship between thought and performance. In this research, my aim is to combine some aspects of the posthumanist philosophical debates and experimental performance art practice in artistic research. I am conducting this research as a postdoctoral fellow at the Academy of Finland funded postdoctoral research project *How to Do Things with Performance?*

Tiivistelmä

Tämä artikkeli pyrkii artikuloimaan käsitteiden 'Toiseus' sekä aksiomaattisen muuttujan 'X' välistä eroa. Tämä aksiomaattinen muuttuja voi toimia suhteiden välisenä tulkitsijana, ilman selkeätä merkityksellistymistä. Muuttuja X on väitökseni mukaan olennainen osa esityskäytänteitä, sen toimiessa Toiseuden määrittelemättömyyden merkitsijänä. Tähän liittyen esittelen 'fiktioimisen' käytänteitä, jotka voivat toimia hajaannutettujen näkökulmien tavoin. Ehdotan taiteellisten käytänteiden huomioimista näkökulmasta, jossa Toiseudesta tulee läpinäkymätön muuttuja 'X' – toiseuden teeskennelty ja sellaisena esiintyvä merkitsijä.

The Axiomatic Other

In her book *Lose your mother* Saidiya Hartman depicts her personal journey, from the United States to Accra and northern Ghana – the heartland of slave-route. She writes on the slavery, how the

most universal definition of the slave is a stranger. Torn from kin and community, exiled from one's country, dishonoured and violated, the slave defines the position of the outsider. She is the perpetual outcast, the coerced migrant, the foreigner, the shamefaced child in the lineage [- -] Stranger is the X that stands in for a proper name, it is the placeholder for the missing, that mark of the passage, the scar between native and citizen. It is both and a beginning. It announces the disappearance of the known world and the antipathy of the new one.¹

What is this term Stranger=X, that has so different function than the Other? The Other is a concept that has a function for discourse, which designates how it can be used in a philosophical or ethical apparatus to signify alterity. We may recognize the concept of the Other through psychoanalytic theory or structuralism. In the Lacanian psychoanalytic theory with triangular concepts the Imaginary defines a realm of conscious and unconscious images, where it represents the ego and the Symbolic represents the Other. The symbolic is a sphere of signification and it is distinguished from the ego and self-image in the Imaginary. The last part of the triangular system is the Real, which should not be confused with reality. The Real concatenates with the Imaginary and the Symbolic. Therefore, the process of signification is where

[t]he signifier, producing itself in the field of the Other, makes manifest the subject of its signification. But it functions as a signifier only to reduce the subject in question to being no more than a signifier, to petrify the subject in the same movement in which it calls the subject to function, to speak, as subject,²

writes Lacan. However, the X has no 'field' and it hardly manifest in subjectivity. It is, rather, an axiomatic function, or a placeholder for Hartman. She writes about the ambiguous position of a slave X, crossing the Middle Passage, and

¹ Hartman 2008, 5–8.

² Lacan 1998, 207.

until now, "is always the stranger who resides in one place and belongs to another. The slave is always the one missing from home."³

The axiomatic has no direct connection for signification, or interpretation. It merely performs a task. Gilles Deleuze and Félix Guattari write that the present state of capitalism (or since the time of publication of *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia* in French in 1980) is that it is axiomatic. This means that it proliferates with new axioms, but needs no signification. They write that

[c]apitalism is indeed an axiomatic, because it has no laws but immanent ones. It would like for us to believe that it confronts the limits of the Universe, the extreme limit of resources and energy.⁴

The axiomatic is the decoding of flows, without signification, it is not locked in positions or presuppositions. The 'axiomatic capitalism' produces the experience of life as 'liveness', through articulating potentialities. It functions as the apparatus of capture. The determination in the last instance for the axiomatic is the economy. Ray Brassier writes how

the axiomatic deals directly with purely functional elements and relations whose nature is not specified, and which are immediately realized in highly varied domains simultaneously; codes, on the other hand, are relative to those domains and express specific relations between qualified elements that cannot be subsumed by a higher formal unity (overcoding) except by transcendence and in an indirect fashion.⁵

The axiomatic decodes our relationship with things and with the Other, but without a clear signification. The axiomatic functions like "a rhythm, a certain way of vibrating, a resonance," writes Franco 'Bifo' Berardi.⁶ Thus, the axiomatic X is not only a placeholder for the Other in the dualist calculation, but the axiomatic X is a function that performs without a subjectivity or signified identity.

The Other is already a concept – it is a postulation for metaphysical problems that exist. The Other has potentiality, possibility, duration and existence, whereas the axiomatic X is a function. It would be a mistake to conflate the Other and the X together, and search for the 'Othering' as a replacement for

³ Hartman 2008, 87.

⁴ Deleuze and Guattari 2004, 463.

⁵ Deleuze and Guattari 2004, 454.

⁶ Berardi 2009, 9.

the axiomatic X. In other words, subjectification will not cease the axiomatic function of the X. They are from the two different registers, with different functions. The Other \neq X. The Other is a particle of a dual system, whereas the X is a complex number. The concept of the Other acquires meaning from a discourse, but the X is merely a function. In the logbook of a slave ship, the X may have stood for the indeterminate amount of loss of cargo, i.e. humans as slaves. The X does not signify a face, but only a body, in other words, it is a thing or matter. The X may also signify slavery itself, for instance in the performative of rejecting the last name inherited from the slave owners by Malcolm X. The X may have a radical function, but it is hardly an alterity.

The Face of the Other

The Other *has* a face, or it *is* a face. The Other denotes, manifests and signifies a possible world, where the body of the Other occupies a space with my body. The Other is a concept, and we use it to decide on the place of things and beings; it is how we cut, withdraw and reflect our position as a subject in the world with the Other. The face of the Other is not only a 'natural' attribute, but a refrain that holds for a place. On the face of the matter, affects and different kinds of intensities gain discursive significations, as The Other. It is a 'key' that catalyses a specific sign. Guattari writes how "during the High Middle Ages [- -] the face of Christ Pantocrator [- -] began literally to haunt the multiple horizons of Christianity."⁷ He calls this function as 'faciality'. It is an 'institutional stamp', or a 'messenger-bird', like a refrain. A face is a signature, which engenders transformation of subject relations with the matter, affects and other intensities. A face is the

Icon proper to the signifying regime [- -] what gives the signifier substance; it is what fuels interpretation, and it is what changes, changes traits, when interpretation reimparts signifier to its substance.⁸

Thus, a face is not human, but it is a machinic assemblage of *visag  t  *, faciality. This is a system with functions that do not produce only a face, but the entire body, its surroundings and relations with other faces, bodies and things. It is a white European face, a Christ;⁹ it is the passionate face of Jean D'Arc in the film by Carl Th. Dreyer, or the 'deadpan' and the 'inhuman' face of Buster Keaton in

⁷ Guattari 2013, 144.

⁸ Deleuze and Guattari 2004, 115.

⁹ "The subject is the face of Christ" (Baudinet 1990, 149).

the *Film* by Samuel Beckett. The face is a monument, a zone of resemblance, and it is a necropolitical sign in the minstrel 'blackface'— a death mask, at the other end of the spectrum. Then, instead of searching for recognition of the Same in the face of the Other, we pay attention to deviations in a system of variation and degrees from the white man's face. It is a face that has a reference beyond modern, into the despotic and devotional imageries; a face has the function of a trigger for the affective response: The Other.

In the work *The Artist is Present* by Marina Abramović, her face evokes an affective and discursive engagement. Between March 14 and May 31, 2010, she performed to the visitors at the MoMA, where they "were encouraged to sit silently across from the artist for a duration of their choosing, becoming participants in the artwork."¹⁰ Here, her face functioned as a signifier. It was present not only as a screen, but as a signifier of a transcendental enunciator: the face of the despot or Christ. It is this *icon* that produces a gap from the ordinary, or that 'something' in the performance. Lauren Berlant writes on this affectivity as a strategy of neoliberal governance, how it

makes itself known as unstable, if not in crisis; in a regime of affective labour, structural relations of alienation are viscerally the opposite, saturating the sensorium while yet monetized, disciplinary, and exploitative.¹¹

We use a tremendous amount of affective, physical and discursive capacity to calibrate our lives with the dominant modes of living within the normative parameters.¹² In this we need the other to have a face of the Other, instead of the axiomatic variable of an X. In the brilliant simplicity in this performance, the face of Abramović refers to archaic and devotional imagery, as the folding-in of the archaic strata of material, relational and epistemological references. The face is not a black hole of indeterminacy, but it is the face of a Christ, that is able to help us to calibrate ourselves, again. It forces us to regard our subjectivities detached from the regulated place of the citizens.

In my doctoral research *Schizoproduction* (2017), one of the central artistic work was titled "*Life in Bytom*" (2012), which focused on the changes in a post-industrial mining town Bytom, in Silesia, Poland. In collaboration with the CSW Kronika in Bytom in 2012, I arranged workshops for the local people. They were mapping workshops where the participants drew diagrams of their experiences in their hometown. Then, in the following days I travelled around Bytom, trying to find these places that had a significant meaning for them. I

¹⁰ Abramović 2010, n.p.

¹¹ Berlant 2011, 69.

¹² Berlant 2011, 180.

had asked the people to draw dreamlike, fantastic or delusional landscapes of some site in Bytom. On one of the trips, we went to the area of Bobrek, which used to be a model for the organization of the working-class areas during the socialist period. The characteristic architecture of Bobrek was built for the mining workers in the early 20th century by Ludwik Schneider. After the collapse of the Soviet Union, and drastic economic transformations, most of the mining industry had been closed down in Bytom. This severely affected the Bobrek neighbourhood – only one out of the six mines still function. In the past twenty years, Bobrek has declined from a respectable neighbourhood into a ‘problem’ area. Before the 1990s sixty per cent of the people living there were working in the Bobrek mine or the steel factory. Now the numbers have turned upside down, and most people are unemployed. Paradoxically, from the point of view of the economy and biopolitics, poverty can be regarded as an asset. This results from necropolitics, where this recent development of biopolitics, does not concern only a third world life behind the wall in Mexico or Sub-Saharan Africa. It takes place in places like Bobrek, within the first world boundaries in the European Union.

In a project that I created with Karolina Kucia in 2016 and 2017, we encountered similar conditions of labour with the migrant labourers in Andalucía. The project focused on the living conditions of workers in the food production in the Almería region, which takes place in massive areas of greenhouses, called plasticulture. Due to seasonal nature of the work, conditions for the immigrant workers are precarious and unstable. In the workshop that we conducted with Moroccan workers in Nijar, Almería in April 2017, we encountered stories of racism and exploitation. In most cases, common work agreements are not kept or do not follow European law. Moreover, a migrant worker without a permanent labour contract is easily replaced, since there is always a flow of migrant workers on hold for a job, waiting for their chance. We worked with the labour union Soc-Sat, and with their representative Spitou Mendy. He explained how the migrant workers from North and Sub-Saharan Africa are often completely ignorant of their rights. Moreover, they are often illiterate and thus easily fooled by landowners and employers, who deliberately ignore the European law of worker’s rights.

At the moment of writing this article, we are in the process of finishing a short film based on these stories and interview materials. Our main concern is that there is always a paradoxical difficulty in representing them. Obviously, they need visibility for their predicament, and this was clearly emphasized in the discussions with Mendy. From their perspective the artistic practice creates visibility for a significant issue in their life. It is an issue that we may not neglect, since without that, the project will fail in its mission to present the true conditions of food production in Europe, as well as the humanitarian

stakes and the effect on the environment of this industrial and erosive food production. However, we need to ask: is the emphasis on the artistic practice or on the activist propagation of information?

The Fictioning Practice

There is a necessity to keep some adherence with the axiomatic X in the practice. It means that the artistic practice always has a placeholder for an indeterminacy of the Other, and what it may signify. For this I need to introduce a term 'fictioning', which relates with the slightly more familiar term of 'fabulation', used by Henri Bergson and later on by Deleuze. Fabulation is a creative process and an act, that runs through the process itself as a 'myth-making' axiom. It has no significant 'truth value', but it has significance for any creative process – even for the documentary cinema. Both fabulation and fictioning take place along the act that runs through them. It is the interval between durations and a way to emerge from the singular duration, where one may recognise the multiplicity of durations and perspectives. Fictioning, like fabulation has the capacity to emerge from the enclosure of subjectivity. In her book on documentary cinema, Ilona Hongisto argues that fabulation as a compositional modality can: "undo the antagonistic dichotomy between the true and the false."¹³ Similarly, fictioning has no truth-function, or it is not pure 'fiction' or 'fantasy', but as an intransitive term it is a modality. It is not a process of resemblance or perceptual sameness. Simon O'Sullivan writes on fictioning, particularly how it inserts itself into the world, which necessarily changes our perception of reality, where we are never in correlation with a *proper* reality.¹⁴

Instead of dual positions between a subject and the Other, truth or falsehood, the fictioning has a *perspectivist* quality. A Brazilian anthropologist Eduardo Viveiros de Castro writes about perspectivism where the "world is inhabited by different sorts of subjects or persons, human and non-human, which apprehend reality from distinct points of view."¹⁵ A perspectivist point is a capacity to occupy a point of view in an acentric plane. Each point does not represent a linear conjunction with a clearly defined subject, or a dependency between these points, but as Deleuze writes on perspectivism, "a subject will be what comes to the point of view, or rather what remains in the point of view."¹⁶ From the perspectivist point of view the subject and the Other are rather

¹³ Hongisto 2015, 67.

¹⁴ O'Sullivan 2015, 86.

¹⁵ Viveiros de Castro 2014, 195.

¹⁶ Deleuze 1993, 19.

what remains, instead of how the subject positions herself in this relationship. In similar terms with faciality, which denotes a face as the remainder of certain intensities, it may become a point of attention in a documentary film or a performance. My aim in using perspectivism with fictioning aims to rebuke in artistic practice and research these focus points of attention. In other words, the aim is to recognize how the 'faciality' has the function of the Other within a face, but it is culturally and normatively intensified.

Fictioning is not a product of imagination or fantasy, but it is an experimentation with thought itself, or it is the 'diverging of perspective'.¹⁷ Fictioning presents the concatenation of meanings, where we may regard the epistemic violence of the proper thought, in other words, the dual positions of the 'I' and the Other. Peter Osborne writes on the artistic practice of the Atlas Group, a project by Walid Raad, that the "*the fictionalization of artistic authority and the collectivization of artistic fictions*¹⁸," relate the construction of subject position and fictionalization and collectivization in contemporary 'transnational space'. The Atlas Group's work consists of photographs and works on video, which are presented as found archive materials from Lebanon. The work *My Neck is Thinner Than a Hair: A History of Car Bombs in the Lebanese Wars, Volumes 1–245*, supposedly presents archive material from the collections of the "foremost historian of the Lebanese war" Dr. Fadl Fakhouri.¹⁹ For Osborne the work of the Atlas Group corresponds with the "dual fictionalization [- -] and renders visible the fictitiousness of the contemporary itself."²⁰

In the contemporary position, each perspective is supposedly equally valid and true – or false, as Viveiros de Castro writes.²¹ In the contemporary no absolute or correct representation exists. However, through the examples of Bytom, Andalucía and the possible connection with the Atlas Group, it is possible to see that no equal network exists. When the migrant worker 'X' from Mali, Senegal, Morocco, or from Poland thinks, it has altogether different intensity for the contemporary market, than the articulation by a contemporary artist, curator or the funder of a project. Each *performance* has a different value in the economy; performance=value times X. From the discourse of the Other, there are antagonistic positions with divergent perspectives. In the end, it is the economy as the determination in the last instance, which produce a network, and which is not equal, but significantly antagonising. The economy is not a humanist determination, but in the contemporary, globalist

¹⁷ Viveiros de Castro 2014, 195.

¹⁸ Osborne 2013, 15-28.

¹⁹ <http://www.theatlasgroup.org/data/TypeA.html>.

²⁰ Osborne 2013, 33.

²¹ Viveiros de Castro 2014, 70.

context it is the economy that determines humanism. A Slovenian artist and a philosopher, Marina Gržinić argues that in this context the term 'refugee crisis' is a smokescreen for the postcolonial racism. The global economy has shifted from national borders towards the economic and military zones. Gržinić quotes Étienne Balibar in that after 1989:

it is possible to claim that social racism constitutes the essential form of 'European apartheid' [- -] all those who are seen from its Western perspective unimportant [- -] are constructed as subhuman through a process of dehumanization [- -] This process stays unreflected also due to the new rhetoric developed in contemporary philosophy and theory of the posthuman.²²

The rhizomatic networks of perspectivism are heavily utilized by the militant exploitation determined by economic interests, which in turn create identity politics, and where the use of the concept 'the Other' has determinate functions. For this reason, such writers like Gržinić, Reza Negarestani, Eugene Thacker or Nina Power argue that:

Paradoxically, it is perhaps the case that what makes us most human is our capacity for the inhuman, which is to say, reason forces us to confront all the many ways in which we are not such a special animal, and all the ways we can, for example, be carved up into chemicals and atoms and DNA [- and that -] there is a sense, or several senses, of thinking about inhumanism that both take violence into account and move beyond it [- -] Humanism completes and incompletes itself because its inhuman drive perennially reopens itself to the universe and produces knowledge that potentially undercuts what it means to be human at any given historical moment.²³

It is the use of the term 'humanism' that is the base for exploitation in *inhuman* ways. We need a representation of a human in order to understand, but also to accept the necessity of violence determined by economic instances. And still, the true exploitation is pure violence, which functions through algorithms and axiomatic incentives. What we can get out from the argument by Power, is that exploitation and violence need to be seen not only as the violence against humanity, but propagation of 'proper' epistemologies and ontologies. The exploitation of the Other is a necessary part of the equation, due to the decisions needed for the proper epistemology – cognitive production of labour.

²² Gržinić and Tatlić 2014, 12–13.

²³ Power 2017, 1.

The conceptualization of suffering through the concept of the Other is entangled with necropolitics – the move from biopolitics of life into regulating “life through the perspective of death, therefore transforming life into a mere existence below every life minimum [- -] ‘let live and make die’,” where

a sovereign power [- -] set up for the maximum destruction of persons and the creation of deathscapes, unique forms of social existence in which vast populations are subjected to conditions of life which confer upon them the status of living dead.²⁴

The necropower processes an equation where the ‘X’ is represented as the Other, in order for exploitation and destruction to become feasible. This is what we can get from the argument by Gržinić, that the European racism is the origin of the dehumanizing project of the ‘refugee crisis’.

Philosopher François Laruelle criticises the same positions intellectuals take in contemporary society reflecting humanism with crises. According to him, these reactionary positions and reflections are here to abuse victims. He proposes not to think *about* the victims or *as* victims, but to do ‘victim thinking’ (*penser victime*)²⁵. Here, the victim, or the victim=X, has no position of a placeholder for the proper thought – which is always the universal plane created by intellectuals like philosophers, public figures or artists. ‘Victim thinking’ is not the universal thought, where the place for a victim is the position of an exception or deviation. Such a place of exception or deviation is one that has only a function to fortify community in excluding them. In other words, the victim for Laruelle has no identity. We may say that the victim is not human, but inhuman in the first place. For Laruelle it is One, or generic Man, but never the Other. The function of the Other is a reduction of the X into a position of a deviant from the norm, which is defined by the universally accepted (*katholikos*) and the proper (*orthodoxos*) thought. The community of the proper and the universal thought must define the victim=X as a position or a sufficient identity of the Other.

The universal thought is perplexing because it presents itself as capable of regarding any perspective, in other words, all humans think in the human way, and thinking is human attribute. For this point of view, is impossible that there would be anything unthinkable. In other words, the presumed thought from the Other, may have a difference in denotation, manifestation and signification in any sense, but it is still determinate with a set of possibilities, and conditioned by the virtual possibility of a proper thought – or what may

²⁴ Gržinić and Tatlić 2014, 24–25.

²⁵ Laruelle 2015, 81.

be called the 'sufficient reason'. The rather abstract argument here, I find still valuable. Quentin Meillassoux writes, in the similar terms with Laruelle, how "there is no legitimate demonstration that a determinate entity should exist unconditionally."²⁶ In other words, there are no absolutely necessary entities, and thus no economy of sufficient reason, also. Victim thinking has no metaphysical foundation in the sense that proper thinking perceives it. Instead of a proper decision, the determination in the last instance should be regarded as the radical immanence, or the Real. Then, victim thinking is not only a possibility among multiple other ones, but a way to think when there is no correlation with proper thinking. The critique of 'correlationism' by Meillassoux proposes that the proper and universal thinking posit at first that there is always a *fact*, that there is a world.²⁷ Because of this, victim thinking is always something beyond, but still within the limits of thought. The victim becomes a metaphysical concept of the Other. But instead, victim thinking is radically alien, which we may not approach through philosophical concepts of 'friendship' or alterity. My proposition is that the artistic practice may do this 'non-philosophical' move by fictioning, without succumbing to philosophising practice of the sufficient reason and truth.

When I speculate on the position of the migrant worker and his exploited conditions, these speculations take place in the world, or a shared correlation with the world. My speculations do not affect or have access to victim thinking. The migrant worker is not a representative of victim thinking, but in the case of the workshop she will aim to accommodate herself with the position of the Other. She and I do not *know* what victim thinking would be. The Other is a universalized position of a victim, and in order to be 'heard' one must regard all thinking from this universalized position. The Other has always a possibility for a revolt, but never a chance to not to have that position. A thought of the Other is the "manifestation of the World of philosophy [- -] virtue of philosophical appearances,"²⁸ argues Laruelle. The Other is an event in philosophy, in other words for the beliefs and desires of a subject thinking about the Other. Still, at least in the argument of Laruelle, such victim-thinking is not a 'possibility' but it is disguised in the world.²⁹ It has only a posture of the Other in the world of sufficient reason. The victim may present herself in the universal position, and still the posture is visibly a disguise. It is the 'advent' of thought – both in the sense of the ghost and the becoming event – and

²⁶ Meillassoux 2008, 33.

²⁷ Meillassoux 2008, 40.

²⁸ Laruelle 2000, 183.

²⁹ Laruelle 2012, 8.

not a possibility. It “no longer announces anything, it is neither absence or presence.”³⁰ It is the solitude of radical immanence, which can be called victim thinking.

We may think like the Other through the universalising thought, since the victims, migrant worker or the unemployed are conceptual positions. However, another step is to regard how we are determined by these universal concepts on the verge of impossibility. The Other may be metaphorically as distant as the Alpha Centauri, but still, following the argument by Meillassoux on correlationism: “*it is unthinkable that the unthinkable be impossible.*”³¹ It is to say, that artistic practice and research may work in correlation with the concept of Other within the limits of thought, but here the position of the Other becomes a metaphysical one, according to the givenness of sufficient reason.

My concluding proposition is that there is no articulation for or about the victim, but that we must regard artistic practice from the point of view where the face of the Other turns into an ahistorical, opaque, and amnesic X, and where the face of the other is neither a mask, but only a posture of the Other.

³⁰ Laruelle 2000, 186.

³¹ Meillassoux 2008, 41.

References

- Abramović, Marina. 2010. "The Artist is Present." MoMA.org. Accessed November 16, 2015. www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaAbramovic/
- Baudinet, Marie-José. 1990. "The Face of Christ, The Form of the Church." *Fragments for a History of the Human Body, Part One*. Edited by Michel Feher, Ramona Naddaff and Nadia Tazi. Translated by Anna Cacogni. New York: Zone Books.
- Berlant, Lauren. 2011. *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press. Bertoglio, Edo. 1981. *Downtown 81*. New York Beat Films.
- Berardi, Franco 'Bifo'. 2009b. *Precarious Rhapsody: Semiocapitalism and the pathologies of the post-alpha generation*. Translated by Arianna Bove, Erik Empson, Michael Goddard, Giuseppina Mecchia, Antonella Schintu and Steve Wright. London: Minor Compositions.
- Deleuze, Gilles. 1990. *The Logic of Sense*. Translated by Mark Lester and Charles Stivale. New York: Columbia University Press.
- Deleuze, Gilles. 1991. *Bergsonism*. Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. New York: Zone Books.
- Deleuze, Gilles. 1993. *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Translated by Tom Conley. London: Athlone Press.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. 1994. *What is Philosophy?* Translated by Hugh Tomlinson and Graham Burchill. London: Verso.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. 2004. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Translated by Brian Massumi. London: Continuum.
- Gržinić, Marina and Šefik Tatlić. 2014. *Necropolitics, Racialization, and Global Capitalism: Historization of biopolitics and forensics of politics, art and life*. Lanham: Lexington Books.
- Guattari, Félix. 2013. *Schizoanalytic Cartographies*. Translated by Andrew Goffey. London: Bloomsbury
- Hartman, Saidiya. 2008. *Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Hongisto, Ilona. 2015. *Soul of Documentary: Framing, Expression, Ethics*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Lacan, Jacques. 1998. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Translated by Alan Sheridan. New York: W.W. Norton & Company.
- Laruelle, François. 2000. "Identity and Event." *Pli* (9), Warwick: University of Warwick, 174-89.
- Laruelle, François. 2012. *Struggle and Utopia at the End Times of Philosophy*. Translated by Drew S. Burk & Anthony Paul Smith. Minneapolis: Univocal Publishing.
- Laruelle, François. 2013. *Philosophy and Non-Philosophy*. Translated by Taylor Adkins. Minneapolis: Univocal.
- Laruelle, François. 2015. *Intellectuals and Power: The Insurrection of the Victim*. Translated by Anthony Paul Smith. Cambridge: Polity Press.
- Mbembe, Achille. 2001. *On the Postcolony*. Berkeley: University of California Press.
- Meillassoux, Quentin. 2008. *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*. London: Bloomsbury.
- Nauha, Tero. 2016. *Schizoproduction: Artistic research and performance in the context of immanent capitalism*. Helsinki: University of the Arts Helsinki, Theatre Academy.
- Nauha, Tero. 2017. "A performance entangled with philosophy," *Nivel: Poetics of Form*, No. 8. Helsinki: University of the Arts
- Nauha, Tero. 2017. "A thought of performance," *Performance Philosophy*, Vol.2, No. <http://www.performancephilosophy.org/journal/issue/view/3>
- Ó Maoilearca, John. 2015. *All thoughts are equal: Laruelle and nonhuman philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Osborne, Peter. 2013. *Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*. London: Verso Books.
- O'Sullivan, Simon. 2015. "Myth-Science and the Fictioning of Reality," in *Paragrana: Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*. Edited by Christoph Wulf. Volume 25, Issue 2 (Dec 2016). München: De Gruyter Verlag, 80–93.
- Power, Nina. 2017. "Inhumanism, Reason, Blackness, Feminism" *Glass Bead: Site 1: Logic Gate, the Politics of the Artifactual Mind*. <http://www.glass-bead.org>

- Viveiros de Castro, Eduardo. 2004. "Exchanging Perspectives: The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies." *Common Knowledge*, 10:3. Durham: Duke University Press.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2014. *Cannibal Metaphysics*. Translated by Peter Skafish. Minneapolis: Univocal publishing.



MIKKO-OLAVI SEPPÄLÄ

Juhlittu vieras ja vieroksuttu muukalainen: näyttelijä Liina Reiman Suomessa

Tiivistelmä

Artikkeli käsittelee virolaisen näyttelijä Liina Reimanin (1891–1961) työskentelyä Suomessa kulttuurisen kohtaamisen näkökulmasta. Reiman teki suuren osan urastaan Suomessa. Hän esiintyi vuosina 1928–1938 useassa suomalaisessa teatterissa ensin vierailevana taiteilijana, sitten harjoitellen suomalais-teattereiden kanssa. Vuodesta 1934 lähtien hän esiintyi suomen kielellä. Toisen maailmansodan loppuvaiheessa 1944 hän emigroitui Virossa Suomeen, työllistyi suomalaisella teatterikentällä ja eli viimeiset vuotensa vapaaehtoisessa maanpakolaisuudessa.

Artikkeli pohjautuu laajaan arkisto- ja lehtiaineistoon ja hyödyntää teoreettisesti Peter Burken työstämiä kulttuurisen kohtaamisen käsitteitä. Aktiivisena toimijana Reiman oli kulttuurista kääntämistä harjoittanut *kulttuurinvälittäjä*, joka toi suomalaisiin teattereihin oman näyttelijäntyönsä siihen liittyvine harjoitusmenetelmineen ja välitti klassisen, virolaisen ja venäläisen draaman tulkintaperinnettä. Harjoitusprosessit merkitsivät *dialogia*, sopeuttamista ja neuvottelua Reimanin ja suomalaisten teatterintekijöiden työskentely- ja tulkintatapojen välillä. Viimein teatteriyleisön silmissä Reimanin suomenkieliset näyttämöhahmot olivat *hybridejä*, joissa tuttu suomalaisuus näyttäytyi vieraan korostuksen kautta outona – lumoavana tai torjuttuna – toiseutena.

Reimanin taiteilijarooli Suomessa muuttui vuosien varrella: hän tuli maahan 1920-luvulla virolais-suomalaisen kulttuuridiplomatian välikappaleena, kansallisena primadonnana, 1930-luvulla hän nousi palvotun diivan asemaan, ja 1940-luvulla hänelle jäi pakolaistaiteilijan traaginen ja katkera osa. Vuosina 1928–1952 Reiman työskenteli näyttelijänä ja ohjaajana kaikkiaan viidessätoista suomalaisessa ammattiteatterissa. Näyttelijäntyötä hän opetti omalla esimerkillään, jolle oli ominaista korkea työmoraali ja tekninen taito, tarkkaan tutkittu roolihenkilöiden psykologia ja voimakas tunneilmaisu.

Abstract

The article, “Celebrated guest and rejected alien: actress Liina Reiman in Finland”, addresses the Estonian actress Liina Reiman (1891–1961) and her career in Finland from the point of view of cultural encounters and cultural translation. Reiman appeared in 1928, 1932–38 and 1944–52 at several Finnish theatres as a visiting artist. From the year 1934 on, she performed in Finnish.

The article is based on the study of cultural encounters and cultural translation as outlined in the writings of Peter Burke. As an active actor, Reiman herself was a cultural mediator and cultural translator bringing her own artistic practice with its distinctive training methods to the Finnish theatres and carrying the tradition of interpreting classical, Estonian and Russian drama. Rehearsal processes required dialogue, adaptation and negotiation between the methods, interpretations and traditions of Reiman and her Finnish colleagues. In the eyes of the Finnish audience, Reiman’s stage figure with its foreign accent could be seen as a cultural hybrid in which the familiar Finnishness appeared as strange – enchanting or repelled – Otherness.

The role of Reiman as an artist in Finland changed along the years. She came to the country in the 1920’s as a national *prima donna* or as an agent of the Finnish-Estonian culture diplomacy. In the 1930s, she was celebrated as a diva, while in the late 1940’s she was left with the tragic and bitter part of an artist in exile. Between the years 1928–52, Reiman worked as an actress and/or director at fifteen Finnish professional theatres. As a lecturer, she taught acting through her own example characterized by her high work ethic and technical skill, as well as her powerful emotional expression and the carefully examined psychology of the roles.

Kulttuurinen kohtaaminen ja näyttelijän rajanylitykset

Violainen näyttelijä Liina Reiman (1891–1961) teki suuren osan urastaan Suomessa. Hän esiintyi vuosina 1928–1938 useissa suomalaisissa teattereissa ensin vierailevana taiteilijana, sitten harjoitellen suomalaisteattereiden kanssa. Vuodesta 1934 lähtien hän esiintyi suomen kielellä. Toisen maailmansodan loppuvaiheessa 1944 hän emigroitui Virosta Suomeen, työllistyi suomalaisella teaterikentällä ja eli viimeiset vuotensa vapaaehtoisessa maanpakolaisuudessa.

Analysoin Reimanin teatterityötä Suomessa kulttuurisen kohtaamisen näkökulmasta. Kulttuurisen kohtaamisen tutkimus on kasvanut postkolonialismin ja globalisaation seurauksena, ja alalla on sovellettu useita eri näkökulmia ja käsitteitä. Monet niistä pyrkivät huomioimaan vuorovaikutuksen, refleksiivisyyden

sekä risteämisistä johtuvat uudet merkitykset.¹ Olennaista on tarkastella prosessiin liittyneitä toimijoita ja niitä olosuhteita, joissa kulttuurinen kohtaaminen tapahtuu.

Kulttuurihistorioitsija Peter Burke on eritellyt kulttuurisen kohtaamisen tilanteita ja toimijuutta ja korostanut sanavalinnan merkitystä. Burke niputtaa 'jäljittelyn', 'varkauden' ja 'lainaamisen' käsitteet yhteen: ne kaikki kuvaavat tilannetta, jossa jotakin aktiivisesti siirretään kulttuurista toiseen. Toisen ryhmän muodostavat 'sopeuttaminen' ja 'neuvottelu', jotka korostavat dialogista prosessia kahden eri järjestelmän välillä. Kolmanteen kuuluvat prosessia korostavat käsitteet kuten 'sekoittuminen', 'fuusio' ja 'hybridisyys', joissa inhimillinen toimijuus hävytetään. Burke itse suosii käsitettä 'kulttuurinen kääntäminen' (*cultural translation*), koska se korostaa aktiivista toimijuutta ja on neutraali eikä sisällä arvoarvostelmia. Hän esittää vielä viidennen käsitteen, 'kreolisaatio', jossa kahden osapuolen (kuten kielen) lähentymisestä syntyy jotakin uutta, kolmas. Myös se, miten kulttuuriseen kohtaamiseen suhtaudutaan, vaihtelee jyrkästi ihannoinnista torjuntaan, kulttuurisen puhtauden vaalinnasta vapaisiin sovellutuksiin tai mukaelmiin. Kulttuurinen laina saattaa myös kiertyä takaisin lähtökulttuuriin.²

Liina Reimanin Suomen-esiintymisissä voi erotella eri tyyppisiä kulttuurisen kohtaamisen tilanteita, erilaisuuden ilmenemismuotoja ja suhtautumista niihin. Aktiivisena toimijana Reiman oli kulttuurista kääntämistä harjoittanut *kulttuurinvälittäjä*, joka toi suomalaisiin teattereihin oman näyttelijäntyönsä siihen liittyvine harjoitusmenetelmineen ja välitti klassisen, virolaisen ja venäläisen draaman tulkintaperinnettä. Harjoitusprosessit merkitsivät *dialogia*, sopeuttamista ja neuvottelua Reimanin ja suomalaisten teatterintekijöiden työskentely- ja tulkintatapojen välillä. Viimein teatteriyhteisön silmissä Reimanin suomenkieliset näyttämöhahmot olivat *hybridejä*, joissa tuttu suomalaisuus näyttäytyi vieraan korostuksen kautta outona – lumoavana tai torjuttuna – toiseutena.

Reiman oli lähtökohtaisesti ulkopuolinen, poikkeava kansallisuudeltaan, kieleltään ja edustamansa teatteritradition puolesta. Minkä vuoksi Reiman tuli esiintymään Suomeen? Mitkä tahot olivat keskeisiä toimijoita hänen vierailuesitystensä ja työjaksojensa järjestäjinä? Millaisia tavoitteita, strategioita ja tuloksia Reimanin esityksillä oli? Millaisia kulttuurisia rajanylityksiä hänen esityksissään tapahtui ja miten niihin suhtauduttiin? Hyväksyttiinkö ne vai torjuttiinko ne?

Cláudia Tatinge Nascimento mukaan interkulttuurisen näyttelijän vierauden kokemus saa käyttövoimaa siitä, että hänen ympäristönsä näkee hänet ja kohtelee häntä vieraana. Kun hän kotoutuu ja kun vieras tulee tutuksi, hänelle jää silti "kaksoiskuuliaisuus", hän kuuluu kahteen kulttuuriin tai elää niiden

¹ Esim. *histoire croisée* sekä *Verflechtungen von Theaterkulturen*. Ks. Werner & Zimmerman 1991, 31; Fischer-Lichte 2014, 11–13.

² Burke 2009; Burke 2008, 121–123.

välissä, on samanaikaisesti tuttu ja vieras.³ Myös Burke toteaa, että kulttuurinvälittäjät ovat usein paikaltaan siirrettyjä marginaali-ihmisiä, kuten emigrantteja tai pakolaisia, ja tästä johtuva ”kaksoistietoisuus” on heille työssä eduksi. Hänen mukaansa kulttuuriset siirrot onnistuvat tilanteissa, joissa kulttuurisen etäisyyden ja samankaltaisuuden suhde on kohdallaan.⁴

Nascimento korostaa teatterikriitikoiden roolia kulttuurisina portinvartijoina: siihen, kuka saa ylittää kulttuurisen rajan, vaikuttavat poliittisen agendan ja etnisyyden ohella myös se, tapahtuuko rajanylitys valtakulttuuriin vai marginaaliin.⁵ Tästä syystä annan ääntä eri kriitikoiden näkemyksille Reimanista.

Analysini pääasiallisena lähdeaineistona on Liina Reimanin kirjeenvaihto, jota on säilynyt useissa henkilöarkistoissa sekä teattereiden arkistoissa, suomalaisten teattereiden kokouspöytäkirjat sekä Reimania ja hänen esityksiään koskevat lehtikirjoitukset suomalaisissa lehdissä. Aineistoa on täydennetty myöhemmällä muistelmakirjallisuudella. Siteeraan Reimanin suomenkielisiä kirjoitettuja niiden alkuperäisessä asussa. Reiman itse kirjoitti kaksi muistelmateosta, jotka käsittelevät hänen elämäänsä ja uraansa vuoteen 1925 asti. Hänen uransa pääpiirteet ja rooliluettelonsa koosti Helvi Pullerits (1966). Annikki Hyvönen julkaisi 2002 elämäkerrallisen esityksen, jossa hyödynsi monipuolisesti aikalaiskritiikkejä ja Reimanin kirjeenvaihtoa Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkistossa sekä Viron teatteri- ja musiikkimuseossa.

Artikkeli on jäsennetty kronologisesti Reimanin vierailujen ja niihin liittyvien kulttuuristen rajanylitysten mukaan. Kussakin kohtaamisessa korostuvat erilaiset piirteet. Reimanin ensimmäinen vierailu tapahtui Suomen Kansallisteatterissa helmikuussa 1928, jota tarkastelen suomalais-virolaisen kulttuuridiplomatian kehityksessä. Seuraavaksi tulivat Tampereen Teatterin vierailuesitykset 1932–1933, joiden myötä Reiman nousi Suomessa palvotuksi diivanäyttelijäksi. Erilaisuus asettautui juhlinnan kohteeksi Antonian roolissa, jossa Reiman esiintyi ensimmäistä kertaa suomen kielellä ja itselleen poikkeuksellisessa roolifakissa. Hybridin näyttämöhahmon vastaanotossa korostui toiseuttaminen. *Elinan surmassa* Reiman sai mahdollisuuden valmistaa suomalaisyleisölle tutun mutta itselleen uuden roolin. *Koidulan* ja *Anfiisan* kohdalla Reiman omaksui entistä selvemmin virolaisen ja venäläisen kulttuurin välittäjän roolin ottaen vastuuta myös ohjauksesta. Molempien näytelmien vastaanottoon liittyi myös Suomen poliittisesta ilmastosta johtuvaa torjuntaa. Reimanin toista *Sappho*-vierailua Kansallisteatterissa 1944–1945 tarkastelen asevelihenkisenä suomalais-virolaisena juhlanäytelmänä. *Äiti*-tuotannot merkitsivät Reimanin siirtymistä ohjaajaksi ja lopulta näyttelijäntyön opettajaksi ja venäläisen teatteritradition välittäjäksi. Reimanin muukalaisuus ja poissulkeva toiseuttaminen korostuivat Intimiteatterin

³ Nascimento 2009, 8–10.

⁴ Burke 2009, 99–101.

⁵ Nascimento 2009, 27.

Cocteau-tuotannossa. Uran viimeinen vaihe oli marginalisoituminen emigrantti-piirien taiteilijaksi ja Viro-nostalgian tulkiksi ja symboliksi.

Kulttuuridiplomatian väline

Suomi ja Viro olivat 1920- ja 1930-luvulla nuoria kansallisvaltioita, joissa korostui kulttuurinen protektionismi ja kansallisten traditioiden vahvistaminen. Samaan aikaan nähtiin, että mailla oli yhteisiä intressejä ja mahdollisuus hyödyntää kielisukulaisuutta. Peter Burke on huomauttanut, että kulttuurisen vaihdon kannalta erityisen suotuisia alueita ovat yhtäältä rajaseudut ja toisaalta metropolit.⁶ Vuorovaikutus lisääntyikin nimenomaan Suomenlahden yli sekä Helsingin ja Tallinnan välillä. Syntyi kauppasuhteita, ystävyys- ja perhesuhteita. Suomalainen kirjallisuus kävi kaupaksi Virossa, mutta virolaisteoksilla ei ollut Suomessa vastaavaa menekkiä ja kirjallisuuden merkkipaaluutkin kääntyivät suomeksi verraten hitaasti. Konkreettista yhteistoimintaa kustannusalalla ei syntynyt.⁷ Teattereiden ja näyttämötaiteilijoiden vuorovaikutus sen sijaan muodostui sangen vilkkaaksi, mutta se keskittyi Helsingin ja Tallinnan teattereiden välille.

Virolaiset teatterivierailut Suomeen kuuluivat 1920-luvun kulttuuridiplomatiaan. Teatterit osoittivat hyödyllisyytään esittelemällä ulkomaiden kirjallisuutta ja teatteritaidetta ja tarjoamalla puitteet seurusteluun. Lähinaapuri Viron merkitystä nosti reunavaltiot politiikan lisäksi suomen ja viron kielisukulaisuus, ”heimoveljeys”. Virolais-suomalaiset vaihtovierailut toimivat osaltaan maan ruotsinkielisten teattereiden skandinaavisten näyttelijävierailujen vastapainona.⁸ Suomessa tunnettiin kiinnostusta erityisesti virolaisten versioimia suomalaisteoksia kohtaan.

Liina Reiman nousi suomalaisten tietoisuuteen Virossa matkustaneiden teatterikriitikoiden, Hagar Olssonin ja Elsa Enäjärven, välityksellä. He ylistivät traagisten sankarittarien tähtinäyttelijää, joka kannatteli Paul Seppin ohjauksia Tallinnan Draamateatterissa ja, vuodesta 1925 lähtien, Wilhelm Mettusin ohjauksia Tarton Vanemuine-teatterissa. Olsson kehotti suorasukaisesti:

Tähän näyttelijättäreeseen kannattaisi Suomessakin tutustua. Jos virolaissuomalaisia näyttelijävierailuja jatketaan – mikä olisi erittäin suotavaa ainakin suomalaisen teatterielämän kannalta, joka nykyään elää liian eristettyä elämää – olisi ennen kaikkea koetettava saada Liina Reimann [sic] vierailemaan.⁹

⁶ Burke 2009, 72.

⁷ Möldre 2012; Mallene 1996; Laitinen 1996; ”Kirjalliseen tulliuniooniin Eestin kanssa?” 1930.

⁸ Esim. Aho 1928, 71.

⁹ Sit. Olsson 1925, 151; Reimanin esittely myös Enäjärvi 1926, 9; ja Kärner 1926.

Virolainen ammattiteatteri oli kehittynyt myöhemmin kuin Suomessa, vasta 1900-luvun alussa. Reiman oli saanut pohjakoulutuksensa Tartossa ohjaaja Karl Menningiltä, joka oli saksalaisen teatterin kasvatti ja venäläisen teatterin tuntija ja korosti kurinalaisen sinnikkään työskentelyn merkitystä. Reimanin kehityksen kannalta keskeinen ohjaaja Paul Sepp puolestaan oli kouluttautunut Venäjällä. Reiman oli määrätietoisesti ja itsenäisesti kehittänyt taitojaan; vuoden 1922 Saksan matkan jälkeen hän harjoitti erityisesti puhetekniikkaansa.¹⁰ Virolaisena hän hallitsi sekä venäjän että saksan kielen.

Keväällä 1927 Baltian maiden ja Puolan teattereihin tutustunut Eino Kalima näki Reimanin esityksen ja kutsui näyttelijän vierailemaan Kansallisteatteriin.¹¹ Reiman näyttelisi viron kielellä suomalaisten näyttelijöiden kanssa. Reimanin vierailua silotti hänen puolisonsa, Estonia-teatterin kapellimestari Raimund Kullin ja suomalaistenori Wäinö Solan ystävyys ja yhteistyö, joka oli alkanut jo 1910-luvun alussa. Vierailurooliksi tuli Reimanin syksyksi 1927 valmistama *Sappho*. Grillparzerin runodraama oli kuulunut myös Kansallisteatterin ohjelmistoon. Se kuvasi naisrunoilija Sapfon ristiriitaa korkean kutsumuksen ja kielletyn rakkauden välillä. Roolia Reiman piti siihenastisen uransa raskaimpana.¹² Vierailusta sovittaessa Reiman ei vielä osannut suomea, joten hän kommunikoi Kaliman kanssa venäjän kielellä.¹³

Reimanin viikon mittainen vierailu toteutui helmikuun lopulla 1928. Ajan kohta osui lähelle itsenäisen Viron kymmenvuotisjuhlaa, mikä vahvisti vierailun kulttuuridiplomaattista luonnetta. Kahden *Sappho*-näytännön ohella Reiman lausui Helsingin Akateemisen Heimoklubin järjestämässä itsenäisyysjuhlassa.¹⁴ Nimimerkki Leikari (Erkki Kivijärvi) näki näyttelijävierailun rakentavan tervetullutta ”Suomen-siltaa” Viron ja Suomen välillä ja toivoi, että vierailuja järjestettäisiin vastavuoroisesti.¹⁵

Reimanin vierailu epäonnistui siinä mielessä, että helsinkiläisyleisö ei tullut katsomaan esitystä. Ongelma ei varmastikaan ollut se, etteikö korkeaviritteinen draama olisi ollut yleisölle tuttu – kenties päinvastoin.¹⁶ Arvostelu sen sijaan oli kohteliaan kiittävää. Hagar Olsson painotti, että virolaisen kulttuurin veren-

¹⁰ Reiman 1960, 199–200; myös Hyvönen 2002, 6–7, 15, 22.

¹¹ Kalima 1968, 238–239; Reiman 1960, 312–313.

¹² Liina Reimanin kirje Wäinö Solalle 19.12.1927. Wäinö Solan arkisto. KA.

¹³ Liina Reimanin kirje Wäinö Solalle 18.1.1928. Wäinö Solan arkisto. KA; Liina Reimanin kirje Eino Kalimalle 4.3.1928. Eino Kaliman arkisto. SKS; Kansallisteatterin johtokunnan kokous 13.1.1928. SKT.

¹⁴ ”Helsingin Akateeminen Heimoklubi”. Helsingin Sanomat 25.2.1928, 10.

¹⁵ Leikari 1928, 7.

¹⁶ Aho 1928, 71; Kivijärvi 1928, 8.

käynti ja mannermaiset yhteydet olivat vilkkaampia kuin Suomessa: ylenkatseeseen ei suomalaisilla ollut aihetta.¹⁷

Reimanin klassikotulkintoja 1920-luvulla nähneet suomalaiskritikot luonnehtivat häntä suuren linjan näyttelijäksi, jolle oli ominaista voimakkaan sisäistynyt, latautunut näyttelijäntyö ja tunnevoima. Reimanin sankarittaret eivät olleet viileitä kuvapatsaita, vaan aitoja henkilöitä, lihaa ja verta, ja toivat klassikkodraamat yllättävän lähelle nykykatsojaa.¹⁸ Eniten suomalaisyleisön huomiota kiinnittivät Reimanin poikkeukselliset äänivarat ja niiden kultivoitunut, suvereeni hallinta. ”Äänen sointi ja muuntaminen vaivattomasti ja vapaasti äärimmäisyyksien välillä vaihtuvien tunnetilojen mukaan oli ihmeellistä kuultavaa”, kirjoitti Lauri Aho.¹⁹

Liina Reiman oli esittäytynyt suomalaisille veljeskansan kansallisena primadonnana, antanut työnäytteen klassisen teatteritaiteen korkeasta tasosta Virossa ja saanut Suomesta monia henkilökohtaisia tuttavuuksia, kuten Kirsti Suonion perheen. Ammatillisessa mielessä ensivierailu ei kuitenkaan ollut rohkaiseva: Liina Reiman ei esiintynyt Suomessa neljään vuoteen.

Palvottu diiva

Tampereen Teatterin johtaja Eino Salmelainen tutustui Liina Reimaniin yhteisen ystävän, Hagar Olssonin, välityksellä keväällä 1932 Berliinissä, jossa kaikki kolme olivat opintomatalla. Keskustelujen päätteeksi sovittiin, että Reiman vierailisi Tampereella syksyllä Sapphona.²⁰ Mikä oli muuttunut neljässä vuodessa? Minkä vuoksi Reiman ja Salmelainen olivat kiinnostuneita näyttelijävierailusta?

Ensinnäkin Suomen ja Viron poliittiset ja kulttuurisuhteet olivat entisestään lämmenneet 1930-luvun alussa, joten olosuhteet Suomessa olivat otolliset.²¹ Toisekseen Reimanin asema Virossa oli heikentynyt. Vakavalle draamalle ei tahotonut riittää yleisöä, ja teatterit alkoivat talouslaman ja elokuvakilpailun paineessa suosia viihteellistä ohjelmistoa, operettia ja komediaa, joihin Reimanin omintakeinen näyttelijänlaatu ei istunut. Neljäkymmentävuotias Reiman koki, että oli tragediennena jäämässä marginaaliin.²² Hän kärsi nopeasta harjoitus-aikataulusta, jonka aikana roolit eivät ehtineet kypsyä valmiiksi.²³ Virolaisten

¹⁷ Olsson 1928, 78–79.

¹⁸ Kivijärvi 1928; Olsson 1925 ja 1928; Aho 1928; Enäjärvi 1926; HUOM Jalkanen 1928.

¹⁹ Ibid; Aho 1928, 71; Kalmari 1929, 7; Jalkanen 1945, 16; Kalima 1968, 258.

²⁰ Reiman 1960, 313; Salmelainen 1955, 241.

²¹ Esim. Rand 1931.

²² Panso 1995, 20–21; Hyvönen 2002, 20.

²³ Seija-Kerttuli 1934, 41.

käsityksen mukaan Suomessa draamaa vielä arvostettiin.²⁴

Paradoksaalista on, että Suomessa Reimanin esiintymiset koettiin osoitukseksi siitä, miten korkealla tasolla klassinen teatteritaide ja perinteiden arvostus Virossa olivat. Myös Suomessa valiteltiin viihteellisen ohjelmiston ylivaltaa; vain Reimanin tähtvierailut saivat yleisön osoittamaan kiinnostusta klassista draamaa kohtaan. Tampereella *Sappho* ja sitä seurannut *Maria Stuart* muodostuivat teatteritapauksiksi, joita ylistivät sekä yleisö että lehdistö. Se, että Reiman puhui rooleissaan viroa, ei haitannut.²⁵

Salmelaisen kannalta Reimanin vierailut veivät huomiota pois repivistä, teatterityötä häirinneistä, poliittisista vastakkainasetteluista. Salmelainen oli joutunut Lapuan liikkeen vastustajana Tampereen oikeistopiirin silmätikuksi ja etsi jo keväällä 1933 mahdollisuutta siirtyä Helsinkiin.²⁶ Heimokansan tähtinäyttelijän vierailu oli omiaan luomaan positiivisen ja taitavasti orkestroidun teatterijuhlan, jossa pääosaan nousi klassinen teatteritaide.²⁷ Muistelmissaan Salmelainen korosti Reimanin vierailun antia myös henkilökunnan jatkokoulutuksen kannalta:

Liina Reimanin vierailuilla olivat suurta juhlaa, hän hämmästytti klassillisen tyylin täydellisyydellä ja harvinaisella eläytymisvoimallaan. Meillä klassillinen koulu oli päässyt rappeutumaan vallankin 20-luvun myllerryksessä. Toisin sanoen näyttelijöillämme oli ylimalkaan paljon opittavaa taidollisessa suhteessa. Eestin vanhempi näyttelijäpolvi oli ankaran venäläisen koulun kasvatamaa, joten kunnioitus ammattitaitoa kohtaan säilyi. Liina Reiman tutustutti meidät uuteen työskentelytapaan.²⁸

Eino Salmelaisen onnistunutta reseptiä kokeilivat myös Tampereen Teatterista ponnistaneet nuoret teatterinjohtajat, jotka olivat vastaanyttelijöinä tutustuneet Reimaniin. Niinpä Reiman vieraili Helge Raninin kutsusta pariin otteeseen Porin Teatterissa ja talvipakkasilla 1936 Aino Mattilan kutsusta Kajaanin ja Oulun Näyttämöillä.

Reimaninille esiintyminen Suomessa antoi ennen kaikkea mahdollisuuden toteuttaa omaa näyttelijänkutsumustaan laajentamalla yleisöpohjaa uusien yhteistyöteattereiden kautta. Hänestä tuli vierastyöläinen. Sapphon jälkeen rooleiksi valikoituivat vanhat loisto-osat: *Maria Stuart*, joka oli valmistunut Draamateatteriin 1923 ja *Antonia*, jonka hän oli tehnyt Vanemuiseen 1927.

²⁴ Ants Lauterin kirje 1.6.1931 Eino Kalimalle. Eino Kaliman arkisto. SKS.

²⁵ Davidson 1933; af Hällström 1933, 89; O. B. 1933.

²⁶ Liina Reimanin kirjeet 14.4.1933 ja 1.5.1933 Raimund Kullille. Liina Reimanin arkisto. ETMM.

²⁷ Hyvönen 2002, 30; Rajala 2004, 189–194.

²⁸ Salmelainen 1955, 241–242.

Esiintymisillään Reiman hankki virolaiselle teatteritaiteelle kansainvälistä tunnustusta ja loi ”kulttuurilähettiläänä” Suomen-siltaa, mikä lisäsi Reimanin arvostusta myös Virossa.²⁹

Kun Reiman näytäntövuoden 1932–1933 jälkeen jäi kokonaan ilman kiinnitystä Virossa,³⁰ hän kiinnittyi vapaana näyttelijänä Suomeen entistä määrätietoisemmin ja pidemmällä vierailusopimuksella. Syksyn 1933 vierailuroolina Tampereella oli Schillerin *Maria Stuart*. Roolin tulkintaan hän valmistautui Salmelaisen kesävieraana perehtyen samalla suomen kieleen ja työskennellen harjoitusjakson yhdessä suomalaisnäyttelijöiden kanssa. Silti hän koki kulttuurisokin ja kielivaikeuksia: hän osasi roolin entuudestaan eikä tahtonut saada kontaktia suomalaisiin näyttelijöihin, jotka tankkasivat vuorosanoja roolivihoistaan ja hihittelivät Reimanin vironkielisille repliikeille.³¹ Reiman luonnehti myöhemmin suomalaisten ja virolaisten työskentelyn eroja: ”Eestiläinen näyttelijä alkaa työnsä heti – impulsiivisesti – hän alkaa heti näkyvästi etsiä, rauhattomasti, levottomasti pyrkiä totuuteen. Suomalainen tekee tämän kaiken paljon hitaammin, koko valmistusprosessi tapahtuu hitaammin.”³²

Yleisölle Liina Reimanin esiintymiset olivat taiteellisia juhlahetkiä ja sensaatioita. Ennen kaikkea suomalaisia puhutteli hänen kultivoitunut ja intensiivinen näyttelijäntaiteensa, joka poikkesi suomalaisesta, ja poikkeuksellinen näyttämöolemuksensa. Reimanin toinen käsi oli selvästi toista lyhyempi, mutta hän osasi peittää sen taitavasti plastisilla asennoilla ja huiveilla. Yleensä ottaen vertailussa korostui Reimanin voimakas ja monivivahteinen tunneilmaisuus, eläytyminen. Keski-ikään ehtinyttä Reimania luonnehdittiin ”Viron Ida Aalbergiksi”. Vertailu osoitti, että hän kantoi kansallisen primadonnan ja diivan perinnettä. Jeanne Scheper ja Tiina Rosenberg ovat korostaneet, että diivat eivät edusta perinteisiä sukupuolinormeja vaan että he rikkovat näyttämöllä kulttuurisia rajoja. Diivoihin liitetään voimakas feministinen potentiaali ja kyky vedota queer-yleisöön, ja heitä palvotaan intensiivisesti. Tiina Rosenbergin ja Elizabeth Woodin tutkimuksia seuraten Reimanin tummaa alttoa voi pitää ”sapfonisena äänenä”, joka erityisesti puhutteli ei-heteroseksuaalista yleisöä.³³

Reiman itse oli pitkä ja kookas.³⁴ Hänen esittämänsä roolihenkilöt olivat aktiivisia vallasnaisia ja taiteilijoita, auktoriteetteja, joita jäyti ristiriita vastuullisen asemansa ja pakottavan intohimonsa välillä. Suomalainen naisliike, joka yhä joutui kamppailemaan naisten yhteiskunnallisen osallisuuden ja täysivaltaisuuden

²⁹ Esim. Artur Adsonin kirjoitus v. 1935, ks. Hyvönen 2002, 21; Wilhelm Mattus: ”Säärane ime kui Liina Reimani kunst” 1939, liite Liina Reimanin kirjeessä 23.5.1940 Hagar Olssonille. ÅÅ.

³⁰ Hyvönen 2002, 21.

³¹ Reiman 1960, 315–316 ja 320–321.

³² Irene Tiittasen Liina Reiman -haastattelu 1952. Liina Reimanin arkisto. SKS.

³³ Scheper 2016, 17; Rosenberg 2009, 113–114, 125.

³⁴ Panso 1995, 20.

puolesta, otti Reimanin omakseen. Reiman oli häkeltynyt siitä jumaloinnista ja huolenpidosta, jonka kohteeksi hän Tampereella joutui. Hän sai intensiivisiä ihailijoita, kuten naispari Göta Saloviuksen ja Martta Helmisen, jotka Helsingissä huolehtivat hänen majoituksestaan ja kukituksestaan.³⁵ Salovius kuvaili, miten joutui Reimanin Maria Stuartin pauloihin Tampereella syyskuussa 1933. Hänen oli palattava katsomoon yhä uudestaan:

En ole koskaan ennen tuntenut samallaista voimakasta, syvää virtausta näyttämöltä katsomoon. Luin Helsingissä ollessani Kansallisteatterin arkistosta lainaksi saamani Maria Stuart -suomennoksen, voidakseni myöskin seurata esitystäsi helpommin, eestin kieltä taitamattomana kun näin vaivattomammin saatoin seurata jokaista ilmettä, jokaista äänenvärähtelyä.³⁶

Maria Stuartin ylistävässä arviossaan kriitikko Roland af Hällström nosti Reimanin maailmanluokan tragedienneksi, jonka viron kieli sitoi ahtaisiin puitteisiin. Hän ansaitsi taiteelleen ”laajemman kaikupohjan kuin mitä pieni maa vähäisine mahdollisuuksineen voi antaa”.³⁷ Kirjoitus enteili kielenvaihdosta, jota valmistettiin täyttä höyryä.

Eläköön se pieni ero

Syksyn 1933 myönteiset kokemukset ja suomalaisten tukijoiden, erityisesti Eino Salmelaisen, kannustus rohkaisivat Reimania ottamaan seuraavan askelen: ryhtymisen esiintymään suomen kielellä ja ”suomalaisena näyttelijänä”. Mahdollisiksi rooleiksi haarukoituivat tuossa vaiheessa *Antonia*, *Elinan surman* Kirsti Fleming sekä Koidula, joista Reiman kävi neuvotteluja usean teatterin kanssa.³⁸ Ristiriitoja herättävää rajanylitystä merkitsi myös se, että seuraavassa roolissaan Reiman jätti klassisen draaman ja siirtyi populaaria valtavirtaa edustavaan viihdeohjelmistoon. Debyyttinäytelmäksi valikoitui näet Lengyelin nykyaikainen ”operettikomedia” *Antonia*, jossa perheenemäntä palaa hetkeksi entiseen elämäänsä palvovien miesten ympäröimäksi laulajatähdeksi. Reiman myönsi, ettei rooli ollut hänen traagisen fakkinsa mukainen, mutta katsoi paremmaksi aloittaa komedialla, jossa pienet kielivirheet eivät haitanneet, ”pikemmin melkein päinvastoin.”³⁹ Suomenkielisen roolin harjoittelu oli työlästä.

³⁵ Liina Reimanin kirje Raimund Kullille 10.10.1933. Liina Reimanin arkisto. ETMM; Göta Saloviuksen kirjeet Liina Reimanille 23.10.1933 ja 29.11.1933. Liina Reimanin kirjekokoelma. SKS.

³⁶ Göta Saloviuksen kirje 12.9.1943 Liina Reimanille. Liina Reimanin kirjekokoelma. SKS.

³⁷ af Hällström 1933, 89.

³⁸ Liina Reimanin kirje Raimund Kullille 10.10.1933. Liina Reimanin arkisto. ETMM.

³⁹ ”Seija-Kerttuli” 1934, 41.

Reiman koki, että hänen odotettiin puhuvan, tuntevan ja ajattelevan kuin suomalaisen, vaikka hän oli parantumattomasti virolainen. Kolmen viikon näyttämöharjoitusten aikana näyttelijätoverit auttoivat Reimania suomen kielen oikeiden korostusten tavoittamisessa.⁴⁰

Tammikuussa 1934 Tampereen Teatterissa ensi-iltaan tullut *Antonia* tarjottiin suomalaisille teatteriyleisölle sensaationa, jossa näyttelijän erilaisuudella ja seksuaalisella vetovoimalla leikiteltiin ja niitä juhlittiin. Vaikka Reiman esiintyi nyt suomeksi, lehtikirjoittelussa korostui etninen, kielellinen ja sukupuolinen toiseuttaminen. Kuuluisa ”eestitär” esiintyi nyt muodoltaan muuttuneena, vaaleassa peruukissa sähkökänä lyhyttukkaisena diivana, ja puhui selvää, ”pehmeästi sointuvaa” suomen kieltä! ”Silmiemme edessä eli, nauroi, itki, raivosi ja riemuitsi lämminverinen, sielukas, vastustamaton Nainen”, hersytteli nimimerkki Baby.⁴¹ Reimanin haastattelut täyttivät lehtien teatteripalstoja, ja näyttelijä sai vierailukutsuja useisiin teattereihin. *Antonia* otettiin nyt vauhdilla ohjelmistoon Kalle Rounin johdolla niin Porin kuin Turunkin Teatterissa.⁴² Kun Eino Salmelainen siirtyi syksyksi 1934 Helsingin Kansanteatterin johtajaksi, hän varmisti suopean aloituksen toistamalla ensitöikseen *Antonian* ohjauksensa. Samana syksynä *Antonia* meni vielä Kotkan Näyttämöllä (nimellä *Tontsi-rouva*). Tässä mielessä Reimanin rajanylitys oli onnistunut: hänen maineensa kasvoi ja hän sai työtilaisuuksia eri teattereissa. Keskeisenä tekijänä oli suomalaisten ystävien tukiverkosto: juuri heidän ideansa oli tehdä Reimanista ”suomalainen näyttelijä”.

Reiman koki myös vierasmaalaisuudesta johtuvaa torjuntaa. Virolaista näyttelijää vastaan puuhattiin boikottia protektionistisessa hengessä: paheksuttiin sitä, miten ulkomaalainen vierastyöläinen tuli viemään leivän suomalaisilta näyttelijöiltä. Jo *Maria Stuartin* vierailuesitys Turussa lokakuussa 1933 oli toteutunut ilman Reimania, koska ulkomaalaisen tähdittämälle esitykselle ei suosituttu vuokraamaan salia.⁴³ Tammikuussa 1934 poliisi otti yhteyttä Reimaniin, ja kävi ilmi, että tämä oli työskennellyt Suomessa ilman vaadittavaa työlupaa. Suomalaiset ystävät auttoivat Reimania, ja luvat saatiin kuntoon.⁴⁴

Miten Reimanin kielenvaihdos koettiin? Hän oli saanut loistaa äidinkielellään, jonka nyansseja suomalaisyleisö ei ollut ymmärtänyt. Salmelainen pyrki pehmentämään vastaanottoa kirjoittamalla *Antonian* käsiohjelman, miten suuressa maailmassa vieraskielisten näyttelijöiden esiintymiset kuuluivat asiaan

⁴⁰ Liina Reimanin kirje Raimund Kullille 11.12.1933. Liina Reimanin arkisto. ETMM; ”Naamio” 1934, 271.

⁴¹ ”Baby” 1934, 13.

⁴² Turun Teatterin johtokunnan kokous 5.3.1934. Turun Kaupunginteatterin arkisto. TKA.

⁴³ Liina Reimanin kirje Raimund Kullille 18.11.1933. Liina Reimanin arkisto. ETMM; Pullerits 1966, 16–17; Hyvönen 2002, 23; kulttuuriprotektionismista Seppälä 2016, 15–16 ja 21.

⁴⁴ Liina Reimanin kirje Raimund Kullille 15.1.1934. Liina Reimanin arkisto. ETMM.

ja heille jopa kirjoitettiin sellaisia rooleja, joissa heidän oli sallittua puhua pikantilla korostuksella.⁴⁵ Teatteriarvostelijoista Roland af Hällström, Erkki Kivijärvi ja Lauri Viljanen tukivat kielenvaihdosta varauksettomasti.⁴⁶ V. A. Koskenniemi ylisti: "Rouva Reiman puhuu tulevaisuuden suomea, hän ääntää kieltämme niin kuin sitä tullaan ääntämään 50 vuoden kuluttua."⁴⁷ Lausunnanopettaja Kaarlo Marjanen antoi täyden tunnustuksen: "Eteläisen heimokansan tytär on hämmästyttänyt meitä ennen kaikkea puhekultuurillaan, ylimenojensa ja väliääniensä hivelevillä soinnuilla ja lämpimän verevällä, rohkealla naisellisuudellaan."⁴⁸

Klassisen draaman tulkkina palvotun Reimanin esiintyminen operettikomedian keimailevana primadonnana suomen kielellä kuitenkin häiritsi useampia portinvartijoita. Oliko korkea taide saatettu naurunalaiseksi? Eräät kriitikot kiinnittivät huomiota virolaisen ja suomalaisen esitystavan erilaisuuteen tai pitivät roolia sopimattomana arvo-ohjelmistosta, "keisarinnafiguuristaan" ja "juhlavasta plastiikastaan" tunnetulle Reimanille.⁴⁹

Torjuvin Reimanin arvioija oli Uuden Suomen ja Naamio-lehden teatterikriitikko Hugo Jalkanen, jota suomeksi esiintyvän virolaisen hybridi näyttämöhahmo selvästi kiusasi. Hänen mukaansa vieras sointi häiritsi kuulijaa, vieraan kielen käyttö sitoi esiintyjää itseään ja Antonian "hetairalaatu [ei] ole hänen aidointa alaansa".⁵⁰ Kun Reiman keväällä 1935 esiintyi suomeksi Kirsti Flemingin roolissa, Jalkanen ei ollut sen suopeampi: "etevä tragedienne, jota kuitenkin kuuntelee kernaammin omalla kielellään".⁵¹ Kun Reiman tammikuussa 1937 vieraili eräiden kollegoidensa kanssa Helsingin Kansanteatterissa *Niskavuoren naisten* esityksessä käyttäen viron kieltä, Jalkanen tuomitsi kaksikielisen esityksen "vieraana muunnoksena" ja piti Reimanin tulkintaa pahana epäonnistumisena.⁵²

Olennaista oli, että vieraalla korostuksella puhuvan ja näyttelevän Reimanin hybridi näyttämöhahmo oli omiaan asettamaan normatiivisen suomalaisuuden ja naiseuden outoon valoon, tuomaan sen näkyväksi ja periaatteessa mahdollistamaan sen purkamisen. Vastaanotossa korostui kuitenkin Reimanin toiseuttaminen ja hämmennys; reaktiot vaihtelivat varauksettomasta tuesta ankaraan torjuntaan.

⁴⁵ Välisalmi 1934.

⁴⁶ af Hällström 1933; Viljanen 1934; Leikari 1934.

⁴⁷ "Tiira" 1934, 11.

⁴⁸ Marjanen 1934, 257.

⁴⁹ Välisalmi 1934; sit. Kutter 1934.

⁵⁰ Jalkanen 1934.

⁵¹ Jalkanen 1935.

⁵² Jalkanen 1937.

Dialoginen harjoitusprosessi

Liina Reimanin työskentely suomen kielellä vaati ajallisia uhrauksia enemmän kuin ajan nopeatempoisessa teatterityössä oli tapana. Edellytyksenä oli, että hänellä oli suomalaisen teatteriohjaajan tuki valmistautuessaan rooleja ja näyttelijäkunnan tuki harjoitusten aikana. Helsingin Kansanteatterissa tätä tukea ei ollut. Salmelaisen ja Aino Mattilan jälkeen Reiman löysi uuden tukijan Tampereen Työväen Teatterin johtajasta Kosti Elostä. Elo tunnettiin teatterityölle täysin omistautuneena, perinpohjaisena ja kärsivällisenä harjoittajana. Liina Reimanissa hän kohtasi sukulaissielun, ”työhullun harjoittelijan”.⁵³ Kesällä 1934 Virossa Elo ja Reiman tutkivat yhdessä von Numersin näytelmää *Elinan surma*; Reiman oli harjoitellut Kirsti Flemingin osaa jo edellisenä vuonna yhdessä Aino Mattilan kanssa – näytelmän oli pitänyt tulla Tampereen Teatterin kevätohjelmistoon. Työväen Teatterin johtokunta kakisteli vierailua, koska Reiman tunnettiin esityksistään kilpailevassa teatterissa ja koska talossa oli omasta takaa vahvoja naisnäyttelijöitä, mutta taipui lopulta johtaja Elon tahtoon.⁵⁴

Reimanille rooli oli työläämpi kuin hänen aikaisemmat roolinsa, koska hän ei ollut valmistanut sitä ennen viron kielellä. Miten virolaisen näyttelijän tulkin-ta otettaisiin vastaan? *Elinan surma* oli suomalainen klassikkotragedia, joka oli edelleen teattereiden ohjelmistossa ympäri maata. Reimanin Kirsti Flemingillä oli Suomessa luontevaa tilausta toisin kuin hänen aikaisemmillä vierailurooleillaan, jotka vaativat suurempaa panostusta tai riskinottoa teattereilta. Tässäkään roolissa vieras korostus ei välttämättä häirinnyt vaan oli perusteltavissa Kirstin taustan vuoksi. Reiman pyrki myös riisumaan roolin demonisen tulkin-taperinteen: Kirsti oli psykologisesti ymmärretty, rakastava nainen, joka ajautui pahoihin tekoihin.⁵⁵

Kosti Elo ajoi yhteistyöhön ajatus taiteellisesta tunnustuksesta. Tampereen Työväen Teatteri oli maan johtava työväenteatteri, mutta sen esityksiin suhtauduttiin porvarillisella puolella tietyllä varauksella 1930-luvun repivän sisäpolitiikan ilmapiirissä. Teatteri oli turhaan hakenut valtion määrärahoja päästäkseen esittelemään taitojaan Virossa tai Unkarissa.⁵⁶ Nyt Työväen Teatteri rakensi *Elinan surman* ensi-illasta maaliskuussa 1935 valtakunnallisen teatteritapahtuman, jossa kansannäytelmistään kehuttu työväenteatteri esiintyi täysipainoisena taidelaitoksena. Valtion draamallisen lautakunnan jäsenet ja pääkaupungin suurten päivälehtien kriitikot kutsuttiin esitykseen ja sen jälkeiseen illanviettoon.⁵⁷

⁵³ Laine 1973, 162.

⁵⁴ Reimanin kirjeet 10.10.1933 ja 18.10.1933 Raimund Kullille. Liina Reimanin arkisto. ETMM; TTT:n toimikunnan kokous 27.8.1934. Ca:7. TTT. TeaMA.

⁵⁵ ”-ia.” 1936.

⁵⁶ TTT:n anomus Suomen Pankin pankkivaltuustolle 11.2.1935. Fa:1. TTT. TeaMA.

⁵⁷ TTT:n toimikunnan kokous 22.3.1935. Ca:7. TTT. TeaMA.

Reimanin roolityö ja uusi tulkinta varastivat päähuomion. Epätasaisesta kokonaisuudesta huolimatta Erkki Kivijärvi kiitti sitä, miten Reiman oli hylännyt roolin esitystradition poseeraavat diivaeleet ja luonut inhimillisen Kirstin. Reimania voimakkaimmin tukenut kriitikko Roland af Hällström vertasi esitystä ruotsalaisen Charlotta Raan esiintymiseen suomen kielellä Lean roolissa vuonna 1869: Reimanista oli nyt tullut ”ikään kuin suomalainen näyttelijätär”.⁵⁸

Vaikka työväenteatterin kokonaisuus ja Reimanin ääntäminen jättivät toivomisen varaa, Kirsti Flemingin roolin haltuun ottaminen dialogisessa prosessissa oli Reimanille tärkeä harppaus suomalaisen teatterityöskentelyn omaksumisessa ja oman näyttelijäntyön sovittamisessa siihen. Harjoitusprosessi oli ollut intensiivinen ja raskas, mutta Reiman kiitti vuolaasti Kosti Eloa ”siitä suurtyöstä, minkä hän sopeuttaakseen minua suomalaiseen näyttelemistyyliin ja suomen kielen käyttöön on hyväkseni tehnyt”. Yhteistyö Työväen Teatterin ”teatteriperheen” kanssa oli muodostunut sydämelliseksi.⁵⁹ Reimanille rooli työväenteatterin tragediennena avasi uusia ovia maaseudun porvarillisiin teattereihin: hän kävi esittämässä Kirstiään Viipurin, Kajaanin ja Oulun teattereissa, ja syksyllä 1937 seurasivat vielä Porin ja Kotkan vierailut.

Virolaisuuden ja venäläisyyden välittäjä

Liina Reimanin 1930-luvun jälkipuolen roolihahmoihin kytkeytyi poliittisia risti-riitoja, jotka vaikuttivat myös esitysten vastaanottoon. Hänen asemansa näyttelijänä Tallinnan Estonia-teatterissa vahvistui samalla kun draamanäytelmät kasvattivat suosiotaan. Suomen-vierailuille ei ollut vastaavaa tarvetta, saati aikaa. Reimanin viimeisiksi roolitöiksi Suomessa ennen sotia jäivät Hella Wuolijoen *Koidulan* ja Leonid Andrejevin *Anfiisan* nimiroolit. Niissä molemmissa Reiman välitti suomalaisille vieraampaa kulttuurista traditiota, virolaisuutta ja venäläisyyttä, ja otti samalla entistä suuremman roolin myös ohjaajan apulaisena. Suomen poliittisessa ilmastossa potentiaalista rajanylitystä merkitsivät Neuvostoliiton ystäväksi leimatun Wuolijoen näytelmien sekä venäläisen draaman tulkitseminen.

Kosti Elo ja Liina Reiman halusivat jatkaa yhteistyötään, mutta esteenä oli muita sitoumuksia. Reiman oli syksyn 1935 kiinni Estonia-teatterissa, jossa hän esitti nimiroolin Aino Kallaksen historiallisessa näytelmässä *Mare ja hänen poikansa*. Näytelmä nostatti laajan keskustelun siitä, oliko suomalaissyntyinen Kallas tulkinnut oikein ja riittävän isänmaallisesti Viron historiaa. Hieman samaan tapaan myrskynsilmään oli joutunut Suomeen asettunut virolaissyntyinen kirjailija Hella Wuolijoki näytelmällään *Koidula* (1932), jonka virolaiset kokivat

⁵⁸ sit. af Hällström 1935; Kivijärvi 1935; Jalkanen 1935.

⁵⁹ Reiman 1937.

sentimentaalisesti vääristävän historiaa.⁶⁰ Myös tässä näytelmässä Reiman oli esittänyt nimiosaa, Viron kansallisrunoilijaa Lydia Koidulaa, ja tästä tuli hänen seuraava suomenkielinen roolinsa.

Reimanin kutsui yhteistyöhön Hella Wuolijoki, joka oli omin päin sopinut näytelmän esittämisestä ja Reimanin vierailusta Kotkan Näyttämön kanssa. Reiman harjoitteli roolin pikavauhtia Wuolijoen vieraana Marlebäckin kartanossa.⁶¹ Teatterinjohtaja Kaarlo Aarni oli kehittänyt pientä Kotkan Näyttämöä maakuntateatteriksi, joka kiersi esityksillään koko Kymenlaakson alueella. Kevään 1936 vierailulla Reiman otti ohjaajan vastuuta jo teoksen virolaisen paikallisvärinkin vuoksi ja kiersi nurkumatta työryhmän mukana vierailunäytännöissä. *Koidula* ei sytyttänyt suomalaisia samalla tavoin kuin virolaisia, ja vasemmistolaiseen Wuolijokeen suhtauduttiin Suomessa torjuen. Kotkan Näyttämö ja suomen kielessä edistynyt Reiman saivat kuitenkin runsaasti myönteistä mediahuomiota vieraillessaan Helsingin Teatteripäivillä huhtikuussa 1936. Reiman oli oikea henkilö esittämään Koidulaa, mutta Wuolijoen tekijyys sivuutettiin.⁶²

Kosti Elo ja Liina Reiman olivat sopineet tammikuussa 1936, että heidän tuleva yhteistyönsä olisi venäläinen näytelmä, Leonid Andrejevin *Anfiisa*, mutta Reimanin työesteiden vuoksi harjoitukset voitiin aloittaa vasta elokuussa 1937.⁶³ Elo ja Reimania yhdisti Moskovan taiteellisen teatterin työn ihannoiti ja stanislavskilainen sisäistynyt näyttelijäihanne. Tutkija Annikki Hyvösen mukaan Reimanin esitystapa oli ”slaavilaiseen tyyliin rehevää ja tuoretta”.⁶⁴ Andrejev oli Reimanille vanhastaan tuttu, mutta näytelmä oli molemmille uusi. Intohimodraamassa *Anfiisa* ensin rikkoo isosiskonsa avioliiton ja lopulta surmaa rakastamansa miehen. Asetelmassa oli tiettyjä yhtäläisyyksiä *Elinan surmaan* sekä Tshehovin *Kolmeen sisareen*.

Työ pohjustettiin perinpohjaisin tutkimuksin. Kesällä 1936 Reiman ja Elo tekivät kahden viikon teatterimatkan Neuvostoliittoon ja hakivat samalla ideoita *Anfiisaan*.⁶⁵ Syksyllä Kosti Elo vieraili Reimanin luona Tallinnassa. Joulukuussa 1936 Reiman kirjoitti Elolle, miten oli tällä välin kääntynyt todellisen Andrejev-tuntijan puoleen matkustamalla Riikaan, jossa vieraili venäläinen Juri Jakovlev, Bulgarian valtionteatterin ohjaaja-näyttelijä. Jakovlev deklamoiti Reimanille koko näytelmän ja osoitti, mistä paikoista tekstiä voi lyhentää. Edelleen Jakovlev neuvoi ohjaamaan näytelmän pelkistetysti ja näyttelemään realistiseen tyyliin.

⁶⁰ Hyvönen 2002, 20; Koski 2000, 48.

⁶¹ Reimanin kirjeet 6.1.1936, 26.1.1936 ja 27.4.1936 Raimund Kullille. Liina Reimanin arkisto. ETMM.

⁶² sit. Paavola 1936; Veistäjä 1958, 89; Hyvönen 2002, 42–43; Rydberg 1936; ”Neekeri” 1936.

⁶³ TTT:n toimikunnan kokous 13.1.1936, 29.12.1936 ja 2.2.1937. Ca:8. TTT. TeaMA.

⁶⁴ Hyvönen 2002, 78 ja 80; Laine 1973, 162; Wuorenrinne 1933, 61.

⁶⁵ Reimanin kirje 3.6.1936 Raimund Kullille. Liina Reimanin arkisto. ETMM; myös Hyvönen 2002, 24.

Myös omaan roolityöhönsä Reiman sai venäläisohjaajalta suuntaviivat: ”äärettömään inhimillisesti ja yksinkertaisesti, ei minkäläistä mustan käärmeen eikä salaperäisen sävyä eikä demonien. Äärettömään suurta rauhaa ja viisasta kärsivää naista.”⁶⁶

Pitkässä ja yksityiskohtaisessa kirjeessään Reiman välitti Kosti Elolle venäläisen teatteritradition mukaisia konkreettisia neuvoja näytelmän dramaturgiseen käsittelyyn ja ohjaustyöhön. Hän toivoi, että Elo hyväksyisi nämä näkemykset ja tulisi Viroon harjoittamaan Reimania: ”teemme sen suuren ja vaikean työn suurella innostuksella ja rakkaudella niin kun aina olemme tehnyt”.⁶⁷ Tampereen harjoituksissa 64-vuotias Elo oli inspiroitunut ja voimiensa tunnossa, ja Reiman hännäsi vastaanäyttelijänsä Edvin Laineen antamaan parastaan. Laine hämmästeli, miten Reiman ei tuntenut kipua näyttämöllä vaan halusi, että näyttämön korvapuustit olisivat aitoja.⁶⁸ Työväenlehtien arvostelut ylistivät tanssapainoista esitystä ja koko ensamblen herkkävireistä näyttelijäntyötä, jossa Reiman ei kohonnut häiritsevästi esiin. Tosin *Naamio*-lehden Fanny Sartto oli toisilla linjoilla: hänen mukaansa Reiman näytteli eri tyylilajissa ja ”käytti pateettista, korkeata tyyliä à la Kirsti Fleming”, kun toiset replikoivat ”moderniin tapaan”.⁶⁹ Tiettyä torjuntaa osoittaa myös se, että *Anfiisaa* ei otettu muiden teattereiden ohjelmistoon, joten Reiman ei saanut tilaisuutta toistaa roolityötään.

Reiman kutsuttiin Suomen Näyttelijäliiton ystävyysjäseneksi vuonna 1937. Lämpimin vastaanotto virolaisella oli ollut pääkaupungin ulkopuolella. Esimerkiksi Kajaanissa yleisö oli seurannut hartaana Reimanin Kirsti Flemingiä: ”Katsomo tunsu suuren taiteen siiven suhahtavan ylitseen.”⁷⁰ Reiman jakoikin tunnustusta suomalaiselle teatterikulttuurille: ”missään [- -] en ole tavannut niin hyviä, eläviä ja voimakkaita maaseututeattereita”, hän kirjoitti vuonna 1938.⁷¹ Roland af Hällström puolestaan luonnehti näyttelijän kiertelyä Suomen teattereissa uhrautuvaksi taidevalistukseksi ja korosti: ”Hänen vierailunsa eivät täten ole mitään tähtikiertueita, vaan todellisia taiteellisia herätystilaisuuksia”.⁷² Virossa arvioitiin, että Reiman nousi 1930-luvun lopulla suureksi näyttelijäpersoonaksi nimenomaan Suomessa työskentelyn ansiosta.⁷³

⁶⁶ Liina Reimanin kirje Kosti Elolle 17.12.1936. Eino Salmelaisen arkisto. SKS.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Laine 1973, 163.

⁶⁹ Sit. Sartto 1937; Wilen 1937; Rep. 1937; af Hällström 1938.

⁷⁰ Ahtela 1936.

⁷¹ Reiman 1938, 42–43.

⁷² af Hällström 1938, 17–18.

⁷³ Lauter 1959, 33.

Pakolaistaiteilija Kansallisteatterissa

Toisessa maailmansodassa Suomen ja Viron välinen yhteys katkesi, kun Viro joutui ensin Neuvostoliiton ja sitten Saksan miehittämäksi. Rauhanteko syyskuussa 1944 merkitsi, että Viro liitettiin Neuvostoliittoon ja Suomi taipui ankaariin rauhanehtoihin suurvallan kanssa. Heimoaate menetti poliittisen pohjansa. Noin 70.000 virolaista pakeni länteen ja pohjoiseen, ja emigranttivirolaisten kulttuuri nousi kukoistukseen etenkin Ruotsissa ja Pohjois-Amerikassa.⁷⁴ Liina Reiman siirtyi Suomeen ja jäi maahan emigrantiksi, jolloin hänen välittäjänroolinsa muuttui entistä yksisuuntaisemmaksi, vain Virostä Suomeen kohdistuvaksi.

Liina Reiman saapui Suomeen 23.8.1944 sodan loppuvaiheessa, jolloin neuvostoarmeija vyöryi sekä Suomen että Viron rajoilla. Reiman oli jäänyt leskeksi, Estonia-teatteri oli pommitettu ja pakolaisia virtasi Virostä pohjoiseen ja länteen. Vaikka Reiman korosti tullessaan maahan vierailukseen Suomen teattereissa,⁷⁵ hän oli tosiasiallisesti pakolainen ja jäi ystäviensä ja muiden suomenvirolaisten muodostaman turvaverkon varaan. Tunnettuna taiteilijana ja arvovaltaisten suositusten ansiosta hän sai poikkeuskohtelun. Suomen joukoissa taistelleet virolaiset vapaaehtoiset eivät rauhansopimuksen jälkeen voineet jäädä Suomeen, vaan jatkoivat eteenpäin Ruotsiin tai heidät vangittiin ja vietiin väkivallalla Neuvostoliittoon. Reimanille sen sijaan myönnettiin Neuvostoliiton passi ja väliaikainen oleskelu- ja työlupa, jota jatkettiin sisäasiainministeriön ulkomaalaistoimistossa ensin puolivuositain, sitten vuosi kerrallaan. Perusteena oli, että hän eli näyttelijän, ohjaajan ja opettajan ansiotöillään kutsuttuna vierailijana.⁷⁶

Tsekkiläisen Karel Čapekin sodanvastainen näytelmä *Äiti* oli Reimanin syksyn 1938 suuri roolityö, josta uutisoitiin Suomessakin. Suomeen tultuaan hän yritti saada nimenomaan tämän näytelmän parrasvaloihin. Reiman sopi loka-kuussa 1944 Eino Kaliman kanssa näytelmän esittämisestä Kansallisteatterissa, mutta teatterin johtokunnan väliintulon vuoksi vierailunäytelmäksi vaihdettiin *Sappho*.⁷⁷ Ilmeisesti vaarana nähtiin, että esitysten yhteydessä voitaisiin protestoida sodan lopputulosta: Suomen raskaita rauhanehtoja ja Viron liittämistä Neuvostoliittoon. Viron kohtalo järkytti suomalaisia, ja Reimanin vierailuesitys oli omiaan muodostumaan asevelihenkiseksi uhmakkaaksi juhlaksi, jossa kunioitettiin pakolaistaiteilijan kautta vapaan Viron muistoa.

⁷⁴ Rausmaa 2007, 23.

⁷⁵ Aaltonen 1944; ”Marianna 1944”; Lea Lumpeen muistio ”Liina Reimanin työskentely ja asema” 10.4.1951. Kotelo 1. Liina Reimanin arkisto. SKS; Nevalainen 1990, 46–47.

⁷⁶ Reimanin oleskelulupa-anomus 15.6.1951. Kotelo 1. Liina Reimanin arkisto. SKS.

⁷⁷ Kalima 1968, 395; Suomen Kansallisteatterin johtokunnan kokous 11.10.1944. SKT.

Reimanin taloudelliseksi tukemiseksi vierailijalle taattiin hyvät tulot. Reiman ei ollut esittänyt Sapphoa koskaan suomeksi ja hänen kielitaitonsa oli päässyt rapistumaan, joten hän valmisti rooliaan lausunnanopettaja Kaarlo Marjasen ohjauksessa. Käsiohjelmassa Marjanen toisti vanhan vertauksen rinnastaessaan Reimanin ja ruotsalaisen Charlotta Raan. Teatterikoulun johtaja Wilho Ilmari puolestaan kehotti avustavia näyttelijäopiskelijoita ottamaan mallia siitä, miten esimerkiksi Reiman paneutui työhönsä.⁷⁸ Ensi-iltakaronkassa tammikuussa 1945 luettiin humoristinen kronikka, joka oli laadittu keskiaikaiseen tyyliin – samalla naljailtiin Reimanin suomen korostukselle:

Mutta se jalo Frowa Liina onnelisesti saapui Veljeins-maahan ja rupei ope-
man se Soomen kieli ja se jalo her Kaarlo nijtä Marjasia pääsdä cuundeli
hendä. Ja opei nijn caunisten ethä moneld sanothin: 'Tämä Frowa Liina cau-
nimbin Soomen kielen ulos-lausu quin met Soomalaiset itse'.⁷⁹

Ohjelmistonselkkaus osoittaa, että virolaisen pakolaistaiteilijan huomioiminen Kansallisteatterissa ei ollut poliittisesti yksinkertaista, vaan vaati siviilirohkeutta. Jo kevätkaudella 1945 Kansallisteatteria oli vuokrattava neuvostotaiteilijoille ja vasemmistopuolue SKDL:lle samaan aikaan, kun esitettiin vaatimuksia teatterin sosialisoinnista valtioneatteriksi.⁸⁰

Ohjaaja, opettaja ja teatteritradition välittäjä

Liina Reiman päätti jäädä Suomeen, jossa hänellä oli vanhastaan ystäviä ja jossa hänet tunnettiin. Mutta mistä ohjaaja ja teatteri, jotka olisivat valmiita yhteistyöhön? Reimanin ratkaisu oli ottaa kiinnityksiä vastaan sieltä, missä niitä tarjottiin eli käytännössä työväenteattereilta ja aloittelevilta kaupunginteattereilta, ja ohjata itse itseään.

Eino Salmelainen oli siirtynyt johtamaan Tampereen Työväen Teatteria, joka lähetti jo syyskuussa 1944 Reimanille vierailukutsun.⁸¹ *Aidin* suomalaisen kantaesityksen sai keväällä 1945 kuitenkin Kuopion Yhteisteatteri. Kuopioon Reimanin houkutteli näyttelijä Tauno Lehtihalmes, joka oli saanut häneltä yksityisopetusta ja sai nyt tilaisuuden toimia hänen apulaisohjaajanaan.⁸² Nuorten

⁷⁸ Suomen Kansallisteatterin johtokunnan kokoukset 27.10.1944 ja 15.2.1945. SKA; Meri 2005, 305–309; kielitaidosta Ka-Ti 1945.

⁷⁹ Juhlakronikka 15.1.1945. Liina Reimanin arkisto. SKS.

⁸⁰ Kansallisteatterin johtokunnan kokous 10.4.1945, yhtiökokous 11.6.1945 ja kirjallisen lautakunnan kokoukset 27.5.1945 ja 8.6.1945. SKT; Valtion teatterikomiteasta Korsberg 2004.

⁸¹ TTT:n johtokunnan kokoukset 7.9.1944 ja 26.9.1944. Ca:9. TTT. TeaMA.

⁸² Kuopion Yhteisteatterin johtokunnan kokoukset 23.3.1945 ja 12.4.1945. KKT; Seppälä 2002, 133.

kuopiolaisnäyttelijöiden harras työskentely asettui esikuvaksi, jota Reiman muisteli lämmöllä seuraavan kahden vuoden aikana ohjatesaan *Äidin* peräjälkeen Tampereella, Jyväskylässä, Turussa, Lahdessa, Helsingissä ja lisalmella. ”Toinen syttyy heti ja se on ihanaa. Toisten täytyy lusikalla jokaista sanaa ja ajatusta syöttää ja se on tympäisevä”, Reiman valitteli.⁸³ Reimanin osalta myös ohjaamisen uutuudenviehätys oli mennyt, kun hän joutui kärsivällisesti toistamaan saman ohjaustyön useassa teatterissa. Reiman ehdotti teattereille myös *Sapphoa*, *Koidulaa* ja *Elinan surmaa*, mutta vain *Äidillä* oli kysyntää ja siihen oli Reimanin tyytyminen.⁸⁴

Näytelmä kuvasi naista, jonka aviomies ja pojat kokivat yksi toisensa perään väkivaltaisen kuoleman joko sodassa tai muulla tavoin tavoitellessaan sankaruutta. Äidin roolin esittänyt Reiman oli pakolaistaiteilijana itsessään huuto-merkki, joka toi sodan järjettömyyden ja kuoleman järkyttävyyden näyttämölle. Häntä luonnehdittiin äidillisyyden ruumiillistumaksi ja keuhuttiin erityisesti siitä, että hän onnistui nostamaan muun näyttelijäkunnan suoritus- ja sovitustasoa, sovittautumaan muun ryhmän aaltopituudelle ja luomaan esityksiin yhtenäisen tunnelman.⁸⁵

Reiman oli hyvin tarkka yksityiskohdista, ja harjoitukset etenivät – Kosti Elon tapaan – hitaasti ja jatkuivat myöhään. Reiman stressasi aina ennen ensi-iltaa, ja yöpyminen kylmissä matkustajakodeissa sekä epäsäännölliset työajat panivat hänen terveytensä koetukselle.⁸⁶ Vierailijan asema ei ollut muutenkaan helppo ja kysyi ketteryyttä: joka paikkakunnalla ja joka esityksessä oli annettava kaikkensa. *Äidin* esityspotken aikana Reiman kamppaili rasituksia vastaan käyttämällä stimulanttina amfetamiinia: ”Olen sitä ottanut ennen esitystä ja se on minua virkistänyt.”⁸⁷ Reiman eläytyi osaansa niin voimakkaasti, että siinä piili ylilyönnin mahdollisuus. Hän kuvaili tuoreeltaan toukokuussa 1946 Lahden vii-meistä esitystä, jossa oli ensimmäisessä näytöksessä ”sairaalloisessa vireessä”:

Elin Äidin tuskat niin kui ensimmäistä kertaa, kaikki oli niin kuin ihan uutta. Isän kanssa merkillinen herkkyys ja loppumurtuminen ’itkukohtaus’ [- -] oli niin peloittavan audosti eletty – etten ole sitä koskaan tuntennut ennen. Esirippu sulkeytyi – salissa kuoleman hiljaisuus, ei aplausia – ei mitään. [- -] Ihmisen olivat olleet niin järkkyttyneitä ettei yksikään käsi jaksanut nousta apldeeramaan.⁸⁸

⁸³ Liina Reimanin kirje 22.9.1945 Airi Forsmanille. Airi Forsmanin kirjekoelma. SKS.

⁸⁴ Liina Reimanin kirje 14.10.1945 Airi Forsmanille. Airi Forsmanin kirjekoelma. SKS; Liina Reimanin kirje Arvi Kivimäelle 26.8.1948. F:1. Helsingin Kansanteatteri-Työväenteatterin arkisto. TeaMA.

⁸⁵ Tiittanen 1946.

⁸⁶ Liina Reimanin kirjeet Airi Forsmanille 1945–1947. Airi Forsmanin kirjekoelma. SKS; Luoma 1986, 138.

⁸⁷ Liina Reimanin kirje 15.4.1946 Airi Forsmanille. Airi Forsmanin kirjekoelma. SKS.

⁸⁸ Liina Reimanin kirje 6.5.1946 Airi Forsmanille. Airi Forsmanin kirjekoelma. SKS.

Roolityön ja ohjauksen onnistuminen ei yleensä johtanut uusiin sopimuksiin. Sodan jälkeen suomalaiset teatterit olivat rutiköyhiä, ja ulkopuoliset vierailut voitiin nähdä tarpeettomana ylellisyytenä, lainaloistona. Reimanin *Äiti*-vierailun Turussa keväällä 1946 oli kustantanut yksityinen mesenaatti, johtaja August Laurén.⁸⁹ Kun Tampereen Työväen Teatterin *Äiti* kutsuttiin vierailemaan Helsingissä, teatteri kieltäytyi kunniaista: ”se on teatterimme vierailijan ohjaama ja hänellä on siinä suurin esitys, joten teatterimme jää varjoon”.⁹⁰

Kiitollisin näyttelijäaines Reimanilla oli kehittyvissä teattereissa, joissa oli nuori ja vastaanottavainen henkilökunta. Niinpä häntä kutsuttiin uudelleen Kuopion ja Lahden teattereihin, joissa arvostettiin harjoitusprosessien koulutuksellista antia. Tämä oli omiaan lisäämään Reimanin työtaakkaa: hän ohjasi, näytteli ja opetti samanaikaisesti. Ensikokemus Lahdesta oli kuvaava: ”Tämä hän on ja täydellinen amatöörinäyttämö. Mitenkä jaksan aloittaa työtäni ja viedä sen loppuun näillä voimilla, joita täytyy opettaa loogillisesti puhumaan ja liikkumaan muusta puhumattakaan.”⁹¹ Reimanin ohjaama *Elinan surma* oli Lahden Kaupunginteatterin avajaisesityksen 1946 arvostelumenestys, jota Tauno Pykkäseltä tilattu musiikki ja ohjaajan oma esiintyminen Kirstinä vankistivat.⁹²

Kiertäminen *Äidin* ohjaajana ja näyttelijänä ympäri Suomea merkitsi, että Reiman oli vajaan kymmenen vuoden tauon jälkeen luonut suhteet suomalaisiin teattereihin. Turun teatteripäivillä keväällä 1946 Suomen Kuvalehti raportoi siitä, miten Reiman tunnettiin maan nuoren näyttelijäpolven keskuudessa Äitinä:

Liina Reimanhan ei ole ollut heille yksinomaan vierailija, joka on tullut kuin lentotähti, häikäissyt ja niittänyt kunnian, ei, hän on ollut enemmän. Jo ohjatussa näytelmässä on hän ollut sen sydän, hän on näyttämöperheensä kanssa kärsinyt työn ja uudelleenluomisen tuskat, hän on kamppailut kaikkien kanssa yhdessä ja jokaisen puolesta erikseen saadakseen perheestään kokonaisen ja vielä kuolemankin jälkeen yhtenäistä elämää elävän.⁹³

Reiman oli myös uudistanut suhteensa suomalaisiin teatterikatsojiin ja saanut uusia tukijoita. Sodan jälkeisenä pulakautena tukiverkkojen ja aineellisen tuen merkitys korostuivat. Epäkäytännöllinen Reiman oli täysin riippuvainen muiden avusta. Eino Salmelainen antoi Reimanin käyttöön Helsingin asuntonsa,

⁸⁹ Turun Teatterin toimintakertomus 1946. Turun Kaupunginteatterin arkisto. TKA.

⁹⁰ TTT:n toimintakertomus 1945–1946. TTT:n yhtiökokous 28.8.1946; TTT:n johtokunnan kokoukset 3.12.1945 ja 6.12.1945. TTT. TeaMA.

⁹¹ Liina Reimanin kirje 22.3.1946 Airi Forsmanille. Airi Forsmanin kirjekokoelma. SKS.

⁹² K. K. 1946.

⁹³ ”Äiti Reiman” 1946, 16.

lausuntataiteilija Laina Kalmari kutsui hänet kesähuvilalleen. Teatteri-, heimo- ja naispiirit keräsivät Reimanille rahalahjoja. Reiman vastaanotti uusilta ystävil-tään, kuten historianlehtori Airi Forsmanilta, kukkia, kahvia, tupakkaa, ruokaa ja lääkkeitä.

Aidin suosiosta huolimatta Liina Reiman sai huomata, ettei hänen vierai-luesityksilleen näyttelijänä ollut kysyntää. Hänen roolimääränsä oli rajallinen ja työskentelytahtinsa hidas. Sen sijaan hänen opetustyölleen oli vielä kysyn-tää. Kehittääkseen itseään ohjaajana 55-vuotias Reiman osallistui kesällä 1946 Sääksmäen teatterikursseille.⁹⁴ Reiman ajautui työskentelemään nuorten näyt-telijöiden opettajana sekä satunnaisesti harrastajanäyttämöiden ohjaajana, ku-ten Elannon Näyttämöllä Ilja Surgutshevin *Syysviuluissa*. Wilho Ilmari kiinnitti hänet Sääksmäen teatterikurssien opettajaksi 1947–1951 ja Suomen Teatteri-koulun tuntiopettajaksi 1948–1950. Nuorten oppilaiden mukaan tunnontarkka Reiman käytti opetuksessaan *Maria Stuartia*, vaati yksityiskohdissakin tinki-mättömän aitoa tunnelmaisua, keskeytti ja näytti itse mallia, kun toiset eivät osanneet.⁹⁵ Teatterikoulussa Reiman sai luennoida venäläisestä suurnäyttelijä Vera Pashennajasta ja Viron teatterihistoriasta ja ohjata harjoitustyönä katkel-man Tshehovin *Lokista*.⁹⁶

Venäläisen draaman ja teatteriperinteen välittäminen korostui Reimanin toi-minnassa Suomessa 1940- ja 1950-luvun vaihteessa. Sille oli nyt tilausta, koska Suomen virallinen kulttuuripolitiikka korosti lämpimiä suhteita Neuvostoliit-toon ja venäläiseen kulttuuriin. Reiman oli kielitaitonsa ja kontaktiensa avulla välittänyt venäläistä teatterikulttuuria Suomeen jo 1930-luvulla. Tuolloin sille ei ollut kysyntää.

Muukalainen, marginalisoituva emigrantti

Toisen maailmansodan jälkeen Liina Reiman oli pakolaistaiteilija, johon liittyi nostalginen tietoisuus Viron hajalle lyödyn kansakunnan diasporasta. Hän oli paikaltaan siirtynyt (*displaced*) ja vieras (*foreign*). Oireellisesti nämä muukalaisen piirteet alkoivat vanhemmiten korostua hänen vastaanotossaan. Reimania alet-tiin Suomessa kummeksua ja vähätellä. Pitkiä harjoitusjaksoja ei enää nähty koulutuksellisesti rikastuttavina dialogeina, vaan työskentely saattoi ajautua umpikujaan. Nuorempi polvi kiinnitti huomion hänen epäkäytännöllisyyteensä, boheemeihin tapoihinsa, ja erilaisuuteensa, rajoitteisiinsa ja muukalaisuuteensa.⁹⁷

⁹⁴ Liina Reimanin kirje 5.8.1946 Airi Forsmanille. Airi Forsmanin kirjekokoelma. SKS.

⁹⁵ Salmelainen 1955, 247–248; Luoma 1986, 138; Rinne 2003, 102.

⁹⁶ Liina Reimanin kirjeet 17.10.1948 ja 2.11.1948 Airi Forsmanille. Airi Forsmanin kirjekokoelma. SKS; Palola 1949.

⁹⁷ Esim. Rinne 2003, 102–103.

Kun Liina Reiman käväisi 1947 valkokankaalla Toivo Särkän Maupassant-filmatisoinnissa *Naiskohtaloita*, Elokuva-aitan nimimerkki Antreas Kälppäinen piti roolia Reimanille osuvana: ”Hän on lapsekkaan itsekeskeinen, alati sydäntautiaan valittava, omia rakkaita muistojaan vaaliva ja omaistensa kohtalosta melko piittaamaton kartanonrouva.”⁹⁸ Marginalisoitumista osoittaa, että Reiman lähti keväällä 1948 raskaalle kiertueelle Kirsti Flemingin roolissa Kalle Rounin johtaman Maaseudun Teatterin kanssa. Nyt ei puhuttu lähetystyöstä, kuten 1930-luvun vierailuesitysten yhteydessä, vaan kierrettiin hengen pitimiksi alkeellisilla seurojentaloilla.⁹⁹ Kun esitys tuotiin Helsinkiin, kriitikko Toini Havu sivuutti Reimanin suorituksen vanhanaikaisena: ”Liina Reimanin Kirsti oli suu-RESTI dramaattinen. Monin tuokioin hänen paatoksensa ja intohimonsa synnytti katsomossa aidon mukanaelämyksen.”¹⁰⁰

Eino Salmelainen selitti 1955 Liina Reimanin kokemaa torjuntaa henkilökohtaisilla ominaisuuksilla: ”Hänen itsepintaisuutensa, peräänantamattomuutensa, ehdottomuutensa ärsytti näyttelijöitä niin, että suhtautuminen muuttui jollakin tavoin poleemiseksi, eikä silloin aina huomattu miten paljon hänellä oli annettavaa.”¹⁰¹

Taidemaalarina tunnettu Mauno Manninen kiinnitti Reimanin ja Emmi Jurkan aloittelevaan Intimiteatteriinsa kesällä 1950. Kuudettakymmenettä ikävuottaan lähestyvä Reiman ei odottanut liikoja, mutta katsoi, että ”kadottaa ei ole minulla kovinkaan paljon.”¹⁰² Reiman jäi seurueessa ulkopuoliseksi: hän oli muita hitaampi heikon terveytensä, vieraskielisyytensä ja perinpohjaisen työskentelytapansa vuoksi, joka ei joustanut Mannisen pyrkimyksiin.¹⁰³ Lokakuussa 1950 Reiman purkautui Manniselle: ”On epäonnistunut minun, muukalaisen, jolla on ehkä toiset luonteenpiirteet, palava harras toivoni liittyä toverienkuntaan hartaana vertaisena jäsenenä, päästä yhteisymmärrykseen, ja ennen kaikkea rakkauden lämpimään ketjuun.” Hän muistutti asemastaan tunnustettuna näyttämötaiteilijana ja vaati asiallista kohtelua:

Ei voi jatkua enää sellainen suhtautuminen, mikä on tullut osakseni Mauno Mannisen ja uuden teatterin henkilökunnan taholta. En ole kuski tai lakeija, jota vastaan jokainen voi hyökätä millaisessa mielentilassa tahansa, voi irvistellä, nauraa vitsailla niin selän takana kun edessäkin.¹⁰⁴

⁹⁸ Kälppäinen 1947, 294; *Naiskohtaloita* 1947, KAVI; ”*Naiskohtaloita*”. www.elonet.fi.

⁹⁹ Liina Reimanin kirje 3.4.1948 Airi Forsmanille. Airi Forsmanin kirjekoelma. SKS.

¹⁰⁰ Sit. Havu 1948; ”Stiina” 1948.

¹⁰¹ Salmelainen 1955, 242.

¹⁰² Liina Reimanin kirje 23.5.1950 Airi Forsmanille. Airi Forsmanin kirjekoelma. SKS.

¹⁰³ Arjava 2016, 287.

¹⁰⁴ Liina Reimanin kirje 16.19.1950 Mauno Manniselle. Mauno Mannisen kirjekoelma. SKS.

Kurittomat vanhemmat sai vain muutaman esityksen Reimanin sairastuttua joululomallaan. Arvosteluissa Reimanin näyttelijänotetta pidettiin liian raskassoutuisena Cocteaun edellyttämään kepeään tyyliin nähden. Irvailtiin ”emigranttitaiteilijoiden esityksestä”.¹⁰⁵

Viron emigranttipiireistä tulikin keskeinen osa vanhenevan Liina Reimanin yleisöä, hänen repertoaarinsa muuttui pääosin virolaiseksi, hänestä tuli virolaisen nostalgian tulkitsija. 1950-luvulla hän teki viimeisen suuren ohjauksensa ja roolityönsä virolaisessa klassisessa draamassa, esiintyi virolaisjuhlissa, kiersi 1951 Ruotsin virolaisemigranttien keskuudessa ja tapasi myös Suomeen päässeitä neuvostovirolaisia – Reiman ei tehnyt eroa eri maihin asettuneiden virolaisten välillä, vaan piti kaikkia yhtä lailla maanmiehinään. Omien muistelmien kirjoittaminen ruotsinvirolaisten emigranttien tilauksesta merkitsi nostalgista paluuta entiseen Viroon.

Reimanin viimeiseksi täysipainoiseksi työksi ammattiteatterissa jäi August Kitzbergin *Ihmssusi*. Vuonna 1912 valmistunut draama kuului virolaisten teattereiden kantaohjelmistoon, ja Reiman oli itsekin esiintynyt näytelmässä kolmeen otteeseen. Myös näyttämökuvat korostivat virolaista kansanperinnettä tarkkaan kuvattuine savutupineen, vaatteineen ja juhannusjuhlineen. Aino Kallas oli suomentanut näytelmän 1916, mutta sitä ei ollut Suomessa esitetty; samasta aihepiiristä hän kirjoitti romaanin ja näytelmän *Sudenmorsian*.¹⁰⁶

Tällä kertaa aloitteellisia olivat Suomessa asuvat emigranttivirolaiset. Helsingin yliopiston viron lehtori, virolaissyntyinen Eeva Niinivaara tutustui Reimaniin 1949 yliopistolla järjestetyn Aino Kallas -juhlan järjestelyjen yhteydessä. Niinivaara ryhtyi etsimään masentuneelle näyttelijälle ohjelmistoa ja suomensi *Ihmssuden*.¹⁰⁷ Vierailusopimus Kuopion Yhteisteatteriin järjestyi entisen näytön siivittämänä. Suomen Näyttämöiden Liitto tuki tuotantoa valmistuttamalla siihen näyttämöpuvut Reimanin ystävän, taidemaalari Martta Helmisen luonnon mukaan. Näytelmässä vaadittavaa kansatieteellistä tarpeista, kuten voita, vitjoja ja solkia, lainattiin virolaisperheiltä esitystä varten Leeni Vesterisen johdolla. Virolaissyntyinen Vesterinen oli 1930-luvulla koordinoanut kulttuurivaihtoa Helsingin Eesti-toimiston johtajana. Ohjaajavierailu oli Kuopion näyttelijäkunnalle samalla koulutusprosessi, ja harjoituksiin suotiin kuusi viikkoa tavanomaisen neljän viikon sijaan. Helmikuussa 1950 koittaneesta ensi-illasta, jossa Niinivaara esitteli Kitzbergin näytelmän juhlayleisölle, muodostui virolaisen teatteritaiteen nostalginen juhla. Lehtiarvion mukaan ”tässä ei ole kysymys

¹⁰⁵ Pakkanen 1984, 206; Savutie 1986, 107.

¹⁰⁶ Laitinen 1995, 233–235; Vuorenkuru 2017, 188–190 ja 227.

¹⁰⁷ Niinivaara 1988, 173.

pelkästään ohjaamisesta ja näyttelemisestä – mukana ovat myös rakas vanha Eesti ja loistava Estonia”.¹⁰⁸

Ihmissudessa kuvattiin virolaisten elämää sortajan vallan alla ja välillä yhteisön hylkääminä metsissä piileskellen – teemoja, jotka olivat ajankohtaisia toisen maailmansodan jälkeisessä tilanteessa. Reimanin esittämä näytelmän Isoäiti on miltei sokea, mutta näkee menneet ja tulevat sukupolvet: ”Niin alhaalla kuin olimme, niin maahan kuin meidät oli poljettu – olemme aina pitäneet pyhinä perityt tapamme, olleet sitkeitä ja olemme olleet kärsivällisiä ja pyrkinet voittamaan itsemme.”¹⁰⁹

Kuopion arvostelumenestys palautti Reimanin julkisuuteen, ja hänen työtilanteeseensa vaikutti positiivisesti etenkin se, että teattereiden ohjaajavierailuja alettiin vuonna 1950 tukea valtion varoin. Kun Eino Salmelainen sai hankittua Reimanille apurahan, *Ihmissusi* toistettiin vuoden kuluttua Tampereen Työväen Teatterissa. Ilmassa oli taas virolaisuuden juhlaa.¹¹⁰ Myös Kuopioon Reiman kutsuttiin uudestaan ohjaaja-apurahan järjestyessä.¹¹¹ Tällä kertaa näytelmäksi tuli venäläinen klassikko, Tshehovin *Kirsikkapuisto*. Mutta vaikka Liina Reimanin työskentelymahdollisuuksien ulkoiset edellytykset kohentuivat, hänen jatkuvasti heikentynyt terveytensä teki työprosessista liian raskaan, ja Niilo Kuukka joutui viemään Kuopion ohjauksen maaliin.

Viime vaiheessaan Liina Reiman oli elävä symboli, muisto vapaan Viron ja Estonia-teatterin loiston päivistä. Hän vietti pitkiä jaksoja suomalaisissa parantoloissa, koska häntä vaivasi nivelreuma, joka teki hänestä 1950-luvun alussa käytännössä työkyvyttömän. Hän eli viimeiset vuotensa ystävien järjestämän valtionavun ja yksityisen tuen varassa Kustaankartanon vanhainkodissa ja Koskelan sairaalassa, lähiystävinään agronomi Lea Lumme ja toimistonhoitaja Göta Salovius. Taloudellista tukea soivat myös Pohjois-Amerikan ja Ruotsin virolaiset, ja Reimania kävivät tapaamassa myös neuvostovirolaiset taiteilijat.¹¹²

Liina Reiman kuoli hieman ennen 70-vuotissyntymäpäiväänsä vuonna 1961. Jos ulkovirolaiset Suomessa, Ruotsissa ja Pohjois-Amerikassa olivat tukeet häntä pakolaisvuosina, hänen perintöään vaalittiin sitäkin pitkäjänteisemmin Neuvostoliittoon jääneiden ”kotivirolaisten” keskuudessa ja siihen latautui

¹⁰⁸ ”Luettelo esineistä, jotka Leeni Vesterinen lähetti Libahuntin lavastukseen liina Reimanille” 19.2.1950; Liina Reimanin kirje Eeva Niinivaaralle 8.3.1950. Kirjekokoelma 1051. Eeva Niinivaaran arkisto. SKS; Seppälä 2002, 133; Leskinen 1950, 12.

¹⁰⁹ Kitzberg 1949, 35. TeaK.

¹¹⁰ TTT:n johtokunnan kokous 20.4.1951; TTT:n toimintakertomus 1950–1951. TTT:n yhtiökokous 30.8.1951. TTT. TeaMA; Niinivaara 1988, 173.

¹¹¹ Kuopion Yhteisteatterin johtokunnan kokous 23.4.1951. KKA.

¹¹² Opetusministeriö myönsi Reimanille 1952 300.000 markkaa taiteellisenä tunnustuksena ja 1956 200.000 markkaa muistelmien kirjoittamiseen. Reimanin talousasioihin liittyvät asiakirjat. Liina Reimanin arkisto. SKS; ”Tervehdyksiä” 1957.

symbolista voimaa. Virolaisen teatteriväen aloitteesta Reimanin hauta siirrettiin vuonna 1980 Honkanummelta Tallinnan Metsäkalmistoon. Samalla Reimanin Suomeen jäänyt briljanttisormus siirrettiin näyttelijän viimeisen tahdon mukaisesti Estonia-teatteriin, jossa sitä sai vuorollaan kantaa ansioitunut naisnäyttelijä. Sormus muistutti velvoittavana talismaanina korkeasta työetiikasta ja väsymättömästi itsensä kehittämisestä. Vuonna 2008 sormus varastettiin ja korvattiin kopiolla.¹¹³

Yhteenveto

Virolainen näyttelijä Liina Reiman saapui Suomeen kypsänä taiteilijana suomalaisten kutsumana, omasta halustaan ja ammatillisista syistä. Tähtivierailijana aloittanut Reiman oli Virossa kokemansa työnpuutteen vuoksi sekä suomalaisten tukijoiden voimakkaan kannustuksen ja avun rohkaisemana vuonna 1933 valmis integroitumaan suomalaiselle teatterikentälle ja opettelemaan suomenkielisiä primadonnaroleja.

Integroitumisen edellytyksenä olivat riittävän pitkät vierailijakiinnitykset, jotka mahdollistivat uusien roolien harjoittamisen dialogisessa prosessissa yhdessä ohjaajan sekä muun teatteriseurueen kanssa ja esitysjaksot kiertueineen. Hänen keskeisiä yhteistyökumppaneitaan 1930-luvulla olivat Eino Salmelaisen Tampereen Teatteri ja Kosti Elon Tampereen Työväen Teatteri, jotka myös saivat Reimanin kiinnitykset kääntymään yleisön ja kriitikkojen tunnustukseksi teattereilleen. Reiman teki jatkuvasti myös pistovierailuja muihin teattereihin harjoittelemisinaan rooleissa, joista etenkin Antonialla ja Kirsti Flemingillä oli kysyntää. Vironkielisiä rooleja oli kaksi ja suomenkielisiä neljä. Hän oli vuoden 1937 loppuun mennessä esiintynyt jo kymmenessä suomalaisessa teatterissa ja osallistunut Tampereen, Kotkan ja Porin teattereiden maaseutukiertueille.

Suomalaisten työtoverien näkökulmasta Reimanin vierailut antoivat tilaisuuden dialogiin, erilaisten työskentelymetodien vertaamiseen ja yhteen sovittamiseen. Teattereiden sisäisen työn kannalta vierailut olivat poikkeustiloja, jotka parhaimmillaan toimivat koulutuksellisesti antoisina harjoittelujaksoina mutta vaativat venymistä ja pahimmillaan loivat vastakkainasettelua vakinaisen näyttelijäkunnan ja toisenlaiseen työtapaan tottuneen tähtivierailijan välille.

Suomalaiselle yleisölle etenkin pääkaupungin ulkopuolella tapahtuneet Reimanin esiintymiset olivat hartaita taidejuhlia, joissa huomio kohdistui pääosassa vierailevan virolaisen primadonnan näyttelijäntyöhön. Hänen diivafiguurinsa ja kulttuurisesti hybridi näyttämöhahmonsa sai toiseuttavan vastaanoton ja asetui palvonnan ja torjunnan kohteeksi.

¹¹³ Niinivaara 1988, 180; Jürisson 2010, 311–312; Liina Reimanin testamenttikonsepti 14.7.1957. Liina Reimanin arkisto. SKS.

Sodan jälkeen Reiman joutui työskentelemään Suomessa entistä vaikeammissa olosuhteissa. Vierailuesityksiä aikaisemmin siivittänyt heimoaate oli kokenut poliittisen haaksirikon, ja kulttuuripolitiikassa korostuivat Venäjän-suhteet. Reiman oli ikäännytynyt, ja hänen terveytensä reistaili. Näyttelijävierailujen puutteessa hän erikoistui ohjaaja-näyttelijäksi ja lopulta opettajaksi. Urakehitys ei ollut naistaitelijalle poikkeuksellinen. Reiman toi Suomen teattereihin Karel Čapekin *Äidin*, jonka hän ohjasi seitsemään teatteriin, ja August Kitzbergin *Ihmissuden*. Hänen vierailunsa olivat antoisia etenkin nuorten näyttelijöiden ja aloittelevien ammattiteattereiden koulutustuotantoina. Näissä näytelmissä hänen roolityöskentelyään edelleen ylistettiin. Muissa tuotannoissa huomio alkoi kiinnittyä hänen muukalaisuuteensa ja rajoitteisiinsa, ja hänen työskentelynsä sai osakseen rajuakin kritiikkiä. Viime vaiheessaan Reiman koki syrjäytymistä ja ulkopuolisuutta, ja hänen keskeiseksi yleisökseen muodostui virolaisten emigranttien piiri.

Liina Reiman tuli työskennelleeksi vuosien 1928–1952 välillä näyttelijänä ja ohjaajana kaikkiaan viidessätoista suomalaisessa ammattiteatterissa. Näyttelijäntyötä hän opetti omalla esimerkillään, jolle oli ominaista korkea työmoraali ja tekninen taito, tarkkaan tutkittu roolihenkilöiden psykologia ja voimakas tunneilmaisu. Reimanin anti kulttuurinvälittäjänä näkyi näyttelijäntyön lisäksi erityisesti virolaisen ja venäläisen draaman ohjaajana ja tulkitsijana.

Lähteet

Kansallisarkisto (KA)

- Wäinö Solan arkisto: Liina Reimanin, Ants Lauterin ja Paul Pinnan kirjeet

Kansalliskirjasto

- digitaalinen aikakauslehtiarkisto, hakusana "Liina Reiman"

Kansallinen audiovisuaalinen instituutti (KAVI)

- elokuva *Naiskohtaloita* (1947)

Kuopion Kaupunginteatterin arkisto (KKT)

- johtokunnan pöytäkirjat ja lehtileikekokoelmat

Päivälehden arkisto

- digitaalinen *Helsingin Sanomat*, hakusana "Liina Reiman"

Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kirjallisuusarkisto (SKS)

- Liina Reimanin arkisto: kirjeenvaihto, lehtileikkeet, asiakirjat

- Martta Helmisen arkisto: kirjeenvaihto

- Aamu-lehden arkisto: Liina Reimania koskevat kirjoituskonseptit

-Göta Saloviuksen arkisto: kirjeenvaihto

- Eeva Niinivaaran kirjekokoelma: Liina Reimanin kirjeet

- Mauno Mannisen kirjekokoelma: Liina Reimanin kirjeet

- Eino Salmelaisen kirjekokoelma: Liina Reimanin ja Irene Tiittasen kirjeet

- Eino Kaliman kirjekokoelma: Liina Reimanin ja Ants Lauterin kirjeet

- Airi Forsmanin kirjekokoelma: Liina Reimanin kirjeet

Suomen Kansallisteatterin arkisto (SKT)

- johtokunnan pöytäkirjat

- Teatterikorkeakoulun kirjasto (TeaK)
 - näytelmäkirjasto: August Kitzbergin *Ihmissusi*
- Teatterimuseon arkisto (TeaMA)
 - Tampereen Työväen Teatterin arkisto: johtokunnan pöytäkirjat, kirjeenvaihto
 - Helsingin Kansanteatterin arkisto: johtokunnan pöytäkirjat, kirjeenvaihto
 - Aino Mattilan arkisto: lehtileikkeet
 - Lea Lumpeen valokuva-albumi
- Turun Kaupunginarkisto (TKA)
 - Turun Teatterin arkisto: johtokunnan pöytäkirjat
- Viron teatteri- ja musiikkimuseo (Eesti Teatri- ja Muusikamuseum, ETMM)
 - Liina Reimanin arkisto: kirjeenvaihto
- Åbo Akademin kirjasto (ÅA)
 - Hagar Olssonin kirjekokoelma: Liina Reimanin kirjeet

Siteeratut lehtiartikkelit

- Aaltonen, Toini. 1944. "Liina Reiman – Viron suuri draamanäyttelijä." *Tulevaisuus* 21–23, 14–15.
- Aavik, Juhan. 1937. "Raimund Kull 25 aastat Estonia muusikajuhiks." *Teater* 7, 255–256.
- Aho, Lauri. 1928 "Tarttolainen tragedienne." *Ylioppilaslehti* 5, 71.
- Ahtela, H. 1936. "Suur'ilta Kajaanin taide-elämässä". *Kajaani* 13.2.1936.
- O. B. [Otto Brusiin]. 1933. "Vertailua ohjelmistodramatiikan tasosta ja yleisömenestyksestä eri teattereissa." *Työväen Näyttämötaide* 1, 8–9.
- "Baby". 1934. "Puhelinkeskustelu Tampereelle." *Naamio* 1, 13.
- Davidson, Fanny. 1933. "Maaseudun parrasvaloista. Tampere." *Naamio* 5, 56.
- Enäjärvi, Elsa. 1926. "Pyhän Johannan voittokulku: Bernard Shaw'n näytelmä Riiasa, Tartossa ja Helsingissä." *Panu* 1, 7–10.
- "Firinä" [Irene Tiittanen]. 1944. "Liina Reimanin vaikea osa." *Suomen Kuvalehti* 35, 990–991.
- Harkola, Uolevi. 1934. "Pori." *Naamio* 7, 105.
- Havu, Toini. 1948. "Kalle Rounin 25-vuotisnäytäntö." *Helsingin Sanomat* 6.4., 8.
- af Hällström, Roland. 1933. "Eestin suuri tragedienne suomalaisella näyttämöllä." *Aamu* 4–5, 89–91.
- af Hällström, Roland. 1935. "Liina Reiman Kirstinä" *Aamulehti* s.a.
- af Hällström, Roland. 1938. "Liina Reiman taas Suomessa." *Aamu* 3–4, 17–21.
- "-ia.". 1936. "Eestiläis-vierailija tarinoi lehtimiehille." *Kaleva* 5.2.
- Jalkanen, Huugo. 1934. "Liina Reimanin vierailu Kansanteatterissa." *Uusi Suomi* 14.9.
- Jalkanen, Huugo. 1937. "Klassillinen voitto." *Naamio* 1, 7–9.
- Jalkanen, Huugo. 1935. "Tampere." *Naamio* 2, 32.
- K. K. 1946. "Elinan surma Lahden Kaupunginteatterissa." *Helsingin Sanomat* 6.12., 11.
- Kalmari, Laina. 1929. "Enemmän äänen kulttuuria." *Ylioppilaslehti* 14, 6–7.
- Katajavuori, Helvi. 1929. "Eestin ja Suomen lähenemisestä muutamilla kulttuurielämän aloilla", *Aitosuomalainen* 71, 2–3.
- "Ka-Ti". 1930. "Kirjalliseen tulliuniooniin Eestin kanssa?" *Suomen Heimo* 5, 114–117.
- "Ka-Ti". 1945. "Liina Reiman vierailee jälleen Kansallisessa." *Helsingin Sanomat* 9.1., 6.
- Kivijärvi, Erkki. 1928. "Kansallisteatteri. Liina Reiman Sapphona." *Helsingin Sanomat* 23.2., 8.
- Kutter, Hans. 1934. "Teatterikauden päättyessä III". *Tulenkantajat* 27–28, 6–7.
- Leikari [Erkki Kivijärvi]. 1928. "Virolainen vieras." *Helsingin Sanomat* 22.2., 7.
- Leikari [Erkki Kivijärvi]. 1934. "Ikkunastani." *Helsingin Sanomat* 28.9., 6.
- Lenning, Hjalmar. 1934. "Gästspel på Helsingin kansanteatteri." *Hufvudstadsbladet* 14.9.
- Leskinen, Lauri. 1950. "Liina Reimanin vierailu Kuopiossa", *Helsingin Sanomat* 5.3., 12.
- Lüchou, Nils. 1934. "Operettkomedi på Kansanteatteri", *Svenska Pressen* 14.9.
- "Marianna". 1944. "Viron näyttelijät odottavat Estonian jälleerakentamista." *Helsingin Sanomat* 27.8.
- "Naamio". 1934. "Suomenkielisen Antonian oppi Liina Reiman ulkoa kahdessa viikossa ja selviytyi näyttämöharjoituksista kolmessa." *Ylioppilaslehti* 15, 271–272.
- "Neekeri" 1936. "Liina Reiman." *Viipurin taidepakinoita* 10, 6.

- N-nen, J-a. 1949. "Unkarilaista SOK:n näyttämöllä." *Helsingin Sanomat* 12.5., 8.
- Olsson, Hagar. 1925. "Eräs Viron näyttämön tähti: Liina Reiman." *Suomen Kuvalehti* 5, s. 151.
- Olsson, Hagar. 1928. "Premiärer och gästspel." *Nya Argus* 5, 77–79.
- Paavola, Jouko. 1936. "Koidula." *Ylioppilaslehti* 7, 126–127.
- Palola, Eino. 1949. "Suomen Teatterikoulun näytteet." *Helsingin Sanomat* 14.5., 10.
- Rand, Mart. 1931. "Lauluisa ja kirjaneitsi." *Suomen Kuvalehti* 9, 410–411, 427.
- Reiman, Liina. 1937. "Liina Reiman yhteistyöstään suomalaisten näyttämötaiteilijain kanssa." *Työväen Näyttämötaide* 11–12, 167.
- "Rep". 1937. "Venäläistä dramatiikkaa TTT:ssä". *Työväen Näyttämötaide* 7/1937, 110–112.
- Rydberg, Kaisu-Mirjami. 1936. "Hella Vuolijoen Koidula Kotkan Näyttämön esittämänä." *Suomen Sosialidemokraatti* 12.4.
- Salmelainen, Eino. 1937. "Tervituseks." *Teater* 5, 154.
- Sartto, Fanny. 1937. "Tampere". *Naamio* 6/1937, 93–95.
- "Seija-Kerttuli". 1934. "Veljeskansan suuri tragedienne." *Naisten Ääni* 3, 40–42.
- "Stiina". 1948. "Rounin ja Reimanin "hääkierue" starttaa", *Helsingin Sanomat* 22.2., 9.
- Söderström, Tyyne. 1937. "Pori." *Naamio* 6, 96–97.
- Söderström, Tyyne. 1957. "Tervehdyksiä". *Suomen Kuvalehti* 40, 45.
- "Tiira". 1934. "Teatteri- ja kirjallisuusharrastusta Turussa." *Eeva* 4, 10–11.
- Tiittanen, Irene. 1946. "Liina Reimanin 'Äiti' Kansanteatterissa." *Suomen Sosialidemokraatti* 7.10., 3.
- Viljanen, Lauri. 1934. "Kansanteatteri. Liina Reiman Antoniana." *Helsingin Sanomat* 14.9., 3.
- Välisalmi, Heikki. 1934. "Liina Reimanin vierailu Kansanteatterissa." *Suomen Sosialidemokraatti* 14.9.
- Wilén, Yrjö. 1937. "Vaikuttava, taiteellisesti korkeatasoinen ensiesitys eilen Työväen Teatterissa." *Kansan Lehti* 17.9.
- Wilén, Yrjö. 1946. "Äiti Reiman." *Suomen Kuvalehti* 41, 16.

Kirjallisuus

- Arjava, Hellevi. 2016. *Mauno Mannisen monet kasvot: Ihminen julkisuuskuvana takana*. Helsinki.
- Burke, Peter. 2009. *Cultural Hybridity*. Cambridge: Polity.
- Burke, Peter. 2008. *What is Cultural History?* Second Edition. Cambridge: Polity.
- Fischer-Lichte, Erika. 2014. "Introduction: Interweaving Performance Cultures – Rethinking 'Intercultural Theatre'." *The Politics of Interweaving Performance Cultures: Beyond Postcolonialism*. Ed. by Erika Fischer-Lichte, Torsten Jost and Saskya Iris Jain. New York and London: Routledge, 1–21.
- Jürisson, Ain. 2010. *Draamateatri raamat: Teatrist ja teatriperest aegade voolus*. Tallinn: Eesti Draamateater.
- Kalima, Eino. 1968. *Kansallisteatterin ohjissa*. Porvoo ja Helsinki: WSOY.
- Kolehmainen, Valma. 1951. "Mepä käytiin Eestissäkin." *Ylioppilasteatteri 1926–1951*. Toim. Marja Heino, Juhani Nuotto, Jyrki Vihma. Helsinki: Ylioppilasteatteri, 44–45.
- Korsberg, Hanna. 2004. *Vallankumousta lavastamassa: Valtion teatterikomitea 1945–1946*. Helsinki: Like.
- Koski, Pirkko. 2000. *Kaikessa mukana: Hella Wuolijoki ja hänen näytelmänsä*. Helsinki: Otava.
- Koski, Pirkko. 1987. *Kansan teatteri 2*. Helsinki: Helsingin teatterisäätiö.
- Kuldsepp, Toivo. 1986. *Suomen siltaa rakentamassa: Viron kirjallisuuden esittely ja vastaanotto Suomessa*. Helsinki: SKS.
- Kärner, Jaan. 1926. "Teatterin kehitys." *Viron-kirja: Maa, kansa ja kulttuuri*. Toim. Helsingin Akateeminen Heimoklubi. Helsinki: Kirja, 192–202.
- Laitinen, Kai. 1995. *Aino Kallaksen mestarivuodet*. Helsinki: Otava.
- Laitinen, Kai. 1996. "Viron kirjallisuuden tie Suomeen." *Soome kirjandus eesti keeles ja eesti kirjandus soome keeles – Suomen kirjallisuus viron kielellä ja viron kirjallisuus suomen kielellä 1847–1994*. Tallinn: Eesti Rahvusraamatukogu, 12–17.
- Lauter, Ants. 1959. *Neuvosto-Eestin draamateatteri*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Luoma, Rauni. 1986. *Ilon ja murheen näyttämöllä*. Toim. Maarit Huovinen. Porvoo ja Helsinki: WSOY.

- Mallene, Endel. 1996. "Virolais-suomalaisilla kirjallisilla yhteyksillä on pitkä historia." *Soome kirjandus eesti keeles ja eesti kirjandus soome keeles – Suomen kirjallisuus viiron kielellä ja viiron kirjallisuus suomen kielellä 1847–1994*. Tallinn: Eesti Rahvusraamatukogu.
- Meri, Lauri. 2005. *Näyttelijät sodan varjossa: Teatterikoulun ensimmäinen kurssi 1943–1945*. Helsinki: Otava.
- Möldre, Aile. 2012. "Ilukirjanduse tõlked 20. sajandi esimese poole Eesti ja Soome raamatutoodangus (1900–1940)." *Methis* 9–10, 88–101.
- Nascimento, Cláudia Tatinge. 2009. *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work: Foreign Bodies of Knowledge*. New York: Routledge.
- Nevalainen, Pekka. 1990. *Inkeriläinen siirtoväki Suomessa 1940-luvulla*. Helsinki: Otava.
- Niinivaara, Eeva. 1988. *Yhä paistaa sama aurinko: Elämää nuoruuteni Eestissä ja Suomessa*. Toim. Hannu-Pekka Lappalainen. Helsinki: Otava.
- Pakkanen, Outi. 1984. *Rakas Emmi*. Helsinki: Otava.
- Panso, Voldemar. 1995. *Töö ja talent näitleja loomingus*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Pinna, Paul. 1995. *Minu eluteater ja teatrielu 1884–1944*. Koostanud Helvi Einas. Tallinn: Faatum.
- Pullerits, Helvi (toim.). 1966. *Liina Reiman (1891–1961)*. Tallinn: Teatri- ja muusikamuseum.
- Puro, Teuvo. 1938. "Liittomme ensimmäiset virolaiset jäsenet." *Me näyttelijät*. Helsinki: Suomen Näyttelijäliitto, 45–50.
- Rajala, Panu. 2004. *Tunteen tulet, taiteen tasot: Tampereen Teatteri 1904–2004*. Tampere: Tampereen Teatteri.
- Rajala, Panu. 1995. *Titaanien teatteri: Tampereen Työväen Teatteri 1918–1964*. Tampere: TTT.
- Rausmaa, Heikki. 2007. *Tuglaksen tuli palaa: Tuglas-Seuran ja suomalais-virolaisten suhteiden historiaa*. Helsinki: SKS.
- Reiman, Liina. 1956. *Rambivalgus süttib*. Lund: Eesti Kirjanike Kooperativ.
- Reiman, Liina. 1960. *Lava võlus*. Lund: Eesti Kirjanike Kooperativ.
- Reiman, Liina. 1938. "Tervehdys Suomen näyttelijöille juhlapäivänä." *Me näyttelijät*. Helsinki: Suomen Näyttelijäliitto, 42–43.
- Rinne, Tiina. 2003. *Tanssivan tähden alla*. Helsinki: Otava.
- Roiko-Jokela, Heikki. 1995. *Ihanteita ja reaali politiikkaa: Rudolf Holstin toiminta Baltian maiden kansainvälisen de jure -tunnustamisen ja reunavaltioyhteistyön puolesta 1918–1922*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Rosenberg, Tiina. 2009. *Bögarnas Zarah – diva, ikon, kult*. Stockholm: Normal förlag.
- Salmelainen, Eino. 1955. *Oppirahat on maksettava*. Helsinki: Tammi.
- Salmelainen, Eino. 1968. *Teatterin naisia*. Helsinki: Tammi.
- Savutie, Maija. 1986. *Kohti elävää teatteria: Maija Savutien teatteriarvosteluja 1935–85*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Scheper, Jeanne. 2016. *Moving Performances: Divas, Iconicity, and Remembering the Modern Stage*. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press.
- Seppälä, Mikko-Olavi. 2002. *Torpalta taloon: Sata vuotta kuopiolaista teatteria*. Kuopio: Kuopion Teatterikerho.
- Seppälä, Mikko-Olavi. 2016. *Suruton kaupunki: 1920-luvun iloinen Helsinki*. Helsinki: WSOY.
- Sola, Wäinö. 1951. *Wäinö Sola kertoo*. Porvoo ja Helsinki: WSOY.
- Sola, Wäinö. 1952. *Wäinö Sola kertoo II*. Porvoo ja Helsinki: WSOY.
- Suonio, Kirsti. 1940. *Kirsti Suonio kertoilee*. Porvoo ja Helsinki: WSOY.
- Tormis, Lea. 1978. *Eesti teater 1920–1940: Sõnalavastus*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Vatula, Tuuli & Saari, Anssi. 2006. *Lausuntoa, plastiikkaa ja mimiikkaa: Sata vuotta kajaanilaista teatteritoimintaa 1906–2006*. Kajaanin kaupunginteatteri: Kajaani.
- Veistäjä, Verner. 1958. *Kotkan teatterit ja näyttämöt 1908–1958*. Kotkan kaupunginteatteri: Kotka.
- Veistäjä, Verner. 1957. *Viipurin ja muun Suomen teatteri*. Helsinki: Tammi.
- Werner, Michael & Zimmermann, Bénédicte. 1991. "Beyond Comparison", *History and Theory* 45.
- Wuorenrinne, T. I. 1933. *Kosti Elo*. Jyväskylä ja Helsinki: Gummerus.
- Vuorikuru, Silja. 2017. *Aino Kallas – maailman sydämessä*. Helsinki: SKS.



KATRI TANSKANEN

Ihminen maisemassa. Inhimillisen ja ei-inhimillisen väliset suhteet *Luolastossa* ja *Lauluissa harmaan meren laidalta*

Tiivistelmä

Pipsa Longan näytelmässä *Lauluja harmaan meren laidalta*. *These little town blues are melting away* (2013) ja Laura Ruohosen *Luolastossa* (2014) henkilö-hahmot asettuvat osaksi suurta maisemaa. Artikkelissa tarkastellaan, voiko maisema toimia keinona purkaa vallitsevaa luonto–kulttuuri -dikotomiaa. Dikotomia synnyttää hierarkkisen asetelman, jossa luonto alistetaan ihmisen hallinnan kohteena olevaksi toiseksi, kun taas maisemassa inhimillinen ja ei-inhimillinen maailma elävät rinnakkain ja ovat vuorovaikutuksessa keskenään. Toisaalta näytelmistä on mahdollista lukea myös ajatus luonnosta levinaslaisena Toisena, joka ei ole hallinnan vaan äärettömän vastuun kohde. Artikkelissa pohditaan, millaisia suhteita näytelmät luovat inhimillisen ja ei-inhimillisen välille ja millaista havainnointitapaa ja katsojuutta ne samalla tuottavat.

Abstract

The central position of human beings in the long tradition of drama can be seen as one of the symptoms of the prevailing nature–culture -dichotomy that asserts humans above the whole inhuman world. Two contemporary Finnish plays, Pipsa Lonka's *Lauluja harmaan meren laidalta*. *These little town blues are melting away* (2013) and Laura Ruohonen's *Luolasto* (2014), question the hierarchical construction and suggest an alternative relationship between human and inhuman world. The relationships are investigated by using the concept of "theatrical landscape" and considering "the nature" in these two plays as the Levinasian Other.

Länsimaisessa ajattelussa luonto–kulttuuri -dikotomiolla on vahva perinne. Tässä kahtiajaossa ihminen on asettanut itsensä toiseksi määrittelemänsä luonnon¹ yläpuolelle hallitsevaan asemaan ja erottanut samalla itsensä irralliseksi muusta luomakunnasta. Erilaiset tarinat aina *Raamatun* luomiskertomuksesta lähtien ovat kertoneet, miksi ihminen on ylivertainen muihin lajeihin nähden ja miksi ihmisellä on oikeus hallita ja hyväksikäyttää luontoa.

Viime vuosikymmenten aikana ihmiset ovat kuitenkin joutuneet tarkistamaan käsityksiään ja tarinoitaan. Ekokatastrofit ja tieteen uudet näkemykset esimerkiksi eläinten kognitiivisista kyvyistä ja tunne-elämästä ovat asettaneet monet vuosisatoja ylläpidetyt käsitykset ja rakennelmat kyseenalaisiksi². Ilmastonmuutos ei tuhoa ainoastaan toisia lajeja vaan aiheuttaa myös ihmiskuntaa koskettavia ilmiöitä, kuten ilmastopakolaisuutta. Ihmiskunnan ulkopuolelle suljettu toinen on alkanut näyttää voimaansa ja pakottanut samalla ihmisen tarkastelemaan luomaansa dikotomiaa uusin, kyseenalaistavin silmin.

Teatterissa luonto–kulttuuri -dikotomiaa on tarkasteltu, kyseenalaistettu ja purettu erityisesti ekodramaturgisissa teoksissa. Ekodramaturgia voi terminä viitata yhtä hyvin kirjoitettuun näytelmään, nykyteatterin monenkirjaviin käytäntöihin kuin tutkimukseen. Etuliite eko viittaa ekologiaan, jolla tarkoitetaan erilaisten eliöiden ja entiteettien ja ympäristöjen välisiä suhteita, niiden välisiä yhdistymisiä, liitoksia, verkostoja ja vuorovaikutusta. Ekodramaturgisissa teoksissa koko ekologinen, sosiaalinen ja kulttuurinen ympäristö nähdään yhteydessä toisiinsa, suhdeverkostona, jossa ihminen on mukana yhtenä komponenttina muiden joukossa. Ekologiaan kuuluu ajatus kaiken yhteenkietoutuneisuudesta, kaikkien elämän ulottuvuuksien keskinäisestä riippuvuussuhteesta.³ Siten se on kiinnostavasti ristiriidassa termin ei-inhimillinen kanssa, jota kuitenkin käytetään – ja tulen itsekin käyttämään – osana ekodramaturgiasta käytävää keskustelua. Termi ei-inhimillinen ilmaisee omassa kahtiajakautuneessa olemuksessaan samaa luonto–kulttuuri -dikotomiaa, jonka ihminen on rakentanut itsensä ja muun luonnon välille. Siinä ”luonto” siis mielletään ihmisen ulkopuoleksi. Käytän ei-inhimillistä kuten Tuija Kokkonen, joka tarkoittaa ”ei-inhimillisellä toimijalla niitä ’luonnon’ olioita ja prosesseja, joita ihminen ei ole suunnitellut tai rakentanut kokonaan”.⁴

Länsimaisessa teatteriperinteessä valokeila on pääasiassa suunnattu ihmisiin ja ihmisten välisiin suhteisiin oli kyse sitten henkilökohtaisista tai yhteiskunnallisista suhteista tai niiden välisistä yhteyksistä. 1800-luvun lopulla tapahtui kuitenkin käänne, jossa näytelmien henkilöhahmot alkoivat hahmottua aikai-

¹ ”Luonto” viittaa tässä artikkelissa pääsääntöisesti ihmisen rakentamaan käsitteeseen eikä niinkään todelliseen, olemassa olevaan luontoon.

² Kts. lisää esim. Haraway 2016, 10. (Cyborg Manifesto).

³ Kokkonen 2017, 47.

⁴ Kokkonen 2017, 23.

sempaa enemmän suhteessa omaan ympäristöönsä⁵. Seuraava suuri käänne ajoittuu 1960-luvulle, jolloin ympäristötietoisuus alkoi näkyä yhä enemmän myös taiteessa. Kuuluisin esimerkki lienee yhdysvaltalaisen Rachel Carsonin romaani *Äänetön kevät* (*Silent Spring*, 1962), jonka kuvaus ympäristömyrkkujen aiheuttamista ympäristötuhoista herätti laajaa yhteiskunnallista keskustelua ja oli osaltaan vaikuttamassa ympäristömyrky DDT:n kieltämiseen ja jopa ympäristöliikkeen syntymiseen. Teatterintutkijat kiinnostuivat ekologisista kysymyksistä 1990-luvun aikana ja nykyään ekodramaturginen tutkimus on noussut yhdeksi keskeiseksi suuntaukseksi. Suomessa Tuija Kokkosta voi pitää yhtenä suunnannäyttäjänä, joka on työskennellyt ekologisten kysymysten parissa jo 1990-luvulta alkaen. 2010-luvulla ekologia on noussut yhdeksi keskeiseksi kysymykseksi suomalaisessa nykyteatterissa yhä uusien tekijöiden ja ryhmien, kuten *Todellisuuden tutkimuskeskuksen* ja *Toisissa tiloissa* -ryhmän, kiinnostuttua aiheesta. Suomalaisessa näytelmäkirjallisuudessa teema on kuitenkin ollut marginaalinen näihin päiviin saakka. Poikkeuksina voi pitää Laura Ruohosen ja Leea Klemolan näytelmiä, joissa kysymys paikasta ja sen vaikutuksesta henkilöahmoihin on ollut keskeinen teema jo 2000-luvulla. Viime vuosina esimerkiksi Pipsa Lonka, Juha Hurme, Anu Koskinen ja Tommi Kainulainen ovat tarttuneet ympäristöaiheisiin omissa teoksissaan.

Tarkastelen tässä artikkelissa kahta suomalaista näytelmää, joita voi mielestäni kutsua ekodramaturgisiksi. Pipsa Longan *Lauluja harmaan meren laidalta*. *These little town blues are melting away* (Turun Kaupunginteatteri, 2013) käsittelee ilmastomuutosta ja Laura Ruohosen *Luolasto* (Suomen Kansallisteatteri, 2014) ydinvoimaa. Näytelmien teemat ovat ekologisesti merkittäviä, mutta aiheen lisäksi ekologinen kysymyksenasettelu hakee muotoaan teosten dramaturgiassa. Ihminen nähdään niissä osana suurempaa kokonaisuutta ja vuorovaikutteisessa suhteessa ympäristönsä kanssa. Luen näytelmiä maiseman käsitteen kautta, koska maiseman käsite kantaa kiehtovalla tavalla mukanaan ei-inhimillistä maailmaa, ihmisen suhdetta luontoon sekä kysymystä katseesta ja havaitsemisen tavasta. Elinor Fuchs ja Una Chaudhuri kirjoittavat termin maisema viittaavan maaston (land) ja ihmisen siitä luomien adaptaatioiden väliin moninaiseen vuorovaikutukseen⁶. Termiä on käytetty lähinnä kuvataiteen yhteydessä ja toisaalta esimerkiksi arkkitehtuurissa ja ympäristötieteissä, joissa se saa hyvin erilaisia painotuksia, mutta myös teatterissa. Esimerkiksi Gertrud Stein kirjoitti maisemanäytelmiä (landscape plays, esim. *What happened* 1913 ja *Four Saints in Three Acts* 1927), koska omien sanojensa mukaan halusi kirjoittaa nimenomaan asioiden välisistä suhteista: miten puu on suhteessa kuk-

⁵ Fuchs 2002, 30.

⁶ Fuchs & Chaudhuri 2002, 2.

kulaan, kukkulat peltoon ja yksityiskohdat suhteessa toisiinsa ja taivaaseen.⁷ En käsittele Longan ja Ruohosen näytelmiä varsinaisesti suhteessa Steinin näytelmiin, mutta Steinin tavoin suuntaan huomioni ensisijaisesti asioiden väliin suhteisiin. Tarkastelen näytelmien tapaa asettaa henkilöhahmonsia osaksi maisemaa ja pohdin, mitä tapahtuu, kun henkilöhahmot eivät toimi teoksen kokoavana keskipisteenä vaan vain kokonaisuuden osina.⁸ Millaisia suhteita näytelmät luovat ihmisen ja luonnon välille, miten ne sen tekevät ja millaista katsomisen tapaa näytelmien maisemat tuottavat? Tarkastelen valitsemieni näytelmiä ensisijaisesti teksteinä kommentoimatta Longan näytelmän saamia näyttämötulkintoja tai Ruohosen ohjaamaa *Luolaston* kantaesitystä Suomen Kansallisteatterissa. Näyttämö ja yleisö ovat läsnä tavalla, jolla ne ilmenevät tekstin tasolla osana teoksen dramaturgiaa. Dramaturgialla tarkoitan teoksen rakenteellista kompositiota, joka pitää sisällään myös teoksen suhteen yleisöön ja laajemmin teatteriin ja yhteiskuntaan.⁹

Luonnon t/Toiseus

Binaariset oppositiot kantavat aina mukanaan hierarkkista rakennelmaa, joissa opposition toinen osapuoli on ensisijainen suhteessa toiseen: luonto on alistainen kulttuurille, eläin ihmiselle, ruumis mielelle, feminiininen maskuliiniselle. Opposition ensisijainen osapuoli saa käyttää valtaa ja hallita sitä, joka on luokiteltu toiseksi. Tämä asetelma on vaikuttanut aina valistusajalta alkaen voimakkaasti siihen, miten länsimaisessa kulttuurissa on ymmärretty ihmisen ja luonnon välinen suhde.¹⁰ Downing Cless on todennut, ettei luonto–kulttuuri-dikotomiaa todellisuudessa ehkä ole olemassa, mutta ihmisen luomalla dikotomialla on kuitenkin valtava kulttuurihistoriallinen merkitys.¹¹ Ja kuten Bonnie Marranca muistuttaa, kulttuurihistoria on erottamattomasti yhteydessä luonnonhistoriaan, vaikka asiaa ei juuri ole länsimaisessa historiankirjoituksessa huomioitu.¹² Siten dikotomialla on myös luonnonhistorialliset seurauksensa, joihin on viime vuosikymmenten aikana havahduttu.¹³

⁷ Fuchs 1996, 95. Lue Lisää Steinin näytelmistä: Jane Palatini Bowers. 2002. "The Composition That All the World Can See: Gertrude Stein's Theater Landscapes." Teoksessa *Land/Scape/Theatre*. Toim. Elinor Fuchs ja Una Chaudhuri. Ann Arbor Michigan: University of Michigan Press.

⁸ Fuchs 2002, 12; Fuchs & Chaudhuri 2002, 3.

⁹ Kts. esim. Hulkko 2013, 68–69.

¹⁰ Plumwood 1993, 41–68.

¹¹ Cless 2010, 1.

¹² Marranca 1996, 186.

¹³ Esimerkiksi filosofi Teresa Brennan käsittelee kiinnostavasti dikotomian, kapitalismin ja ekokatastrofin yhteyttä. Kts. Brennan 1993.

Toinen on kuitenkin mahdollista nähdä myös muuna kuin vallankäytön kohteena. Filosofi Emmanuel Levinasille Toinen ei ole alisteisessa asemassa oleva hallittava vaan päin vastoin jotain subjektin yläpuolella olevaa ja jotain sellaista, jota subjekti ei voi koskaan täysin käsittää. Se on jotain suurta, ehkä jumalallista, jotain, joka voisi murskata subjektin omalla voimallaan. Samalla Toinen on Levinasille myös jotain subjektin alapuolella olevaa, mutta ei hallittava vaan äärettömän vastuun kohde. Toinen on Levinasille konkreettinen, kärsivä ja haavoittuva lähimmäinen, jonka ruumiillisuus synnyttää Levinasin tärkeimmän eettisen käskyn: älä tapa.¹⁴ Levinasin Toinen on kuin meri Longan näytelmässä: ”sairas vanhus”, joka kuitenkin myllertää koko näytelmän maailman omalla vastaan panemattomalla voimallaan.

Levinasin filosofia ponnistaa fenomenologisesta traditiosta, joten kysymys toiseudesta kietoutuu hänellä kysymykseen subjektin tietoisuudesta ja havainnoimisesta: miten toiseus ilmenee ja mitä jonkun havaitseminen toisena merkitsee? Merkitseekö se mahdollisuutta toisen hallintaan vai äärettömän vastuun vaatimusta? Entä mikä tai kuka ylipäätään havaitaan toisena? Levinas havaitsee vain toisen ihmisen eikä hän suinkaan ole yksin.¹⁵ Niin länsimaisen filosofian kuin taiteenkin päähuomio on kohdistunut ihmiseen, ihmisten väliin suhteisiin ja ihmisten luomiin instituutioihin. Tämä pätee myös länsimaiseen teatteriin ja erityisesti draamaan. Jos näytelmässä tai esityksessä on ollut mukana ei-ihmisiä, ne ovat usein saaneet toimia metaforana inhimilliselle kokemukselle.¹⁶ Ei-ihmisen havaitsemisen vain symbolina tai metaforana inhimilliselle voi nähdä äärimmäisenä väkivaltana toiseutta kohtaan – Levinasin sanoin totalitarismina. Levinas tarkoittaa totalitarismilla tilannetta, jossa subjekti – tai tarkemmin sanottuna Sama, joka viittaa sekä käsittävään subjektiin että tuon subjektin käsittämään kohteeseen – lähestyy Toista tavalla, joka sulauttaa toiseuden osaksi Saman tietoisuutta.¹⁷ Kun Toisesta tulee subjektin tiedon ja ymmärryksen kohde, katoaa sen perustavanlaatuisen toiseus.

Levinas liittyy totalitarismin erityisesti analyttiseen katseeseen, joka on olennainen osa länsimaisen taiteen tulkinnan perinnettä. Ajatus yhdistyy kiinnostavalla tavalla Baz Kershawin pohdintoihin katsojuuden merkityksestä teatterin ekologiassa. Kershaw esittää teatterin tradition, jossa katsoja saa seurata esitystä sen ulkopuolelta, olevan yksi niistä teatterin piirteistä, jotka ovat syventäneet kuilua ihmisen ja luonnon välillä.¹⁸ Kuvataiteen kontekstissa maisema-maalauksen korostaa samankaltaista tilannetta, jossa katsoja ihailee ihmisen luon-

¹⁴ Kts. esim. Levinas 1996; Tanskanen 2017, 29–32.

¹⁵ Derrida 2008, 12–13; Wolfe 2008 104–105.

¹⁶ Arons & May 2012, 1; Chaudhuri 1997, 80.

¹⁷ Pönni 1996, 13.

¹⁸ Kershaw 2007, 306.

maa ja kehysten rajaamaa "luontoa" kehysten ulkopuolelta.¹⁹ Eikö teatterillinen maisema silloin ennemminkin vahvasta kuin horjuta analyttisen katseen valtaa?

Maisema

Dramaturgia vaikuttaa merkittävästi siihen, miten yleisö havainnoi teoksessa mukana olevia elementtejä ja niiden välisiä suhteita ja millaiseksi se kokee oman asemansa suhteessa teokseen ja sen representoimiin aiheisiin. Dramaturgia, joka suuntaa huomion vain inhimilliseen kokemukseen ja näyttää ihmisen suhteessa vain inhimilliseen, vahvistaa antroposentristä maailmankuvaa ja syventää kuilua dikotomian eri osapuolten välillä. Ekodramaturgisten teosten yksi eettinen ja poliittinen merkitys piilee niiden kyvyssä tuoda ei-inhimillinen maailma havainnon ja siten myös eettis-poliittisen pohdinnan kohteeksi.²⁰ Ekodramaturgian yhtenä lähtökohtana voi pitää pyrkimystä muuttaa antroposentristä havainnointitapaa aikaisempaa ekologisemmaksi.

Olen valinnut Longan ja Ruohosen näytelmät tämän artikkelin tutkimuskohteiksi, koska tulkintani mukaan niiden dramaturgiassa on sellaisia piirteitä, jotka tuovat luonnon esiin tavalla, joka kyseenalaistaa sen aseman ihmiselle alisteisena hallinnan kohteena. Molemmissa näytelmissä ihmishenkilöhahmot hahmottuvat suhteessa laajempaan kokonaisuuteen, maisemaan, jota hallitsee Ruohosella luolasto ja Longalla meri. Kokonaisuudessa on mukana myös muita lajeja ja muutokset näytelmien maisemassa koskettavat myös niitä. Mielestäni molemmat näytelmät nostavat "luonnon" havainnon kohteeksi ihmisen rinnalle ja yhteydessä ihmiseen sellaisella tavalla, joka ei vahvasta kuvaa luonnosta hallinnan kohteena vaan kärsivänä ja toisaalta täysin ylivertaisena levinaslaisena Toisena.

Luolastoa kirjoittaessaan Ruohonen kirjoitti suhteestaan maisemaan: "Kiinnostun laajasta maisemasta, jossa ihminen erottuu korkeintaan pienenä täplänä, piskuisena olentona muiden piskuisten olentojen joukossa."²¹ *Luolastossa* ihminen nousee kyllä esiin suurempana kuin pieni täplä, mutta henkilöahmot rakentuvat enemmän suhteessa luolastoon kuin toisiin henkilöahmoihin. Ihmissuhteita merkittävämmäksi nousee kysymys siitä, miten henkilöahmot mieltävät oman paikkansa luolastossa ja laajemmin maailmassa. Luolamaalauksia tutkivan Naisen ja luolastoa mahdollisena ydinjätteen loppusijoituspaikkana

¹⁹ Chaudhuri 2002, 19.

²⁰ Nykyteatterin kontekstissa on keskusteltu paljon havainnoimisen politiikasta. Kts. esim. Ridout 2009, 57–59; Lehmann 2005, 469–471/2009, 424.

²¹ Ruohonen 2012, 32.

tutkivan insinöörikolmikon tavat suhtautua luolastoon näyttäytyvät lähes vastakkaisina. Lisäksi paikalla ovat luolaston vartija ja opas sekä ikiaikaiset henkilönnöt Entiset, joiden suhde luolastoon poikkeaa edellisistä. Keskusteluissa ja luolastossa itsessään ovat läsnä myös erilaiset kulttuuriset perinteet, jotka ovat osaltaan olleet luomassa ihmisen luontosuhdetta. Luolamaalaukset, shamanismi ja kristinusko kohtaavat luolaston onkaloissa.

Luolasto ei ole vain lavastus, jota vasten ihmiset ja heidän toimensa näyttäytyvät, vaan jotain enemmän, jotain itsessään merkityksellistä. Se piirtyy esiin suurena, uhkaavana ja arvaamattomana. Luolasto luodaan ensisijaisesti kuvaamalla sitä repliikeissä, joissa korostuu sen suuruus. Maisemalle on ominaista tunne sen jatkumisesta kuvan ulkopuolelle²² ja aivan samoin luolasto tuntuu jatkuvan jonnekin näyttämön taakse, alle ja yläpuolelle. Se on täynnä yllättäviä, tutkimattomia onkaloita, tuntemattomia syvyyksiä ja hengenvaarallisia jyrkenteitä – analyyttisen katseen tavoittamattomia ja ihmisen mielen käsityskyvyn ylittäviä ulottuvuuksia.

Valtavien mittasuhteiden lisäksi teoksen dramaturgia synnyttää mielikuvan luolastosta toimijana. Luolasto hengittää, murisee ja huokailee ja asettuu siten dialogiin ihmishenkilöhahmojen kanssa. Omiin taitoihinsa ja oikeuksiinsa uskovat insinöörit joutuvat välillä pysähtymään, kun luolasto ei reagoi oletetulla tavalla: "Mitä tämä on? Luola murisee meille! [- -] Miksi mä vapisen? Nämä syvät, tummat tärehdykset? Mitä ne on?"²³ Luolaston esittäminen toimijana kutsuu katsojan tarkastelemaan sitä myös muun kuin katseen kautta. Äänet ja värähtelyt kutsuvat ruumista mukaan kokemukseen ja sortumisuhka korostaa mittasuhteiden musertavuutta. Kuoleman uhka on läsnä jatkuvasti. Siten luolasto ei näyttäydy haltuun otettavana tutkimuskohteena, vaan se on mahdollista kokea suurena tuntemattomana Toisena.

Itämeren rannalle sijoittuva *Lauluja harmaan meren laidalta* kuvaa tilannetta, jossa merenpinnan nousu pakottaa pienen kylän asukkaat jättämään kotinsa ja muuttamaan läheiseen Onni-keskukseen. Näytelmän alussa sen henkilöahmot esitellään omissa kodeissaan tavalla, joka korostaa kodin ja sen asukkaan suhdetta ja toisaalta ihmisten rakennelmien suhdetta muuhun ympäristöön. Lonka kuvaa tarkasti eri paikkojen ja hetkien valoja ja sitä, miten valo vaikuttaa henkilöahmoin.

Lauluja harmaan meren laidalta ei etene toimivien henkilöahmojen synnyttämän juonen mukana vaan rakentuu peräkkäisistä kuvista. Kuvissa ihminen on mukana vain yhtenä sen osana ja vahvasti ympäristönsä määrittelemänä:

²² Fuchs 2002, 36.

²³ Ruohonen 2014, 85.

Kuvissa on paljon tilaa, meri avaa aavan maiseman. Kodit ovat pieniä ja ihminen sisällä talossaan iso. Mutta marketissa ihminen pienenee, muuttuu lähes läpinäkyväksi. Ulkona ihminen tulee kokoisekseen.²⁴

Kun katsojan ei tarvitse keskittyä seuraamaan henkilöahmon toimintaa, katse saa vaeltaa maisemassa. Elinor Fuchs kuvaa teatterillisen maiseman katsomisen tapaa sanalla, joka on kiinnostava suhteessa ongelmalliseen analyttiseen katseeseen: maiseman äärellä katse on Fuchsian sanoin heterogeeninen. Katse tarkentuu ja hajaantuu, havaitsee asetelmia ja ohittaa toisia.²⁵ Lonka ei kuitenkaan jätä katsojaansa yksin vaan johdattelee katsetta kertojan äänen avulla:

Kuljettajan ovi avataan ja ulos astuu pieni, siisti, uupumuksesta sitkistynyt, tummapukuinen tarkastaja. Hän pyyhkii maisemaa katseellaan. Katse ei jää Petteriin, vaan se havainnoi miehen kotinsa oviaukossa osana muuta maisemaa. Meren ja maan rajalle katse pysähtyy ja tarkentuu.²⁶

Kertoja houkuttelee katsojaa tarkastelemaan maisemaa draaman traditiosta poikkeavalla tavalla. Ihmisillä on taipumus suunnata huomio ihmiseen, mutta nyt katse pyyhkäisee vain ohimennen maisemassa olevaa ihmistä ja kiinnittyy sinne, missä on tapahtumien keskipiste: meren ja maan väliselle rajalle. Siellä tapahtuu näytelmän merkittävin käänne, jonka ympärille koko näytelmä rakentuu.

Ruohosen ja Longan näytelmissä luolasto ja meri ovat ne toimijat, jotka saavat aikaan käänneet ja määrittelevät sen, mihin suuntaan asiat kehittyvät ja millä ehdoilla. Mutta molempien näytelmien tapahtumapaikkojen muutosten taustalla voi tulkita olevan ihmisen, koska luolasto uhkaa sortua insinöörien suorittamien porausten jälkeen ja nouseva merenpinta vie ajatukset väistämättä ilmastonmuutokseen ja ihmisen toimiin ilmastonmuutoksen taustalla. Siten näytelmät korostavat vuorovaikutusta inhimillisen ja ei-inhimillisen välillä sekä niiden erottamattomuutta.

²⁴ Lonka 2013, 3.

²⁵ Fuchs 1996, 92.

²⁶ Lonka 2013, 7.

Ei-inhimillinen

Samalla, kun ihminen kutistuu osaksi maisemaa, sen varjoon jääneet muut lajit saavat tilaa tulla näkyviksi. Molemmissa näytelmissä ihmishenkilöhahmot kohtaavat toisia lajeja ja kommunikoivat niiden edustajien kanssa. *Luolastossa* lepakot elävät omissa yhteisöissään ja olmi elää omaa hidasta elämäänsä, kunnes kohtaa ihmisen ja väkivaltaisen kuoleman. *Lauluja harmaan meren laidalta* tuo meren, kuun, valon ja paljon eläimiä tärkeiksi draaman toimijoiksi. Osa ihmishenkilöhahmoista on ystäväystynyt eläimen kanssa ja kommunikointi näyttää tuottavan paljon iloa sen osapuolille. Myös iäkkäämpien naisten ruumiillinen suhde mereen ja kuuhun näyttäytyy voimallisena, nautinnollisena ja kauniina.

Mutta mitä oikeastaan tarkoittaa ei-inhimillisen tuominen osaksi draaman maailmaa? Draamassa ja teatterirakennuksessa olevalla näyttämöllä ei-inhimillisestä keskustellaan inhimillisen kielen ja representaation välityksellä. Vaikka näyttämölle tuotaisiin elementtejä ei-inhimillisestä, esimerkiksi kasveja ja eläimiä, ne on aina irrotettu omasta ympäristöstään ja niitä tarkkaillaan osana inhimillistä toimintaa. Onko silloin mielekäästä ylipäättään puhua ”ei-inhimillisestä” tai ”luonnosta”? Onko silloin vaarana levinäslainen totalitarismi, jolloin ei-inhimillinen alistetaan osaksi inhimillistä ja tuhotaan sen perustavanlaatuisen toiseus?

Teatterintutkija Courtney Ryan on ehdottanut, että ei-inhimillisen esittäminen representaation keinoin on yksi tapa purkaa luonto–kulttuuri -dikotomiaa tuomalla luonto osaksi kulttuuria. Ihminen lähestyy aina luontoa inhimillisen kulttuurin läpituokemana olentona, mikä vaikuttaa siihen, miten luonto havaitaan myös silloin, kun se kohdataan autenttisessa ympäristössä. Luonnon ”epäluonnollistaminen” esimerkiksi teatterissa auttaa havaitsemaan havainnointitapoja ja niitä kulttuurisia merkityksiä, joita luontoon liitetään.²⁷ Fuchs puolestaan puhuu maiseman tavasta muuttaa kaikki siinä olevat elementit tasaveroisiksi ”asioiksi” (things), joita tarkastellaan suhteessa toisiinsa. Fuchsin mukaan tällä on merkittävät seuraukset:

The common thingness of landscapes and plays erased any sense of contradiction between nature and culture, stationary features and human figures, or visual phenomena and language.²⁸

Ruohosen ja Longan näytelmissä ei-inhimillinen maailma tuodaan esiin määrittelemättä sitä juuri lainkaan tai tulkitsematta muiden lajien edustajien kokemuksia. Dramaturgia ohjaa enemmän havainnoimiseen kuin samastumiseen

²⁷ Ryan 2014, 236–238; Chaudhuri 2002, 12.

²⁸ Fuchs 1996, 94.

säilyttämällä etäisyyden kuvauskohteisiin – sekä inhimillisiin että ei-inhimillisiin. Siten kaikki maisemassa olevat ”asiat” nousevat havainnoinnin kohteeksi samanveroisina ja ilman samastumiseen kuuluvaa riskiä toisen alistamisesta samuuteen. Havaitseminen taas on ensimmäinen askel kohti etiikkaa.

Aika

Molemmissa näytelmissä maisema synnyttää kuvan ajasta, joka ei tunnu etenevän vaan ennemminkin huokuvan paikasta läpi tai hengittävän siinä. Mennyt on läsnä nykyhetkessä ja eri aikatasot limittyvät toisiinsa. *Luolastossa* luonnonhistoria sekoittuu kulttuurihistoriaan ja näytelmän nykyhetki tuntuu olevan vain pieni henkäys osana jotain paljon suurempaa. Ydinvoima tuo mukanaan myös tulevaisuuden, joka on näytelmässä läsnä vähintäänkin kysymyksenä tai uhkaavana apokalyptisenä näkynä. *Luolastossa* Entiset toimivat antiikin näytelmien kuorojen tavoin ja kommentoivat tapahtumia tavalla, joka antaa vaikutelman ihmistä suuremmasta tiedosta ja ymmärryksestä. Näytelmän molemmat näytökset alkavat Entisten ennustuksilla, joissa povataan nykyihmisen olevan matkalla kohti suurta tuhoa. Entiset varoittavat ydinjätteen kanssa touhuavia ihmisiä ydinkatastrofin mahdollisuudesta ja kuvailevat runollisin sanakääntein ihmisen toimien lyhytnäköisyyttä ja seurausten valtavia mittasuhteita.

Luolaston insinöörit eli ”Positivan miehet” viittaavat nimellään todelliseen yritykseen Posivaan, joka on rakentanut Olkiluotoon maanalaisen kallioperän tutkimustilan Onkalon ydinjätteen loppusijoitusta koskevaa tutkimusta varten. Näytelmässä insinöörit ja muut Positivan tiedotustilaisuudessa kohdattavat henkilöt, jotka suhtautuvat luottavaisesti ihmisen kykyihin huolehtia ydinjätteestä seuraavat satatuhatta vuotta, joutuvat satiirisen naurun kohteeksi. Heidän asenteensa näyttäytyy hybriksenä, ihmisen liiallisena itsevarmuutena, joka on draaman historiassa toiminut useiden traagisten tapahtumien alkusysäyksenä. Antiikin ajan tragedioissa kuoro varoittaa päähenkilöä, joka kuitenkin toimii valitsemallaan tavalla ja kulkee kohti vääjäämätöntä tuhoa. Tragedian rakenteen ja sen sisältämien elementtien, kuten hybriksen ja hamartian käyttö osana ekokriittistä teosta, voi toimia strategiana, jolla yleisöä pyritään herättelemään vastuuseen.²⁹ Apokalyptisten tulevaisuuden kuvien kautta yleisöä varoitetaan tulevasta tuhosta ja kutsutaan samalla toimimaan tuhon estämiseksi. Toisin kuin antiikin tragedioissa mahdollinen lopun katastrofi ei koske vain päähenkilöä vaan myös kaikkia muita, jotka ovat läsnä näytelmän maisemassa. Viittaukset todellisuuteen rikkovat myös fiktion rajat ja muistuttavat, että näytelmän tapahtumilla on yhteys todellisuuteen, yleisön omaan maailmaan. Onko myös Entisten ennustuksilla?

²⁹ Garrard 2004, 86–87.

Luolaston ajankuva henkii samaan tahtiin Levinasin aikakäsityksen kanssa. Se kuvaa aikaa toiseutena ja tulevaisuutta Toisen aikana. Levinas puhuu ajan diakronisuudesta, eriaikaisuudesta. Suhteessa Toiseen subjekti tulee tietoiseksi siitä ajasta, joka on hänen itsensä ulkopuolella. Vastuu Toisesta tarkoittaa siten myös vastuuta tulevaisuudesta, vastuuta siitä ajasta, joka jatkuu subjektin jälkeen.³⁰ *Luolastossa* apokalyptisten visioiden luomisen voi nähdä dramaturgisena piirteinä, joka tuo esiin tulevaisuuden sekä hallitsemattomana toiseutena että Toisen aikana.

Myös *Lauluissa harmaan meren laidalta* on apokalyptisiä piirteitä, koska teos kuvaa aikaa, josta tiedemiehet tällä hetkellä varoittavat. Meren pinta on jo noussut merkittävästi ja loppukuvana on autojen ja ihmisten vilinästä hiljentynyt New York.³¹ Ilmastonmuutos muistuttaa tehokkaasti ekologisesta yhteen kietoutuneisuudesta, jonka ulkopuolella ihmisen on turha kuvitella olevansa. Vaikka Longan henkilöahmot eivät kärsi nälästä, janosta ja kuivuudesta tai pakolaisleirin olosuhteista vaan juovat kakkukahvit Onni-keskuksessa, on pakolaisuuden teema teoksessa läsnä vaikkakin hieman ironisesti värittyneenä. Ilmastonmuutos ja pakolaisuus koskee teoksessa myös muita lajeja, erityisesti lemmikkieläimiä mutta myös esimerkiksi pihapiirissä tutuiksi tulleita varista ja kettua. Eläinten ja henkilöahmojen kohtalo tuo esiin ihmisen ja ympäristön erottamattoman suhteen. Tuttu ympäristö, koti, muuttuu ekokatastrofin näytämöksi, vieraaksi ja uhkaavaksi.³²

Lauluissa harmaan meren laidalta ei kuitenkaan ole traagisia elementtejä tai muita kauhua tuottavia tekijöitä. Tärkeässä roolissa oleva kertoja kuvaa tilannetta rauhallisen toteavasti. Kertoja puhuu henkilöahmoista ja jossain määrin myös mukana seikkailevasta Jumalasta kuin lapsista. Heidän ymmärtämättömyytensä ei siten näyntyä traagisena erehdyksenä, hamartiana, vaan ennemminkin pienen ihmisen avuttomuutena ja jossain määrin jopa viattomuutena. Kertoja sen sijaan tuntuu olevan henkilöahmojen yläpuolella, kaikkietävänä kommentoijana. Kertoja ohjaa katsojien katsetta ja kutsuu yleisön samastumaan omaan näkökulmaansa, katsomaan henkilöitä itsensä tavoin lempeän huvittuneesti. Asetelma tuottaa kiinnostavan kysymyksen siitä, millaisen roolin dramaturgia tarjoaa yleisölle. Seuraako kertojan katseeseen samastumisesta asettuminen henkilöahmojen – myös Jumalan – yläpuolelle? Onko kyseessä

³⁰ Levinas 1996, 58; Jokinen 1997, 91.

³¹ Turun Kaupunginteatterissa tehdyn kantaesityksen suunnitteluryhmä pohti tekstin äärellä, ”kuinka tehdä esitys maailmanlopusta siten, että siihen sisältyisi edes pieni toivon kipinä” Kimmo Takala: ”Miten maailmanloppu synnytetään?”. Teatteri & Tanssi 4/2013. Toisaalta teoksen Heidelbergiin ohjannut Cilla Back ei mainitse ilmastonmuutosta lainkaan vaan näkee teoksen kuvien olevan henkilöahmojen potretteja ja kommentoi teoksen kertovan yksinäisyydestä ja suomalaisesta sielunmaisemasta. www.youtube.com/watch?v=eL7vUwg_c7Y&t=48s. Viitattu 16.2.2018.

³² Chaudhuri 2012, 50.

haltuun ottava katse tai katsojan omaan erillisyyteensä rajaava esitystapa, joka alistaa toiseuden ja vahvistaa hierarkioita ja dualismia? Entä voiko itsensä Jumalan yläpuolelle asemoiva katsoja heittäytyä samaan viattomuuteen ja sen suomaan vastuuttomuuteen yhdessä henkilöhahmojen kanssa?

Lopuksi

Maisemassa on tilaa sekä inhimilliselle että ei-inhimilliselle. Se ei rakennu hierarkialle ja oppositiolle vaan erilaisten elementtien samanaikaiselle rinnakkaiselolle.³³ Katse saa vaeltaa vapaasti ja tarkastella maisemassa olevia asioita ja niiden välisiä suhteita. Maisema voi olla liikkeessä, mutta sille ei ole ominaista nopeat käänteet vaan hitaat muutokset, jotka voivat jäädä inhimillisen katseen tavoittamattomiksi. Mittasuhteet ja tempot eivät ole ihmisen katsetta varten luotuja.

Ruohosen ja Longan näytelmät kuitenkin muistuttavat, että muutokset voivat olla ihmisen aiheuttamia. Rosi Braidottin sanoin ihminen on geopoliittinen toimija, jonka teot muokkaavat merkittäväällä tavalla myös muiden kuin ihmisten elinolosuhteita.³⁴ Ilmastonmuutos ja *Luolastossa* mainittu Fukushima ovat varsin tehokkaat esimerkit ihmisen toiminnan geologisista seurauksista. Näytelmien apokalyptiset piirteet ja luolaston uhkaava tunnelma tuovat esiin ei-inhimillisen maailman tavalla, joka tuottaa mielikuvia luonnosta levinaslaisena Toisena. Silloin vallitseva luonto–kulttuuri -dikotomia kyllä horjuu, mutta toisin kuin maiseman hierarkiattomassa rinnakkaiselossa, suhde säilyy edelleen epäsymmetrisenä. Toisen havaitseminen Toisena tarkoittaa Levinasin etiikassa äärettömän vastuun vaatimusta, Toisen asettamista ensisijaiseksi. Ihminen ei ole yksin maisemassa, mutta vastuu on vain ihmisellä.

³³ Fuchs 1996, 106.

³⁴ Braidotti 2013, 83.

Lähteet

Painamattomat lähteet

Lonka, Pipsa. 2013. *Lauluja harmaan meren laidalta. These little town blues are melting away.* Kirjailijalta saatu näytelmämoniste.

Painetut lähteet

- Arons, Wendy & May Theresa J. 2012. "Introduction". Teoksessa *Readings in Performance and Ecology*. Toim. Wendy Arons ja Theresa J. May. What is Theatre? New York: Palgrave MacMillan.
- Brennan, Teresa. 1993. *History after Lacan*. London: Routledge.
- Braidotti, Rosi. 2013. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- Chaudhuri, Una. 2002. "Land/Scape/Theory". Teoksessa *Land/Scape/Theatre*. Toim. Elinor Fuchs ja Una Chaudhuri. Ann Arbor Michigan: University of Michigan Press.
- Cless, Downing. 2010. *Ecology and Environment in European Drama*. New York, London: Routledge.
- Derrida, Jacques. 2008. "And Say the Animal Responded". Teoksessa *The Animal that therefore I am*, Toim. Jacques Derrida ja Marie-Louise Mallet. Ranskasta englanniksi kääntänyt David Wills. New York: Fordham University Press.
- Diehm, Christian. 2003. "Natural Disasters". Teoksessa *Eco-phenomenology. Back to the Earth itself*. Albany, New York: State University of New York Press.
- Eagleton, Terry. 2009. *Trouble with Strangers. A Study of Ethics*. Wiley-Blackwell.
- Fuchs, Elinor. 2002. "Reading for Landscape. The Case of American Drama". Teoksessa *Land/Scape/Theatre*. Toim. Elinor Fuchs ja Una Chaudhuri. Ann Arbor Michigan: University of Michigan Press.
- Fuchs, Elinor. 1996. *The Death of Character*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fuchs, Elinor & Chaudhuri, Una. 2002. "Introduction: Land/Scape/Theater and the New Spatial Paradigm" Teoksessa *Land/Scape/Theatre*. Toim. Elinor Fuchs ja Una Chaudhuri. Ann Arbor Michigan: University of Michigan Press.
- Garrard, Greg. 2004. *Ecocriticism*. London, New York: Routledge.
- Haraway, Donna 2016: *Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Heddon, Deirdre & Mackey, Sally. 2012. "Environmentalism, performance and applications: uncertainties and emancipations". *Research in Drama Education. The Journal of Applied Theatre and Performance*. Volume 17. Issue 2.
- Hulkko, Pauliina. 2013. *Amoraliasta Riitaan. Ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Jokinen, Riikka. 1997. *Tietämättömyyden etiikka. Emmanuel Levinas modernin subjektin tuolla puolen*. SoPhi. Yhteiskuntatieteiden, valtio-opin ja filosofian julkaisuja 15. Jyväskylän yliopisto.
- Kershaw, Baz. 2012. 'This is the way the world ends, not...?': On performance compulsion and climate change". *Performance Research*. Volume 17. 2012. Issue 4.
- Kershaw, Baz. 2007. *Theatre Ecology. Environments and performance events*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kokkonen, Tuija. 2017. *Sityksen mahdollinen luonto – suhde ei-inhimilliseen esitystapahtumassa keston ja potentiaalisuuden näkökulmasta*. Acta Scenica. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus ja Tuija Kokkonen.
- Lehmann, Hans-Thies. 2009. *Draaman jälkeinen teatteri (Postdramatisches Theatre, 2005)*. Saksasta suomeksi kääntänyt Riitta Virkkunen. Helsinki: Like.
- Levinas, Emmanuel. 1996. *Etiikka ja äärettömyys. Keskusteluja Philippe Nemon kanssa (Ethique et infini, 1982)*. Ranskasta suomeksi kääntänyt Antti Pönni. Tampere: Gaudeamus.
- Levinas, Emmanuel. 1989. "Reality and Its Shadow" ("La réalité et son ombre", 1948). Ranskasta englanniksi kääntänyt Seán Hand. Teoksessa *The Levinas Reader*, toim. Seán Hand. Oxford: Blackwell.

- Marranca, Bonnie. 1996. *Ecologies of Theater*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Plumwood, Val. 1993. *Feminism and the Mastery of Nature*. London: Routledge.
- Pönni, Antti. 1996. "Toinen on ensimmäinen. Lähtökohtia Emmanuel Levinasin ajatteluun".
Teoksessa Levinas, Emmanuel: *Etiikka ja äärettömyys. Keskusteluja Philippe Nemon kanssa (Ethique et infini, 1982)*. Ranskasta suomeksi kääntänyt Antti Pönni. Tampere: Gaudeamus.
- Ridout, Nicholas. 2009. *Theatre & Ethics*. Theatre &. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan.
- Ruohonen, Laura. 2014. *Luolasto*. Helsinki: Kansallisteatteri/ntamo.
- Ruohonen, Laura. 2012. "Sinne ja takaisin. Matka draaman maisemaan." Teoksessa *Jumalainen näytelmä. Dramaturgisia työkaluja*. Toim. Paula Salminen ja Elina Snicker. Helsinki: Like.
- Ryan, Courtney. 2014. "Puppet Planets and Spirit Soldiers: Staging Ecological Representations in Baby Universe and Fogotten World". Teoksessa *Performance on behalf of the Environment*. Eds. Richard D. Besel & Jnan A. Blau. Plymouth: Lexington Books.
- Tanskanen, Katri. 2017. *Yleisö kohtaa toisen. Etiikan dramaturgioita 2010-luvun suomalaisissa näytelmissä*. Helsinki.
- Wolfe, Cary 2008. "Animal rites – American Culture, the Discourse of Species and Posthumanist Theory. Teoksessa *Animal Subjects. An Ethical Reader in Posthuman World*. ed. Jodey Castricano. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.



JOANNA WECKMAN

Toisen näköinen – roolihahmon etnisyyden rakentaminen maskeerauksen avulla sotien välisen ajan Suomen näyttämöille

Tiivistelmä

Artikkelissa tarkastellaan etnisten roolihahmojen maskeerauskäytäntöihin liittyvää opastusta ja toteutuneita näyttämöhahmoja Suomessa 1900-luvun alkuvuosikymmeninä, etenkin sotien välisenä aikana. Artikkelissa todetaan, että etnisten roolihahmojen esittämisellä on länsimaissa pitkä, stereotyyppeihin ja syrjintään kiinnittyvä historia, jonka käytännöt olivat tuttuja myös Suomessa. Samalla hahmotellaan aikakauden yhteiskunnallista ilmapiiriä, jonka taustalla vaikutti kansallismielisyys, etnisiä vähemmistöryhmiä kohtaan tunnetut ennakkoluulot ja kaikkialla länsimaissa 1800-luvun lopulta lähtien tunnetuksi nousut eugeniikka eli rotuhygienia.

Abstract

This article, titled “Looking like the Other – creating ethnic characters with the help of make-up practices for the early Finnish stage performances from 1920s until late 1930s”, discusses the make-up practices for ethnic characters in early Finnish stage performances. It states, that presentation of ethnic characters on stage in Western countries has a long history of stereotyping and discrimination, and those practices were known in Finland as well. In addition, this article outlines the social atmosphere of the era, influenced by nationalism, prejudices against ethnic minority groups, and eugenics, which became popular in all Western countries since the late 19th century.

Roolihenkilöiden ulkonäön – maskeerauksen ja pukujen – avulla rakennetaan katsojille mielikuvia nykyhetkestä ja menneisyydestä, pyritään viestimään muun muassa roolihahmojen luonteesta ja mielentilasta, yhteiskunnallisesta asemasta tai osattomuudesta, sukupuolesta ja iästä. Samalla tehdään näkyväksi myös teoksen tekijöiden ja valmistusajan ihanteita ja arvoja, yhteiskunnassamme kulloinkin ajankohtaisia teemoja ja aiheita.¹

Näyttämö- ja elokuvapukujen historiaa käsitelleiden aiempien tutkimusteni puitteissa olen tutustunut laajasti suomalaisiin 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alkuvuosikymmenten näyttämöesityksistä otettuihin valokuviiin sekä 1960-lukua edeltäviin elokuviin. Nämä valokuvat ja elokuvat herättivät kiinnostuksen eri etnisiin ryhmiin² kuuluvien roolihahmojen ulkomuotoon liittyviin käytäntöihin. Vaikutti siltä, että kun Suomessa tuohon aikaan esitettiin ulkonäöltään valtaväestöstä erottuviin etnisiin ryhmiin kuuluvia, esimerkiksi juutalaisia, romaneja, saamelaisia, afrikkalaisia tai afro-amerikkalaisia roolihahmoja, heidät toistuvasti esitettiin naurettavan, eksoottisen, eroottisen tai pelottavan ja vaarallisen näköisinä, helposti tunnistettavina hahmoina. Muista roolihahmoista erottuvan vaatetuksen ohella maskeeraus oli olennainen etnisten roolihahmojen rakennuskeino. Mistä toistuvat mallit etnisten roolihahmojen ulkomuodon rakentamiseen kumpusivat?

Maskeerausta ja sen historiaa Suomessa on toistaiseksi tutkittu hyvin vähän.³ Kansainvälisissä tutkimuksissa ulkomuotoon ja maskeeraukseen liittyviä kysymyksiä on tarkasteltu näkökulmista, joissa etnisiin ryhmiin kuuluvien roolihahmojen esittämiseen näyttämöllä ja elokuvissa on kiinnitetty erityistä huomiota.⁴ Viime vuosina myös Suomessa on keskusteltu muun muassa teatterikentän suhteesta eri etnisiin ryhmiin kuuluvien esiintyjien ulkomuotoon. Lisäksi keskustelua on käyty vaatetukseen liittyvästä kulttuurisesta omimisesta sekä etnisyyden esittämisestä näyttämöllä, elokuvissa ja televisiossa.⁵ Toistaiseksi aiheetta ei kuitenkaan Suomessa ole tutkittu kotimaisten maskeerauskäytäntöjen tai niiden historian näkökulmasta.

¹ Weckman 2015b, 6, 10–11, 15–16.

² Minna Heimola (2016, 13) määrittelee käsitteen teoksessaan *Raamattu ja rasismi*, jossa etninen ryhmä tai etninen väestöryhmä ”tarkoittavat mitä tahansa ryhmää, jonka ulkonäön, kielen ja/ tai kulttuurin osalta eroaa valtaapitävästä väestöryhmästä ja johon kohdistuu ennakkoluuloja tai suoranaista sortoa.” Artikkelissani käytän etnisen ryhmän käsitettä Heimolan tapaan, ja merkitsemässä erityisesti ulkonäön osalta Suomessa valtaväestöstä eroavia etnisiä ryhmiä.

³ Ks. Weckman 2015b, 109–114.

⁴ Esim. Kondo 1997; Monks 2005; Blumenfeld 2014; Rogers 2014; Bial 2015; Lee 2015; ks. myös Nathans 2017.

⁵ Esim. Kaarenoja & Rämö 2018; Abdulkarim & Lindfors, 2016; Hallikainen 2016; Järvinen 2016; Kilumaga 2016; Blumenfeld 2014; Puuronen 2012, 233, 239, 241.



Saamelaishahmo Arvid Mörnen näytelmässä *Solens återkomst*, jota esitettiin 13 kertaa Svenska Teaternissa 1921–1922. Svenska litteratursällskapet i Finland, SLSA 1270.

Olen rajannut artikkelini pääasiassa sisällissodan ja toisen maailmansodan väliseen aikakauteen Suomessa. Kuva-aineistolähtöisestä ihmettelystä alkunsa saanut artikkelini hahmottaa aikakauden yhteiskunnallista kontekstia sekä selvittää, minkälaista opastusta ja minkälaisia ajatusmalleja etnisten roolihahmojen maskeerauksen rakentamiseen oli tarjolla, ja miten näitä ajatuksia toteutettiin. Maskeeraukseen liittyvää opastusta ja ajatusmalleja olen tarkastellut käyttämällä tutkimusaineistona kahta ensimmäistä 1900-luvun alussa julkaistua suomenkielistä ammatti- ja harrastajanäyttelijöille suunnattua maskeerausopasta⁶. Ajatusten toteutumista olen selvittänyt 1900-luvun alkuun liittyvän esitysvalokuva-aineiston⁷ sekä ensimmäisen Suomessa julkaistun, roolikuvia sisältävän näyttelijämatrikkelin⁸ avulla. Matkaoppaina olen käyttänyt etenkin Stuart Hallin teoriaa kulttuurisen identiteetin rakentumisesta⁹ ja Michel Foucault'n ajatuksia vallasta¹⁰. Rajallisten tutkimusresurssien takia artikkelissa ei

⁶ Juuri-oja, Sakeus 1923. *Naamioimiskoulu. Näyttelijöille ja vasta-alkajille*; Raunio, Vald. 1932. *Naamioimisen opas Näyttämöllä esiintyjille*.

⁷ TeaMK 1997:048, IDA-tietokanta, Teatterimuseo.

⁸ *Kotimaisia näyttämötaitelijoita sanoin ja kuvin. Inhemska scenkonstnärer i ord och bild* 1930.

⁹ Hall, Stuart 2002. *Identiteetti*.

¹⁰ Foucault, Michel 1980. *Power / Knowledge. Selected interviews & other writings 1972–1977 by Michel Foucault*.

tarkastella aiheen kannalta sinänsä tärkeitä kysymyksiä, kuten näytelmäkirjallisuuden suhdetta etnisiin roolihahmoin ja esimerkkeinä käytettyjen esitysten saamaa julkista vastaanottoa. Aikalaisaineistojen ja tutkimuskirjallisuuden avulla avautuu silti vaihtoehtoinen näkymä sotien väliseen aikaan, jolloin nuorta tasa-valtaa rakennettiin rotuopeista ammentavan länsimaisen yhtenäiskulttuurin osaksi. Tästä lähtökohdasta tarkasteltuna etnisiin ryhmiin kuuluvien roolihahmojen ulkomuodon rakentaminen näyttäytyy aivan uudesta näkökulmasta.

Toisen näköiseksi

Länsimaisen teatterihistorian kontekstissa 'etniset roolihahmot' määrittyvät poikkeaviksi ja erilaisiksi nimenomaan suhteessa 'tavallisiin roolihahmoin', jotka pääsääntöisesti ovat olleet vaaleaihoisia, länsimaisia eri-ikäisiä miehiä ja nuoria naisia¹¹. Myös tämän artikkelin taustalla vaikuttaa sama hierarkkiseen ajatteluun perustuva jako: eihän tavallisena pidetty roolihahmo kaipaisi selvästä etuliitettä. Michel Foucault'n mukaan valta onkin kaikkialla. Se on jatkuvassa liikkeessä ja tulee näkyväksi ihmisten välisissä sosiaalisissa suhteissa ja vuorovaikutuksessa. Vallan sijasta voisi ennemminkin puhua vallankäytöstä tai sen harjoittamisesta.¹² Esimerkiksi länsimaissa tunnetut etnisyyden rakentamiseen liittyvät maskeerauskäytännöt ovat toimineet Foucault'n kuvailemien lukkiutuneiden valtasuhteiden toisintajina: Euroopassa ja Yhdysvalloissa pitkän historian omaavat blackface- ja yellowface-perinteet kiinnittyvät tummaihoisiin ja aasialaisiin ihmisiin liittyviin stereotyyppioihin. Stuart Hallin mukaan stereotyyppiä rakennettaessa

[-] tartutaan muutamii 'yksinkertaisiin, elinvoimaisiin, helposti muistettaviin ja ymmärrettäviin sekä laajalti tunnettuihin luonnehdintoihin' jostakin henkilöstä. Niissä pelkistetään kaikki kyseistä henkilöä koskeva muutamiksi piirteiksi, liioitellaan ja yksinkertaistetaan näitä piirteitä ja jähmetetään ne ikuisiksi ajoiksi ilman muutoksen tai kehityksen mahdollisuutta. Stereotyyppistäminen pelkistää, olemuksellistaa ja luonnollistaa sekä jähmettää eroja.¹³

Blackface- ja yellowface-perinteissä kyse on yleensä vaaleaihoisen näyttelijän esiintymisestä tummaihoisena tai aasialaisena roolihahmona, mutta myös

¹¹ Weckman 2015a, 281, alaviite 521 sivulla 140.

¹² Foucault 1980, 74, 88–89.

¹³ Hall 2002, 190. Hall viittaa tässä Richard Dyerin (1977, 28) määritelmään teoksessa *Guys and Film*.

tiettyjen stereotyyppisten tummaihoisten tai aasialaisten hahmojen¹⁴ esittämisestä. Maskeerauksen – joka saattaa sisältää vaalean ihon värjäämisen tummemmaksi ja silmien teippaamisen vinoiksi – ohella kyse on myös tiettyjen liikkumatapojen ja puheessa ilmenevän aksentin käytöstä, jonka pyrkimyksenä on merkitä tummaihoisen tai aasialainen keho huonommaksi, ulkomaiseksi.¹⁵ Tällainen kahtiajakamisen strategia, jossa normaali ja hyväksyttävä erotetaan epänormaalina ja epämiellyttävänä koetusta, on Hallin mukaan ominaista stereotyyppittämislle. Kaikki mikä on epäsoviva – erilaista – suljetaan ulkopuolelle. Hall toteaa stereotyyppittämisen osaltaan ylläpitävän sosiaalista ja symbolista järjestystä, joka ”helpottaa kaikkia meitä ’normaaleja’ sitoutumaan tai liittoutumaan yhdeksi kuvitelluksi yhteisöksi.”¹⁶ Muun muassa teatterit ovat paikkoja, joissa tällaisia kuviteltuja yhteisöjä on rakennettu ja tehty yleisölle näkyväksi.

Stuart Hallin mukaan on yleistä, että stereotyyppittämistä esiintyy valtaosaan liittyvän suuren eriarvoisuuden yhteydessä. Yleensä valta myös suunnataan sellaisia ryhmiä vastaan, joita pidetään alempiarvoisina tai ulkopuolelle suljettuina. Foucault nimitti tätä eräänlaiseksi vallan ja tiedon peliksi, joka Hallin mukaan luokittelee ihmisiä normin mukaan ja konstruoi ulkopuolelle suljetut ’toisiksi’.¹⁷ Blackface- ja yellowface-perinteiden ohella länsimaissa on erityisen pitkä syrjintään kiinnittyvä traditio juutalaisten esittämisestä näyttämöllä. Eurooppalaisia juutalaiseen roolihahmoon liittyviä historiallisia käytäntöjä tutkinut Lilja Blumenfeld on tarkastellut Shakespearen yhden roolihahmon, juutalaisen kauppiaan Shylockin ulkonäköä 1600-luvulta 2000-luvulle ja osoittanut, miten ’rotuun’ ja uskontoon liittyvät ennakkoluulot ovat toistuvasti vaikuttaneet sekä roolihahmon maskeeraukseen että puvustukseen.¹⁸ Shylockin ohella toinen erityisen tunnettu, Glynne Wickhamin mukaan ”stereotyyppinen juutalais-hahmo” on ollut commedia dell’arten vanha, rahanahne Pantalone. Hahmo tunnettiin tiukoista punaisista housuista, mustasta väljästä kaavusta, punaisesta kalotista ja vyöllä roikkuvasta rahapussista. Pantalonella oli alun perin turkkilaistyyppiset pussihousut ja punainen viitta, jonka väri muuttui mustaksi 1600-luvun puolivälin tienoilla. Puolinaamioon kuului suuri kyömynenä ja terävä parta.¹⁹

¹⁴ Mm. Donald Boglen (2001 ja 2016) tutkimuksessa *Toms, coons, mulattoes, mummies and bucks: an interpretive history of Blacks in American films* analysoidaan viittä 1900-luvun alusta lähtien elokuvissa toistuvaa stereotyyppistä mustaihoista roolihahmoa.

¹⁵ Rogers 2014, 452.

¹⁶ Hall 2002, 191.

¹⁷ Hall 2002, 192.

¹⁸ Blumenfeld 2014, 214–215.

¹⁹ Wickham 1992, 110–112.

Juutalainen ja tummaihoisen afrikkalainen olivat tuttuja etnisiä roolihahmoja myös Suomessa. Varhaisia suomalaisia naisnäyttelijöitä tutkineen Hanna Suutelan mukaan 1800-luvun kotimaisilla näyttämöillä tuttuja eksoottisia stereotyyppisiä hahmoja olivat esimerkiksi *belle juive* eli kaunis juutalaistyttö, jalo villi sekä traaginen mulatti,²⁰ joihin kiinnittyi myös romantisoituja mielikuvia viattomista, kesyttömistä luonnonlapsista – vastaavalla tavalla kuin mustalaisroolihahmoihin. ”Populaari orientalismi”, joka oli 1700-luvun lopussa ja 1800-luvun alussa saavuttanut suurta suosiota ja kehittynyt 1800-luvun mitaan omaksi itämaiseksi visuaaliseksi genrekseen, kiinnittyi ajatuksiin aistillisuudesta, romantiikasta, eksotiikasta, barbaarisesta loistosta ja toisaalta julmuudesta.²¹ Kuten Suutela toteaa, länsimaisen näytelmäkirjallisuuden traditiossa juutalaisuus nähtiin vastakohtana kristinuskolle, ja siksi *belle juive* oli ”oikukas, kaunis, tulinen ja eksoottinen nainen, joka tuotti turhautunutta intohimoa.” Hahmon perinteisesti paljaiden käsivarsien katsottiin kertovan tämän tietoisesti pyrkivän kiinnittämään miesten huomion itseensä. Eksoottisen kauniin juutalaistyttö hahmoon liittyi kuitenkin usein vastenmielinen koronkiskuri-isä, ja juutalaishahmoihin liitettiin viittauksia ”vihaan, vaaraan, koston tai hillittömiin emootioihin”. Teatteriarvosteluissa hämmästeltiin suomalaisten näyttelijöiden kykyä eläytyä tulisiin roolihahmoihin. Suutelan mukaan samalla uusinnettiin stereotypiaa tyynestä ja hillitystä suomalaisuudesta, ja näin määriteltiin ”esiintyjien omaa etnisyyttä”.²² Tämä on erityisen kiinnostava ajatus, sillä Suomessa teatterikentällä oltiin hyvinkin tietoisia roolihahmojen ulkomuotoon liittyvästä estetiikasta vanhoissa teatteri- ja oopperamaissa. 1900-luvun alusta lähtien seurattiin lisäksi, miltä esiintyjät näyttivät ulkomaisissa elokuvissa. Roolihahmojen ulkomuotoon liittyvä ajattelu perustui hitaasti muuttuviin, eurooppalaisiin esikuviin pohjautuviin perinteisiin käytäntöihin.²³ Usein kyse oli joko tiettyjen tunnettujen roolihahmojen – kuten vaikkapa Hamletin – traditioksi muodostuneesta maskeerauksesta ja puvustamisesta, tai toisaalta tyyppipuvustamisesta, joka perustui roolihahmon ikään, sukupuoleen, yhteiskuntaluokkaan, ammattiin, kansallisuuteen ja/tai uskontoon liittyviin oletuksiin, joita ilmaistiin toistuviksi muodostunein tunnusmerkein. Molemmat käytännöt voidaan jäljittää jo antiikin Kreikkaan. Yleisölle tunnistettavan roolihahmon rakentamisessa käytettyjä keinoja olivat muun muassa pukujen tyyli, väri, asusteet ja muoto, jota saatettiin muokata myös erilaisin toppauksin, sekä naamiointi ja kampaus tai peruukki.²⁴

²⁰ Suutela 2005, 28.

²¹ Said 2011, 118.

²² Suutela 2005, 28–30, 50, 93; ks. myös Laakkonen 2010, 151.

²³ Weckman 2015b, 20.

²⁴ Weckman 2015b, 22–23.

Näyttelijöitä myös valittiin – osittain ulkonäkönsä takia – toistuvasti samantyyppisiin rooleihin, kuten ensirakastajan tai veijarihahmon rooleihin. Näyttelijän ominaislaatu, 'fakkia', silmälläpitäen saatiin kiinnitys teatteriin.²⁵ Etenkin Yhdysvalloissa 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa monet esiintyjät erikoistuivat tiettyjen etnisten rooli- tai tyyppihahmojen esittäjiksi.²⁶ Suomessa ei nähtävästi ole ollut vastaavaa vakiintunutta näyttämöesitystraditiota, jossa sama esiintyjä olisi toistuvasti esiintynyt samana, valtaväestöstä eroavaan etniseen ryhmään kuuluvana roolihahmona, vaan etniset roolihahmot ovat liittyneet kulloiseenkin näyttämöteokseen tai elokuvaan. Esimerkiksi suomalaisissa elokuvissa samaa hahmoa 1930-luvun lopulla kierrättäneet *Lapatossu*-elokuvat perustuivat lupakkaaseen vaaleaihoiseen suomalaiseen mieshahmoon, kuten myöhemmät *Pekka Puupää* -elokuvatkin. Mahdollisesti varhaisin esimerkki etniselle stereotyyppittelylle perustuneiden samojen roolihahmojen kierrättämisestä useassa elokuvassa löytyy vasta 1950-luvulta, kun Siiri Angerkosken ja Armas Jokion esittämät romanihahmot Jenny Lindman ja Pikku-Alexi esiintyivät kolmessa eri elokuvassa.²⁷ Etnisiä roolihahmoja esittäneitä näyttelijöitä saatettiin kuitenkin voimakkaasti samaistaa rooleihinsa. Esimerkiksi venäläisnaisia *Jääkäriin morsian* (1938) ja *Aktivistit* (1939) -elokuvissa esittänyt Tuulikki Paananen olisi sitkeiden huhujen mukaan toiminut sodan aikana vakoojana ja ammuttu.²⁸

Ihon värjäys naamioimiskäytäntönä

Millä tavoin etniseksi tunnistettavia roolihahmoja rakennettiin maskeerauksen avulla? Maskeeraus – tai naamiointi, kuten sitä kutsuttiin – oli Suomessa teattereissa pitkään esiintyjien omalla vastuulla. Suurimmissa teatteritaloissa työskenteli naamioitsijoita 1920-luvulta lähtien ja useissa teattereissa oli kampaajia, jotka auttoivat kampausten ja peruukkien kanssa, mutta etenkin maaseututeattereissa näyttelijät hoitivat itse oman maskeerauksensa. Se oli tärkeä taito, jonka niksejä kokeneemmat näyttelijät opettivat nuoremmille.²⁹ Suomen Näyttämöopistossa (1920–1940) myös järjestettiin näyttelijäopiskelijoille maskeeraustunteja.³⁰ Vielä siinäkin vaiheessa, kun pitkään kiistellystä näyttämötyösopimusten pukupykälästä luovuttiin lopullisesti vuonna 1975, esiintyjä

²⁵ Weckman 2015b, 15.

²⁶ Dunson 2011, 56–57.

²⁷ Elonet: *Lapatossu*-elokuvat 1937, 1939 ja 1940; *Pekka Puupää* -elokuvia 1953–1959; Angerkosken ja Jokion esittämät romanihahmot nähtiin elokuvissa *Muhoksen Mimmi* 1952, *Lentävä kalakukko* 1953 ja *Majuri maantieltä* 1954.

²⁸ Rytönen 2008, 96, 98–99; Elonet: *Jääkäriin morsian* 1938 ja *Aktivistit* 1939.

²⁹ Weckman 2015b, 112–113.

³⁰ Halttunen 1953, 38.



Näyttelijä Ella Erosen maskeeraustarvikkeita. Teatterimuseo. Kuva: Joanna Weckman.

velvoitettiin edelleen hankkimaan maskeeraustarvikkeensa.³¹ Elokuvatuotannoissa naamioitsijoita työskenteli jo 1920-luvulta lähtien.³²

Lukuunottamatta joitain näyttelijöiden elämäkerroissa esiintyviä lyhyitä mainintoja, varhaisemmista maskeerausmenetelmistä on säilynyt vain harvoja kuvauksia. August Blanchen vuonna 1848 julkaistu, vuonna 1902 nimellä *Kuljeksiva teatteriseura* suomennettu näytelmä käsittelee lyhyesti myös maskeeraamista. Sven Hirn piti näytelmää melko autenttisenä dokumenttina kiertävän teatteriseurueen elämästä. Hirnin mukaan näytelmä pohjautuu Sjövallin ja Wingen teatteriseurueen kokemuksiin Suomessa 1830-luvun alussa.³³ Näytelmässä seurueen johtaja antaa maskeeraukseen liittyviä neuvoja isäänsä pakoilevalle näyttelijäkokelaalle. Jottei isä tunnistaisi poikaansa näyttämöllä, johtaja ehdottaa, että tämä voisi

hankkia vähän mustia villoja ja karstata [- -] suuren poskiparran... sitten korkkaat otsaasi niin paljon kuin mahdollista... nenäsi poikki vedät muutamia viiruja, niin näytät nykerönelältä... ja sitten vielä mustaa vahaa etuhampaihisi.³⁴

³¹ Weckman 2015b, 41.

³² Weckman 2017, 8–9; Elonet: Hannes Kuokkanen.

³³ Hirn 1998, 74, 175, 206.

³⁴ Blanche 1902, 23.

Myöhemmin pojan villava valeparta uhkaa irrota näyttämöllä kesken romanttisen kohtauksen, ja tästä kehitetään humoristinen välikohtaus.³⁵

Näytelmässä esiintyvä korkkaaminen on vanha naamiointikeino, poltetulla korkilla ihon tummaksi värjäämistä, josta Sakeus Juuri-oja kertoo yksityiskohdaisemmin vuonna 1923 julkaistussa ensimmäisessä suomenkielisessä maskeerausoppaassa *Naamioimiskoulu näyttelijöille ja vasta-alkajille* luvussa ”Erikoisia kuvattavia” alaluvussa:

Neekeri: Poltamme samppanjapullon korkin (koska hyvissä viinilajeissa on hienommat korkit) ja kaadamme tuhkan vesilasiin, johon on sekoitettu parisen pisaraa kumia. Täten tehdyllä väriaineella saadaan naamio enemmän tai vähemmän tummaksi sen mukaan, kuinka runsaasti sitä sivellään.³⁶

Myös toinen varhainen opas, vuonna 1932 julkaistu Valdemar Raunion kirjoittama *Naamioimisen opas Näyttämöllä esiintyville* mainitsee korkkijauhon käytön ihon tummaksi värjäämiseen. Juuri-oja kuvaa myös muita tuntemiaan, korkkijauhetta huonommaksi osoittautuneita menetelmiä tumman ihonvärin aikaansaamiseksi:

On poltettu sanomalehtipaperia ja siitä saatu tuhka sekoitettu vaseliiniin, jota sitten on käytetty väriaineeksi. Toinen taas pitää parhaana tavallisen mustan sminkin käyttämistä j.n.e., mutta jokainen on tullut siihen tulokseen, että nämä väritystavat ovat epämiellyttäviä ja siivottomia silloin, kun paitsi kasvoja, myöskin kaula, niska ja erittäinkin korvat ovat sekä ulkoa että sisältä varsin huolellisesti väritettävät. Erinäisissä tapauksissa, kuten oopperoista ja baleteissa on kyllä menestyksellä käytetty mustaa harsoakin, joka vedetään koko pään yli ja jonka päälle asetetaan peruukki, mutta vaatii tämä luonnolliselta vaikuttaakseen määrätyn, suhteellisen pitkän välimatkan näyttämöltä katsomoon. Myöskin käy ilmehtiminen tällöin mahdottomaksi.³⁷

Maskeerausoppaissa ’kansallisuuden’ määrittely näyttäytyy tärkeänä naamiointia suunniteltaessa. Raunio mainitsee sen ensimmäisenä ohjeistaessaan, mitkä seikat ovat merkityksellisiä kun suunnitellaan roolihahmon naamiointia:

kansallisuus, ikä, ammatti, liikkeuko ulkoilmassa vai oleksiiko sisällä; onko terve vai sairaaloinen (mitä laatua sairautta ja millä asteella); avoin vaiko suljettu luonne; hyväntuulinen, ehkäpä humoristinen, tahi synkkä, kyynillinen,

³⁵ Blanche 1902, 32.

³⁶ Juuri-oja 1923, 58–60.

³⁷ Juuri-oja 1923, 58–60.

rikollinen, luihu, kavala tai ilkeä: yleensä elämäntavat määräävät esitettävän henkilön naamion.³⁸

Raunio myös muistuttaa, miten korkkijauheen käytön lisäksi ”on Leichnerin tehtaan valmistamia pohjavärejä kaikkien kansallisuuksien ihonväri-laatuja varten.”³⁹ Kansallisuuden lisäksi ihonväri liitetään molemmissa oppaissa sukupuoleen, ikään ja yhteiskuntaluokkaan. Esimerkiksi Juuri-oja suosittelee tiettyjä perusvärejä hankittavaksi – naisille ja miehille omat värinumeronsa erikseen – joiden lisäksi tarpeellisia ovat vielä ”vanhanpuna” ja ”nuorekkaanpuna” ja ”valkoinen Cosmetique käsien värittämistä varten varsinkin hienostonaisille”.⁴⁰ Myös Raunio ohjeistaa käyttämään tiettyjä värisävyjä ”lapsille, naisille ja kalpeahkoille nuorukaisille.”⁴¹

Sanaa ’rotu’ ei mainita oppaissa, mutta Juuri-ojan oppaan sisällysluettelossa otsikolla ”värinumeroiden taulukko” luetellaan 36 erilaista Leichner-yhtiön värisävyä. Näistä yhdeksän liitetään sukupuoleen ja ikään,⁴² yksi väri – ”Ruskeahko” – liitetään ammatteihin ”sotilaat, merimiehet, talonpojat” ja yksi värisävy määrittää luonnetta: ”Viekkat, juonittelijat”. Yhdeksän värisävyä mainitaan sinälään,⁴³ ja lisäksi neljä yhdistetään huuliin ja silmiin, kuten ”Karmiini-huulipuna” ja ”Silmäluomi-sininen”. Peräti kymmenen värisävyä liitetään etnisiin roolihahmoihin: kaksi värisävyä yhdistetään tunnettuihin tummaihoisiin roolihahmoihin Aidaan ja Othelloon, ja kahdeksan värisävyä liitetään varsin tarkasti määriteltujen etnisten ryhmien ihonväriin: ”Afrikkalaiset; Kiinalaiset ja japanilaiset; Intiaanit; Neekerit; Mulatit; Maurilaiset; Indialaiset” ja ”Mustalaiset”.⁴⁴

Yhtenäisyyden harha

Suomessa on totuttu ajattelemaan maatamme geneettisesti ja kulttuurisesti poikkeuksellisen yhtenäisenä, muusta maailmasta erillisenä saarekkeena, jossa vähemmistöjen määrän on korostettu aina olleen lähes olematon. Suomessa etnisiksi vähemmistöiksi on yleensä määritelty saamelaiset, romanit, juutalaiset ja tataarit. Suomenruotsalaiset on määritelty kielivähemmistöksi, ilman

³⁸ Raunio 1932, 10.

³⁹ Raunio 1932, 13.

⁴⁰ Juuri-oja 1923, 7–9.

⁴¹ Raunio 1932, 12.

⁴² ”Naiset, aivan vaalea; Naiset, hieman tummempi; Nuori mies, 18–25 v.; Nuori mies, 24–30 v.; Mies, 30–36 v.; Mies, tumma; Vanhus; Vanhanpuna”. Juuri-oja 1923, 63.

⁴³ Esim. ”Kellertävä, Ruskea; Punaisenruskea”. Juuri-oja 1923, 63.

⁴⁴ Juuri-oja 1923, 63.

etniseen taustaan liittyvää määrittelyä.⁴⁵ Viimeaikaisessa tutkimuksessa tätä vähemmistöjen pienen määrän korostamista on kutsuttu yhtenäisyyden harhaksi ja osoitettu, että kyseessä on 1800-luvulla nousseeseen nationalismiin nojautuvan historiankirjoituksen rakentama, kansallisvaltiota luotaessa käytetty, edelleen vaikuttava myytti.⁴⁶ Sisällissodan ja toisen maailmansodan välisenä aikana näyttämöillä ja elokuvissa työskennelleet teatterin- ja elokuvantekijät olivat syntyneet pääasiassa 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa. Heidän lapsuudessaan ja nuoruudessaan todellisuus oli etnisesti monimuotoisempi kuin Suomessa on myöhemmin totuttu ajattelemaan. Muuttoliikettä, etnisiä suhteita ja nationalismia tutkineen historioitsija Miika Tervosen mukaan juuri tässä vaiheessa kulttuurisesta yhteneväisyydestä muotoutui kuitenkin yhä voimakkaampi normatiivinen tavoite. Etenkin 1800-luvun loppu ja 1900-luvun ensimmäinen puoli olivat kansakunta-projektin kannalta aktiivista vaihetta. Historiankirjoituksen avulla rakennettiin kansallista itseymmärrystä, sekä

[-] muovattiin käsityksiä kulttuurisesti ja kielellisesti toisenlaisten, 'ei-suomalaisten' paikasta joko osana kansakuntaa, sen laidalla – tai, kuten 1930-luvun aitosuomalaisessa ideologiassa, sen vihollisina.⁴⁷

Raamatulla perusteltua rasismia tutkinut Minna Heimola toteaa, että rasismin käsite liittyy keskeisesti 'rodun' käsitteeseen. Taustalla on ollut nykyisin virheelliseksi osoitettu ajatus siitä, että ihmiskunta on ulkonäön perusteella tai geneettisin perustein jaettavissa erillisiin, toisistaan eroaviin 'rotuihin'.⁴⁸ 1800-luvulla alkaneessa kansakunnan rakentamisprojektissa Suomessa asunut alkuperäiskansa, saamelaiset, määrittyivät 'toisiksi' – historiattomaksi, häviäväksi kansaksi ja valtaväestöä alempiarvoisemmaksi 'roduksi'. Tämä vaikutti niin saamelaisten asemaan kuin suomalaisten saamelaiskuvaan. 1800-luvun lopulla Suomen Lapissa asui noin 1.400 saamelaista.⁴⁹ Saamelaisiin kohdistunutta rasismia tutkineen Vesa Puurosen mukaan saamelaisille "1800-luku merkitsi jo vuosisatoja aiemmin alkaneen kulttuurisen assimilaation jatkumista ja syventymistä."⁵⁰

1500-luvulla Suomeen saapuneiden romanien kiertävän elämäntavan kriminalisointi 1630-luvulla⁵¹ ja siitä johtuva irtolaisuuden leima vaikeutti pysyvän kotipaikan ja työpaikan saavuttamista ja toi elämään jatkuvan epävarmuuden

⁴⁵ Ekholm 2014, 165.

⁴⁶ Tervonen 2014, 137–138.

⁴⁷ Tervonen 2014, 137–139, 141.

⁴⁸ Heimola 2016, 12.

⁴⁹ Vahtola 2015.

⁵⁰ Puuronen 2012, 231–232.

⁵¹ Rekola 2012, 20, 23.

ja toistuvat rangaistukset. Perusasenoituminen romaneihin oli alentuvaa ja vihamielistä, ja asenteet kovenivat 1800-luvun lopulla,⁵² jolloin romanien määräksi Suomessa arvioitiin pari tuhatta. Negatiivista suhtautumista perusteltiin välillä uskonnollisiin, välillä moraalisiin syihin vedoten. Myös muualla Euroopassa romaneita on lähinnä pyritty torjumaan tai hävittämään.⁵³

Kuten romaneihin, myös juutalaisiin suhtauduttiin Suomessa 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa torjuvasti. Vuonna 1888 voimaan tulleen uuden passiasetuksen myötä juutalaiset saivat kulkea Suomen kautta tai luvan saatuaan jonkin aikaa oleskella määrättyssä läänissä, mutta heillä ei ollut oikeutta asettua pysyvästi maahan. 1800-luvun lopulla juutalaisia karkotettiin maasta: vuonna 1890 Suomessa oli 1.017 juutalaista, parin vuoden kuluttua enää 720. Kun 1900-luvun alussa ”kaikki Venäjän alamaiset” saivat oikeuden hankkia Suomesta kiinteistöjä, juutalaisille tätä oikeutta ei annettu.⁵⁴ Minna Heimolan mukaan juutalaisvastaisuus oli Suomessa yleistä etenkin 1900-luvun alkupuolella. Raamattua ja raamatullista kuvastoa käytettiin juutalaisvastaisuuden ohella oikeuttamaan myös venäläisvihaa, joka voimistui nähtävästi osin sisällissodan seurauksena:

Jumalaton bolsevismi kytkettiin nimenomaan venäläisten rodulliseen alemmuuteen. Venäläisiä ei pidetty todellisina eurooppalaisina, vaan alemman aasialais-slaavilaisen rodun edustajina. [- -] 1910–1920-lukujen taiteessa viha kohdistui selvästi myös Suomessa oleviin venäläisiin porvarillisiin emigrantteihin.⁵⁵

Vuoden 1921 keväällä, jolloin Suomen väkiluku lähestyi kolmea miljoonaa⁵⁶, maassa arvioitiin olevan noin 31.000 venäläistä, joista ”varsinaisia venäläisiä” noin 19.000, sotilaspakolaisia yli 7.000, inkeriläisiä noin 8.000, aunukselaisia suunnilleen 3.000 ja vienankarjalaisia noin 1.500. Vuonna 1938 venäläisiä pakolaisia oli yhteensä enää 14.000.⁵⁷

Ongelmallisina pidetyt vähemmistöryhmät olivat pääsääntöisesti ihonväriältään ja hiuksiltaan tummempia, kasvopiirteiltään valtaväestöstä poikkeavia ja esimerkiksi romanien kohdalla myös poikkeavasti pukeutuvia.⁵⁸ Miika Tervosen mukaan yhtenäiskulttuurin ihanne sai aikaan ”etnisen monimuotoisuuden

⁵² Tervonen 2012, 109, 121, 124.

⁵³ Nygård 2001, 98.

⁵⁴ Nygård 2001, 114–116.

⁵⁵ Heimola 2016, 114–117.

⁵⁶ Tilastokeskus: *Väestönkehitys vuosina 1779–2050*.

⁵⁷ Nygård 2004, 126.

⁵⁸ Esim. Nygård 2001, 111–113.

vähentämis- ja peittämisoperaatioita. [- -] 'suomalaistaminen' muutti näkyvällä ja kuuluvalla tavalla yhteiskunnan luonnetta".⁵⁹ Ensin juutalaisia ja sisällissodan jälkeen suurin osa maan venäjänkielisistä asukkaista – mukana jo sukupolvien ajan Suomessa asuneita – karkoitettiin maasta. Sukunimien suomalaistamis-aallossa 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenien aikana noin 150.000 henkilöä muutti vieraskielisen tai vähemmistötaustaan viittaavan sukunimensä. Tervosen mukaan sukunimivaihdokset olivat yleisiä etnisten vähemmistöjen kuten juutalaisten ja romanien keskuudessa. Ruotsinkielinen väestö väheni sekä syntyvyyden alenemisen että ulkomaille suuntautuneen muuttoliikkeen takia.⁶⁰ Kun vuosisadan vaihteessa ruotsinkielisen väestön määrä oli lähes 13 prosenttia, vuonna 1930 se oli enää 10 prosenttia.⁶¹ 1930-luvun lama vähensi Suomessa asuvien ja maahan tulevien ulkomaalaisten määrää, joka suorastaan romahti toisen maailmansodan aikana.⁶² Tervonen toteaaakin, miten "yhden kulttuurin Suomi on siis ollut paitsi myytti, myös poliittinen ohjelma ja itseään toteuttava ennuste."⁶³

Samaan kansakunta-projektin aikakauteen ajoittuvat kotimaisen näyttämötaiteen sekä elokuvan synty- ja kehitysvaiheet. Etenkin 1800-luvulla kansallista suomalaista teatteria ja sen sisältöjä oli rakentamassa useita immigrantteja. Kieliriitojen aikaansaaman kahtiajaon jälkeen kansallisen teatterin kehitys kiinnittyi 1800-luvun lopulla voimakkaasti fennomaaniseen ajatteluun.⁶⁴ Teatterintutkija Katri Tanskasen mukaan etenkin 1930-lukua kohti yhteiskunnalliset arvot kovenivat ja vaikuttivat myös teattereiden ohjelmistoihin. Esimerkiksi eräs suosituimpia 1920- ja 1930-luvun teoksia oli viekkaita ja roistomaisia venäläis- ja juutalaishahmoja sisältänyt laulunäytelmä *Jääkäarin morsian*,⁶⁵ josta tehtiin myös elokuvaversiot 1931 ja 1938.⁶⁶ Suomessa sisällissodan ja toisen maailmansodan välisenä aikana sekä näyttämöillä että elokuvatuotannoissa työskenteli niin maahanmuuttaneita kuin taustaltaan vähemmistöihin kuuluneita henkilöitä. Heidän kokemuksiaan ei toistaiseksi ole tutkittu tästä näkökulmasta, mutta esimerkiksi Ansa Ikonen kertoi elämäkerrassaan oppineensa nopeasti vaikenemaan pietarilaisuudestaan ja venäjänkielentaidostaan,⁶⁷ ja eräs ensimmäisiä kotimaisia elokuvatähtiämme, suomenjuutalainen Hanna Taini (Schlimo-

⁵⁹ Tervonen 2014, 141–143.

⁶⁰ Tervonen 2014, 141–143.

⁶¹ Finnäs 2009, 8.

⁶² Tervonen 2014, 141–143.

⁶³ Tervonen 2014, 143.

⁶⁴ Seppälä 2010, 28–29, 54.

⁶⁵ Tanskanen 2010, 207; *Jääkäarin morsiamella* oli 41 ensi-iltaa eri teattereissa vuosien 1921–1939 välillä. Ilona Teatterin esitystietokanta.

⁶⁶ Elonet: *Jääkäarin morsian* 1931 ja 1938.

⁶⁷ Saarikoski 1980, 14.

witsch), joka näytteli vuoden 1931 *Jääkäarin morsian* -elokuvaversiossa naispääosaa, oli muistellut tyttärilleen kokeneensa itsensä juutalaisuutensa vuoksi ei-toivotuksi Svenska Teaternissa ja joutuneensa sen takia lähtemään teatterista.⁶⁸ Tunnettuja, sukunimensä suomentaneita tai suomalaista taitelijanimeä käyttäneitä henkilöitä olivat Helsingissä venäjänkieliseen perheeseen syntynyt Valentin Vaala (Ivanoff) ja Pietarissa syntynyt Teuvo Tulio (Theodor Tugai), jotka molemmat tekivät merkittävän uran elokuvaohjaajina. Ruotsinkielisen sukunimensä suomentaneista näyttelijöistä yleisesti tiedetään Tauno Palo, entinen Brännäs.⁶⁹

Sukunimen vaihtaminen 'suomalaiseksi' vaikuttaakin olleen kohtalaisen yleistä esiintyvien taitelijoiden parissa. Ensimmäinen Suomessa julkaistu näyttelijämatrikkeli esittelee yli 500 näyttämötaiteilijaa,⁷⁰ ja matrikkelin tietojen perusteella useat, pääasiallisesti suomenkielisillä näyttämöillä esiintyneet miestaitelijat⁷¹ olivat ennen vuotta 1930 vaihtaneet etenkin ruotsinkielisen sukunimensä suomalaiseksi.⁷² Joukossa oli tosin myös aiemman, ehkä liian taval- liseksi tai tyylittömäksi kokemansa suomalaisen nimensä vaihtaneita⁷³. Jotkut antoivat tiedoksi, että jo oma isä oli vaihtanut sukunimensä ruotsinkielisestä suomenkieliseksi⁷⁴. Sukunimikäytäntöjen modernisoitumista tutkineen Sirkka Paikkalan mukaan nimistön suomalaistamispyrkimykset olivat osa kansallista

⁶⁸ Muir 27.1.2018 *Helsingin Sanomat*.

⁶⁹ Elonet: Vaala, Tulio, Taini ja Palo.

⁷⁰ Matrikkelissa on mukana ammatissa toimivien ohella sekä edesmenneitä että muihin toimiin siirtyneitä näyttelijöitä ja oopperalaulajia. Teoksessa on siis selvästi pyritty mahdollisimman kattavasti esittelemään esiintyjien ammattikuntaa ja sen historiaa. *Kotimaisia näyttämötaiteilijoita sanoin ja kuvin. Inhemiska scenkonstnärer i ord och bild 1930*.

⁷¹ Koska naisten nimenmuutoksissa kyse on voinut olla myös aviopuolison nimen ottamisesta, tarkastelin matrikkelin miesten nimenmuutoksia. Muutokset tuotiin esiin joko eksplisiittisesti, kuten "Kosti Elo, ent. Eklund" tai "Kaarle Halme, ent. Sundgren" tai implisiittisesti, jolloin esiintyjän sukunimi on eri kuin vanhempien sukunimi, kuten esimerkiksi Väinö Sola, jonka vanhempien sukunimiksi kerrotaan Sundberg ja Ramstedt, tai Walle Sorsakoski, vanhempien nimet Lindblad ja Karlstedt. *Kotimaisia näyttämötaiteilijoita sanoin ja kuvin. Inhemiska scenkonstnärer i ord och bild 1930*.

⁷² Esim. Armas Hattara, ent. Helenius; Erkki Helo, ent. Hillerström; Vilho Ilmari, ent. Sundberg; Bruno Jorma, ent. Jäderholm; Eino Jurkka, ent. Rothström; Akseli Karhi, ent. Kuhlberg; Kaarlo Kari, ent. Helin; Arvo Lehesmaa, ent. Nylund; Heikki Nore, ent. Nystén; Aarne Orjatsalo ent. Riddelin; Johan Rafael Pihlaja ent. Rönn; Teuvo Puro ent. Bäckman. *Kotimaisia näyttämötaiteilijoita sanoin ja kuvin. Inhemiska scenkonstnärer i ord och bild 1930*.

⁷³ Esim. Pekka Alpo, ent. Muhonen; Sulo Autere, ent. Rantanen; Toivo Louko, ent. Nieminen; Otto Noro, ent. Mikkonen; Aapo Pihlajamäki, ent. Saastamoinen; Robert Reino, ent. Ryytänen; Evert Suonio, ent. Sutinen; Kaarlo Kartio, ent. Hänninen. *Kotimaisia näyttämötaiteilijoita sanoin ja kuvin. Inhemiska scenkonstnärer i ord och bild 1930*.

⁷⁴ Esim. Eino Kaliman isä oli muuttanut nimensä Landgren; Matti Kiianlinnan isä oli muuttanut nimensä Nyberg; veljekset Einar, Jalmari ja Joel Rinne ilmoittivat jo isänsä muuttaneen nimensä Gröndahl. *Kotimaisia näyttämötaiteilijoita sanoin ja kuvin. Inhemiska scenkonstnärer i ord och bild 1930*.

projektia, jolloin ”suomalainen sukunimi nostettiin suomalaisuuden symboliksi siinä kuin oma raha, kieli, kirjallisuus, teatteri, kansalliset maisemat, kulttuurin monumentit ja historialliset suurmiehet.” Usein lähinnä yleväksi ’kansalliseksi heräämiseksi’ mielletyn sukunimien suomalaistamisilmiön taustalla vaikutti myös 1800-luvun yhteiskunnallinen kehitys,⁷⁵ mutta tulkitsen, että suomenkielisellä ammattikentällä esiintyvät taiteilijat lisäksi katsoivat suomalaiselta kalskahtavan sukunimen olevan hyödyllinen, ellei välttämätön. Vastaavaa nimenmuutosaaltoa ei ole nähtävissä ruotsinkielisissä teattereissa esiintyneiden taiteilijoiden kohdalla. Esiintyjän valtaväestöstä eroava etninen tausta tuodaan näyttelijämatrikelissa esiin pariin otteeseen: esimerkiksi Svenska Teaternissa näytelleen Ida Maria Branderin todettiin syntyneen ”Helsingissä juutalaisista vanhemmista” ja näyttelijä Väinö Viljamaan kerrottiin olevan ”alkuaan suurta mustalaissukua”.⁷⁶

Ulkomuoto, luonne ja ’rotu’

Sekä Sakeus Juuri-ojan (1923) että Valdemar Raunion (1932) kirjoittamissa maskeerausoppaissa henkilön ulkonäkö ja luonteenpiirteet yhdistetään toisiinsa. Myönteisten ja kielteisten ominaisuuksien liittäminen ihmisten ulkonäköön tunnetaan antiikin ajoilta lähtien. Jo varhaisissa kreikkalaisissa, juutalaisissa ja kristillisissä lähteissä mustaan väriin ja ihonväriin yhdistettiin negatiivisia merkityksiä⁷⁷. Myös hiusten ja parran laadulla katsottiin olevan merkitystä moraalisen luonteen ilmaisijana. Esimerkiksi keskiajalla yleisissä uskomuksissa hyvin kihara, sekainen ja törröttävä tukka yhdistettiin riivattuihin, villeihin, hulluihin ja paholaisiin. Parhaat hiukset olivat vahvat, suorat ja sileät. Tämän uskottiin kertovan että henkilö oli rauhaarakastava, viisas ja armelias.⁷⁸ Michel Foucaultin mukaan ”samankaltaisuudella” olikin merkittävä asema länsimaisen kulttuurin tiedonmuodostukselle 1500-luvun lopulle saakka.⁷⁹

1700-luvulla ulkomuodon ja ihmisluonteen suhteen tarkastelusta rakentui oma tieteenlajinsa, fysionomia.⁸⁰ Etenkin 1700- ja 1800-luvuilla arvostettuna tieteenä pidetyn fysionomian harjoittajat uskoivat, että fyysiset tunnusmerkit kuvastivat ihmisen luonnetta. Fysionomiassa analysoitiin etenkin ihmisten kasvonpiirteitä, esimerkiksi nenän, otsan, korvien ja silmien muotoa, jotka liitettiin

⁷⁵ Paikkala 2004. 20, 624–626.

⁷⁶ *Kotimaisia näyttämötaiteilijoita sanoin ja kuvin. Inhemska scenkonsträrer i ord och bild* 1930. 36, 254.

⁷⁷ Heimola 2016, 17.

⁷⁸ Klemettilä 2004, 128.

⁷⁹ Foucault 2010, 36.

⁸⁰ Naukkarinen 2012, 16.

tiettyihin luonteenpiirteisiin.⁸¹ Samaan ajatteluun pohjautuvassa 1800-luvun alussa kehitellyssä frenologiassa tutkittiin ihmisten kallonmuotoja, koska uskottiin tiettyjen luonteenpiirteiden sijoittuneen tiettyyn osaan päätä ja kalloja mittaamalla selvitetäisiin henkilön luonne ja älylliset ominaisuudet.⁸² Fysionomian ja frenologian populaariversiot levisivät opaskirjoina ja niitä käytettiin esimerkiksi palkattaessa palvelijoita ja työntekijöitä. Fysionomia ja frenologia liittyivät sekä antropologiaan että 'rodun' määrittelyyn. Katsottiin, että näiden uusien tieteiden avulla oli mahdollista luokitella eri 'ihmisrotuihin' liittyviä piirteitä.⁸³

Kun aiemmin 'rotujen' luokittelu oli perustunut ihonväriin, nenän muotoon ja hiusten ominaisuuksiin, kallojen mittaamista pidettiin huomattavana edistysaskeleena. Rotutieteen ja kallonmittauksen alueella tieteellisen läpimurtonsa tehnyt ruotsalainen Anders Retzius (1796–1860)⁸⁴ pyrki osoittamaan, että suomalaiset ja saamelaiset kuuluivat "Euroopan alkuperäisrotuun" ja erosivat ruotsalaisista ja muista "valkoisista eurooppalaisista".⁸⁵ Tässä ei sinänsä ollut mitään uutta, sillä jo Carl von Linnén ajoista lähtien oli uskottu eurooppalaisten muodostavan yhtenäisen rodullisen kokonaisuuden lukuun ottamatta juutalaisia, suomalaisia, saamelaisia ja virolaisia.⁸⁶

Englannissa 1800-luvun lopulla Francis Galtonin kehittelemä perinnöllisyyden tutkimiseen perustuva eugeniikka eli rotuhygienia⁸⁷ sai vauhtia siirtolaisuuden pelosta. Muun muassa Yhdysvalloissa esitettiin, että siirtolaisuutta etenkin Itä- ja Etelä-Euroopan maista tulisi rajoittaa. Vuoden 1924 maahanmuuttolaki pyysyttikin lähes kokonaan myös itäeurooppalaisiksi luokiteltujen suomalaisten siirtolaisuuden Yhdysvaltoihin.⁸⁸ Suomenruotsalainen tutkija Kaarlo Hilden pyrki todistamaan Suomen ruotsinkielisen väestön kuuluvan pohjoiseen tai germaaniseen rotuun, mutta suomenkielisten enemmistön "lyhytkalloiseen rotuun" vaikkakaan ei "keltaiseen mongolirotuun", joka tuolloin oli yleinen näkemys.⁸⁹ Suomalaiset puolestaan pyrkivät eroon mongoliteoriasta.⁹⁰ Rotu-

⁸¹ Tuori 2001, 68.

⁸² Tuori 2001, 68; Tamminen 2015, 57.

⁸³ Tuori 2001, 68–69; Tamminen 2015, 58.

⁸⁴ Vuonna 1873 Andersin poika Gustaf Retzius retkikuntineen matkusti Suomen Hämeeseen ja Karjalaan mittaamaan suomalaisten kalloja. Myöhemmin rotubiologian kehitykseen ratkaisevasti vaikuttanut Retzius oli peräti 23 kertaa Nobel-ehdokkaana. Tamminen 2015, 52, 22.

⁸⁵ Tamminen 2015, 56–57.

⁸⁶ Tamminen 2015, 59–60.

⁸⁷ Mattila 1999, 13.

⁸⁸ Tamminen 2015, 75–77.

⁸⁹ Tamminen 2015, 86.

⁹⁰ Mattila 1999, 209.

hygienia voitiinkin ymmärtää kahdella eri tavalla; toisaalta antropologisena, jolloin termillä viitattiin

suureen määrään yksilöitä, joilla yhteisen syntyperän takia on tiettyjä yhteisiä perittyjä tunnusmerkkejä, jotka erottavat heidät muista samankaltaisista ryhmistä.⁹¹

Toisaalta rotuhygienia ymmärrettiin ryhmän laadullisiin ominaisuuksiin viittaavana terminä. Käsitys rikollisuuden, mielisairauksien ja sukupuolisen käyttäytymisen periytymisestä ja siitä johtuva pelko oman kansan fyysisestä ja henkisestä degeneraatiosta johti erilaisiin toimenpiteisiin myös muita kuin etnisiä vähemmistöryhmiä kohtaan.⁹² Esimerkiksi Suomessa sisällissodan jälkeen sosialismia kannattaneen työläisväestön esitettiin olevan geneettisesti degeneroituneita.⁹³ Toiseen maailmansotaan saakka eugeniikkaa pidettiin arvostettuna, tieteellisiin tosiasioihin perustuvana tieteenlajina, jota opetettiin eri maiden yliopistoissa. Suomessakin eugeniikka, ”uuden ihmisen luominen” sai kannatusta sekä poliittiselta oikeistolta että vasemmistolta.⁹⁴ Pyrkimyksenä oli edistää ”biologisesti kelvollisten” yksilöiden lisääntymistä ja toisaalta estää ”biologisesti kelvottomien” lisääntymistä lainsäädännön ja lääketieteellisten keinojen avulla.⁹⁵

Fysionomian – kuten muidenkin ulkomuodon, luonteen ja älylliset ominaisuudet rinnastamaan pyrkivien tyypittelyiden – tulokset osoittivat, että ”rumat ihmiset ovat tyhmiä, epäluotettavia ja moraaliltaan epäilyttäviä ja hyvien ihmisten hyvyys käy ilmi jo heidän hyvästä ulkonäöstään.”⁹⁶ Minkä näköinen sitten oli rumana tai kauniina pidetty ihminen? Vaikka länsimaiset kauneusihanteet ovat vaihdelleet ja näennäisen ristiriitaisetkin ihanteet ovat eläneet rinnakkaisina, useiden vuosisatojen ajan kauneuteen ja viehättävyyteen liitettyjä piirteitä ovat olleet kasvojen ja vartalon symmetrisyys, hyväkuntoiset tasaiset hampaat, sileä vaalea iho ja runsaat, kiiltävät, vaaleat hiukset. Etenkin naisten kauneusihanteeseen on liitetty sopusuhtainen, siro ja hoikka – mutta ei liian laiha – vartalo, pienet kädet ja jalat. Kauneus on liitetty nimenomaan nuoreen ikään, mutta siihen on aina liittynyt vaatimuksia myös hygieniasta, liikehinnästä, äänestä sekä ilmaisu- ja käytöstavoista.⁹⁷

⁹¹ Mattila 1999, 15.

⁹² Mattila 1999, 16–17; Nygård 2001, 23, 87–89, 91–92, 137, 155.

⁹³ Mattila 1999, 100–101, 103–104, 107.

⁹⁴ Tamminen 2015, 79.

⁹⁵ Mattila 1999, 16.

⁹⁶ Naukkarinen 2012, 17.

⁹⁷ Weckman 2015, 32–34.

Ruotsalaisen rotututkimuksen piirissä ihanteellisina piirteinä pidettiin varsin samantapaista ulkomuotoa, jota länsimaissa oli ihailtu jo vuosisatojen ajan: 'pitkäkalloisuutta', vaaleata ihoa ja tukkaa, suoraa nenää, sinisiä silmiä sekä pitkää solakkaa vartaloa.⁹⁸ Etninen toiseus rakentui suhteessa näihin ihanteisiin. Esimerkiksi saamelaisiin liitettiin pienikokoisuus, vääräsäärisyys, ihon kellertävä väri ja likaisuus. Kulttuurisiksi piirteiksi saamelaisiin yhdistettiin muun muassa laiskuus, epärehellisyys ja itsekurin puute.⁹⁹ Juutalaisuuteen – etenkin juutalaiseen mieheen – puolestaan jo uuden ajan alussa yhdistettiin epämuodostunut vartalo, tumma tai kellertävä iho sekä paha haju. Kaikkien näiden eri vaivojen katsottiin osoittavan Jumalan kironneen juutalaiset.¹⁰⁰ Rasismia lasten ja nuorten arjessa tutkinut Anna Rastas on todennut Suomessa 1900-luvun alkupuolen tietokirjojen, oppikirjojen ja lehtitekstien kuvastaneen rasistista, rotuoppeihin perustuvaa maailmankuvaa, jossa esimerkiksi "Ulkoiset tuntomerkit selvitetään tarkkaan ja luonnehdinta rakentaa lukijalle kuvan, joka on kaikilta osin länsimaisen kauneusihanteen vastakohta."¹⁰¹

Kauneusihanteet ja luonteenpiirteet maskeerausoppaissa

Tarkasteltavien maskeerausoppaiden ohjeet perustuvat konservatiivisille ja normatiivisille käsityksille kauneudesta ja rumuudesta sekä erilaiset luonteenpiirteet paljastavista ulkonaisista merkeistä. Vaikka Juuri-oja oppaassaan myöntääkin määritelmiin sisältyvät mahdolliset ristiriidat, sekä ihanteellisina että negatiivisina pidetyt kasvonpiirteet käyvät molemmissa oppaissa selvästi ilmi:

Kauneus edellyttää normaalia rakennetta, siis kaikkea sitä, mikä vastaa suhteellisuuden vaatimuksia. Kauneuden määrittelemineen on kuitenkin sangen mielivaltaista ja maku useinkin niin erilainen, että sangen riidanalainenkin kasvojenmuoto saattaa eräissä tapauksissa tulla kauniin nimellä kruunatuksi. [- -] Rumuus taas on samalla kertaa jotakin sekä epänormaalia että epämiellyttävää ja esiintyy yhtä selvästi niin ruumiin kuin kasvojenkin muodoissa.¹⁰²

Oppaiden sanavalinnat arvottavat kasvonpiirteitä ja liittävät tiettyjä piirteitä tiettyihin ominaisuuksiin. Juuri-ojan kirjoittamassa oppaassa kaunis nenä

⁹⁸ Tamminen 2015, 46, 56, 61.

⁹⁹ Puuronen 2012, 229.

¹⁰⁰ Holmberg 2013, 358–359, 363.

¹⁰¹ Rastas 2007, 127–128.

¹⁰² Juuri-oja 1923, 10–11.



Tekstissä viitataan oikeanpuoleiseen kuvaan 10 maskeerausoppaassa *Naamioimiskoulu. Näyttelijöille ja vasta-alkajille* (1923).

tarkoittaa suoraa ja sopivan mittaista, ei liian lyhyttä eikä pitkää,¹⁰³ kun taas Raunio kuvaa suun muodon merkitystä:

Suun asenne ja huulien paksuus ilmaisee hyvin kuvaavasti ihmisen luonnetta ja mielentilaa. Suoraviivainen, leveä suu ja ohuet ummistetut huulet ilmaisevat tavallisesti tarmokasta ja työteliästä luonnetta, ohuet, hieman suppuun puristetut huulet touhukasta, tuittupäistä, hieman häijyäkin luonnetta. Paksut ja voimakkaat huulet ovat voimaluontoisuuden ja intohimoisuuden merkinä. Riippuva ja turpea alahuuli on tavallista herkuttelijoilla, laiskureilla ja tylsämielisillä.¹⁰⁴

Kuvien avulla havainnollistetaan ohjeita. Juuri-oja viittaa tyyppihahmoihin liitettyihin kasvopiirteisiin: "Kuvassa näemme, minkä vaikutuksen tekee pitkä, terävä nenä ja samanlainen leuka. Tällaista naamiota käytetään usein räätälien tai saiturien kuvauksissa."¹⁰⁵

¹⁰³ Juuri-oja 1923, 31–32.

¹⁰⁴ Raunio 1932, 17.

¹⁰⁵ Juuri-oja 1923, 28–29.

Myös korvien maskeeraamiseen annetaan ohjeita, joissa käyvät ilmi niin korvien ihanteellinen koko kuin se, mitä korvat kertovat kantajastaan:

Korviin nähden on olemassa samat yleiset säännöt kuin muidenkin kasvojen osien suhteen. Vaalea väritys tekee suureksi, punertava pieneksi. Ja kun pienet korvat aina ovat kauneimmat, niin on parasta värittää korvat, erittäinkin korvalehdet, tätä seikkaa silmällä pitäen. Parhaiten soveltuu tähän kuiva puna. Suuret korvat soveltuvat vain naurettaville tyypeille, tyhmyreille j.n.e.¹⁰⁶

Molemmissa oppaissa etenkin kulmakarvojen muotoa pidetään merkittävänä, roolihahmon luonteesta kertovana elementtinä. Juuri-ojan mukaan

Synkkää ja epämiellyttävää vaikutusta haluttaessa on kulmakarvat väritettävä syvältä nenänjuuresta alkaviksi [- -]. Kulmakarvat [- -] kohoavat siitä ylöspäin, tehden kasvot synkiksi ja kavaliksi.¹⁰⁷

Valdemar Raunio on samoilla linjoilla:

Älykästä, synkkää (traagillista), tarmokasta, luihua tai häijyä luonnetta kuvatta tehdään kumakarvat voimakkaiksi, alkamaan läheltä toisiaan. [- -] Koko lailla suorat, ainoastaan ohimojen päistä kaareutuvat kulmakarvat kuvaavat tasaista, mutta harkitsevaa luonnetta. Tasaisesti kaarevat, mutta tuuheat kulmakarvat ilmaisevat avomielistä, jaloa, hyväntuulista ja humoristista luonnetta.¹⁰⁸

Juuri-ojan mukaan myös otsan avulla on mahdollista kertoa olennaisia asioita roolihahmosta:

Otsan maalaaminen on niinkään varsin tärkeä seikka [- -] suuruuteensa nähden tarjoaa otsa mahdollisuuden mitä vaihtelevimpien muotojen käytölle. Kuvastaahan esim. ajattelijan korkea, leveä otsa aivan erikoisesti sen sisälle kätkeytyvän neron valtavuutta. Jos taas hiukset ovat kasvaneet kovin alas otsalle, on vaikutus tylsämielisen, sivistymättömän, kavalan, jne.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Juuri-oja 1923, 44–45.

¹⁰⁷ Juuri-oja 1923, 42–43.

¹⁰⁸ Raunio 1932, 21.

¹⁰⁹ Juuri-oja 1923, 46–47.

Raunio antaa kuvauksen myös tyypillisen teatterikunnan ulkonäöstä ja maskeerauksesta:

Synkät ja rikolliset piirteet tulevat parhaiten esille vaalealla pohjavärillä, kuvaten samalla sielullisia kärsimyksiä. Pälyilevät, pistävät silmät ja ylöspäin jyrkät kulmakarvat, yhdessä toisiinsa puristettujen huulten kanssa, antavat piirteille häijyn ilmeen. Pieni varjostus kulmien yläpuolella tekee synkkyuden vaikutuksen.¹¹⁰

Molemmissa oppaissa annetaan ohjeita myös hiusten käsittelyä varten. Oppaiden mukaan myös hiusten ja kampausten avulla oli mahdollista kertoa roolihahmon luonteesta, ihonväristä, yhteiskuntaluokasta, iästä ja siitä, oliko kyseessä koominen hahmo. Juuri-ojan mukaan ”Reformikynällä” värjättiin hiuksia, joko juuria tai hiusten kärkiä. Toisaalta ”ainoastaan synkkiä luonteita ja tummaihoisia kuvatessamme käytämme mustaa väriä.”¹¹¹

‘Vieraita piirteitä’ näyttämöllä

Kattavaa tutkimusta siitä, kuinka yleisiä etniset roolihahmot ovat suomalaisissa 1900-luvun alkuvuosikymmenten ohjelmistoissa olleet, ei toistaiseksi ole tehty. Tunnettuja rooleja ovat esimerkiksi *Venetsian kauppiaan* juutalaishahmot, *Othellon* tummaihoisen nimirooli, *Työmiehen vaimon* mustalaistyttö Homsantuu, *Aidan* egyptiläiset ja *Madama Butterflyn* japanilaiset hahmot. Ennako-oletukseni oli, että etnisten roolihahmojen suhteellinen määrä ohjelmistoissa on ollut pieni. Valokuvat, jotka alun perin herättivät kiinnostukseni etnisten roolihahmojen maskeeraus- ja esittämiskäytäntöihin, olivat peräisin Suomalaisesta Oopperasta, Svenska Teaternista ja Kansallisteatterista. Kyseiset teatteritalot edustivat hieman erityyppisiä ohjelmistoja: Suomalaisen Oopperan ohjelmistossa painottuivat eksoottisiin kaukomaihin, kauas menneisyyteen tai mielikuvituksellisiin tapahtumapaikkoihin sijoitetut ooppera- ja balettiteokset, Kansallisteatterissa menneisyyteen ja nykyhetkeen sijoittuneet puhenäytelmät ja Svenska Teaternissa vastaavien puhenäytelmien ohella myös musiikkiteatteri, operetit ja laulunäytelmät. Kaikilla näillä lajityypeillä on omat juoneen, rooleihin ja visuaalisuuteen liittyvät traditionsa, joten esimerkiksi musiikkia, laulua ja tanssia sisältäneissä esityksissä on ollut todennäköisempää tavata vaikkapa tanssivia henkiolentoja tai etnisiä roolihahmoja kuin puhenäytelmissä. Näillä teatteritaloilla oli sotienvälisenä aikana varsin vakiintunut, arvostettu asema,

¹¹⁰ Raunio 1932, 46.

¹¹¹ Juuri-oja 1923, 47.

niillä oli omat teatterirakennuksensa ja vakituista henkilökuntaa. Ne myös taivoittivat suhteellisen laajan, vaikkakin todennäköisemmin ylempää keskiluokkaa ja yläluokkaa edustavan pääkaupungissa asuvan yleisön, jonka makua ja mieltymyksiä ne pyrkivät tavalla tai toisella myötäilemään. Toisaalta niiden, etenkin Kansallisteatterin, ohjelmistovalinnat ja visuaaliset ratkaisut saattoivat toimia esikuvina muille teattereille Suomessa.

Tämän artikkelin puitteissa tarkastelin etnisten roolihahmojen esiintyvyyttä ja paikansin hahmoja sisältäviä näytelmiä ensinnäkin Kansallisteatteriin liittyvän aineistokokonaisuuden avulla. Kyseessä on 737 valokuvaa, jotka on otettu 1900-luvun alkuvuosikymmeninä Kansallisteatterin esityksistä ja lahjoitettu Teatterimuseolle.¹¹² Näistä valokuvista 24:ssä, eli noin kolmessa prosentissa, esiintyy selvästi ulkonäöltään erottuvia etniseksi tulkittavia roolihahmoja; aasialaisia, tummaihoisia itämaisia ja afrikkalaisia hahmoja, romaneja ja juutalaisia. Nämä 24 valokuvaa ovat peräisin 13:sta eri näytelmästä, joista 11 on esitetty sotien välisenä aikana, ja kahta jo ennen Suomen itsenäistymistä.¹¹³ Näistä peräti 10 näytelmän ensi-ilta oli 1920-luvulla. Kansallisteatterissa nähtiin vuosina 1920–1929 yhteensä 188 ensi-iltaa, jolloin nämä valokuva-aineistoon kuuluvat esitykset edustaisivat noin viittä prosenttia koko vuosikymmenen ohjelmistosta. Aineisto ei tietenkään ole kattava, mutta suuntaa-antava. Se näyttää vahvistavan etnisten roolihahmojen ja hahmoja sisältävien puhenäytelmien marginaalisuutta koskevan ennako-oletukseni, mutta toisaalta herättää uusia kysymyksiä esimerkiksi siitä, miksi etnisiä roolihahmoja esiintyy eniten tämän aineiston 1920-luvulla otetuissa valokuvissa, mikä tilanne oli muilla vuosikymmenillä, onko noin viisi prosenttia ohjelmistosta itseasiassa poikkeuksellisen suuri määrä ja minkälaista tietoa laajempi, kattavampi tutkimusaineisto tuottaisi?

Toinen kuva-aineisto koostuu näyttämötaiteilijoita esittelevässä matrikkelissa julkaistuista roolivalokuvista, joita kirjassa on 486.¹¹⁴ Maskeerauksen tutkimuksen kannalta vuonna 1930 julkaistu matrikkeli on ainutlaatuisen monipuolisen kuvamateriaalinsa ansiosta. Myöhemmissä matrikkeleissa¹¹⁵ kuvat ovat vain esiintyjien henkilö- eivätkä roolikuvia. Vuoden 1930 matrikkelin kuvateksteissä ei

¹¹² Useiden kuvien tiedoista puuttuvat vuosiluvut, mutta kuvien ulkonäön, esitysten skenografian ja Esitystietokannan perusteella arvioin lahjoituksen vanhimpien kuvien olevan 1910-luvulta ja uusimpien 1950-luvulta. Nähdäkseni suurin osa kuvista on otettu 1920-, 1930- ja 1940-luvulla. TeaMK 1997:048, IDA-tietokanta, Teatterimuseo; Ilona Teatterin esitystietokanta.

¹¹³ Näytelmät ja esitysvuodet Kansallisteatterissa: *Caesar ja Kleopatra* (1926), *Juho Vesainen* (1921), *Jääkäriin morsian* (1921, 1929, 1957), *Liitupiiri* (1925), *Lintu Sininen* (1920), *Niin on jos siltä näyttää* (1926), *Paavali ja juutalaiset* (1928), *Punainen laukku* (1907, 1912, 1935), *Preciosa* (1916), *Samum* (1928), *Savivaunut* (eli *Vasantasena*, 1926), *Unelma – Elämä* (1923), *Venetsian kauppias* (1916/1917 ja 1955). Ilona Teatterin esitystietokanta.

¹¹⁴ *Kotimaisia näyttämötaiteilijoita sanoin ja kuvin. Inhemiska scenkonsträrer i ord och bild* 1930.

¹¹⁵ Näyttelijämatrikkeleita on myöhemmin julkaistu vuosina 1950, 1965, 1974, 1983, 1993 ja 2005.

mainita vuosilukuja, mutta roolikuvat ovat selvästi peräisin useamman vuosikymmenen ajalta – vanhimmat 1800-luvun lopulta ja tuoreimmat 1920-luvun lopulta. Kuva-aineisto tarjoaa kiinnostavan läpivalaisun noin 40 vuoden aikana otetuista roolikuvista ja siitä, millä tavoin esiintyjät itse (tai osan kohdalla julkaisun toimituskunta) halusivat esittäytyä ammattikentällä. Osoittautui, että erilaisia eksoottisiksi tai etnisiksi roolihahmoiksi ulkomuodon ja puvustuksen avulla tunnistettavia hahmoja esiintyi suhteellisesti varsin suuressa määrässä eli 18 prosentissa kaikista roolikuvista. Nämä kuvat asettuivat kahdeksaan aineiston avulla määrittelemääni kategoriaan, jotka suurimmasta pienimpään olivat 1. eksoottinen, mutta vaaleaihoinen hahmo, 2. keski-eurooppalainen kansannäytelmäahmo, 3. selvästi tummaihoisen hahmo, 4. aasialainen hahmo, 5. juutalaishahmo, 6. romanihahmo, 7. selvästi venäläinen hahmo kasakka-asussa tai kansanpuvussa sekä 8. antiikin aiheet. Varsin suuri osa roolihahmoista – 34 valokuvaa – kuuluu kategoriaan ‘eksoottiset mutta valkoiset hahmot’. Tämä kategoria sisältää useimmiten varsin paljastavissakin itämaisissä asuissa ja roolihahmoissa esiintyvät näyttelijät, joista suurin osa on naisia ja joiden iho näyttää kuvissa vaalealta. Tällöin kulmakarvojen ja silmien maskeeraus saattaa kuitenkin olla poikkeuksellisen voimakas ja esiintyjällä on tumma peruukki. Keski-eurooppalaisina kansannäytelmäahmoina esittäytyivät sekä naiset että miehet, romaneina ja aasialaisina hahmoina pääasiassa naiset, mutta esimerkiksi juutalaishahmot, mustaihoiset hahmot, venäläishahmot sekä antiikin hahmot olivat lähes kaikki miehiä. Naisnäyttelijät esiintyvät etnisiä roolihahmoja esittämissä roolikuvissa pääsääntöisesti viehättävinä hahmoina, miehet pelottavan tai huvittavan näköisinä. Jaottelu eri kategorioihin ei kuitenkaan ollut aina yksiselitteistä, ja vanhoista painetuista mustavalkoisista valokuvista on välillä vaikea nähdä, onko ihonväriä maskeerattu tummemmaksi vai ei.

Matrikelissa on julkaistu esiintyjistä yleensä vähintään kaksi kuvaa – yksi henkilökuva siviiliasussa ja yksi roolikuva – , mutta parhaimmillaan roolikuvia saattaa olla jopa neljä. Saman esiintyjän kuvissa esiintyy useita vastakohtapareiksi hahmottuvia roolitöitä, kuten hyvä vs. paha,¹¹⁶ kaunis ylhäinen hahmo vs. vanha ruma alaluokan edustaja,¹¹⁷ toisaalta tyylikäs asiallinen vs. homssuisen koominen hahmo,¹¹⁸ yläluokkainen roolihahmo vs. hyvin arkisen näköinen

¹¹⁶ Esim. s. 110 Emmi Jurkasta on kaksi roolikuva, toinen Pyhä Johanna, toinen Naispaholaisena; s. 241 Pauli Pohjola roistomaisen näköisenä hahmona ja toisessa kuvassa pappina.

¹¹⁷ Esim. Bertha Lindbergistä, s. 175–176 on kaksi roolikuva: ensimmäinen on kuningatar Elisabeth näytelmästä *Maria Stuart* upeassa epookkipuvussa erittäin kauniina, toinen on eukkohahmo, ”Karhun Esan äitinä Puukkojunkkareissa”, jossa kansanpuvussa voimakkaasti vanhennettuna piippu kädessä; s. 115–116 Simo Kaariosta on kolme roolikuva, joista yksi on iso piirretty roolikuva jossa vanhus kansanhahmo, toinen ylhäinen epookkihahmo ja kolmas rehevä punanenäinen hahmo.

roolihahmo,¹¹⁹ tai vastakkaisen sukupuolen esittäminen. Kymmenestä vastakkaisen sukupuolen hahmoon pukeutuneesta esiintyjästä yhdeksän on kuitenkin naisia miesten vaatteissa. Vaikka miesten pukeutuminen naisten vaatteisiin näyttämöllä on ollut tunnettu koominen käytäntö, vain yksi miesnäyttelijä on päättänyt esiintyä ammattikuntansa matrikelissa naiseksi pukeutuneena.¹²⁰

Kuvien valinnassa motiivina vaikuttaa olleen esiintyjän monipuolisuuden esittely. Nähdäkseni saman esiintyjän erinäköiset roolikuvat tai hänen henkilökuvansa ja roolikuvansa voimakas eroaminen toisistaan symboloivat esiintyjän henkistä ja fyysistä muuntautumiskykyä ja todistavat siten tämän laajaa ammattitaitoa. Erityisen kiinnostavia ovat kuvaparit jotka vaikuttavat poikkeuksellisen osoittelevasti tekevän näkyväksi esiintyjän 'rodullista' muuntautumiskykyä, kuten Toivo Louko ensimmäisessä kuvassa *Pohjalaisia*-näytelmän Jussina yllään perinteinen pohjalainen villapaita poikkiraitoiteen, lierihattu, helavyö ja saappaat sekä toisessa kuvassa mustaihoisena, saksofonia soittavana Jonnyna oopperassa *Jonny alkaa soittaa*, päässään vaalea knalli, yllään tumma frakkitakki ja valkoinen paita valkoisella rusetilla sekä kukonaskelruudulliset housut. Vastaavia kuvapareja ovat myös Uuno Montonen *Seitsemän veljeksien* harjastukkaisena Juhanina ja toisaalta mustaihoisena Othellona sekä Dagny Steniuksen henkilökuvan vaalea, sileähiuksinen, tyylikäs nuori nainen vs. "Scampolo", tummaihoinen roomalainen kerjäläistyttö, jolla on pystyssä seisova pörröinen musta tukka.¹²¹ Erityisen kiinnostava kuvaparin valinta etniselle roolihahmolle on oopperalaulaja Väinö Solan kohdalla, jossa perinteisen juutalaishahmon vastaparina toimii Wagnerin *Tänhäuser*-oopperan nimiroolihahmo muinais-saksalaisessa sotisovassa.¹²²

Yhteensä näiden etnisiksi tai muuten eksoottisiksi määriteltävien hahmojen yhteydessä matrikelissa mainittuja teoksia – näytelmiä, oopperoita, laulunäytelmiä – on 45. Esitystietokannan mukaan näistä teoksista tehtiin Suomessa vuosien 1917–1939 välisenä aikana yhteensä 228 produktiota eri teattereissa. Kun näihin tietoihin yhdistetään valokuva-aineiston avulla poimitut esitykset sekä hyvin tunnetun mustalaistyttö Homsantuun roolin sisältävän *Työmiehen vaimo*-näytelmän, teosten kokonaismäärä kasvaa 52:een ja niistä sotien välisenä aikana tehtyjen produktioiden määrä 244:een.¹²³ Vaikka etnisiä rooli-

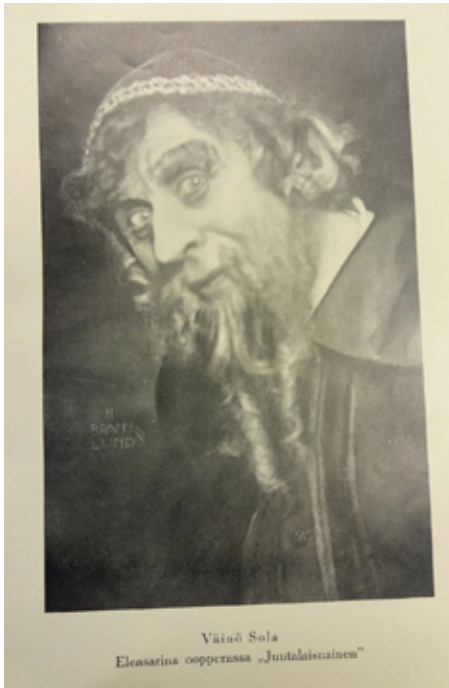
¹¹⁸ Esim. s. 237 Katri Pihlaja: toisessa roolikuvassa kaunis ja elegantti nainen, toisessa koominen, itkevä hahmo.

¹¹⁹ Esim. s. 239 Hilda Pihlajamäki. Toisessa kuvassa kaunis yläluokkainen epookkirooli, toisessa vaatimaton vanhempi nainen mustassa mekossa.

¹²⁰ S. 188 Leevi Linko Epicinenä *Vaiteliaassa vaimossa*.

¹²¹ Louko s. 190; Montonen s.201 ja Stenius s. 302.

¹²² S. 296–297 välissä iso kuva Väinö Solasta Eleasarina oopperassa *Juutalaisnainen*, s. 296 Sola Tännhäuserina, kolmannessa kuvassa Sola esiintyy epokkipuvussa operetin *Paganini* nimiosaa esittävänä sankarina.



Oopperalaulaja Väinö Sola juutalaishahmona ja muinaissaksalaisena sankarina. *Kotimaisia näyttämötaiteilijoita sanoin ja kuvin. Inhemska scenkonstnärer i ord och bild* (1930).

hahmoja sisältävien teosten ja niistä tehtyjen produktioiden määrä saattoi olla suhteellisesti pieni verrattuna sellaisiin teoksiin, joiden kaikki roolihahmot ovat valtaväestöä edustavia vaaleaihoisia henkilöitä, ne ovat kaikesta huolimatta saaneet varmasti noin 250 ensi-iltaa – todennäköisesti enemmän – ja siten yksittäisiä esityksiä lienee ollut vähintään pari tuhatta. Se on jo varsin suuri luku, etenkin kun kyse on vasta varsin rajoitetun otannan avulla esiin nostetusta otoksesta.

Maskeerauksen avulla rakennettu etninen toiseus

Hanna Suutela on todennut, miten ”Teatterin tehtävä on vahvistaa tai purkaa yleisön näkemyksiä itsestään ja maailmasta”.¹²⁴ Minkälaisia näkemyksiä etniset roolihahmot vahvistivat tai purkivat suomalaisilla näyttämöillä? Maskeeraus-

¹²³ Ilona Teatterin esitystietokanta (viitattu 28.2.2018). Teosnimet ovat olleet pääasiassa suomenkielisiä, ja hakutoiminnot on suoritettu näillä nimillä. Siten hakutulokset koskevat pääasiassa suomenkielisissä teattereissa ensi-iltansa saaneita teoksia.

¹²⁴ Suutela 2005, 25.

oppaita ja toisaalta fysionomiaa, frenologiaa, eugeniikkaa ja länsimaisia kau-neusihanteita käsitteleviä teoksia tarkastellessa selviää, että etnisten ryhmien ulkonäköön liitettyjä piirteitä, kuten tumma ihonväri, tummat silmät ja kiharat hiukset tai pitkä, kyömy nenä on toistuvasti vuosisatojen ajan yhdistetty ru-muuteen, alempiarvoisuuteen, seksuaaliseen hillittömyyteen ja moraaliseen rappioon. Jo 1800-luvulta lähtien aikakauden tieteellisten tutkimusten perus-teella muualla Euroopassa 'mongolirotuun' kuuluvaksi kansaksi leimattu, sit-temmin itsenäisten kansakuntien joukkoon noussut Suomi pyrki osoittamaan suomalaisten kuuluvan 'eurooppalaiseen rotuun'. Toisaalta Suomessa pyrittiin eristämään alempiarvoisuuteen liitetyt piirteet omiin etnisiin vähemmistöihin-sä, joiden olemassaoloa pyrittiin kontrolloimaan ja peittelemään. Samalla tois-tuvasti määriteltiin ja rakennettiin 'oikeaa suomalaisuutta'. Stuart Hall viittaa juuri tällaiseen toimintaan hahmottaessaan stereotyyppin rakentumisen meka-niikkaa.

1900-luvun alussa oli kulunut vasta joitain vuosikymmeniä siitä, kun epäil-tiin suomenkielisen näyttämötaiteen olevan täysi mahdollisuus. Lännen ja idän rajalla tasapainoilleessa Suomessa lienee koettu erityisen tärkeänä osoittaa tietoisuus ja kiinnittyminen länsimaisiin näyttämöperinteisiin niin ohjelmiston kuin myös roolihahmojen ulkomuodon suhteen. Oletan, että etnisten rooli-hahmojen avulla pyrittiin kuitenkin ensisijaisesti korostamaan omaa 'oikeaa', eurooppalaisuuteen rinnastettavaa suomalaisuutta, eikä tietoisesti legitimoi-maan tummaihoisiin vähemmistöryhmiin kuuluvien ihmisten sortoa. Esiintyjän ammattitaito tuli näkyväksi taitavan maskeerauksen avulla, joka etenkin tum-man ihonvärin kautta alleviivasi esiintyjän omaa etnistä taustaa – vaaleaihoista ja -hiuksista suomalaisuutta. Näin etniset roolihahmot olivat erityisen käyttö-kelpoisia esiteltäessä omaa ammattitaitoa kollegoille ja työnantajille näyttelijä-matrikkelin sivuilla.

Näyttelijöille suunnattujen maskeerausoppaiden käytännöllinen luonne tee-kee niistä erityisen kiinnostavaa aineistoa. Vaikka emme voi tietää, kuinka yleis-tä maskeerausoppaiden käyttäminen lopulta oli, niitä tuskin olisi julkaistu ilman kysyntää. Naamiomiskäytännöistä kertoessaan oppaat samalla välittävät tietoa aikakauden ajattelutavoista ja siitä, miten etnisiin roolihahmoin suhtauduttiin. Oppaiden tarkastelu osoittaa, että Suomessa etnisiin ryhmiin kuuluneiden rooli-hahmojen rakentamiseen suositeltiin käytettäväksi vastaavia keinoja kuin anglo-amerikkalaisessa blackface- ja yellowface-perinteessä. Esitys- ja roolikuvien avulla on mahdollista todeta, että näin todellakin toimittiin. Maskeerausop-paiden ja toisaalta näyttelijämatrikkelin sivuilta ei hahmotu eksplisiittistä et-nisiin ryhmiin kohdistuvaa vihaa, mutta kylläkin sotienvälisen aikakauden ste-reotyyppinen, etnisten ryhmien ulkomuotoon liittyvä arvottava, kolonialistinen ajattelutapa sekä yli tuhat vuotta vanha ajattelumalli, jonka mukaan ulkonäkö paljastaa henkilön luonteen.

Jatkossa kiinnostavia lähtökohtia tutkimukselle voisivat olla sekä makro- että mikrohistorialliset tutkimusnäkökulmat. Toisaalta olisi tarpeellista selvittää etnisten roolihahmojen yleisyyttä ja kokonaismääriä näytelmäkirjallisuudessa ja toteutuneissa ohjelmistoissa, toisaalta tarkastella yksittäisiä teoksia ja niissä ilmeneviä etnisten roolihahmojen rakennuskeinoja, teosten toteutuneita esityksiä etnisten roolihahmojen maskeeraus- ja pukunäkökulmasta, teosten vastaanottoa ja teatterintekijöiden omia asenteita esimerkiksi elämäkerta- ja henkilöarkistoaineistojen avulla. Tarkastelemalla etnisyyden esittämisen historiaa Suomessa on mahdollista tehdä näkyväksi myös sellaisia kansallisen teatterihistoriamme piirteitä, jotka ehkä mielellään haluttaisiin unohtaa, mutta joiden avoin käsittely on nykypäivänä välttämätöntä.

Lähteet

- Abdulkarim, Maryan & Lindfors, Sonya 2016, "Blackface ei ole ok!" Teoksessa *Toiseus 101 – näkökulmia toiseuteen*. Helsinki: Koneen säätiö, 22–26.
- Aro, Matti 1953. "Toteutas ajatellen!" Teoksessa Veistäjä (toim.) *Kasvot naamion takana. Kuvauksia näyttelijöistä omissa oloissaan*. Helsinki: Tammi.
- Bial, Henry 2015. "That time Swedish actors wore blackface to act out the Bible". Julkaisematon konferenssiesitys IFTR, Tukholma.
- Blanche, August: 1902 *Kuljeksiva teatteriseura. Kaksinäytöksinen ilveily lauluineen*. Näytelmäkirjallisuutta N:o 53. Kuopio: U.W. Telén & C:o.
- Blumenfeld, Lilja 2014. *Shylock. Trial. Venice. Corrupt Imaginings in The Merchant of Venice*. Väitöskirja. Helsinki: Aalto University.
- Dunson, Stephanie 2011. "Black Misrepresentation in Nineteenth-Century Sheet Music Illustration". Teoksessa Brundage (toim.) *Beyond Blackface: African Americans and the Creation of American Popular Culture, 1890–1930*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 45–65.
- Ekhholm, Laura Katarina 2014. "Suomenjuutalaiset: tehty sopiviksi vaan ei näkyviksi". Teoksessa Markkola, Snellman ja Östman (toim.) *Kotiseutu ja kansakunta. Miten suomalaista historiaa on rakennettu*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 163–184.
- Elonet: *Aktivistit* 1938. <https://www.elonet.fi/fi/elokuva/107842> (viitattu 13.8.2018)
- Elonet: Hanna Taini, www.elonet.fi/fi/henkilo/230080 (viitattu 20.2.2018)
- Elonet: Hannes Kuokkanen, www.elonet.fi/fi/henkilo/100017 (viitattu 28.2.2018)
- Elonet: *Jääkäriin morsian* 1931. www.elonet.fi/fi/elokuva/117491 (viitattu 13.3.2018)
- Elonet: *Jääkäriin morsian* 1938. www.elonet.fi/fi/elokuva/126289 (viitattu 13.3.2018)
- Elonet: *Lapatossu*-elokuvat, www.elonet.fi/fi/haku#/lapatossu (viitattu 28.2.2018)
- Elonet: *Lentävä kalakukko* 1953, www.elonet.fi/fi/elokuva/118077 (viitattu 28.2.2018)
- Elonet: *Majuri maantieltä* 1954, www.elonet.fi/fi/elokuva/124405 (viitattu 28.2.2018)
- Elonet: *Muhoksen Mimmi* 1952, www.elonet.fi/fi/elokuva/123240 (viitattu 31.8.2017)
- Elonet: Pekka Puupää -elokuvia, www.elonet.fi/fi/haku#/Pekka%20ja%20Pätkä (viitattu 31.8.2017)
- Elonet: Tauno Palo, www.elonet.fi/fi/henkilo/223180 (viitattu 28.2.2018)
- Elonet: Teuvo Tulio, www.elonet.fi/fi/henkilo/115361 (viitattu 28.2.2018)
- Elonet: *Valentin Vaala*, www.elonet.fi/fi/henkilo/102816 (viitattu 28.2.2018)
- Finnäs, Fjalar 2009. *Finlandsvenskarna. En statistik rapport*. Folktinget. https://issuu.com/folktinget/docs/folktinget_fisverapp_2009 (viitattu 28.2.2018)
- Foucault, Michel 1980. *Power / Knowledge. Selected interviews & other writings 1972–1977 by Michel Foucault*. Ed. Colin Gordon. New York: Pantheon Books.
- Foucault, Michel 2010. *Sanat ja asiat. Eräs ihmistieteiden arkeologia*. Suom. Mika Määttänen. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

- Hall, Stuart 2002. *Identiteetti*. Tampere: Vastapaino.
- Hallikainen, Niko 2016. "Valkoisuuden visuaalinen kulttuuri". Teoksessa *Toiseus 101 – näkökulmia toiseuteen*. Helsinki: Koneen säätiö, 34–39.
- Halttunen, Kaarlo 1953. "Aurinkoinen puoli päällimmäisenä". Teoksessa Veistäjä (toim.) *Kasvot naamion takana. Kuvauksia näyttelijöistä omissa oloissaan*. Helsinki: Tammi.
- Holmberg, Eva-Johanna 2013. "Veren merkitsemät? Juutalaisen kuukautiset uuden ajan alun Englannissa". Teoksessa Hänninen (toim.) *Vieras, outo, vihollinen. Toiseus antiikista uuden ajan alkuun*. Helsinki: SKS. 354–371.
- Ilona, Teatterin esitystietokanta. http://ilona.tinfo.fi/esitys_haku.aspx?lang=fi (viitattu 28.2.2018)
- Juuri-oja, Sakeus 1923. *Naamiomiskoulu. Näyttelijöille ja vasta-alkajille*. Porvoo: WSOY.
- Jäppinen, Jere (toim.) 2009. *Varokaa, mustalaisia! Väärinymmärryksen historiaa. Suomen romanien vaiheita ja kulttuuria*. Helsinki: Helsingin kaupungin museo.
- Järvinen, Hanna 2016. "Suomalainen tanssi?" Teoksessa *Toiseus 101 – näkökulmia toiseuteen*. Helsinki: Koneen säätiö, 14–21.
- Kaarenoja, Vappu & Rämö, Aurora 2018. "Tätä rumpua ei saa käyttää". *Suomen Kuvalehti* 19/2018.
- Kilumaga, Amita 2016. *Race as Costume. The Challenges and Choices that a Costume Designer faces when designing a Representation of the "Black Woman"*. Julkaisematon Taiteen maisterin opinnäyte: Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu, Elokuva- ja lavastustaiteen osasto, Pukusuunnittelun koulutusohjelma.
- Klemetilä, Hannele 2004. *Keskiajan pyövelit*. Jyväskylä: Atena.
- Kondo, Dorinne 1997. *About Face: Performing Race in Fashion and Theater*. New York, NY: Routledge.
- Laakkonen, Johanna 2010. "Tanssia Kansallisteatterin näyttämöllä". Teoksessa Seppälä ja Tanskanen (toim.) *Suomen teatteri ja draama*. Helsinki: Like. 139–152.
- Lee, Esther 2015. "Historiography of Racial Theatricality: A Study of Yellowface Performances and Stage Makeup in the Nineteenth Century". Julkaisematon konferenssisesitys IFTR, Tukholma.
- Mattila, Markku 1999. *Kansamme parhaaksi. Rotuhygienia Suomessa vuoden 1935 sterilointilakiin asti*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Monks, Aoife 2005. "Genuine Negroes and Real Bloodhounds": Cross-Dressing, Eugene O'Neill, the Wooster Group, and the Emperor Jones". *Modern Drama*, 48:3, Fall 2005, pp. 540–564.
- Muir, Simo 27.1.2018. "Vaiettu kuolema". *Helsingin Sanomat*, Kulttuuri C3.
- Nathans, Heather S. 2017. "Nation and Ethnicity in American Performance and Theatre". Oxford Research Encyclopedias Online Publication. <http://literature.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-102> (viitattu 28.2.2018).
- Naukarinen, Ossi 2012. "Päällekyäviä estetiikkaa. Vaatteet, ulkonäkö ja arjen estetiikka". Teoksessa Koskennurmi-Sivonen (toim.) *Johdatuksia pukeutumisen tutkimukseen*. Helsinki: Tekstiilikulttuuriseura, 15–26.
- Nygård, Toivo 2001. *Erilaisten historiaa. Marginaaliryhmät Suomessa 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa*. Atena Kustannus Oy.
- Paikkala, Sirkka 2004. *Se tavallinen Virtanen. Suomalaisen sukunimikäytännön modernisoituminen 1850-luvulta vuoteen 1921*. Helsinki: SKS.
- Pulma, Panu (toim.) 2012. *Suomen Romanien historia*. Helsinki: SKS.
- Puuronen, Vesa 2012. "Huomioita saamelaisiin kohdistuvasta rasismista". Teoksessa Lehtola, Piela ja Snellman (toim.) *Saamenmaa. Kulttuuritieteellisiä näkökulmia*. Kalevalaseuran vuosikirja 91. Helsinki: SKS, 229–243.
- Rastas, Anna 2007. "Neutraalisti rasistinen? Erään sanan politiikkaa". Teoksessa Kuortti et al. (toim.) *Kolonialismin jäljet: keskustat, periferiat ja Suomi*. Helsinki: Gaudeamus.
- Raunio, Vald. 1932. *Naamiomisen opas Näyttämöllä esiintyjille*. Seuranäytelmiä-sarja. Arvi A. Karisto O.Y., Hämeenlinna.
- Rekola, Tuula 2002. "Romanien varhaisvaiheet Suomessa: 1500-luvulta 1800-luvun puoliväliin". Teoksessa Pulma (toim.) *Suomen romanien historia*. Helsinki: SKS.
- Rogers, Amanda 2014. "Asian Mutations: Yellowface from More Light to the Royal Shakespeare Company's The Orphan of Zhao". *Contemporary Theatre Review*, 24:4, 452–466, DOI: 10.1080/10486801.2014.946924.
- Saarikoski, Tuulikki 1980. *Tähtiäika. Ansa Ikonen*. Mikkeli: Wilin & Göös.

- Said, Edward W. 2011. *Orientalismi*. Suom. Kati Pitkänen. Helsinki: Gaudeamus. Helsinki University Press.
- Seppälä, Mikko-Olavi 2006. "Pikkuteattereiden aika". Teoksessa Koski et al. (toim.) *Lahden kulttuurilaitosten historia 2. Teatteri, orkesteri, museo ja kulttuuritoimi*. Lahti: Lahden kaupunki, 19–58.
- Seppälä, Mikko-Olavi 2015. "Kotimaisesta teatterista kansallisteatteriin", 25–42; "Kalevalainen ja historiallinen näytelmä suomalaisuuden rakentajana", 54–64. Teoksessa Seppälä ja Tanskanen (toim.) *Suomen teatteri ja draama*. Helsinki: Like.
- Suutela, Hanna 2005. *Impyet. Näyttelijättäret Suomalaisen Teatterin palveluksessa*. Helsinki: Like.
- Tamminen, Tapio 2015. *Kansankodin pimeämpi puoli*. Helsinki: Atena.
- Tanskanen, Katri 2010. "Koko kansan ohjelmisto". Teoksessa Seppälä ja Tanskanen (toim.) *Suomen teatteri ja draama*. Helsinki: Like. 207–226.
- Tervonen, Miika 2012. "Kiertolaisia, silmätikkuja ja rajojen ylittäjiä: 1800-luvun lopulta toiseen maailmansotaan". Teoksessa Pulma (toim.) *Suomen romanien historia*. Helsinki: SKS.
- Tervonen, Miika 2014. "Historiankirjoitus ja myytti yhden kulttuurin Suomesta". Teoksessa Markkola, Snellman ja Östman (toim.) *Kotiseutu ja kansakunta. Miten suomalaista historiaa on rakennettu*. Helsinki: SKS, 137–162.
- Tilastokeskus: *Väestönkehitys vuosina 1749–2050*. www.stat.fi/org/tilastokeskus/vaestonkehitys.html (viitattu 20.2.2018)
- Vahtola, Anu: *Saamelaiskulttuurin ensyklopedia: Asutushistoria* <http://senc.hum.helsinki.fi/wiki/Asutushistoria> (viitattu 28.2.2018)
- Weckman, Joanna 2015a. *"Kun jonkun asian tekee, se pitää tehdä täydellisesti" – Liisi Tandefelt pukusuunnittelijana 1958–1992*. Väitöskirja. Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu, Muotoilun osasto. Aalto ARTS Books.
- Weckman, Joanna 2015b. *Unelmien kuteita. Epookkipukujen historiaa Suomessa*. Teatterimuseo. www.teatterimuseo.fi/julkaisut/verkkojulkaisut/unelmien-kuteita/ (viitattu 7.11.2017)
- Weckman, Joanna 2017. *Tähtien tekijät. Suomalaisen elokuvan kultaiset vuodet*. Näyttelyjulkaisu. Turku: Länsi-Suomen Elokuvakomissio.

Esseet

TEEMU PAAVOLAINEN & PETRI TERVO

NORA RINNE

IRENE KAJO & SATU MÄKINEN

MINNA HEIKINAHO

MAYA TÄNGEBERG-GRISCHIN

JUSSI LEHTONEN

Teorian ”toiset” ja epäonnistunut esitys: sommitelmiä monikollisesta kehkeytymisestä

Antropologi Tim Ingoldin mukaan modernia aikaa luonnehtii länsimaissa ”inversion logiikka”, jolla elämän moninaisuus jatkuvasti sulkeistetaan identiteetin, paikan ja vallan sisäiseksi rakenteiksi.¹ Vuonna 2018, kun esimerkiksi ilmastomuutokseen ja pakolaisvirtoihin vastataan yhä sisäänpäinkääntyvämmällä politiikalla, inversion tie on ilmeisessä kriisissä ja vaihtoehtojen etsiminen yhä kiireellisempää. Sikäli kuin ”toiseutta” voidaan ajatella tämän inversioproessin loogisena osana – ulkoista tai ulkoistettua välttämättömänä osana minäkään ”sisäiseksi” rajatun esitystä – minimaalinen lähtökohta on huomioida ne lukuisat ja *aineelliset* toiset (läsnä- ja poissaolevat, inhimilliset ja ei-inhimilliset), jotka kuitenkin aina ”toisivat” vahvimpienkin tällaisten yksilöharhojen ytimessä (tämä vailla loisimisen negatiivisia konnotaatioita).

Tässä lyhyessä puheenvuorossa kysymme, mitä perinteinen draama-, teatteri- ja esitysteoria tulevat toiseuttaneeksi nostaessaan itsensä rituaalisesti ”arjen” yläpuolelle ja miten tämä kaikki suhtautuu kapitalismin historiaan. Esiin piirtyy kaksi toisistaan poikkeavaa (mutta myös toisiinsa limittyvää) ihmis- ja maailmankuvaa. Näistä ensimmäisessä korostuvat rajattu *tapahtuma*, kohosteinen *läsnäolo* ja *kohtaaminen*, ehkä psykofyysinen *sankari* ja intension *linja* – dramaturgia, jonka metodologinen individualismi kantaa porvarillisesta historiankirjoituksesta uusliberalistiseen tehokkuustalouteen. Tälle vaihtoehdoksi hahmottelemme *jokapäiväisen elämän tilanteisuuteen* pohjaavaa dramaturgiaa ja ihmiskuvaa, jossa toiminta sen enempää kuin luonnekaan eivät näyttäyty psykologisten yksilöiden vaan ainoastaan vaihtuvien ja toistuvien tilanteiden ominaisuuksina. Tokikaan emme väitä, ettei vastaavaa olisi monasti jo aiemminkin hahmoteltu, ainoastaan että sen sivuuttamalla esitysteorian käsitteistö on liian helposti trumpeja tuottavan oikeistopopulismin vietävissä ja masinoitavissa.

Alkuosassa hahmottelemme perinteisen esitysteorian kenties ongelmallisia juonteita – liittyen etenkin esityksen *suorituksellisuuteen* – sekä laajempaa ”performatiivisuuden kirjoa” esitystutkimuksen, yhteiskuntatutkimuksen ja jokapäiväisen elämän katvealueella. Loppuosassa näkökulma laajenee kapitalismin

¹ Ingold 2011, esim. 63, 68, 145.

historiaan – etenkin niin sanottuun "alkuperäiseen kasautumiseen" – tällaisen omistuksellisen ja suorituksellisen esityskäsityksen taustana ja lopulta myös sen ulkopuolelle: jokapäiväisen elämän olotiloihin, joissa performatiivinen ja suorituksellinen identiteetti hajoaa. *Esityksen epäonnistuminen* tuo tullessaan uudenlaisia sommitelmia, jotka perustuvat mimesikseen, eivät yksilöllisen vastuullisuuden kantamaan symmetriseen sopimuksellisuuteen (tai sen kuvitelmaan) – erityisesti keskitymme *yksinäisyyteen* ja *tilanteisuuteen*. Vaikka tällaiset jaot ovat väistämättä itsessään väkivaltaisia ja toiseuttavia, liitämme "teorian" ja sen "toiset" efektin ja affektin alueisiin, teoksen ja tempun logiikoihin.

Esityksen teoria: muutamia kehityskulkuja

[M]any people in performance departments were and are adamantly conscious of, and angry about, the depredations of neoliberalism, the loss of democratic rights and the creation of more impoverished and desperate underclasses. At the same time, and indeed to sustain this consciousness and anger, it is necessary to inspect the extent to which the writing and teaching about performance keep in place, albeit unwittingly, 'common-sense' assumptions which facilitate consent [- -] to the culture of neoliberalism.

Simon Shepherd²

Kuten brittiläinen emeritusprofessori Shepherd taannoisessa esitysteorian yleisesityksessään toteaa, yleisiä teorioita tarkasteltaessa on syytä kiinnittää huomiota "essentialismin hetkiin": kun jonkin ilmiön abstrakti muotoilu sisältää satunnaiselta näyttävän rajanvedon, voimme olettaa muotoilun tulevan tietystä positiosta tietyin intressein.³ Oman esityksemme kannalta tällaisista toiseuttamisen momenteista ehkä ilmeisin toistuu vaikkapa Marvin Carlsonin ja Richard Schechnerin kanonisoiduissa määritelmissä, että esityksellinen toiminta tapahtuu "erillään jokapäiväisestä elämästä"⁴ – omasta toisinnallisuudestaan tietoisena, mutta kuitenkin uutta luovana, kohosteisena *tapahtumana*, joka ylittää niin "arjen" rutiinit kuin genrensä eriytyneemmät perinteetkin.

Schechneriläiset esityksen määritelmät sisältävät pari muutakin kiintoisaa negaatiota. Edelliselle tavallaan käänteisesti "esityksen laaja kirjo" esimerkiksi sisältää paitsi pelin, leikin, rituaalin ja urheilun, myös *jokapäiväisen elämän* esityksellisyyden. Projektin institutionaalisen perusteluna näyttäytyy usein juurikin sen kattavuus ja siten oletettu ylivertaisuus edellisen, kapeamman esitys-

² Shepherd 2016, 219–20.

³ Shepherd 2016, 148.

⁴ Carlson 2004, 198, 4; Schechner 2003, 13.

näkemyksen rinnalla. Siinä missä yllä esitetty tapahtumallisen erillisyyden määritelmä näyttäisi pätevän myös ja erityisesti (modernistiseen) *teatteri*in, schechneriläisen esitystutkimuksen (Performance Studies) "sankarilliset" synnyntarinat näyttäytyvät useillekin kriitikoille "maskulinistisena erontekona" feminisoidusta ja myös homoseksualisoidusta "teatterin" alueesta.⁵ Stephen Bottomsin sanoin draamateatteri toimii Schechnerille sekä valtakulttuurina, jota tulee vastustaa, että kulttuurisesti merkityksettömänä: "poissuljettuna, poispyyhittyinä, delegitimoituna *toisena*", jolle hänen esityksellisyyden metaforansa perustuvat.⁶

Teatterinvastaisen ennakkoluulon historia on toki pitkä ja moninainen, liitettiin teatterin figuuri sitten illuseriseen johdannaisuuteen (Platon), maalliseen turhamaisuuteen (kirkkoisät) tai tuntemaamme porvarilliseen instituutioon – itse asiassa myös Tim Ingold käyttää 1600-luvun renessanssiteatteria (maailman sulkeistamista keinotekoiseen sisätilaan) yhtenä alkukuvana läpeensä kritisoimalleen inversion logiikalle.⁷

Tavallaan syklistä figuuri tuntuu kuitenkin arvottuvan eri tavoin eri historiallisissa konteksteissa. Yleisessä taiteen historiassa *barokki* esimerkiksi saa (negatiivisen) "teatterillisen" merkityksensä vasta 1700-luvun romantiikan retrospektissä, pöyhkeilevänä vastapoolina nyt haetulle "autenttisuudelle"; aiemmin tyyli näyttäytyi kuitenkin silloisen manierismin teatterillisiä ylilyöntejä *realistisempana* vaihtoehtona. Varsinaisen teatterin piirissä 1800-luvun lopun realistinen liike nousi osaltaan vastustamaan vallitsevan *melodraaman* teatterillisuutta, mutta 1900-luvun "teatricalisteille" sen saavutukset näyttäytyivät enää taiteenlajin olemusta sumentavana, pois joutavana tilpehöörinä. Kun amerikkalaisia performanssin diskursseja alettiin vuosisadan loppupuoliskolla soveltaa yhteiskuntatieteiden ja kuvataiteiden lisäksi myös lähempänä teatteriesityksen perinteistä aluetta, niitä binäärisesti määrittäväksi toiseksi tislattiin jonkinlainen olkikuvake "teatterista" kirjallisen realismin porvarillisena umpiona: jonkin aikaa teatteri sai edustaa silkkaa *re-presentaation* introversiota, joutavana vankihäkinä elinvoimaisemman "esityksen" läsnäololle, prosessille, ekstroversiolle.⁸

Tässä rajanvedossa on jälleen huomioitava, että esitetyt esityksen ominaisuudet periytyvät suuressa määrin 1900-luvun alkupuolen modernistisesta avantgardeteatterista. Jos esitystutkimuksen "imperialistinen projekti" onkin antanut äänen joukolle aiemmin vaiennettuja toiseuksia (populaareja, ei-eurooppalaisia, ei-kirjallisia), tämä varsin länsimainen *toimijuuden ja kumouksellisuuden* vaade on samalla tuottanut koko joukon ... toisia. Jo *performance-*

⁵ Jackson 2004, 8–9, 25; Bottoms 2003.

⁶ Bottoms 2011, 28 (alkuperäinen kursivointi).

⁷ Ingold 2015, 74; myös Barish 1981.

⁸ Paavolainen 2018.

termin monikäyttöisyyden vuoksi sen tutkiminen voi ensinnäkin näyttäytyä yhtenäisenä projektina lähinnä englanninkielisessä maailmassa.⁹ Sanan amerikkalaista, suorituksellista käyttökirjoa avanneen Jon McKenziin kuuluisana esimerkkinä kulttuurisen vaikuttavuuden (*efficacy*) nostaminen esitystutkimuksen normiksi häivyttää näkyvistä esimerkiksi liiketaloudellisia ja teknologisia tehokkuuden malleja (*efficiency/effectiveness*), jotka ovat kaukana kumouksellisesta.¹⁰

Jokapäiväisen elämän, teatterin sekä olevia olosuhteita pönkittävien esitysten lisäksi esityksen teoria on useinkin sulkeistanut ulkopuolelleen koko joukon materialistista ja dekonstruktionistista, siis kaiken olemuksellisen ihmisluonnon kyseenalaistavaa, *teoriaa*. Tämä voidaan lukea Simon Shepherdin keskeisenä väitteenä ja varoituksena: 1960–70-lukujen vastakulttuurista ja sankarillisen avantgarden esimerkistä on tislautunut esityksen käsite, joka *yksilöllisen ilmaisuuden ja toimijuuden* romantisoinnissaan marsittaa sirpaleisen, kulttuurisesti konstruoidun identiteetin sijaan ja sumuverhoksi (vanhan tutun) *autonomisen, liberaalin, porvarillisen subjektin*; joka samalla "vähättelee aineellisen ja ideologisen määrätymisen vaikutuksia" ja jolle kaikkinaisen kuri ja sääntely – esimerkiksi teksti tai traditio – näyttää kahlitsevana vihollisena.¹¹

Jos "esitykselliseen käänteeseen" liittyy tällaisia taustaoletuksia, niiden voi nähdä vähintäänkin heijastelevan erään toisen samanaikaisen käänteen perusperiaatteita.¹² *Uusliberalismin inversiossa* maailma sinänsä toiseutuu pelkäksi ammennettavaksi resurssiksi tehokkaan yrittäjäyksilön – tai abstraktimmin markkinoiden – performanssille. Hyvinvointivaltio, perustuslaki, yhtäläiset ihmisoikeudet, tieteellinen konsensus – kaikkinaiset "normit" ja rakenteet ovat tälle performanssille vastakkaisia, samoin kuin kaikki tahmea, pälyilevä, pitkäpiimäinen tai änkyttävä sen liepeillä. Esityksen arvo määräytyy sen tuottamasta täpinästä, voimaantumisesta, konsepteista, kasvusta – kokemuksista, kohtaamisista, raportoitavista "hyvinvointivaikutuksista". Suoritusta mittaavat indikaattorit tulevat iholle ja tunteisiin (*efficiency, effectiveness, efficacy*: David Beerin mukaan uusliberalismin esitys perustuu juurikin epävarmuuden tuottamiseen erilaisilla mittareilla), sisäistetyimpänä ehkä kvantitatiivinen "kokemuksen" käsite, joka "huippuihin" keskittymällä latistaa jokapäiväisen elämän topografian.¹³ Sankarillisen taide-esityksen toisessa ääripäässä mölyää Yhdysvaltain 45. presidentti.¹⁴

⁹ Shepherd 2016, 182, 175.

¹⁰ McKenzie 2001.

¹¹ Shepherd 2016, 219–20, 217.

¹² Shepherd 2016, 218–19.

¹³ Beer 2016; Greif 2016. Edeltävä kielenkäyttö on velkaa myös Taina Riikoselle.

¹⁴ Ks. Paavolainen (tulossa). Uusliberalismin performatiivisuudesta ks. Glass 2016; kapitalistisen talousjärjestelmän ja etenkin sen vaihtoehtojen performatiivisuudesta ks. Gibson-Graham 2008.

Reiluuden nimissä edeltävä karikatyyrimme toki pohjautuu ennen kaikkea Richard Schechnerin ympärille kanonisoituun esitystutkimuksen newyorkilaiseen versioon. Jo vuosikymmenten ajan tällaista "metodologista individualismia" on koetettu horjuttaa monin teoreettisin apparaatein, myös teatterin- ja esitystutkimuksen piirissä: mainittakoon erilaiset systeemiteoriat, dekonstruktio ja uusmaterialistiset filosofiat, Latourin toimijaverkkoteoria, ekologiset näkökulmat ja osa ruumiillisen mielen hypoteeseista – kaikkinaiset siirtymät, myös esitystutkimuksen avustuksella, *olioista suhteisiin*. Jos identiteetin inversio tiivistyy kuvitelmaan sisäisestä yksilöllisyydestä (yhtenäisestä, pysyvästä ja jatkuvas- ta) pelkäsi taustaksi latistetussa ympäristössä, kaikissa näissä vaihtoehtoisissa sommitelmissa se näyttäytyy lähtökohtaisesti monikollisena ja relationaalisena – tai aristotelisesti *tekemisenä* pikemmin kuin platonisena *olemisena*.

Performatiivisuuden kirjo

1900-luvun loppuvuosina identiteetin "tekemistä" alettiin Judith Butlerin vannedessä kutsua *performatiivisuudeksi*: sosiaalisesti toisinnetuiksi käytännöiksi, jotka yleisesti nähdään jonkin "olemuksellisemmän" ilmaisuina, mutta jotka "tosiasiassa konstituivat sen identiteetin, jota niiden sanotaan ilmaisevan tai paljastavan".¹⁵ Vaikka Butler piankin korosti käsitteensä eroavaisuutta intentionaalista "esityksen" akteista (niitä "edeltävänä, rajoittavana ja ylittävänä"), esitystutkimuksen universalisoivassa siivessä se liudentui pian "esiintymiseen" ja siten kohta kaikkeen inhimilliseen toimintaan.¹⁶ Tällaisella akselilla performatiivisuuden käsite tuntuu usein heiluvan varsin vastakkaisten arvojen välillä: tehon ja toiston, tulevan ja menneen, tietoisien ja tiedostamattoman, luovuuden ja normatiivisuuden, uuden tekemisen ja vanhan pönkittämisen, esityksen sankarillisen ekstroversion sekä sosiaalisen kurin säyseän sisäistämisen.¹⁷

Butlerin käsitystä ruumiillisuudesta on toki kritisoitu liian diskursiivisena ja tekstualisoivana. Uusmaterialistisissa teorioissa performatiivisuus asettuu pikemmin käytäntöjen, affektien, aineellisuuden ja ihmisen ylittävän maailmalisuuden kehikoihin.¹⁸ Feministisosiologi Vikki Bellin kritiikissä subjektin asettaminen vain idealisoitujen normien toisintajaksi latistaa performatiivisuuden pelkäsi *pre*-performatiivisuudeksi; kapean psyykkisten tai kulttuuristen tulkintojen haastajaksi hän nostaa deleuze'iläisen puheenparren *aineen* luovuudesta ja itseohjautuvuudesta, ehdottaen että performatiivisuuden käsitteellinen lupaus

¹⁵ Butler 1988, 528.

¹⁶ Butler 1993, 234; Shepherd 2016, 197.

¹⁷ Tarkemmin Paavolainen 2018.

¹⁸ Glass ja Rose-Redwood 2014, 9–10.

sijaitsee sen perustavassa monikollisuudessa.¹⁹ Aineellisuus on tässä ymmärrettävä keskeisesti kudoksellisena ja tilanteellisena: mistä kaikesta "subjekti" muuten koostuukin, se on Bellin sanoin "prosessi, joka pitää itseään yllä vain ympäristönsä ylläpitämänä", hengityksessä ja aineenvaihdunnassa.²⁰

Toiseuden teemaan tämä kaikki kursitaan biologi Robert Sapolskyn yleistyksellä:

When a Them does something wrong, it reflects essentialism – that's the way They are, always have been, always will be. When an Us is in the wrong, however, the pull is toward situational interpretations – we're not usually like that, and here's the extenuating circumstance to explain why we did this.²¹

Jos siis performatiivisuuden teoria liittyy *negatiivisesti* essentialismiin ja olemuksellisen identiteetin kritiikkiin, sen kohteena on myös erilaisten toiseuksien rajaaminen tällaisten – uhkaavien, vastenmielisten, epämääräisten – olemusten *representaatioiksi*. Kirjon positiivisessa päässä kyse on monikollisesta kehkeytymisestä (becoming), jonka subjektina ei näydy yksilö vaan laajempi tilanteellinen sommitelma – usein toki aiempien tilanteiden läpäisemä/toisima, mekanismina nyt *mimesis*, ei representaatio. Siinä missä Butlerin käsite laajenee erilaisia toiseuksia *toistavista* binäärisistä käytänteistä (istu kuin "mies", hymyile kuin "nainen") *toisin* toistamisen mahdollisuuteen, edellä esitetyssä on kyse eleissä ja ruumiintekniikoissa mimeettisesti toisista toisista – eletyistä ihmisistä ja asutuista ympäristöistä (vuoristolainen kävelee *toisin*)²²; katsojuudesta ja altavastajuudesta enemmän kuin aktiivisesta toimijuudesta; tilanteessa kehkeytyvän tempun pikemmin kuin autonomisesti auktorisoidun teoksen logiikasta.

Tässä kohden performatiivisuuden kirjo on jo laajentunut yksilötoimijuudesta ja toiston monikollisuudesta tilan ja tilanteiden monikollisuuteen: vuoristokävely-esimerkkiä jatkaaksemme voidaan väittää, että kaikki intentionaalisena näyttäytyvä toiminta nousee jokapäiväisen elämän tilannesidonnoisista tarjoumista – biomekaanisista, aivokemiallisista, ympäristöllisistä – jotka toistuvasti yhteen kietoutuessaan luonnollistuvat ja nominalisoituvat suorituksellisen toiminnan "itsestään selviksi" skenaarioiksi. Oli toiston mekanismina sitten ruumiillinen harjoitus tai sosiaalinen pakottaminen, performatiivisuuden normatiivinen rekisteri pyrkii häivyttämään juuri tämän monikollisuutensa; kenties sitä voidaan jälleen ajatella jokapäiväisen alarekisterinsä *inversiona* tai nurinkäännöksenä, jossa sen jatkuvasti kehkeytyvät reunaehdot redusoituvat pelkiksi hyödynnettäviksi resursseiksi tai transitiivisen toiminnan ulkokohtaisiksi näyttämöiksi.

¹⁹ Bell 2007, 106, 97–100, 20.

²⁰ Bell 2007, 116.

²¹ Sapolsky 2017.

²² Mauss 1979; Ingold 2011, 39–41.

Identiteetin inversio ja alkuperäinen kasautuminen

Laajemmassa historiallisessa katsannossa performatiivisuuden kirjon kaventuminen lähinnä suoritukselliseen rekisteriinsä (vrt. Shepherd ja uusliberalismi) voidaan johtaa kapitalistisen tuotantomuodon pidemmästä kehityksestä, josta tässä kosketamme *omistuksellista* yksilökäsitystä ja siihen liittyvää *alkuperäisen kasautumisen* väkivaltaa. Marxilla jälkimmäinen tarkoittaa eritoten tuottajien ja tuotantovälineiden erottamista – "yhteismaiden sulkua" (*commons*) ja näin orpoutettujen talonpoikien pakottamista palkkatyön piiriin – mutta Silvia Federicin tapaan yhtä tärkeänä voidaan nähdä naisväestön eriyttäminen "uudeksi yhteismaaksi" tai ilmaiseksi työvoiman uusintajaksi. Jo 1400–1700-luvuilla työväestön kurinalaistaminen (köyhäintalot ja muut pakkotyölaitokset, kiertolaisuuden kriminalisointi, naisten massamurhat noitavainoissa) johti sortotilanteisiin, joista alaluokilla oli heikot mahdollisuudet selviytyä voittajina – ja kuten David Harvey Federicin tapaan on huomauttanut, tämä "alkuperäinen" riistoon perustuva kasautumisprosessi jatkuu paraikaa ympäri maailmaa, oli kyse sitten hyvinvointivaltion purkamisesta länsimaissa tai halvan työvoiman, likaisen teollisuuden ja katastrofaalisimman ilmastonmuutoksen ulkoistamisesta niiden periferiaan.²³

Näin siis yksityisomistus ja pääoman kasautuminen näyttäytyvät suoraan riippuvaisina lukuisista ulkoistamisen ja toiseuttamisen prosesseista, jotka vain eivät valtavirtaisessa talouspuheessa kuulu näyttämölle (inversio). Kiintoisasti tämä liittyy sekä jokapäiväisen elämän esityksellisyyteen että tietynlaiseen teatterinvastaiseen ennakkoluuloon. Yhtäältä populaarit uskomukset, magia, kansanjuhlat ja niiden humala tuli poistaa kuvioista, koska ne johtivat hallitsemattomiin ruumismieliin ja väenkokouksiin – näin siis uuden kapitalistisen porvariluokan mukaan, johon kuuluivat uskonpuhdistajat ja eräät filosofit kauppiaiden, pankkiirien, suurmaanomistajien ja manufaktuurien omistajien lisäksi. Tietyt muistit ja ruumiintekniikat tuli poistaa silmistä, koska niissä piili väen oma autonomisuus. Tehdaskuri, sukupuoliin kuri ja siveellinen kuri työstivät kaikki uudenlaista, pääoman kasautumiselle perustuvaa, tuottavaa ruumista ja kantoivat noitavainojen, pakollisen palkkatyöläistämisen ja karnevaalikiellon muistia.²⁴

Toisaalta porvarillinen elämänpolitiikka keksi ihmisen viran: köyhän pakon esiintyä aistikentässä arvokkaana, vaikka on maailmassa täysin viraton.²⁵ Viraton arvokkuus merkitsee kykyä olla häiritsemättä toisen aistikenttää oman

²³ Federici 2004, 8–10, 61–132; Harvey 2010, 289–313.

²⁴ Vrt. Stallybrass ja White 1986; Peter Burke 2009. Silvia Federicin ehdotuksen mukaan ensimmäinen kapitalismin kehittämä kone ei ollut höyrykone eikä edes kello vaan *ihmisruumis* (2004, 146).

²⁵ Vrt. Agamben 1999, 67–8.

ilmentymisensä meluisuudella tai säädyttömyydellä. Meluisuus koskee koko aistikenttää – hajuttomuus, äänettömyys, liikkumattomuus: tällä tavalla museot, galleriat, konserttitalit, teatteritalit alkoivat 1900-luvun alussa kouluttaa alaluokkia taiteen kuluttajiksi ja arvottajiksi.²⁶ Jos bahtinilaista "groteskia ruumista" ajatellaan esimodernin ruumiin arkkityyppinä – maailmalle aukkojaan myöten avoimena, eräänlaisena yhteismaana – moderni porvarillinen ruumis on keskeisesti omistuksellinen, tarkoin rajattu ja siten myös tarkoin mitattavissa ja vaihdettavissa, "inhimillistä pääomaa" tai palkkaa vastaan myytävää "työvoimaa". Ed Cohenin tapaan tällainen omistuksellinen ruumissuhde voidaan palkkatyön ohella liittää ruumiin psykologisaation, medikalisaation ja biologisaation performatiiveihin.²⁷

Olennaista on, että nämä "alkuperäisen yksityistämisen" prosessit – yhteismaiden aitaamisista omistukselliseen individualismiin – merkitsivät jaetun, yhteisen kokemuksen alueen ja mielikuvituksen radikaalia tyypistymistä. Näin identiteetin inversioon liittyy keskeisesti yhteisöllisen alueen *leikkaaminen* sisäiseksi ja ulkoiseksi, "yksityiseksi" ja "julkiseksi", esiintyjäksi ja näyttämöksi "onnistuneen esityksen" reunaehtoina. *Epäonnistuneella esityksellä* tarkoitamme näiden reunaehtojen rikkomista, jokapäiväisen elämän monikollista kehkeytymistä, joka on aina elänyt historian katvealueilla mutta jota on yritettävä kuvata pikemmin moneuden kuin toiseuden kielellä. Vain pienenä hahmotelmana tähän suuntaan – myös vaihtoehtona *yksityisyyden ja julkisuuden* poissulkevalle dramaturgialle – yritämme lopuksi kuvata *yksinäisyyden ja tilanteellisuuden* monikollisia aistikenttiä, jotka viime kädessä ovat olemassa vain suhteessa toisiinsa.

Moneus 1: yksinäisyys, ruumiskappaleisuus

Edellä olemme liittäneet esitystutkimuksessa usein korostetun toimijuuden ja kumouksellisuuden muodon autonomisen porvarillisen subjektin esityksiin (Shepherd) ja tämän edelleen alkuperäisen kasautumisen historiaan (Federici). Keskeistä näille esityksille on omistuksellinen "vapauden" retoriikka – esim. "ihmisoikeudet" markkinapohjaisina omistusoikeuksina – jonka vuoksi myös kapitalismin vastaiset "vapautusliikkeet" on helppo sopeuttaa uusliberalistisiin päämääriin: Harveyn ja Shepherdin esimerkkeinä voidaan mainita vuoden 1968 liikehdintä, postmodernismi ja osin myös esitystutkimus.²⁸ Vapauden määrittäessä ensisijaisesti yksityisen ja yksityisomistuksen kautta *yksinäisyys* puoles-

²⁶ Ks. Bennett 1995.

²⁷ Cohen, esim. 7, 81.

²⁸ Harvey 2005, 7, 39–42 (ihmisoikeuksista 2010, 10); Shepherd 2016, 219.

taan on helppo nähdä vain kyvyttömytenä verkostoitua: itsen manageroinnin epäonnistumisena ja siitä seuraavana riippuvaisuutena yhteiskunnan tuesta.

Entäpä jos niin luovuutta kuin yksinäisyyttäkään ei ajateltaisi yksityisomistuksellisen "vapauden" vaan alkuperäiseen kasautumiseen liittyvän *leikkautumisen, orpoutumisen, raskauden ja antautumisen* – yhdellä sanalla *ruumiskappaleisuuden* – kielellä? Ymmärrämme ruumiskappaleisuuden aistimisen ja kokemisen välisen suhteen katkeamisena: ruumiin historiallisena kykyä kärsimykseen, kaltoinkohteluun, nälkiintymiseen, sairastumiseen, hermostumiseen, tulehtumiseen, kulumiseen, kompastumiseen – erityiseen vahinkoalttiuteen.²⁹ Jokapäiväinen ruumiskappaleisuus eroaa olennaisesti porvariston romanttisesta käsityksestä traagisen yksilöllisestä ulottuvuudesta. Ruumiskappaleisuus on tärkeä yhteiskunnallisen epätasa-arvon merkittäjä jokapäiväisessä: mahdollisuus sairauksiin ei ole ruumiille yhteistä, kuten ei myöskään mahdollisuus hoitoon.

Vastaavasti myös yksinäisyys voidaan ymmärtää ruumiskappaleisuuden jokapäiväiseen elämään liittyvänä olemisen ja tuntemisen tapana. Yksinäisyys on intervalli, jossa kaltaisuus kadottaa otteensa ruumiillistumisesta ja jota normit tai ruumiintekniikat eivät säätele eivätkä artikuloi instituutioiden arvoihin. Yksinäisyys kaihtaa ruumiillistumista ja ruumiillistamista: esitys ja esitettävyyden ovat oikosulussa. Yksinäisyys määrittää tilan, josta pääsee pois ainoastaan tilanteen kynnyksen ylityksen kautta.

Tilanteiden välisenä intervallina yksinäisyys mahdollistaa tilanteellisen aistimentän ja valppauden. Se on myös tilanteisiin virittäytymistä. Yksinäisyys on elimetöntä ruumiillisuutta, ruumiskappaleisuutta, jota eleellisyyden ja miimisyys sekä erilaiset toiminnan ja esityksen rakenteet ja skenaariot hallitsevat vajavaisesti. Yksinäisydessä ruumis raskautuu ja tulee epäeleelliseksi, riisuutuu mimiikasta. Ruumiin ruumiskappaleisuudesta (kivusta, sisälmyksellisyydestä, koveruudesta, tunteisuudesta, kihelmöinnistä, kalvamisen tunteesta) tulee figuuri, ja tilanteen dramaturgiasta – joka virittää miimiset lihakset, eleellisyyden, vokalisaation, liikkeen ja rytmin – tulee taustaa, kohinaa, ammottavuutta. Yksinäisyys asettaa koetukselle olemisen esitettävyyden. Yksinäisyys kasvattaa rungon, joka on raajaton, äänetön, eleetön, ilmaisukyvytön.

Samalla yksinäisyys on kytköksellinen: se liitetään käsien kautta kirjaan, lukemisen, ajattelemisen, kuvittelemisen, väittelemisen tilanteelliseen toimintaan, katseen, ihon ja kuulon kautta maisemaan, valoon, tuuleen. Se liitetään vahvistimen ja kuulokkeiden kautta musiikkiin, tietokoneen kautta internetiin. Yksinäisyys on kombinatorista ja satunnaista: se muodostaa erisuuntaisia, eriaistimellisia kuvia kokonaisuuksissa, joihin se vuoron perään kytkeytyy. Heikkouden ja voimattomuuden olotiloissa ihminen voi myös luovuttaa elimistönsä

²⁹ Feldman 2015; Scarry 1985; Agamben 1999.

tietyille taudintiloille tai olosuhteille: kuumeelle, flunssalle, tulehdukselle, syövälle, pakkaselle, helteelle. Uusliberalistisen organisaatiokulttuurin vastaisesti näitä oloiloja määrittää täydellinen kunnianhimon ja uranrakentamisen puute – ei kokonaisvaltainen yritteliäisyys vaan periksi antaminen välipaloille, alkoholille, rokulipäiville, siivottomuudelle – mikä voidaan kääntää myös katsojuuden ominaisuudeksi. Yllättäen heikkous onkin voima: voima tulla vaikutetuksi, voima tulla erilaisten vangitsevien esityksien kautta heterotopioiden moneksi, itsensä joukkioksi.

Yksinäisyys kaihtaa huomiotaloutta ja edustaa pikemmin esityksen epäonnistumista: kuinka jokin muistuttaa jotain toista huonolla tavalla. Yksinäisyys muodostaa epäkaltaisuuden ja outouden varannon, joka on (päinvastoin kuin performanssi, esitys, esitettävyyys) sosiokulttuurisesti keskipakoinen. Tällaisesta epäkaltaisuudesta jokainen astuu kynnyksen yli tilanteelliseen osaansa, jossa erilaisten kyky kaltaistua punnitaan.³⁰

Moneus 2: tilanteisuus, ruumiskumppanuus

Jos edellä esitimme siirtymistä yksityisyyden kielestä yksinäisyyden kieleen, *julkisuuden* kategoriaa voidaan lähteä purkamaan tekijyyden, teoksen ja tempun käsitteillä. Tekijyyden ymmärrämme tässä eräänlaisena porvarillisen ideologian pyhänä ja koskemattomana ideana: kykynä vaikuttaa tilanteen toisiin ja sen ehtoihin enemmän kuin tulla vaikutetuksi se liittyy olennaisesti miehisen porvarillisen subjektin autonomiaan.³¹ Jacques Attalia mukaillen tekijyys tuottaa teoksia tekijänoikeudellisen lain hallitsemaalle julkiselle tilalle: irrottaessaan "teoksen" omistusoikeuden esityksen aistikentästä tekijänoikeus tukeutuu myös henkisen ja ruumiillisen työn jakoon ja artikuloituu tässä esitettävään symbolisen auktoriteetin ja ruumiskappaleisuuden jakoon. Tähän liittyvä *sopimuksellisuuden* ideologia sisältää myös uskomuksen osapuolien autonomisesta substantiaalisesta olemisesta, omina subjekteinaan, sopimuksen suhteen ulkopuolella.³²

³⁰ Tässä esitetty ajatuskulku on velkaa Josette Féralin aikoinaan kohua herättäneelle argumentille performanssista (erityisesti performanssitaide) teatterin lausumattomana materiaalisuutena, "symbolisen rekvisiitan varastona [- -] teatterillisuuden kulisissa" (sit. Ridout 2006, 13). Nicholas Ridoutin esitys modernista kapitalistisesta teatterista tuo Féralin teatterin ja performanssin troopin lähelle Ingoldin inversion logiikkaa, mutta edelleen myös tempun logiikkaa, tuomalla esiin epäonnistuneiden esitysten ("corpsing") nurjan kudoksen teatterillisen esityksen dramaturgisena jännitteenä (2006, 5–15).

³¹ Ks. esim. Meyers 2000; Stallybrass ja White 1986.

³² Attali 1977. Attalin keskeinen esimerkki on sävellysteos. Hänen mukaansa uudessa kapitalistisessa konserttikulttuurissa säveltäjän katsotaan omistavan teoksensa abstraktin merkin (nuotistona). Teoksen esitykset ovat pelkkiä ohimeneviä yksittäisiä tulkintoja tämän abstraktin merkin ajattomasta teosajattelusta.

Määrittelemme tempun teokselle vastakohtaisena toimimisen periaatteena tai tapana. Tempulla ei ole tekijyyttä instituutiona tai tempun ulkopuolisena symbolisena auktoriteettina. Tempu ei koskaan pyri autonomiaan, riippumattomuuteen performanssista, esitystilanteen olosuhteista, satunnaisesta. Näin voimme liittää tempun Michel de Certeau'n jokapäiväisen elämän taitoihin ja tekemisen tapoihin ja taktiikoihin, kuten kertomiseen muistin tempuna, kadulla kävelemisen taitoihin, lukemiseen merkityksien salametsästyksenä, jopa kuolemisen taitoihin.³³ Kaikissa näissä tekemisen tavoissa tekijä liikkuu toisen teoksellisella alueella (kaupunkisuunnittelu, kirja, biolääketiede, *genre* esimerkiksi oman puuttumisesta) ilman tekijänoikeudellista laillista asemaa.

Ennen kaikkea tempun dramaturgia perustuu *mimesikseen*, ei yksilöllisen vastuullisuuden kantamaan symmetriseen sopimuksellisuuteen. Mimesis merkitsee kaltaistumisia erilaisten kanssa tilanteissa, joista mahdollisesti syntyy uudenlaisia sommitelmia, liittoumia ja kollektiiveja. Tilanne on aina suhde, resonaatio, rytmisen figuuri, kertosäe kahden (tai useamman) ruumiin, olion tai ilmiön välillä. Mimeettinen olio liittoutuu kaltaisen kanssa, ei substanssin tai tiedetyn objektin kanssa. Mimeettinen kuva asettaa affektiivisen suhteen, jossa ruumiin ympäristö, aistikenttä, olotila, alttius, muuntuvuus luo sisäisen suhteen ja tätä kautta monikollisuuden ruumiiden välille.

Esimerkki: Ihminen kävelee yksinäisiin pohdintoihin syventyneenä kadulla. Hän pudottaa laukkunsa maahan, vastaantulija kumartuu, poimii sen ylös ja ojentaa sen pudottajalle. Syntyy tilanne ja tilanteen moni, jolla on oma ruumiinsa, dramaturgiansa, historiansa. Tämä dramaturgia avaa hetkeksi yhteisen alueen, joka on aina myös mahdollisuus improvisaatiolle, kehittelylle. Tätä yhteistä voidaan kutsua ruumiskumppanuudeksi.³⁴

Toinen esimerkki: Ajatellaan iltaa kapakassa, joka synnyttää tilanteen ja tilanteen ominaisuudet; nämä elävät kokonaisuudessa ja katoavat muistiin kokonaisuuden kadotessa – kuten teatteriesitys. Kokonaisuus humalaisena kapakkailtana, satunnaisesti kohdanneiden yksinäisyydestä esiin tulleiden puheena, jaettuna sisäisenä ja ulkoisena aistikenttänä ja tunnelmana, on eräs elämä, jolla on oma syntymänsä ja kuolemansa. Tästä voidaan kehittää ajatus rakkaudesta, joka liittyy ruumiskumppanuuteen ja erityiseen todistukseen, silminnäkiyyteen, jonka tällainen kumppani antaa juuri tällä hetkellä vierellä elävästään. Tämä on katsoisuuden pikemmin kuin osallisuuden muoto. Tässä ei pyritä vaikuttamaan tai ymmärtämään, vain aistimellisen, kinesteettisen myötätunnon kautta todistamaan, myöntämään, toisen maailmassaolo.

Tulla todistetuksi maailmaan, tiettyyn elämään, ruumiiseen, ruumiskumppanin kautta: tämä anarkkinen todistus tulee täysin virallisten kelpoisuuden koetinten, teoksellisten ja omistuksellisten muotojen ulkopuolelta. Kuvan eläjä ja

³³ de Certeau 2013.

³⁴ Vrt. Varela 1992.

todistaja ei kuitenkaan ole sen ulkopuolella: hän on sen vaikutuksen alaisena, epäobjektiivinen, voimakkaasti puolta ottava. Todistettavan esitys ei tule arvostelluksi kuin koskettavuudellaan todistajaan. Ruumiskumppanuus ei halua parantaa, tietää, reformoida tai opettaa. Tässä mielessä ruumiskumppanuus hylkää porvarillisen pedagogisen periaatteen.

Lopuksi

Puheenvuoromme alkuosassa totesimme, että esitystutkimuksen projekti on antanut äänen koko joukolle aiemmin vaiennettuja toiseuksia: populaareja, ei-eurooppalaisia, ei-kirjallisia, ennen kaikkea sen implisiittisesti angloamerikkalaiseen normiin nähden *toiskulttuurisia*. Samalla huomioimme, että esitystutkimuksen usein oletama "esityksen" käsite kantaa mukanaan varsin länsimaisia toimijuuden normeja – aktiivisena, yksilöllisenä, omistuksellisenä, teoksellisenä, porvarillisenä – jotka paitsi tuottavat koko joukon *toisia* toisia, myös uusintavat ja ylläpitävät uusliberalistisen kapitalismin ja porvarillisen individualismin kaltaisia ideologioita, alkuperäisen kasautumisen väkivallasta alkaen. Kun loppuosassa hahmottelemme *yksinäisyyden* ja *tilanteellisuuden* ristivetoa – vaihtoehtona tiukoille yksityisen/julkisen tai sisäisen/ulkoisen rajanvedoille – kyse ei ole niinkään äänen antamisesta (representaationa, edustuksellisuutena, sitaationa) kuin yrityksestä kuvata jokapäiväisen toisimisen ruumiillis-mimeettisiä prosesseja ja niiden esiyksilöllisiä suhteita aistikenttään ja ruumiskappaleisuuteen. Poliittisemmän materialistisen esitystutkimuksen piirissä tämäntyyppisillä käsitteillä kyettäisiin nähdäksemme paitsi kuvaamaan, miten yhteiskunnallisia toiseuksia ylläpidetään ja aktiivisesti häivytetään, myös kartoittamaan niissä elävää *toisenlaisen* mielikuvituksen repertuaaria.

Performatiivisuuden kielellä tämä repertuaari levittäytyy esityksen yksilöllisestä (pitkälti fiktiivisestä) modaliteetista erilaisiin "tuettuihin" ja "leikattuihin" variaatioihin. Näistä ensimmäinen kattaa paitsi perinteiset sosiaalisen sukupuolen performatiivit – ja Federicin mukaan feminiinisen yksityistäminen liittyy olennaisesti alkuperäisen kasautumisen väkivaltaan – myös materiaalisemmin monikolliset ruumiintekniikat. Marcel Maussia ja Tim Ingoldia seuraten³⁵ esimerkkeinä voidaan käyttää vaikkapa uimista ja kävelemistä, vuoristossa "toisin" kuin kaupungissa: näin "monikollisuuteen" sisältyvät veden ja raajojen, maaperän ja jalkojen, vilkkaan kadun ja moniaistimellisen vireyden suhteet. Ruumiintekniikoiden käsite tuo performatiivisuuden normatiiviseen rekisteriin pedagogisen monikollisuuden ilman auktoriteettia tai teoksellista logiikkaa. Vedestä tulee uimarille jaettu elementti, se muistuttaa toisesta liikkeissä ja tällä

³⁵ Mauss 1979; Ingold 2011, 39–41.

tavoin kannattaa uimaria. Huomattava osa suomalaisista hukkumisista johtuu äkillisestä paniikkikohtauksesta, jossa uija unohtaa ruumiintekniikoiden monikollisuuden ja kokee olevansa täysin yksin veden varassa. Hänestä tulee orpo ruumiskappale, joka kadottaa suhteensa veden elementtiin ja alkaa lopulta vajotessaan liikehtiä kuin yrittäisi kiivetä tikapuita ylös veden pinnalle. Performatiivisuus onkin myös kykyä mimeettisesti esittää monia ja tiettyä pedagogista ja kanssatekemisen mikrohistoriaa omassa yksilöruumiissa.

Tämän performatiivisuuden kirjon ulkopuolella olemme kuitenkin myös esittäneet "yksilöllisen" ja "monikollisen" välisen eronteon tai toiseuden kaikinlaista purkamista, *jokapäiväisen elämän tilanteisuuteen* pohjaavaa dramaturgiaa ja ihmiskuvaa, jossa toiminta sen enempää kuin luonnekaan eivät näyttäyty psykologisten yksilöiden vaan ainoastaan vaihtuvien ja toistuvien tilanteiden ominaisuuksina. Yksityisen ja julkisen kaltaisten toiseuttavien kategorioiden sijaan hahmotelmamme perustuu tuettujen ja leikattujen performatiivien – onnistuneiden ja epäonnistuneiden esitysten – vuorotteluun: sen dramaturgia muodostuu *yksinäisyyden* ja *tilanteellisuuden* välisten kynnysten ylityksistä ja näiden ylitysten rytmistä. Yksinäisyys on ruumiillisena olotilana lähellä ruumiskappaleisuutta – merkityksetöntä ja eleetöntä ruumiillistumista – kun taas tilanteellisuus jännittää ruumiillisen koreografian esittävään ja eelelliseen suuntaan. Yksinäisyys ja tilanteellisuus muodostavat troopin, kaksoisdoksen tai sisäisen suhteen: ne ovat olemassa vain suhteessa toisiinsa. Näiden tilojen välille rakentuu kokemuksen monikollisuutta muodostava kesuura tai kiasma, toisensa poissulkevien tekemisen ehtojen harjoittaminen, joka kuuluu jokapäiväisen elämän välttämättömiin taitoihin.

Perinteiset esityksen ja performatiivisuuden käsitteet ovat suhteessa tällaiseen ideologiseen ja poliittiseen panokseen kiinnittyneet vanhakantaisempaan yksilökeskeiseen merkitystalouteen, jossa esitykset ovat jatkuvasti tarkkailtavina ja arvioitavina suhteessa niiden kykyyn *ylittää* jokapäiväinen, tuottaa merkityksiä, tuottaa identiteettejä tai sosiaalista pääomaa, toimia tehokkaasti ja tuloksellisesti, realisoida käyttämänsä energia ja materia arvoina, jotka voidaan mitata symbolisesti, rahallisesti tai jopa elinkelpoisuuden kautta. Puheenvuorossamme olemme kartoittaneet tällaisen yksilökäsityksen historiallisia ehtoja (omistus, kasautuminen ja näiden tuottamat toiseudet), mutta myös etsineet uudenlaisia mimeettisiä ja affektiivisia sommitelmia urbaanista tilanteellisuudesta, esiyksilöllisestä aistikentästä, monikollisesta mielikuvituksesta. Tiedostamme tällaisten monikollisten toimijoiden lähestulkoon ontologisen prekaarisuuden uudenlaisena ulkona olemisen muotona, joka ei ole ehyt tai kokonainen vaan aina osallinen: kaikki ominaisuudet, kyvyt ja mielikuvituksen potentiaalit (myös kyvyt ruumiskappaleisuuteen ja kärsimykseen) sijaitsevat yksilön ulkopuolella, tilanteissa ja niiden dramaturgioissa, jotka eivät ole yksityisomistettavissa eivätkä ulkoistettavissa – koska ne ovat jo ulkopuolella, osana ekologiaa ja yhteistaloutta, johon ei-ihmisetkin kuuluvat.

Lähteet

- Agamben, Giorgio. 1999. *Remnants of Auschwitz*. New York: Zone Books.
- Attali, Jacques. 1977. *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*. Paris: Le Livre de Poche.
- Barish, Jonas. 1981. *The Antitheatrical Prejudice*. Berkeley: University of California Press.
- Beer, David. 2016. *Metric Power*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Bell, Vikki. 2007. *Culture and Performance: The Challenge of Ethics, Politics and Feminist Theory*. New York: Berg.
- Bennett, Tony. 1995. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge.
- Bottoms, Stephen J. 2003. "The Efficacy/Effeminacy Braid: Unpicking the Performance Studies/Theatre Studies Dichotomy." *Theatre Topics* 13:2, 173–87.
- Bottoms, Stephen J. 2011. "In Defense of the String Quartet: An Open Letter to Richard Schechner". Teoksessa James M. Harding ja Cindy Rosenthal (toim.). *The Rise of Performance Studies: Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 23–38.
- Burke, Peter. 2009 (1978). *Popular Culture in Early Modern Europe*. New York and London: Routledge.
- Butler, Judith. 1988. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal* 40:4, 519–531.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex."* London and New York: Routledge.
- Carlson, Marvin. 2004. *Performance: A Critical Introduction*. 2nd ed. New York and London: Routledge.
- de Certeau, Michel. 2013 (1986). *Arkipäivän kekseliäisyys 1: Tekemisen tavat*. Suom. Tapani Kilpeläinen. Tampere: Niin & näin.
- Feldman, Allen. 2015. *Archives of the Insensible*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Federici, Silvia. 2004. *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*. Brooklyn, NY: Autonomedia.
- Gibson-Graham, J.-K. 2008. "Diverse Economies: Performative Practices for 'Other Worlds'." *Progress in Human Geography* 32:5, 613–32.
- Glass, Michael R. 2016. "Performing Neoliberalism: Practices, Power and Subject Formation." Teoksessa Simon Springer, Kean Birch ja Julie MacLeavy (toim.). *The Handbook of Neoliberalism*. Abingdon: Routledge, 351–60.
- Glass, Michael R., ja Reuben Rose-Redwood, toim. 2014. *Performativity, Politics, and the Production of Social Space*. New York: Routledge.
- Greif, Mark. 2016. *Against Everything: On Dishonest Times*. London: Verso.
- Harvey, David. 2005. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press.
- Harvey, David. 2010. *A Companion to Marx's Capital*. London: Verso.
- Ingold, Tim. 2011. *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. Abingdon: Routledge.
- Ingold, Tim. 2015. *The Life of Lines*. London and New York: Routledge.
- Jackson, Shannon. 2004. *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*. New York: Cambridge University Press.
- Mauss, Marcel. 1979. "Body Techniques." Teoksessa *Sociology and Psychology: Essays*. London: Routledge and Kegan Paul, 97–123.
- McKenzie, Jon. 2001. *Perform or Else: From Discipline to Performance*. New York and London: Routledge.
- Meyers, Mark Francis. 2000. *The Scattered Crowd: Interpretations of Mass Society and the Sacred in Interwar France*. Ann Arbor: UMI.
- Paavolainen, Teemu. 2018. *Theatricality and Performativity: Writings on Texture From Plato's Cave to Urban Activism*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Paavolainen, Teemu (tulossa). "Magnitudes of Performance, Now: Donald Trump in the Anthro(s)cene." *Nordic Theatre Studies* 30:2.
- Ridout, Nicholas. 2006. *Stage Fright, Animals, and Other Theatrical Problems*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sapolsky, Robert. 2017. "Why Your Brain Hates Other People: And How to Make It Think Differently." *Nautilus*, 22 June. Linkki tarkistettu 16.9.2018.

- <http://nautil.us/issue/49/the-absurd/why-your-brain-hates-other-people>.
- Scarry, Elaine. 1985. *The Body in Pain: Making and Unmaking of the World*. Oxford University Press.
- Schechner, Richard. 2003. *Performance Theory*. Rev. and exp. ed. London and New York: Routledge.
- Shepherd, Simon. 2016. *The Cambridge Introduction to Performance Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Silde, Marja ja Petri Tervo. 2014. "Eesitys ja ekphrasis: eli kuinka kuvata esiin luuranko esityksen kaapista". *Eesitys* 1, 34–8.
- Stallybrass, Peter ja Allon White. 1986. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Varela, Francisco J. 1992. "The Reenchantment of the Concrete." Teoksessa Jonathan Crary ja Sanford Kwinter (toim.). *Incorporations*. New York: Zone, 320–40.

NORA RINNE

Lapsi taiteilijan toisena

Tässä tekstissä tarkastelen lasta taiteilijan toisena, hänen aiheenaan, materiaalinaan ja teostensa kohteena. Näkökulmani on henkilökohtainen ja kirjoitan oman taiteellisen työskentelyni ohjaamaa reittiä, sen avaamia kysymyksiä ja havaintoja pitkin. Kuvaan kuinka (taide)historian lapsikuvat kertovat lapsuuskäsityksen, lapsikäsitteiden ja lapsen aseman muutoksesta. Nostan esiin romantiikan lapsikuvan, jonka piirteet ovat yhä hallitsevia kaupallisessa lapsikuvastossamme. Käsittelem näkemystä lapsesta viattomana ei-aikuisena ja Jean-Jacques Rousseau'n Émilien suhdetta tähän ideaaliin. Esitän lapsuuden eriytyneet paikat, kasvatuksen ja jatkuvan hierarkkisen valvonnan esimerkkeinä Michel Foucaultin biovallan toiminnasta. Väitän, ettemme voi luopua lapsen suojelemisesta, mutta meidän on kysyttävä suojelemmeko lapsen ideaalia vai lasta. Lopuksi tarkastelen taidetta lapsuuden tuottajana, sekä omaa vastuutani ja mahdollisuuksiani tuohon tuotantoon osallistuvana taiteilijana.

Työskentelen esitystaiteilijana ja olen tehnyt useita teoksia, joissa materiaalina, aiheena ja joskus myös kohteena on ollut lapsi ja lapsuus. Olen asettanut esiin lasten kuvia videolla ja valokuvissa, imitoinut lasten puhetta, kuunteluttanut yleisöllä lasten keskusteluja, kerännyt ja esitellyt taidehistorian lapsikuvia, asettanut esiin lasten paitoja ja kasvattajille suunnattuja tekstejä, tuonut Kiasman pihaan lasin takaa katsottavaksi taaperon ja kehottanut aikuiskatsojia ottamaan lapsensa mukaan esitykseeni. Näissä töissäni olen kurottanut kohti toiseutta, jonka erityispiirteitä suhteessa muihin toiseutettuihin ryhmiin hahmotan erityisesti neljän piirteen kautta.

Ensinnäkin olen joskus ollut lapsi, mutta en ole lapsi enää. Minulla on lapseudesta ensikätistä tietoa, toisin kuin vaikkapa tummaihoisena muslimitautaisena miehenä tai saamelaisena porotilallisena elämisestä. Välimatka lapsuuteen on kuitenkin sekä vuosista että aivojen kehityksestä ja rakenteesta johtuen pitkä. Minun on vaikea päästä käsiksi tuohon materiaaliin, jonka katsotaan perustavan itseäni, minääni. On vaikea muistaa ja ymmärtää miten havaitsin ja ymmärsin kun en havainnut ja ymmärtänyt niin kuin nyt. Ankaralla muistelulla muodostetaan uusia muistoja, kirkastumisen sijaan luodaan lisäkeroksia. Minulla kuitenkin on ollut lapsuuteni, eikä lapsuusmuistojen mutkikas suhde todellisuuteen tee näitä muistoja tyhjiksi.¹

¹ Muistamisen ja muistojen mutkikkaasta suhteesta todellisuuteen kirjoittaa esimerkiksi filosofian tohtori, psykologi ja psykoterapeutti Marja Saarenheimo teoksessaan *Muistamisen vimma*. Saarenheimon mukaan muisti voidaan nähdä mielikuvituksen sisarena, luovana jumalattarena, jonka tarkoituksaan ei ole olla passiivinen varasto tai rekisteri (Saarenheimo 2012, 5859).

Toiseksi minulla aikuisena on erityinen vastuu lapsesta; omista lapsistani vanhempana ja lapsista yleensä yhteiskunnan päätösvaltaisena jäsenenä, valintoja tekevänä aikuisena. Lasten päätösvaltaisuus on hyvin rajallista ja heidän vapautensa alue kapea, heidän kognitiiviset kykynsä ovat usein riittämättömät, he tarvitsevat selvitäkseen huolehtivaa aikuista. Kohtaamani ja teosteni materiaaliksi päätyvät lapset ovat perustavasti alisteisia suhteessa minuun ja minun vastuullani. Tätä vastuuta ei voi väistää ja samalla tällä vastuuntunnollani helposti myös luonnollistan lapsen toiseutta; vakuutan, että lapsi on aivan eri kuin aikuinen, ettei lapsi saa ilmaistua itseään ilman määrittelevää aikuista, että lapsen on "saatava olla lapsi". Vastuuntuntoni on omiaan tekemään minusta omahyväisen: juuri minun tehtäväni on antaa lapsille ääni, minä sanoitan jokelluksen ja nostan näkyviin kontttaajan.

Kolmanneksi lapset elävät keskellämme, mutta kuitenkin yhä enenevämmässä määrin omaan reservaattiinsa eristyneinä. Lapset on suojeltu yhteiskunnasta lähes näkymättömiin ja heidän kanssaan elinpiirinsä jakavat lähinnä pikkulasten vanhemmat ja lasten parissa ammatikseen työskentelevät. Oikea, hyvä lapsuus toteutuu sille erikseen suunnitelluissa tiloissa ja paikoissa, kuten päiväkodeissa ja kouluissa. Muualla lapsi muuttuu ei toivotuksi, väärin sijoitettuksi. Sosiologian professori Chris Jenksin mukaan lapsille suunnattujen tilojen ulkopuolelle ajautunut lapsi on läntisessä modernissa yhteiskunnassa kuin rikkaruoho, eli "mikä tahansa kasvi, joka kasvaa väärässä paikassa".²

Neljänneksi lapsuuden ja lapsen käsitteet ovat yhä säilyneet varsin koskemattomina poststruktuurilistisen analyysin purkaessa sukupuoleen, luokkaan, rotuun tai seksuaaliseen suuntautumiseen liittyviä normaaliuden ja luonnollisuuden käsitteistöjä ja oletuksia. Iän kategorian tuominen kriittisen tarkastelun alueelle on yhä varsin uusi ilmiö, ja lapsuuteen suhtaudutaan helposti suojelevammin kuin muihin ikävaiheisiin. Lapsuus luonnollistetaan, ero aikuisen ja lapsen välillä otetaan annettuna ja lapsuuden kulttuuristen rakenteiden purkamisen pelätään tekevän lapsi suojattomaksi.³

Kuten taidehistorian professori Anne Higonnet on todennut, lapsi on aiheena samaan aikaan sekä liian turvallinen että liian vaarallinen, liian vaikea ja liian hupsu.⁴ Lapsi on toisaalta ollut taiteessa kotoinen ja harmiton aihe, jonka parissa esimerkiksi 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun naistaiteilijoita kehoitettiin toteuttamaan luovia taipumuksiaan miesten käsitellessä Suuria Aiheita. Lasta on pidetty yksinkertaisena aiheena, jonka tulkiksi kenellä tahansa on helppo

² Jenks 2005, 73. Suom. N.R.

³ Sosiologi Leena Alanen on tarkastellut näitä kysymyksiä tutkiessaan mitä feministisellä liikkeellä ja akateemisella feminismillä olisi tarjottavana suhteessa lapsikysymykseen sosiologiassa. Alanen rinnastaa "naiskysymyksen" ja "lapsikysymyksen" ja kuvaa myös lapsuuden puuttumista 70-luvun radikaalin sosiologian kysymyksenasetteluista (Alanen 1992).

⁴ Higonnet 1998, 14.

pääsy.⁵ Toisaalta lasten kuvaan ja lapsuuden ideaan suhtaudutaan hyvin suopelevasti, lapsi ja lapsuus ovat jatkuvasti vaarassa saastua, pilaantua aikuisen yhteiskunnan vaikutuksista. Tässä tekstissä kysyn, miten lähestyä taiteessa tätä muistoissa vaalittua, lapsuuteensa säilöttyä ja vastuulleni annettua toista.

James VI ja pelkkä James

Kun lähden rakentamaan esitystä lapsista tai lapsuudesta, havaitsen mitä lapsiin liittyvää tapahtuu minun ympärilläni ja minussa, tässä paikassa ja ajassa. Kuuntelen mitä itse lapsista sanon, mitä kuulen muiden sanovan, mitä lapset sanovat, minulle, toisilleen. Äänitän lasten ääniä. Kokeilen miltä tuntuu päästellä samoja ääniä, sanoa samoja sanoja ja lauseita, matkin. Huomioin mitä lapset tekevät ja mitä heidän kanssaan tehdään. Missä tiloissa lapset liikkuvat, missä heitä ei näy? Katson miltä lapset näyttävät missäkin tilanteessa. Millaisia kuvia heistä saisi rajattua, mihin kategorioihin nuo kuvat sopivat, minkä kategorian rajoja ne ehkä huojuttavat? Katson kameran läpi ja ilman. Tunnustelen



Arnold Bronckorst: *James VI and I*, 1566–1625. *King of Scotland 1567–1625. King of England and Ireland 1603–1625 (as a boy)*. Noin 1574. National Galleries of Scotland. <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/2853/james-vi-and-i-1566-1625-king-scotland-1567-1625-king-england-and-ireland-1603-1625-boy>

⁵ Higonetin lisäksi tätä teemaa on käsitellyt tutkimuksissaan mm. Marcia Pointon (Pointon1993).

miltä kuukauden ikäinen tuntuu sylissä, miltä kahdeksanvuotias, lapsen iho, lämpö, hengitys, hajut, lapsen vellova narina tai nauru. Tutkin mitä lapsistani virallisissa papereissa sanotaan, mitä asioita heissä mitataan. Miten ja milloin heidät otetaan yhteiskuntaan? Miten minulle vanhempana heistä yhteiskunnan taholta puhutaan? Mitä vanhempana pelkään, toivon tai odotan? Luen sanomalehtien lasta ja lapsuutta koskevaa uutisointia ja mielipidekirjoittelua. Luen lastenpsykiatrien ja kasvatustieteilijöiden ammattilaisten kirjoituksia. Luen lapsuuden historiaa ja lapsesta taidehistoriassa. Luen lastenkirjoja ja lasteni kirjoittamia tekstipätkiä, viestejä, seinäkylttejä. Ja katson mainonnan, viihteen ja taiteen lapsikuvia.

Philippe Ariès'n klassikkoteos *L'Enfant et la vie familiale sous l'ancien régime* (1960) teki tärkeän, laajalle vaikuttavan avauksen näyttäessään, että lapsuutta ei ole aina käsitetty samoin kuin se käsitetään nyt, eikä lapsen paikka yhteiskunnassa aina ole ollut sama kuin se on nyt.⁶ Taidehistoria todistaa tätä muutosta omalta osaltaan. Taidehistorian lapsikuvien kautta minulle avautuu eläväksi kysymys, olemmeko todella löytäneet tai paljastaneet lapsuuden tässä lapsikeskeisenä pidetyssä ajassamme, vai kenties sittenkin keksineet sen.

Katson perhekuvia myöhäiskeskiajalta. Lapset on kuvattu muistuttamaan vanhempiaan, heidän säätynsä edustajiksi. Asut eivät korosta eroa suhteessa aikuisuuteen, vaan kuulumista, asemaa ja paikkaa yhteiskunnassa ja perheessä. Kasvoille ei ole tallennettu tiedotonta poissaoloa, toiseutta, vaan valpas läsnäolo ja tietoisuus. Oman lapsikuvastomme kautta katsottaessa 1500-luvun lapsi on kovin vakava, torjuva, aikuismainen. Toisaalta nuo 1500-luvun aikuisien vaatteisiin puettut, vakavaimet olmit ovat kaupallisen lapsikuvastomme kyllästäjälle katsojalle kuin lasillinen raikasta vettä sokeriähkyn jälkeen.

Taiteilija Arnold Bronckorstin muotokuva James VI:sta lapsena on vuodelta 1574. Tuijotan kuvaa tietokoneen ruudulta, printattuna korttina esitysinstallaatiossani *Infantiili Amnesia*⁷ ja myöhemmin alkuperäisteoksena Edinburghissa, Scottish National Portrait Galleryssa. James VI poseerauksineen, asuineen, kalpeine ihoineen, vakavine ilmeineen ja silmäpusseineen esittää minulle omasta ajastani jotakin, joka on meikattu rusoposkien alle myöhemmässä lapsikuvauksessa. Virkistäydyn hänen kalpeassa valossaan, lepuutan silmiäni. Tutumman näköistä lapsimateriaalia taidehistoriaan ilmestyy 1700-luvulla ja 1800-luvulla sitä jo pursuaa. Posket alkavat rusottaa, niskavillat kihartua, suuret silmät kostua, vaatteet viitata määrityttömyyden menneeseen aikaan, kissat ja puput hyppiä syliin. Modernin ajan lapsi on luotu.

⁶ Ariès 1962. Ariès'n kuvaus lapsuuden historiasta matkana pimeydestä valoon on myöhemmässä lapsuustutkimuksessa kohdannut kritiikkiä ja saanut tarkennuksia, mutta hänen avauksensa merkitys on laajasti tunnustettu. Lapset eivät aina ole olleet olemassa siten kuin me heidät näemme nyt, kuten Ariès'n teoksen yhä keskeisen viestin muotoilee Chris Jenks (Jenks 2005, 55). Ks. myös Alanen 1992, 78.

⁷ Kiasma-teatteri 2012, konsepti ja esiintyminen Nora Rinne.

Anne Higonnet osoittaa romantiikan viattoman lapsen kuvaa ja ideaa tarkastelevassa teoksessaan *Pictures of Innocence* kuinka viattomuuden aika alkoi vain pari- tai kolmesataa vuotta sitten: ”Luonnostaan viattoman lapsen kuva, jota kutsun romantiikan lapseksi, ei ollut olemassa ennen modernia aikaa. Me unohdamme tämän historiallisen tosiasian, koska viimeiset kaksi vuosisataa romantiikan lapsi on asteittain kyllästännyt yleisen tietoisuuden.”⁸ Romantiikan lapsi on esitetty meille ajattomana ja asemattomana, se on universaali (ollen samalla hyvin, hyvin valkoinen ja hyvinvoiva).

Higonnet tunnistaa romantiikan ajan lapsikuvissa viisi kategoriaa, jotka saattoivat toki olla päällekkäisiä, mutta jotka kuvaavat varsin kattavasti aikansa länsimaista lapsikuvastoa, sekä korkeataiteellista että harrastelijamaisempaa. Kaikki kuvat keskittyvät lapsen kehoon vakuuttaen viattomuutta häivyttämällä tuon kehon ruumiillisuutta. Ensimmäinen kategoria on pukuleikki, joka esittää lapset erityisissä, omasta ajastaan irrotetuissa asuissa, historiallisissa puvuissa. Tämä kuvatyppi tarjoaa lapsen ajattomana, toiseen aikaan sidottuna nostalgisen kaipuunne kohteena. Toinen tyyppi on lapsi ja lemmikki. Tässä lapsi näyttäytyy esimerkiksi pupun, tipun, kissan- tai koiranpennun kanssa, vähemmän ihmismäisenä, vähemmän tietoisena, ollen enemmän yhteydessä ”luontoon” kuin aikuisten yhteiskuntaan. Kolmas kategoria, siivekkäät, kuvaa lasta enkelin ja kerubin sekoituksena, esittäen lapsen alastomanakin ruumiittomana, ylimaallisena keijukaisena. Neljännessä kategoriassa lapsi näyttäytyy vauvana äidin käsivarsilla. Tässä lapsi on ruumiillisempi, mutta riippuvainen, ei itsenäinen. Kuvatyppi on maallistunut versio Madonna ja Kristus -aiheesta, ja sellaisena pyhittää ja sublimoi äiti-lapsi -suhteen sensuaalisuuden, kiintymyksen ja ruumiillisuuden. Viides kuvatyppi on pikku aikuinen, lapset tietämättöminä matkimassa aikuisten sukupuolirooleja. Tässä on oleellista näyttää kömpelyys ja tiedottomuus, eli jälleen kerran viattomuus, ja luonnollistaa aikuisten sukupuoliroolit lasten avulla.⁹

Kaupallinen kuvakulttuuri ottaa yhä kaiken irti romantiikan lapsesta kaikissa Higonnetin määrittelemissä kategorioissa. Hakusanalla ”children” löytää internetin ideapankista ja kuvasovelluksesta heti keltaiseen sadeasuun puetun pienokaisen ja tiput, lukemattomia pikkupojan ja koiranpennun haleja, historiallisiin asuihin puetut tytöt ruseteissaan ja polvisukissaan, pikkuneidin ruutumekossa kastelemassa äidin kasvimaata suurella kastelukannulla, juuri seisomaan oppineen palleron vaaleanpunaisessa tutu'ssa. ”Äiti ja lapsi” hakusana tuottaa liudan madonna-variaatioita. Enää ei ole James VI:tta, joka katsoo minua kotka käsivarrellaan edustaen asemaansa, aikaansa ja paikkaansa, vaan pelkkä James, luokattomana ja asemattomana, lapsi jonka katse tuolla epä-

⁸ Higonnet 1998, 1517. Suom. N.R.

⁹ Higonnet 1998, 3336.

määräisessä ajassa ja paikassa kääntyy sisäänpäin, minulle tavoittamattomiin. Kaikki viisi kategoriala asetavat lapsen etäälle, toiseen aikaan, toiseen tietoisuuden tasoon, meitä aikuisia luonnollisemmiksi tai meitä taivaallisemmiksi – ja seksuaalisesti viattomiksi.

Viaton ei-aikuinen

Romantiikan lapsi on tietenkin aikuisten luomus ja aikuisten tarpeisiin luotu. Se on ei-aikuinen, jonka viatonta ruumista määrittää ero aikuisen ruumiiseen nähden. Se on puettu ja merkitty kertomaan ettei se ole kuten aikuiset, eikä kuulu aikuisten aikaan. Higonet huomauttaa, ettei romantiikan lapsi kerro mitään tarinaa aikuisten elämästä – ennemminkin nämä lapset kieltävät monta aikuisten yhteiskunnan aspektia, ja juuri se niissä aikuista viehättää.¹⁰ Romantiikan lapsuus on aikuisen fantasia, paratiisimainen tila, josta aikuiset ovat lannenneet ja jonne heillä ei ole paluuta. Romantiikan lapsi on määritelmällisesti tiedoton aikuisten haluista ja itsessään haluttava juuri siinä määrin kuin se ei ymmärrä halua.¹¹

Higonetin taustoittama viattoman lapsen käsite kytkeytyy lapsen suojeleluun yhä vahvasti. Antropologi, professori Allison James näkee tässä ideaalissa piilevän vaaran:

Viattomuus yhdistyy oletukseen tietynlaisesta kokemuksen puutteen aiheuttamasta kyvyttömyydestä (incompetence), josta taas seuraa käsitys haavoittuvuudesta. Samalla keskittyminen viattomuuteen lapsuutta keskeisesti luonnehtivana piirteenä voi itsessään olla riski lapsille. Oletus lapsuuden viattomuudesta ei vain aseta lapsia kyvyttömiksi osallistumaan yhteiskuntaan, vaan voi myös demonisoida sellaiset lapset, jotka eivät toiminnassaan osoita viatonta haavoittuvuutta. Suojelusta voi siten muodostua kaksiteräinen miekka, jolla lapsia suojellaan yhteiskunnalta ja yhteiskuntaa vuorostaan lasten toiminnalta.¹²

James myöntää lasten suojelun tärkeyden monissa tilanteissa fyysisen vaaran uhatessa lasta, muttei näe välttämättä lasten edun mukaisena suojelua, ”joka kohdistuu kaikkiin lapsiin yhtenäisenä sosiaalisena kategoriana ja joka verhoutuu viattomuuden, haavoittuvuuden ja kyvyttömyyden oletuksiin”.¹³

¹⁰ Higonet 1998, 23.

¹¹ Higonet 1998, 28.

¹² James 2012, 9.

¹³ *ibid.*

”Väittämällä sinnikkäästi, että lapset ovat kategorisesti erilaisia kuin aikuiset, luomme jyrkän rajan lapsuuden ympärille”, toteaa Higonnet.¹⁴ Tutkimusprofessori emerita Marjatta Bardy puhuu samasta aiheesta lapsuudentutkimuksen päivien puheenvuorossaan: ”Vaurissa pitkälle teollistuneissa maissa ‘moderni lapsuus’ on sijoitettu *erilleen* aikuisten töistä ja toimista, ‘oikean’ yhteiskunnan reunamille perheeseen, päivähoitoon ja kouluun. Lapsuus on suojelun ja opetuksen nimissä marginalisoitu.”¹⁵ Keskiajalla lapsilla oli vielä aktiivinen ja keskeinen rooli toimivassa yhteiskunnassa. Lapset olivat osa vanhempiensa työympäristöä ja heidän tekemällään työllä oli suuri merkitys, mikä tietenkin aiheutti köyhemmissä perheissä myös lasten voimavaroille kohtuutonta räsitusta. Lapset olivat kiinnittyneitä yhteisöihinsä, he edustivat perhettään ja yhteisöään.¹⁶ Muotokuvat ja perhekuvat todistavat heidän kuuluvuuttaan, osallisuuttaan, paikkaansa ja asemaansa, eivät heidän eroaan, erillisyyttään, tiedottomuuttaan, osattomuuttaan ja vastuuttomuuttaan.

Jean-Jacques Rousseau’n vuonna 1762 julkaistusta *Émilestä* löytyy ihanne lapsen eristämisestä muusta yhteiskunnasta ja teoksen katsotaan olevan myös tärkeä tämän suuntauksen alullepanija. Rousseau on keskeinen hahmo modernin lapsuuden ja viattoman lapsen idean lanseeraamisessa, ja hänen luonnollista lapsuutta peräänkuuluttava *Émilensä* vaikuttaa yhä lapsuutta koskevaan keskusteluun. Rousseau kannattelee ja on ollut osaltaan luomassa myyttiä esisosiaalisesta yksilöstä. Hänelle ihminen syntyi vapaana ja hyvänä, ja ideaaleissa oloissa, luonnon helmassa, ilman toisten ihmisten korruptiivaa vaikutusta saattoi säilyäkin sellaisena.¹⁷ *Émilin* ensimmäinen kirja alkaakin kuuluisilla sanoilla: ”Kaikki on hyvää lähtiessään luoja’n käsistä: kaikki huononee ihmisen käsissä.”¹⁸

Rousseau’n lapsi tarvitsee turvavälin suhteessa aikuisten yhteiskuntaan ja hänen *Émilensä* jälkeen lapsi myös määrittyy enenevässä määrin muuksi ja toisenlaiseksi kuin aikuinen, vastapariksi tälle. Rousseau’n lapsi ei ole aikuinen. Tämä itsestään selvän oloinen väite on aivan keskeinen Rousseau’n hyökätessä vallitsevaa koulutuskäytäntöä vastaan, kuten George Boas on todennut teok-

¹⁴ Higonnet 2013, 303. Suom. N.R.

¹⁵ Bardy 2012, 35. Painotukset alkuperäisessä tekstissä.

¹⁶ Ks. esim. Katajala-Peltomaa & Vuolanto 2013, 189192, 194, 238–240.

¹⁷ Ks. esim. Bardy 2012, 35; Higonnet 1998, 2627; Noddings 2007, 1314. On myös huomioitava ettei Rousseau ristiriidattomasti ihannoi primitiivistä luonnontilaista ihmistä, tai pidä puhdasta luonnontilaa ihmiselle mahdollisena tai edes yksinomaan tavoiteltavana. Rousseau’n monitahoisia käsityksiä ”luonnosta” ja ajatuksia luonnontilaisesta ihmisestä on väitöskirjassaan eritellyt Ville Lähde (Lähde 2008). Lähde osoittaa käsitteellisiä hyppäyksiä ja radikaaleja merkitysten muutoksia Rousseau’n luonnon ja luonnontilan käsitteissä havainnollistaen samalla kuinka ristiriitaisuudet vievän Rousseau’n ajattelua eteenpäin, ovat virheiden sijaan osa ajattelun liikettä.

¹⁸ Rousseau 1933, 9.

sessaan *The Cult of Childhood*.¹⁹ ”Luonto tahtoo, että lapset ovat lapsia ennen kuin niistä tulee miehiä”²⁰, kirjoittaa Rousseau, ja lisää hieman myöhemmin: ”Kohdelkaa lapsia pakkoa ja miehiä järkeä käyttäen. Sellainen on luonnon järjestys.”²¹ Kasvatus epäonnistuu, jos lasta lähestytään kuin aikuista, aikuisten kesken pätevät keinot ja toimintatavat eivät toimi lapsen kanssa.

Émilestä alkaen aikuisten maailma on nähty lapselle vahingollisena, erityisesti jos tämä joutuu kosketuksiin sen kanssa ennen aikaansa. Rousseau kasvatti fiktiivisen suojattinsa maaseudulla, kaukana aikuisen yhteiskunnan hallitsemattomilta vaikutuksilta, tarjoten tälle kasvattajiksi luonnon ja itsensä. Rousseauin kasvatuksen ideaali on itsessään ristiriitainen, kuten Linda Pollock on havainnoinut: Toisaalta lapsi oli parasta kasvattaa vapautta antaen ja ”luonnollisia taipumuksiaan” seuraten, toisaalta Rousseauin lapsi ei ole lainkaan vapaa vaan tutorinsa totaalisen kontrollin alainen. Yksilö oli Rousseauin silmissä luonnollisen hyvä, mutta hänen hyvytensä ei toiminut minkäänlaisena suojana yhteiskunnan korruptoivalta vaikutukselta ilman onnistunutta ohjausta ja huolenpitoa.²² Miten suojella aikuisten maailmalta niitä lapsia, joilla ei ole mahdollisuutta paeta luonnon helmaan kasvamaan oman Rousseauinsa valvovan katseen alla? Pitääkö lapsia ylipäätään suojella ja miltä?

Suojeltu lapsuus

Tarkastelen arkikokemuksiani vanhempana: Puskurina lapsen ja maailman välissä on valtava turvavälineiden arsenaali, sekä ammattikasvattajien ja vanhempien barrikadi. Turvaistuimet, kypärät, kellukkeet, aurinkosuojapuvut, lierit ja lipat, ympäristöä hylkivät materiaalit, lapsiparkit, lapsiystävälliset ja lastenmieliset, houkuttelevat kaikki ohjaamaan lasta kohti vain jotain juuri hänelle suunniteltua, muusta maailmasta ja aikuisten todellisuudesta eristettyä, kulmiltaan pyöristettyä, värikästä ja tunnelmaltaan iloista. Samalla turva-alueet varmistavat, etteivät näiden alueiden ulkopuolelle elämänsä järjestäneet aikuiset joudu kohtaamaan jotakuta, joka ei osaa kaikkia pelisääntöjä.

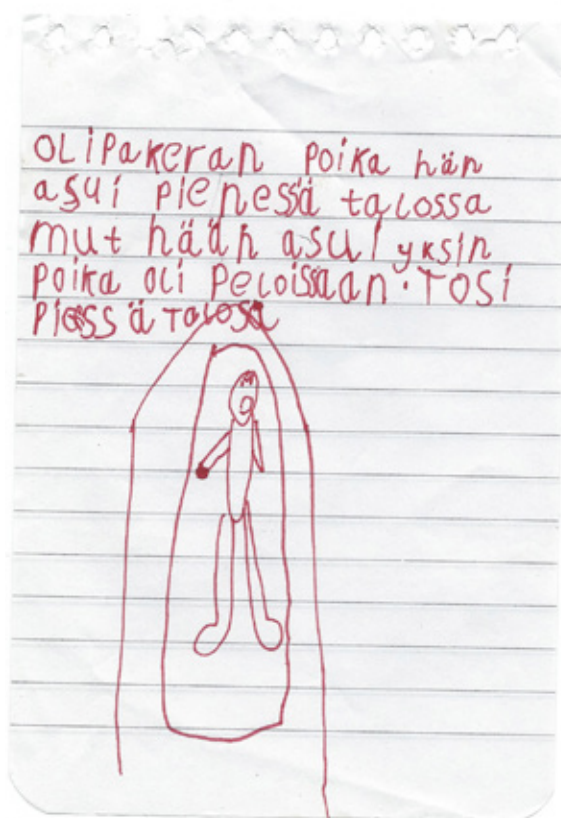
Kun lapsi itkee tai törttöilee maailmassa, muiden aikuisten katseet kääntyvät heti etsimään tästä irtolaisesta vastaavaa vanhempaa. Harva tohtii kohdata lasta ohi huoltajan. Leikkipuistoissa jokaisen taaperon varjona seuraa oma vanhempi, jos ei vierellä, niin parin metrin päässä, valmiina sanoittamaan vastuulapsensa kokemusta, kieltämään ja ohjaamaan omaa, kehumään ja kannustamaan, varoittamaan ajoissa, ohjaamaan ohi hankauskohtien. Toisen lapsen

¹⁹ Boas 1966, 31.

²⁰ Rousseau 1933, 126.

²¹ Rousseau 1933, 127.

²² Pollock 2002, XIX.



Poika pienessä talossa.

Piirros ja teksti Aarni Rinne, 6 vuotta, 2015.

puuttuminen on heti moite tämän vanhemmalle tai huoltajalle, joka oli ehkä liian kaukana huomatakseen, että hänen vastuulapsensa lapiosta lähti se hiekka, joka nyt meidän lapsen silmissä hiertää. Vanhemmat ovat myös herkkiä heti kokemaan moitteeksi sen, jos joku ulkopuolinen aikuinen kommunikoi heidän lapsensa kanssa: enkö muka ollut tässä, aivan lähellä, valmiina hoitamaan omani.

Lastenkulttuuri palvelee lasta, tarjoaa tälle mieluista viihdettä, mutta se palvelee myös aikuista antaessaan lapsivapaata aikaa ja vapauttaessaan aikuisten kulttuurin lasten kysyvältä katseelta. Lastenkulttuuri on kuin lapsiparkki: vanhempi voi olla varma että aikuisten asioihin ei siellä törmää ja joku on ennalta tarkastanut sisällöt turvallisiksi, sellaisiksi, jotka eivät herätä ristiriitoja tai ikätasoon kuulumattomia kysymyksiä. Ahdistuneet aikuiset tarkistavat ikärajoituksia otsa rypyssä, etsivät iloista, värikästä, oikeaoppista ja vähän opettavaista, selkeästä että lapsi saa olla lapsi ja oppii samalla kuin vahingossa lukemaan. Lapsi on ihana, puhdas ja sileä, kunhan minä en vahingossa pilaa sitä altistamalla väärälle, syöttämällä lisäaineita ja tehotuotettua, jättämällä tunteet sanoittamatta tai paljastamalla omaa ahdistustani.

Lapsiin kohdistamamme kontrolli, säätely ja tarkkailu on kuin malliesimerkki historioitsija ja filosofi Michel Foucaultin esittelemästä biovallasta. 1700-luvun loppupuoliskolla, samaan aikaan kun Rousseau'n kasvatusten menetelmät saivat jalansijaa Euroopassa, siirryttiin Foucaultin mukaan vallan anatomia ulkoisesta ja julkisesta häpeästä vähitellen sisäiseen ja yksityiseen syyllisyydentunteeseen. Ruumiillisen kidutuksen, näyttämöllisyyden, julkiset nöyrytykset ja rangaitusseremoniat syrjäytti kontrolli ja sisäistetty kuuliaisuus. Aikataulut, päiväjärjestykset, säännöllisyys, eriytyneet tilat ja instituutiot, nousivat keskeiseen asemaan vallankäytössä. Moderni biovalta on laskennallisuutta, tarkkailua, tutkimista, hierarkkista havainnointia, normatiivisia arvostelmia, normaaliuden määritelmiä, ja lapsuus on olemassaolomme tarkimmin hallinnoitu osa-alue.²³

Lapsuutta eletään aikuisten auktoriteetin alla. Kuten tutkija Mika Ojakangas on perehtyneisyydellä ja tarkkuudella kuvannut, siirtyminen kasvatuksessa 1800-luvulta 1900-luvun puoliväliin tullessa vähittäin kurista kontrolliin, ei ole "vapauttanut" lasta tai lapsuutta. Olemme vain sokeampia sille normaaliuden ja normalisoinnin vallalle, jota nyky-yhteiskunta käyttää suhteessa lapseen. Modernissa yhteiskunnassa on sopeuduttava ja jos ei muu auta niin lastakin lääkitään ja terapoidaan. Suuria poikkeuksia ja sairautta kaihdetaan, normaalius on keskiarvoa ja terveyttä.²⁴

Kurituksen näemme valtana, väkivaltana ja väärenä, mutta käyrien edessä hiljennymme kunnioittavasti, emmekä juurikaan epäröi alistaa lastamme tälle mittaamisen ja määrittämisen vallalle. Lapsista huolehtiminen on jatkuvaa valvomista ja valvonta tuottaa tietoa jonka avulla ymmärrämme, moralisoimme, normalisoimme ja kategorisoimme, järjestämme, jaamme, yhdistämme ja erotamme. Lapsilla on kasvukäyrät, ikävaiheet, herkkyykskaudet, oppimistavoitteet, omat lasten tilansa ja paikkansa, nukkumanmeno aika, uniaika, ruoka-ajat, ulkoilutavoitteet ja lukujärjestykset. Sekä heidän ruumiinsa taidot ja mittasuhteet, että henkinen kapasiteettinsa ovat jatkuvan mittauksen alaisia ja jokaisen yksilön suhde keskikäyrään tiedetään. Normalisoiva valta on kovaa kelpaamisen peliä, jossa stressaavat lapset, vanhemmat, ammattikasvattajat ja lasten terveydenhuollosta vastaavat. "Varhainen puuttuminen" vaatii myös varhaista tarkkailua ja mittausta. Joku lapsi putoaa aina väleistä, kauhistumme, verkkoa tilkitään. Hyvätkin yritykset lisäävät painetta. Lapset osaavat kylmäävän tarkasti arvioida paikkaansa joukossa, järjestystään ja osaamistaan, vaikka numerot muutetaan lauseiksi ja tasoryhmistä kuiskaillaan hiljaa aikuisten kesken.

²³ Foucault 2001. Foucaultin vallan teoriaa ovat soveltaneet suhteessa lapsuuteen useat kirjoittajat, ks. esim. Jenks 2005, 6672, 7781; Rose 1999.

²⁴ Ojakangas 1997; Ojakangas 2001.

Selkänsä kääntäminen vastuulle ei ole pakopaikka tästä tilanteesta. Ojakaan sanoin:

Vaatus, että lapsi on jätettävä oman onnensa nojaan, on kaikista vaatimuksista käsittämättömin. Lapsi vaatii kasvatusta ja aikuisen on vastattava tähän vaatimukseen. Vastuu merkitsee tähän vaatimukseen vastaamista. Voidaan tietenkin sanoa, että lapsella on oikeus vapauteen, mutta tuota oikeutta ei tule käsittää pyhään koskemattomuuteen jättämisenä. Pyhittäminen ei ole vapauttamista vaan pikemminkin hylkäämistä.²⁵

Aikuisen auktoriteetti ei tuhoa lapsen vapautta, vaan mahdollistaa sen.

Autoritaarista, hierarkkista suhdetta ei voi poistaa lapsen ja aikuisen taiteilijan väliltä kysymällä lapselta kysymyksiä, kuten ”mitä sinä haluaisit?” tai ”sopiiko sinulle?”. ”Onko sinusta ok, jos laitan tämän kuvan sinusta esille?” ”Haluatko laulaa vielä, niin äiti äänittää?” Vaikka niitä kysymyksiä pitääkin esittää ja vastauksia kuunnella, ne eivät poista vastuutani. Mitä enemmän lapseni ymmärtävät, sitä enemmän heiltä kysyn. He voivat käyttää veto-oikeuttaan, sanoa, jos eivät halua jotain kuvistaan muiden nähtäväksi, jotain lauluun kuultavaksi. Mutta taiteilijana joudun lopulta päättämään, mitä lasteni kuvaa, ääntä tai puheen sisältöjä saa tai ei saa käyttää tässä teoksessani ja vastuu siitä päätöksestä on minun. Se vastuu on suuri, ja koska lapset ovat omiani ja rakkain ja herkin osa elämämpiiriäni, haluaisin myös välillä itse piilottaa kaiken lapsistani kuvaamani ja äänittämäni ja muuten dokumentoimani materiaalin. Esitän sitä, koska ajattelen sen esille tuomisen olevan uskalluksemme arvoista. Ajattelen, että lasten tunkeutuminen taiteen kentälle on arvokasta. Ajattelen, että lasten representointia ei voi jättää ainoastaan lasten asiaksi – silloin se jäisi lastenkulttuurin sisälle, sekin olisi hoidettu lasten omalla vyöhykkeellä ilman rajanylityksiä.

Aikuisen vastuuta lapsesta ei voi ohittaa. Länsimainen patriarkaalinen yhteiskunta on tarjonnut lapsen asemaa milloin naiselle, milloin primitiivisille kulttuureille, milloin ei-kaukasialaisille roduille, mutta toiseutetut haluavat itse puhua puolestaan, representoida itseään, kertoa omalla äänellään. Lapset eivät järjestäydy vastustamaan esitystämme heistä. Lapsen ääni ei kanna suurilla näyttämöillä ja taidehalleissa, ja jos kantaakin, sitä on yleensä kuuntelemissa muita alaikäisiä ja vallattomia vastuu aikuisineen. Lapsen ilmaisu jää helposti lastenreservaattiin.

Leena Alanen on kartoittanut tutkimuksensa *Modern Childhood? Exploring the 'Child Question' in Sociology* esipuheessa niitä lähtökohtia, jotka tekevät lapsikysymyksestä omanlaisensa suhteessa esimerkiksi naiseen, seksuaalivähem-

²⁵ Ojakangas 1997, 292.

mistöihin, työväenluokkaan tai rodullistettuihin. Alanen huomioi, etteivät lapset itse muodosta sosiaalista liikettä, joka esittäisi vaatimuksia suhteessa itsestään tuotettuun tietoon. He eivät muodosta aktiivista, äänekästä ryhmää, joka toisi esiin tyytymättömyyttään suhteessa vallitsevaan kuvaan tilanteestaan. Lapsilla ei välttämättä ole tähän tarvittavia kognitiivisia kykyjä. Tässä mielessä lapset poikkeavat muista, jo sosiaalisen ja poliittisen tunnustuksensa voittaneista sosiaaliryhmistä.²⁶

Alanen painottaa kuitenkin, ettei aikuinen–lapsi -jaottelua pitäisi näin vastaanotomattomasti ja luonnollisena hyväksyä. Ehkä muiden sosiaaliryhmien edustajien taistelua on siivittänyt juuri heidän asemansa *aikuisina* – he ovat joka tapauksessa olleet osa aikuisväestöä. Näin nähtynä lasten asemaa heikentäisikin, ei niinkään heidän heikompi kapasiteettinsa, vaan lapsuuden tämänhetkinen sosiaalinen luonne. Lapsuus luonnollistetaan, ero aikuisen ja lapsen välillä otetaan luonnollisena ja annettuna. Lapsuus nähdään luonnollisena tilana, ei sosiaalisena konstruktiona, ja tässä seurataan samaa kaavaa kuin aikaisemmin suhteessa naisiin tai ”villeihin” ja ”primitiivisiin” heimoihin ja ihmisiin. Jotta lasten ääni tulisi kuulluksi, aikuisten olisi tunnistettava ja kyseenalaistettava oma lapsuuden konstruktiona.²⁷ Ei siis tulisi ottaa annettuna, että lasten ääni on heikko, heidän ilmaisunsa ei kannu. Tällä ajattelulla korostetaan lasten kyytymyyttä ja riippuvaisuutta, niitä aineksia joista lapsiparkkien turvaportit on lapsen ympärille rakennettu ja eristäminen perusteltu. Heikennetään heikosti kuuluvaa ääntä entisestään. Kuten feministinen tutkimus on osoittanut, suojelun retoriikka on usein lähinnä kehnosti naamioitua kontrollointia.

Lapsen ruumis on yksi tulenarimmista kuvan tai esityksen kohteista ja nykyinen suojelua korostava kulttuurimme tuntuu sanovan ”parempi ettei”. Jos ei ole täyttä varmuutta etteikö joku voisi nähdä tietyssä lapsen kuvassa eroottisuutta, katsoa sitä seksuaalisesti virittyneenä, ajatellaan, että on parempi jättää se ottamatta, tekemättä, julkaisematta. Toteuttaessamme tätä varovaisuutta olemme kaikki opetelleet katsomaan lasten kuvaa kuin pedofiili etsien siitä aistillisuutta ja seksuaalisia vihjeitä. Potentiaalinen vaara saa meidät herkistymään kaikille seksuaalisille merkeille lapsen kuvissa. Toisaalta se, että jokin on taidetta, tulee esiin taiteen kontekstissa, ei voi sinällään riittää perusteluksi muuten epäeettisenä pidettävän materiaalin ongelmattomalle hyväksynnälle: taide ei mitenkään itseoikeutetusti onnistu olemaan oikeellista, tekemään hipaisullaan kaikesta hyvää. Ja voiko taiteilija väittää tietävänsä varmasti, että hänen tekemänsä teko tai teos kohoaa taiteeksi, koskettaa mitään ilmeisen ylittävää tasoa? Olisiko siis parempi, ettei esimerkiksi yhtään kuvaa alastomasta tai hyvin vähäpukeisesta lapsesta koskaan julkaistaisi, ei taiteessa, eikä muualla? En voi

²⁶ Alanen 1992, 4.

²⁷ Alanen 1992, 5.

hyväksyä tällaista potentiaalisen uhrin piiloutumisen ja piilottamisen logiikkaa. Kuten Higonnet huomauttaa: "Kun jokaisesta lapsen ruumista esittävästä valokuvasta tulee rikosepäilyn alainen, kuinka voimme estää lapsia tuntemasta syyllisyyttä mistä tahansa ruumiinsa kuvasta?"²⁸ Langetamme häpeän lapsen ruumiiseen.

Filosofi Linda Martín Alcoff esittää keskeisen erottelun tekstissään "Dangerous Pleasures: Foucault and the Politics of Pedophilia": "[M]eidän on erottettava toisistaan aikuisten ja lasten välisen seksin kieltäminen ja lasten seksuaalisuuden kieltäminen. Nämä on yleensä yhdistetty."²⁹ Lapsen seksuaalisen viattomuuden, aseksuaalisuuden, asettaminen lapsen ja aikuisten välisen seksin kieltämisen *syyksi*, asettaa lapsen tilanteeseen, jossa tämän tulisi kieltää oma seksuaalisuutensa tullakseen suojelun arvoiseksi.³⁰ Viattomuuden vaade kääntyy lasta vastaan, tekee hänet lopulta turvattomammaksi peittäessään alleen sen että seksuaalisia tunteita ja haluja omaava lapsi on yhä haavoittuva ja tarvitsee suojaa suhteessa aikuisen seksuaalisuuteen.

Lasta ei voi jättää suojelematta, mutta voidaan osoittaa, ettei uhka ole lapsen kuva, lapsen ruumis tai lapsen seksuaalisuus. Lapsen kyvyttömyys sopia romantiikan tarjoamaan ideaaliin ei tee hänestä vahingoittunutta, hänen lapsuudestaan menetettyä. Kuten Higonnet tutkimuksensa lopuksi toteaa, uudet kuvat (ja esitykset) lapsesta voivat osoittaa, ettei lasten kehojen tai tunteiden tunnustaminen ole yhteen sovittamatonta lasten suojelun kanssa.³¹

Taiteilija lapsuuden tuottajana

Lapsuutta tuotetaan. Filosofi Juha Varto kirjoittaa:

Lapsuuden määrittelemisen on aikuisten vastuulla ja aikuiset toteuttavat lapsuuden diskursiivista tuottamista aina suhteessa omaan elämäänsä ja siihen liittyviin ideaaleihin.³² [- -] Tuottaminen tapahtuu yksinkertaisella tavalla: puheessa ja toiminnassa vakiintuu "sopiviksi" tai "oikeiksi" tapoja, joilla voimistetaan tiettyjä piirteitä arkisessa lapsuuden paljastamisessa ja samalla saatetaan pimentoon piirteitä, jotka eivät ole kuvattavissa näillä puheilla tai toimilla.³³

²⁸ Higonnet 1998, 180. Suom. N.R.

²⁹ Alcoff 1996, 129. Suom. N.R.

³⁰ Alcoff 1996, 130–131.

³¹ Higonnet 1998, 224.

³² Varto 2003, 65.

³³ Varto 2003, 69.



Kupla. Nora Rinne, 2017.

Esittäessään lasta taide tuottaa lapsuutta. Romantiikka tuotti valtavan suosion saavuttaneen lapsuuden idean, joka näkyy yhä kaikkialla, vaikka se on ollut kriisissä jo monta kymmentä vuotta. Romantiikan lapsi on meidän, aikuisten, ideamme ja ideaalimme, sen paikka on utopia, ei-paikka, se on ristiriidattomuuden ja puhtauden fantasia. Lasten romanttisten representaatioiden kautta voimme kaikki muistaa yhteisen, saman lapsuuden, sen oikean lapsuuden, jota ei välttämättä juuri meille sellaisenaan koskaan tapahtunut.

On muistettava, että romantiikan lapsikuvat syntyivät nekin tarpeeseen, tilanteeseen, jossa niiden mukanaan tuoma leikkivä, liikkuva, vallaton ja omia maailmojaan luova lapsi tuntui puhaltavan hengen vakaviin pikkuaikuisiin. 1700–1800-lukujen Eurooppalaisen taiteen tuntija James Christen Steward kuvaa tätä muutosta ja sen tarvetta havainnollisesti teoksessaan *The New Child*.³⁴ Romantiikan lapsikuvat eivät ole väärässä tai oikeassa, Bronckorst ei ole väärässä tai oikeassa, mutta toistamme liikaa samaa kuvaa miettimättä kenen tar-

³⁴ Steward 1995.

peisiin se vastaa. Sivuun suojellut lapset antavat meidän rauhassa vaalia ideaalimme yhteisestä ei-kenenkään-muistosta. Joissakin kuvissa esitämme tuon ideaalin vahingoitettuna, kuvaamme ”menetetyn lapsuuden” ja ”turmellun lapsen”, saadaksemme surra ideaalimme menetystä, jonkun ei-koskaan-eläneen kuviteltua kuolemaa. Ja toisissa esityksissä ja kuvissa annamme ideaalin jälleen elää saadaksemme rakentaa siitä lisää ”lapsuusmuistoja”. Tämä on aikuisten egotrippi, jonkinlaista viihdettä ja eskapismia, mutta haluammeko sanoa, että onnistunut lapsuus ja onnistunut lapsi on sellainen, jonka esityksen äärellä aikuisen on hyvä levätä?

Minä tuotan lapsuutta lasta käsittelevissä töissäni. En ole keksinyt mitään mullistavasti uutta, enkä ole löytänyt yhtä oikeaa vastausta. En ole muiden esittämien väärin ja huonojen vaihtoehtojen jälkeen löytänyt oikeaa lapsuutta, jonka löydyttyä voitaisiin nyt hyvällä omallatunnolla tuottaa vain tätä oikeaa lapsuutta vastaavia todellisia kuvia ja representaatioita lapsesta. Prosessi ei toimi näin, oikeaa kuvaa ei ole. Eikä se toimi myöskään niin, että tarpeeksi hyvillä, kauniilla ja ristiriidattomilla lapsuuden kuvilla tuotettaisiin hyviä lapsuuksia. Tämä tuntuu ehkä ilmeiseltä, mutta juuri lasten kohdalla käperryimme helposti nostalgiaan ja irrotamme lapsen ympäristöstään. Meidän on helppo ymmärtää, ettei ole yhtä oikeaa Todellista Naista ja hänen kuvaamisensa tapaa tai ettei naiseuden idealisointi representaatioissa johda naissukupuolisten parempaan elämään, mutta lasten kohdalla tämä ilmeisyys tahtoo unohtua. Unohduksen juuret johtavat romantiikkaan ja modernin lapsuuden syntyyn.

Vastuuni taiteilijana on estää jähmettyminen ja tässä voi olla mahdollisuuteni toimia ilman pelastajan viittaa ja lapsen uhriuttamista. Jos seuraan Alasta ja ajattelen lapsiasiaa suhteessa naisasiaan, voin tarkastella tapaa jolla ”mies-taiteilijat”, miessukupuolisiksi määritellyt taiteilijat, osallistuivat feministiseen liikkeeseen ja feministiseen taidesuuntaukseen, tietoisesti tai ei niin tietoisesti. Mieleeni nousee miessukupuoltaan performoinut taiteilija Vito Acconci, joka tekemällä sukupuolestaan performanssiensa aiheen ja *asian*, horjutti osaltaan miessukupuolen näkemistä ihmisyyden kompleksittomana normaalitilana, jonaakin joka ei vaadi artikulointia tai herätä kysymyksiä. Teoksissaan Acconci ei ollut naisten ääni, pyrkinyt puhumaan naisten puolesta. Enemmänkin hän oli korostetusti *miestaiteilija*, joka juuri kutsumalla ihmiset katsomaan, kun hän leikkii gallerian nurkassa omalla sukuelimellään, saattoi aiheuttaa liikettä siihen normaaliuksien ja luonnollisuuksien kenttään, johon feministinen liike samaan aikaan raivasi tilaa ja jonka perustuksia se pyrki horjuttamaan.³⁵ Horjituksen liikkeeseen voivat osallistua muutkin kuin oikeuksiaan vaativan ryhmän itseoi-keutetut jäsenet. Ajatteleamalla että minä en aikuisena voi tietää mitään lap-

³⁵ Acconcin performatiivisesta taiteesta akateemisen feminismien ja taideteorian kontekstissa on kirjoittanut taideteoreetikko ja taidehistorioitsija Amelie Jones teoksessaan *Body Art/ Performing the Subject* (Jones 1998, 103–150).

sesta, tehdä siitä esitystä tai kuvata sitä, romantisoin lasta, asetan sen etäälle, pyhään koskemattomuuteensa.

Filosofi Emmanuel Levinasille toisen kunnioittaminen *toisena* on perustavaa. Se on ”antamista olla”, silleen jättämistä sikäli, ettei toisen toiseutta voi hänestä tutkimalla tai tietämällä poistaa, mutta se ei ole välinpitämättömyyttä. Suhteemme toiseen on muuta kuin vain sattuman kaltaista samaan aikaan olemassaoloa, se on *vastuuta* toisesta, vastuuta, joka Levinasilla lankeaa meille toisen edessä pyytämättä, ottamatta.³⁶ Levinaslainen toiseus on radikaalia ja ”kaltaiseni”, joku joka toiseuden kulttuurisissa kategorioissa lankeaa samaan loveen kanssani, on hänen katsannossaan minulle yhtä lailla *toinen* kuin Spider-Man -lakanoissa nukkuva lapseni.

Oli taiteilijan aihepiiri mikä tahansa, jää hänelle aina ratkaistavaksi suhde siihen toiseen, jolle teoksensa koettavaksi tarjoaa: Taiteen tapahtumassa on mukana aina muitakin taiteilijan toisia kuin hänen aiheensa, materiaalinsa tai vaikkapa esiintyjänsä. On kokija, yleisö, lukija, katsoja, kuulija. Teen taidetekoja julkisesti toisen koettaviksi. Tämän toisen suuntaan kurotan, pyydän häntä jakamaan (ja synnyttämään) kanssani teoksen, siihen muotoutuvan paikan ja ajan, en anna hänen olla, vaan kohdistan hänelle, yritän teoksellani puuttua häneen, otan hänet siihen. Pyrin hänen rajalleen, meidän välisemme tilaan. Taide ei ole sidottu miellyttämiseen ja viehättämiseen. Taiteessa on mahdollista tutkia aihetta uudelleen, olla hyväksymättä heti tarjoutuvaa. Taiteessa yleisön odotuksiin ei tarvitse suoraan vastata, ne voi jopa pettää, ja yleisö hakeutuu taiteen pariin mahdollisesti juuri siksi. Taiteen äärellä ihminen voi ilahduttaa siitä, ettei saanut lainkaan sitä mitä tuli hakemaan. Juuri siinä voi syntyä tunne, että on tullut taiteen puhuttelemaksi, nähdyksi, jakanut maailman toisen kanssa. Se riemastuttava ja huikea tunne kun tulee ”korkeasti petetyksi”.

Jos en etsi oikeaa vastausta lapsuuden tai lapsen kysymyksiin, mitä sitten etsin? Miksi ajattelen että lasta pitää esittää ja lapsen esityksen pitää näkyä aikuisten kulttuurissa, jos tuo esitys ei ole radikaalisti uusi tai erityisen oikea? Miten perustelen työssä toteuttamani lapsiin kohdistuvan tarkkailun, tutkimisen ja tallentamisen, kun samalla suhtaudun kriittisesti näihin vallankäytön tapoihin muualla kulttuurissamme? Miksi kehtaan sanoa, että töilläni on merkitystä, poliittistakin sellaista, jos minulla ei ole vastauksia tai aiheestani edes ensikätistä tietoa kuin ainoastaan korruptoituneina muistoina? Miten ajattelen olevani oikeutettu esittämään toista?

Omassa taiteellisessa työskentelyssäni kysyn oikeutusta ja menetelmääni koko ajan uudelleen. Lähestyn lasta sekä päättäväisen passiivisena, pyrkien tekemään omasta toimijuudestani heikkoa³⁷, että aktiivisena, asioihin tietoi-

³⁶ Levinas 1996, 78–82.

³⁷ Viittaa tällä taiteilija Tuija Kokkosen heikon toimijan käsitteeseen taiteellisen tekijyyden muotona ja keinona, jota Kokkonen käyttää suhteessa ei-inhimillisiin toimijoihin (Kokkonen 2017).

sesti puuttuen. Passiivisina strategioina työskentelyssäni näen pyrkimyksen (hetkellisesti ja osittain) eroon omista rooleistani äitinä, kasvattajana ja taiteilija-subjektinakin, mahdollisimman epämääräisinä pidetyt odotukset ja suodattamattomien havaintojen keräily, hiljaisen tarkkailun, kuuntelun, toimimatta olemisen, ajan antamisen, odotuksen, keston kestäminen, kärsivällisyyden. Aktiivisia ovat valinnat, päätökset, pyynnöt, rajaaminen, (väärin) yhdisteleminen, tilanteen ja liikkeen synnyttäminen.

Rakennan lapsista ja lapsuudesta esityksiä, jossa pyrin rehellisyyteen suhteessa siihen aikaan ja paikkaan jossa elän. Pyrin johonkin ajalliseen, paikalliseen ja suhteelliseen totuuteen. Pyrkimys tuntuu tähän kirjoitettuna vähäiseltä, mutta samalla aika mahtailvalta: Miten voisin olla ”rehellinen” kun elän samaa fantasiaa, samaa rakennettua muistoa kuin muutkin? Ajattelen että tämä on tärkeää, että tiettyjä rajoja pitää horjuttaa, että lasten eristäminen yhteiskunnasta on huono asia. Koska elän samaa fantasiaa ja toisaalta samaa todellisuutta kuin muutkin, voin ajatella että se puuttuva pala tai puuttuva kuva, se särö ja yhteyden katkeaminen, se häiriö tai epäkohta jonka havaitsen tai kylläisyys ja ähky, jota tunnen, vie minua tutkimisen, kokeilun ja tekemisen kautta jonkin sellaisen äärelle jonka vastaanottamiseen joku muukin on herkistynyt. Hurja haave, johon en uskaltaisi uskoa ilman toisten taideteosten ja -tekojen äärellä kokemiani hätkähdyttäviä nähdyksi tulemisen tunteita, jaettuuden kokemuksia ja tervetulleita huojutuksia, ilman oman, yksityiseksi luulemani sanattoman, hämärän möykyn leijailua esiin kirkkaana ja sanoitettuna jonkun toisen teoksessa. Ilman nuoruuden kokemusta Sally Mannin lapsivalokuvien edessä Retretin taidekeskuksessa: joku on nähnyt tämän, joku tietää, kokemukseni on totta, jaettu.

Tarvitaan lapsen esityksiä itsestään ja maailmasta, mutta tarvitaan myös aikuisten esityksiä lapsista, lapsuuksista. Ja tarvitaan aikuisten esityksiä omasta aikuisuudestaan, aikuisuudesta, joka muistaa lapsen, jonka ruumis muistaa, jossa on ja syntyy lapsuusmuistoja ja *lapsimuistoja*. Tarvitaan aikuisten omien, vakiintuneiden lapsuusideoiden horjutuksia, liikettä ja vastuuntuntoisia rajanylityksiä. Tarvitaan aikuisten kulttuuriin tunkeutuvia lapsen ja lapsuuden representaatioita, jotka muistuttavat lasten tarvitsevan suojelun lisäksi osallisuutta ja kommunikaatiota. Jos moderni kulttuuri käyttää valtaa luonnollisuuden ja normaaliuden kaltaisina määritelmien, on juuri näihin määritelmiin luotava katkoksia, liikettä ja kyseenalaistuksia taiteen alueella, teosten ajan ja paikan todellisuuksissa. Normaalin piiriin on soviteltava jotain joka ei sinne kuulu ja ”luonnollisuuksia” läpivalaistava armotta taiteellisen keinovalon alla. Minun vastuuni taiteilijana näissä teoissa ja teoksissa on olla vastuussa lapsesta jähmettymättä kauhusta tuon vastuun edessä.

Aamiaisella

Äänityksestä litteroitu dialogi.

A, poika, 7

B, poika, 7

Isä, 37

Perheen kesämökillä, järven rannassa. Pojat istuvat aamiaisella.

A: Kumman sä ottaisit. Sparky vai Cannon?

B: Sparky. [Tauko] Onks sust Elite Barbarians ärsyttävii jos ne clounaa?

A: Joo.

B: Jos joku panee jonkun tyyrän, ja sul..., ja sit se clounaa sen, ja sul ei oo Elixirii, ni, yhtään, ni onks se sust ärsyttävää? Sillon Toweri on jo mennyy. Jos se panee jotain ja sit clounaa? Sillon Toweri on jo mennyy. Jos panee Elite Barbarit, sit clounaa ja sul ei oo Elixirii, ni sä et pysty panna mitää, ni sit siihen, ni sit Toweri on mennyy, vai mitä?

A: Ai mitä? Jos clounaa Elite Barbarit?

B: Nii, ja sit jos ei oo Elixirii mitä voi panna ni sit Tower on mennyy?

A: Nii, Tower on mennyttä. Varsinki jos se lähtee eka niit normaaleit Elite Barbareita.

B: Nii. Jos mä oisin Tower, ni...[naurua], jos mä olisin Tower, ni...

A: Sä ampuisit eka ne clounatut.

B: Nii. Koska siin kestäis vaa yks Arrow.

A: Kaks. Eiku yks koska niil ei oikeestaan oo helthiä. Arrows tuhoo. Kato jos panee, ei oo mitään järkee panna Skele Army Mirror Clone. Skele Army Mirror Clone.

B: Arrows. Trala-la-la-lalla-la-lalla-la-

A: Nii ja jos on viel Mirror Arrows.

B: Trala-la-la-lalla-la-lalla-la-laa.

A: Jos siin pääl on vielä tota Minion Hordei.

B: Trala-la-la-lalla-la-lalla-la-laa. Lumberjackiin on järkevä panna... Ei oo järkevää panna Princen chargeen Rage Spelliiä.

A: Miks?

B: Koska se ei tee yhtään enempää damagee.

A: Ai se Prince?

B: Nii.

A: Mut se on nopeempi. Eli jos vaikka rockettaa ni se menee niillä ohi. Tosi yleensä. Ku se menee näin [taputtaa pöytää puhuessaan], "ty-dyt-ty dy", Rocket, tsu tsu tsu.

B: Ei ku koita sitä Princee. Tsiuu. Tu! Jost oikeeseen kohtaan.

- A: Ei ku... Se olis menny. Viel pane Rocket. Ti-ti-ti-ti.
 B: Viuuuuuuuuuu....
 A: Tää on Princess. Princess osaa väistää niit Rockettei ja kaikkee.
 B: Nii, mitä niistä?
 A: Se on hyvää, se on siistiä.
 [Syövät muroja hetken hiljaisuudessa.]
 B: Kumman sä ottaisit: Skele Armyn vai Dark Princen?
 A: Dark Princen.
 B: Mä ottaisin Lumberjackin. [Naurua.]
 A: Kumman sä ottaisit: Skele Armyn vai Princen?
 B: Hmm... Kyl mä ehk ottaisin Sparkyn.
 A: Ei mä ottaisin Banditin.
 B: Kumman sä ottaisit: Night Witchin vai Banditin?
 A: Banditin.
 B: Mä ottaisin Clonen. Kumman sä ottaisit: Clonen vai Night Witchin?
 A: Clonen. No Clone. Mä otan Clone.
 B: Kumman sä ottaisit: Clone vai Goblin Barrel?
 A: Clone.
 B: Sama. Ja niin minä otinkin. Onks Clone sust ärsyttävä?
 A: O? Onks sust, aina ku mä kloonaan.
 [Hiljaisuus.]
 B: Ei puhuta siit Clone-jutusta.
 Isä: Syökää niitä muroja samalla.

Lähteet

- Alanen, Leena. 1992. *Modern Childhood? Exploring the 'Child Question' in Sociology*. Jyväskylä: Kasvatustieteiden tutkimuslaitos.
- Alcoff, Linda Martín. 1996. "Dangerous Pleasures and the Politics of Pedophilia." Teoksessa Susan J. Hekman (toim.). *Feminist Interpretations of Michel Foucault*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press. 99135.
- Ariès, Philippe. 1962. *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*. (Alkuperäisteos *L'Enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*, Librairie Plon, Paris 1960). Ranskankielestä englanniksi kääntänyt Robert Baldick. New York: Random House.
- Bardy, Marjatta. 2012. "Lapsuuden politiikka – kulutusyhteiskunnasta ekososiaaliseen kehitykseen?". Teoksessa Emma Aalto, Maarit Alasuutari, Tarja Heino, Tuuli Lamponen, Niina Rutanen (toim.). *Suojeltu lapsuus? Raportti Lapsuudentutkimuksen päiviltä 2011. Raportti 51/2011*. Helsinki: Terveystieteiden ja hyvinvoinnin laitos. 3043.
- Boas, George. 1966. *The Cult of Childhood*. London: The Warburg Institute.
- Foucault, Michel. 2001. *Tarkkailu ja rangaistus*. (Alkuperäisteos *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Éditions Gallimard, 1975). Suom. Eevi Nivanka. Helsinki: Otava.
- Higonnet, Anne. 1998. *Pictures of Innocence: The History and Crisis of Ideal Childhood*. London: Thames and Hudson.
- Higonnet, Anne. 2013. "Picturing Childhood in the Modern West". Teoksessa Paula S. Fass (toim.). *The Routledge History of Childhood in the Western World*. London and New York: Routledge. 296312.

- James, Allison. 2012. "Suojelu ja Ivai riski: Näkökulmia vallitsevaan lapsuuden kulttuuriseen politiikkaan." Suom. Emma Aalto ja Maarit Alasuutari. Teoksessa Emma Aalto, Maarit Alasuutari, Tarja Heino, Tuuli Lamponen, Niina Rutanen (toim.) *Suojeltu lapsuus? Raportti Lapsuudentutkimuksen päiviltä 2011. Raportti 51/2011*. Helsinki: Terveyden ja hyvinvoinnin laitos. 916.
- Jenks, Chris. 2005. *Childhood. Second edition*. London and New York: Routledge.
- Jones, Amelia. 1998. *Body Art / Performing the Subject*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Levinas, Emmanuel. 1996. *Etiikka ja äärettömyys. Keskusteluja Philippe Nemon kanssa*. Suom. Antti Pönni. Helsinki: Gaudeamus.
- Lähde, Ville. 2008. *Rousseau's Rhetoric of 'Nature': A study on Discourse on Inequality*. Tampere: Tampere University Press.
- Katajala-Peltomaa, Sari ja Ville Vuolanto. 2013. *Lapsuus ja arki antiikissa ja keskiajalla*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kokkonen, Tuija. 2017. *Esityksen mahdollinen luonto – suhde ei-inhimilliseen esitystapahtumassa keston ja potentiaalisuuden näkökulmasta*. Väitöstutkimus. Acta Scenica 48. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Noddings, Nel. 2007. *Philosophy of Education. Second edition*. Colorado: Westview Press.
- Ojakangas, Mika. 1998. *Lapsuus ja auktoriteetti. Pedagogisen vallan historia Snellmanista Koskenniemeen*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Ojakangas Mika. 2001. *Pietas kasvatuksen mahdollisuus*. Helsinki: Summa.
- Pointon, Marcia. 1993. *Hanging the Head: Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England*. New Haven: Yale University Press.
- Pollock, Linda. 2002. "Foreword". Teoksessa Marilyn R. Brown (toim.). *Picturing Children: Constructions of Childhood between Rousseau and Freud*. Aldershot: Ashgate, XXIX.
- Rose, Nikolas. 1999. *Governing the Soul: The Shaping of the Private Self. Second edition*. London and New York: Free Association Books.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1933. *Émile eli kasvatuksesta (Alkuperäisteos Émile ou de l'éducation, 1762)*. Suom. Jalmari Hahl. Porvoo ja Helsinki: WSOY.
- Saarenheimo, Marja. 2012. *Muistamisen vimma*. Tampere: Vastapaino.
- Steward, James Christen. 1995. *The New Child: British Art and the Origins of Modern Childhood, 1730–1830*. Berkeley: University Art Museum and Pacific Film Archive, University of California / University of Washington Press.
- Varto, Juha. 2003. *Isien synnit: Kasvatuksen kulttuurinen ja biologinen ongelma*. Tampere: Tampere University Press.

IRENE KAJO JA SATU MÄKINEN

Ida oli yksikseen. Kun hän oli yksikseen niin hän pani pitkäkseen ja kun hän ei ollut yksikseen niin hän pani pitkäkseen. Kaikki tiesivät Idasta kaiken, kaikki kaiken. He tiesivät sen että kun hän oli yksikseen niin hän pani pitkäkseen ja kun hän ei ollut yksikseen niin hän pani pitkäkseen. Kaikki tiesivät Idasta kaiken ja kun kaikki sanovat kaikki he tarkoittavat kaikki.¹

”Kaikki tiesivät Idasta kaiken”

Ida ho on vuonna 2010 perustettu taiteen reuna-alueilla liikkuva monitaiteellinen ryhmä, jonka työskentelyn keskiössä on toiseus, tuntemattoman kohtaaminen ja posthumanismi. Ryhmän työskentelylle on ominaista taiteen eri lajien sekoittaminen, vahva visuaalisuus sekä tutkimustiedon ja filosofian ottaminen osaksi tekemistä.

Työryhmän demo *Ida-ho-ho* (2010) syntyi lähtökohtanaan Gertrude Steinin avantgardea edustava romaani *Ida* (1941). Steinin kokeileva narraatio oli kiinnostava: päähenkilö Idan tarinaa yritti ymmärtää ja henkilöön samaistua mutta kerronta koostuikin harhaanjohtavista tapahtumista, asioista, toistosta sekä lukuisista aukkokohtista ja keskeneräisyyksistä. Lukija voi yrittää tulkita erilaisia narratiivisia motiiveja mutta salattuja merkityksiä ei tunnu löytyvän.

Ida ho -työryhmän menetelmät ovat läheisiä tällaiselle surrealismille. Ida ho vastustaa syy-seurausajattelua ja psykologista selittämistä. Vaikka jokaisessa produktiossa toki rakennetaan jonkinlainen kokonaisuus, tavoitteena on surrealistien tapaan vastustaa sitä, että asiat tai osiot yhdistyisivät loogisesti tai johdonmukaisesti. Niin ikään samoin kuin surrealisteilla tavoitteena on saavuttaa jotain sellaista, mitä tekijät eivätkä katsojat pysty ymmärtämään.

Tällä surrealistisella lähestymistavalla työryhmä pyrkii kyseenalaistamaan yleistä tapaa ymmärtää ympäröivää maailmaa ja vapauttamaan sekä tekijät että katsojan realistisesta todellisuudesta.

Ida hon ajattelussa Toinen kytkeytyy olennaisesti tuntemattoman käsitteeseen. Toisen kohtaaminen on väistämättä tuntemattoman kohtaamista, sillä toinen on tuntematon. Jos väitän tai oletan tuntevani toisen, se ei ole enää minulle tuntematon eikä enää toinen, vaan olen ominut toisen itselleni, mukautanut sen omasta kokemuksestani ja illuusioistani luomaksi rakennelmaksi.

¹ Stein 1941, 19.

Tuntemattoman käsite nojaa etenkin saksalaisen filosofi Bernhard Waldenfelssin ajatteluun, jota soveltaen tuntemattoman ajatellaan olevan jotain, mikä on tiedon, järjen ja analyysin ulkopuolella. Tuntemattoman kohtaamisessa on toisin sanoen kyse vieraskokemuksesta. Normaali kokemus särkyä ja siihen tulee murtuma. Tämä kohtaaminen ei tule hallinnan piiriin, se koskettaa meitä ja me tulemme jonkin kohtaamaksi. On kyse myös siitä, että vaikutumme ja myönnymme vieraudelle.

Nämä kokemukset ovat myös vahvasti ruumiillisia ja tuovat koetuksi ja näkyväksi ruumiin toiseuden. Toisen kohtaaminen on asettumista pois kontrollista ja hallinnasta. Se on myös tietoisuutta valtakysmyksistä.

Ida ho pyrki työskentelyssään kehittämään sellaisia praktiikoita, joissa tämä tuntemattoman kohtaaminen voisi konkretisoitua, niin harjoitteluvaiheessa kuin esityksissäkin. Työryhmä kokee toisintavansa täten mielen sisäistä todellisuutta ja mielen sairauksien logiikkaa ja samalla purkavansa selkeää jakoa minään ja Toiseen. Meissä oleva toiseus, kuten fyysinen sairaus tai mielen ongelmat, otetaan osaksi työtappaa. Teoksissa on vahvasti läsnä ihmisen hauraus tai keskeneräisyys tai vaillinaisuus, mikä ilmenee esimerkiksi sairauksina, henkisinä ja fyysisinä poikkeamina esityksiin rakennetuissa henkilöissä. Tämä näkyy myös teosten rakenteessa: teos koostuu epärationalisesti jäsennellyistä tai assosiativisesti rinnastetuista osista.

Rabies ratsastaa kohti onnellista pariskuntaa villin tuulenpyörteen lailla lehmän kokoisen koiran muodossa lassoaa miehen maahan iskee hampaat läpi lihaksikkaan pohkeen vuorilta on pitkä matka kotiin kun Rabies pyyhkäisee ohi vaahtoinen viitta hulmuten kohti uusia seikkailuja.

(Mehiläispesä, Tuntematonta tutkivan esityssarjan I osa, 2014)

Toiseutta ei peitetä vaan se tehdään näkyväksi. Ida hon teoksissa toiseutta on käsitelty esimerkiksi problematisoimalla katsojan/kokijan suhdetta tekijöihin. Katsoja/kokija ajatellaan niin ikään Toisena, jonka kohtaaminen ei ole itsestään selvää: suhde on alati muuttuva eikä se ole tekijöiden kontrolloitavissa.

Suhde tähän välisyyteen, etäisyyden ja läheisyyden välillä olemiseen, on jännittänyt kontrolloimattomuutensa vuoksi. Kohtaukset tekijän ja kokijan välillä eivät ole luonnollisia kohtaamisia vaan outoa leikkiä, johon katsoja/kokija voi tarttua omalla tavallaan. Luonnollisesti tämä vaikuttaa myös tekijään.

"Sehän on tuhmaa tai siitä saa matoja" – retiisi, luumuhillo ja suihkaus pieruspraytä

Ruumis on merkittävä lähtökohta tuntemattoman tarkastelussa, sillä kokemukset tuntemattomasta ovat vahvasti ruumiillisia. Ruumis on meille aina tuntematon ja vieras. Se on hallintamme ja tietoisuutemme ulkopuolella. Esitystilanteessa ruumiilliset kokemukset ikään kuin hajauttavat ihmisen huomiota ja sitä kautta tilanteen hallintaa ja vastaanottoa. Ruumiillisuuden lähtökohtana työryhmällä on groteski ruumis, joka kirjallisuudentutkija Mihail Bahtinin mukaan on alati muotoutuva, sillä se ei koskaan pysähdy. Sitä luodaan ja rakennetaan jatkuvasti. Se sivuuttaa läpäisemättömän pinnan, joka rajoittaa ruumiin erilliseksi ja valmiiksi. Groteski ruumis ei esitä vain ulkoista vaan myös ruumiin sisäisen kuvan.²

Groteskin ruumiin voi siis tulkita sisällyttävän yhtä aikaa kehon ja ruumiin, Bahtinin mukaan jopa koko maailman. Bahtinin mukaan groteskia kiinnostaa kaikki, mikä ylittää ruumiin rajat, työntyy, pistää esiin tai pullistuu ulos ruumiista. Ulokkeiden ja aukkojen yhdistävä piirre on, että niissä ylitetään kahden ruumiin sekä ruumiin ja maailman väliset rajat.³ Groteski ruumis ei siis suostu kummallekaan puolelle, vaan se sisällyttää sisäänsä molemmat ja pysähtymättömänä se karttaa määrittelyä. Groteskin voi ajatella näin ollen myös esittävän sitä, mikä on kiellettyä ja torjuttua. Toiseus on vahvasti läsnä tässä ajatuksessa.

Ida hon esityksiin luodut maailmat ja hahmot ovat groteskeja: omituisia, epämuodostuneita, yhtäaikaaisesti sekä hieman karmivia että huvittavia. Nämä groteskit hahmot näyttävät ehkä naisilta ja edustavat normatiivisesti ei-viehättävää ruumiinkuvaa. Groteskius syntyy näiden naisten ulkoisten piirteiden korostamisella ja realismin ulkopuolelle viemisellä. Drag-estetiikkaa hyödyntävät meikit ovat äärimmilleen viritettyjä ja viimeistelyjä. Silti niitä tarkemmin katsoessaan voi huomata esimerkiksi kasvoista kasvavan karvatupon, ihossa näkyvät lautumat, sokeutuneet silmät. Groteskit hahmot ovat rationaalisen todellisuuden ulkopuolisia "toisia": feminiinisiä, ruumiillisia ja rahvaanomaisia.

Esityksen *Mehiläispesä* (Tuntematonta käsittelevän esityssarjan I osa, 2014) toisessa osiossa nimeltä *Rabies* yleisölle näytettiin sarja lyhyitä kuvia, jotka lihallistivat rabieksen oireita, joita ovat muun muassa pureminen, veren valuaminen, kuolaaminen ja suolen toiminnan hallitsemattomuus. Eräässä näistä kuvista esiintyjän kasvot painautuvat toisen esiintyjän takapuoleen, joka on kauttaaltaan ulosteen peitossa: kuvan pari kytkeytyy hetkeksi kramppimaiseen kouristukseen tässä asennossa. Tilassa tuoksu samaan aikaan voimakkaasti ulosteelta. Haju oli saatu aikaan pureskelemalla ja sylkemällä retiisimurskaa lattialle, jolloin sen rikkiyhdisteet vapautuivat tilaan.

² Bahtin 1995, 281–282.

³ Bahtin 1995, 281.



Mehiläispesän Rabies-osiosta.

Political peep show'ssa (2015) tutkittiin ihmisen suhdetta sellaiseen taiteeseen, jossa on käytetty eritteitä (Taide ja ruumis -kyselylomakkeen avulla). Voidaan puhua myös abjektitaiteesta. Samaan Peep show'hun liittyi myös leikkimielinen kilpailu, jossa palkintona oli erilaisia aitoja eritenäytteitä. Ovireiän kautta sai myös tirkistellä takahuoneessa tapahtuvaa Marina Abramovic -parodiaa, jossa Maria A. piereskeli punaisessa mekossaan. Marina A. kohtasi performanssissaan *The Artist is Present* (MoMa, 2010) katsojan kasvoista kasvoihin, parodia esitti karnevalistisen version tästä intiimistä kohtaamisesta (*The Fartist is present*).

Kohtaa kuolema -esityksissä (2013, 2016) käsiteltiin kuolemaa vahvasti ruumiillisena prosessina. Esityksiin sisältyi kuoleman prosessin tarkka kuvaus: mätänemisen konkretisointi homehtuneiden ja mätänevien materiaalien kautta sekä elävien etanoiden käyttäminen esitysmateriaalin hajottajina. Myös esiintyjien ruumis esitettiin hajoavana ja hallitsemattomana, kuten tilanteessa, jossa kesken muistojuhlan esiintyjän suusta työntyi ulos musta tahman peitossa oleva kello. Samankaltainen kohtaus oli myös *Toto ja minä* -esityksessä (Tuntematonta tutkivan esityssarjan II osa, 2015). Tämä kuva, suusta työntyvä mustan töhnän peitossa oleva kello, konkretisoi ajatusta hallitsemattoman, pelottavan, saastaisen käsittelystä Ida hon produksioissa.

Ryhmän kiinnostus groteskiin ruumiiseen ja sitä kautta eritteisiin ja saastaan kytkeytyy juuri hallitsemattomuuteen. Ihmisen on itselleen tuntematon ja ruumis on siitä konkreettinen todiste.

“Niinpä Ida ei ollut siellä” – esiintyjä katoaa

Ida hon suhde esiintyjään ja sitä kautta myös ihmiseen on ihmiskriittinen ja posthumanistinen. Tekijät haluavat kyseenalaistaa ihmisen asemaa esityksen keskiössä. Valittu työtapana on tuottanut sellaista olemisen tapaa, jossa fokus on kokonaistilanteessa: kyseessä on jonkinlainen yhteinen vakava leikki yleisön, tilan ja tekemisen kanssa, fokus ei ole enää tekijöissä eikä katseessa kuten perinteissä teatteriformaatissa.

Esityksessä *Toto ja minä* ryhmä pohti, miten esiintyjän saisi pikkuhiljaa häviämään tilasta. Esityksessä pelataan epäloogista lautapeliä, jonka hävittyään kaksi naisista katoaa lähes näkymättömiin. Toinen heistä riisuu peruukkinsa, pistää sen naulaan ja astuu seinässä olevaan rakoon. Myöhemmin toinen hahmo rakentaa tiilimuurin hänen eteensä niin, ettei mitään jää näkyviin. Toinen pelissä häviäjä puolestaan menee pöydän alle ja hieman myöhemmin hänen päänsä nousee esiin pöydän keskeltä olevasta reiästä. Tällöin neljäs pelaaja sotkee pöydän keskellä näkyvät kasvot hiilestä ja hunajasta sekoitetulla tahnalla, johon hän painelee karvoja ja lopuksi suihkuttaa kasvot ruskealla sprayllä. Sekä muurin taakse piilotettu esiintyjä, sekä pää pöydän keskellä jäävät sijoilleen esityksen loppuun asti.

Esityksen päätyttyä katsojat palaavat samaan tilaan, jossa pöytä ja muuri ovat. Tällöin jotkut katsojista tulevat tarkastelemaan ”päättä”. He koputtelevat ja tökkivät sitä, aivan kuin eivät enää tietäisi, onko kyseessä ihminen vai esine. Osa jää pöydän viereen puhumaan kokemuksistaan esityksessä eivätkä tunnu pitävän ”päättä” enää ihmisenä, myös ”seinään muuratun” esiintyjän läsnäolo unohtetaan.

Onko esiintyjä olemassa vain silloin, kun hänen ruumiinsa on selkeästi argumentoitu tai paikalla tai esiintyjän positiossa? Millaista ruumiillisuutta on poissaoleva ruumiillisuus, entä poissaoleva esiintyisyys?

Ida hon ihmiskriittisessä työtavassa on mukana parodinen näkökulma; Bahtinin käsite karnevaaliparodia resonoi ryhmän toimintaan. Bahtinin mukaan karnevaaliparodia synnyttää aina uutta ja uudistaa vanhaa. Siihen liittyy nauru, joka on universaalialia ja kohdistuu kaikkeen. Se on ambivalenttia: samalla kun se iloitsee, se myös ivaa ja pilkkaa, myöntää ja kieltää, hautaa ja synnyttää uudelleen.⁴ Nauru vapauttaa turhasta maailmantuskasta ja itsetarkoituksellisesta vakavuudesta. Karnevalistinen parodia kohdistuu ryhmässä niin itseä, maailmaa kuin taiteen tekemistä kohtaan.

Muna on ihmisen kodin perusyksikkö. Ihminen voi elää vain sillä. Muuta ei tarvita, paitsi ripaus taidetta, ehkä jokin pieni ääni-installaatio. 99 pierua tai

⁴ Bahtin 1995, 13.



Tuhrattu pää esityksessä *Toto ja minä*.

taiteilija housut kintuissa, suolinesteissään ripuloi sohvalle, talloo ulostetta villanukkamatolle. Muna ja taide, se erottaa ihmisen kodin eläimen kodista. Muna tippuu, taiteilija nauraa, paska haisee. Munaan tulee särö, taiteilijan iho lohkeilee, pergamentti rapisee lattialle. Keltuainen valkuainen ja kuori. Kuori päähän on söpö tipuhattu tai sitten sen voi asetella haaroihin, pääsiäisyllätys. Tämä päivä saa arvosanan 3, suolattomat munat. Suola ripisee munamössön päälle ja taiteilija nauraa. Hah, hah, haa monenkirjavat muna, afrikkalaislapset, sukupuolisensitiivisyys, taulu jonka keskellä ei ole mitään, se on munan kuori. Minä pistän munan perseeseen, jemmaillen sitä siellä, hauduttelen, teen taidetta.

(Apinoiden kuningas – luentoesitys ihmisestä, 2016)

Syksyn 2017 produktio *Anu's Spa* oli parodinen vaihtoehtohoitola, hyvinvointipalvelu. *Anu's Spalla* oli omat kotisivunsa, joiden kautta se testasi ihmisten lukutaitoa, kykyä erottaa valhe totuudesta. Toden ja fiktion rajalla pelaava *Anu's*



Apinoiden kuninkaan tutkijaryhmä (Human Research Unit) on myös tehnyt surrealistisia lyhytelokuvia.



Anu's Spa oli hyvinvointikeskus Eurantiellä.

Spa eli sosiaalisessa mediassa omaa elämäänsä. Fyysisessä todellisuudessa Ida ho järjesti hoitolan nimissä kokemusesityksiä, joissa osallistujat olivat "yksilöllisen hoidon kohteena". Esimerkiksi osallistumalla viruologista immunitettiin vahvistetaan VIVIH-hoitoon sai immunitetin kaikkia tauteja vastaan. VIVIHissä "asiakkaaseen" tartutettiin ebola-virus. Nämä kokemusesitykset kommentoivat pika-hyvinvointiin keskittyntä ihmiskäsitystä.

Vuosina 2017–2020 Ida ho on mukana tieteen- ja taiteentekijöitä yhdistävässä Ruumis ja toinen -hankkeessa. Osana tätä hanketta Ida ho tutkii ihmisyden ylijäämää, kuten saastaa ja groteskia ruumista. Työskentelyssä ylijäämä (abjekti) otetaan ajattelun ja toiminnan keskiöön, minkä kautta hallitsevien normatiivisten diskurssien ja käytäntöjen tuottamat rajat ja rakenteet paljastuvat ja tulevat uudelleen arvioitaviksi.

Lähteet

Bahtin, Mihail 1995 (1965): *Francois Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*. Suom. Tapani Laine ja Paula Nieminen. Helsinki; Taifuuni.

Stein, Gertrude (1941): *Ida*. Suom. Kaarina Ripatti. Helsinki: Kirjayhtymä.

Waldenfels, Bernhard 2011 (2006) *Phenomenology of the Alien. Basic Concepts*. Translated from German Alexander Kozin & Tanja Stahler. Northwestern University Press. Evanston, Illinois.

Väliotsikoiden lainaukset ovat Steinin romaanista *Ida*.

MINNA HEIKINAHO

Eksenttrinen (kolmas) silmä tallentaa paikkakokemuksia Gambiasta

Esittelen tässä taiteilijapuheenvuorossani näkökulman Taideyliopiston Kuvataideakatemian Gambia-projektiin (2015–2017). Analysoin ja kuvailen työpajaopetusta omien ja opiskelijakokemusten kautta. Pohdin millaista ymmärrystä kehollinen läsnäolo luo kahden eri kulttuurin välille. Miten ymmärrämme valo-, videokuvaamisen oikeutuksen, kuvan luennan kulttuurisesta näkökulmasta – mikä on eksenttrinen?

Tein Taideyliopiston taidepedagogian opiskelijana kaksi erillistä matkaa Gambiaan kahden eri opiskelijaryhmän, vastuopettajien ja taidepedagogian opiskelijoiden kanssa. Suoritin taidepedagogisiin opintoihini kuuluvan opetusharjoitteluosuuden näiden matkojen aikana. Hyödynnän tässä artikkelissa haastatteluaineistoani, joka perustuu sekä gambialais- että suomalaisopiskelijoiden työpaja- ja yhteisöllisiin oppimiskokemuksiin: katseharjoitukseen ja ruuanlaiton synnyttämiin kehollisiin aistikokemuksiin naisten työpajassa.

Tiesin aivan liian vähän siitä, millaisiin olosuhteisiin olimme menossa. Päädyin lopulta omien tutkimusaiheideni äärelle. Toteutin katseharjoitetehtävän. Harjoitteeseen osallistuvat kaikki ensimmäiselle matkalla mukana olleet opettajat ja opiskelijat kummastakin maasta. Kysyin videohaastattelussa gambialaisopiskelijoilta, millaisia oppimiskokemuksia työpajaopetus heille tuotti. Toisen matkan jälkeen lähetin sähköpostitse myös kaikille suomalaisopiskelijoille samat kysymykset, jotka olin esittänyt gambialaisille. Suomalaisryhmämme naisopiskelijoita pyysin kuvailemaan omakohtaisesti naisten työpajassa syntyneitä kokemuksia.

Oma funktioni yhteisötaiteilijana ja pedagogian opiskelijana jäi epäselväksi projektinalkuaiheessa. En saanut tarttumapintaa sen paremmin kehitysyhteistyöajatukseseen kuin itse suunnitteilla olevan taidekoulun pilottiovetusohjelman rakentamiseen.¹

¹ Xam Xamleh Art Promotional -yhdistys (2015) haki Unescolta puolen vuoden pilottivaiherahoitusta taidekoulun käynnistämiseen ja jatko-suunnitteluun. Projektiin osallistuneiden taidepedagogian opiskelijoiden toivottiin olevan apuna hakemuksen laadinnassa ja opetusohjelman suunnittelussa. Samana vuonna Taideyliopistolta haettiin projektirahoitusta kuvataiteen koulutuksen kehittämiseen Gambiassa osana Taideyliopiston taidepedagogian opintoja (2015–2017).

Katse kehollisena kosketuksena

Olen kiinnostunut niistä merkityksistä, joita ihmisten välinen kohtaaminen tuottaa meissä ja meihin.

Ehdotan, että valitsette parin ja parin kanssa yhdessä sovitte katsomisetäisyyden, jolta katsominen tapahtuu. Lisäksi pyydän, että asetutte vastakkain, katsotte toinen toisianne silmiin tai kasvojen alueelle. Toivon, että pitäisitte silmät auki mutta tarvittaessa teillä on vapaus lepuuttaa silmiänne sulkemalla ne. Silloin voitte kuulostella, miltä tuntuu olla silmät kiinni ja kokea siihen liittyvä tilannemuutos.

(Heikinaho 2015. Katse-harjoite. Kesto n. 2 min.)

Emmanuel Levinasin (1996) mukaan toinen kohdataan kasvojen tasolla mi-meettisesti jännitteisessä tilassa, mutta itse tapahtumana toisen kasvot ovat jotakin, jota ei voi paeta. Levinasille toisen kasvot kohdataan ihon tasolla läsnäolevina, vastuullisina ja vastavuoroisina. Hänelle kehollisuus on vastavuoroista, eikä koskaan palaudu samaan samanlaisena. Koska aistimme, olemme keskeneräisiä ja vaillinaisia omassa elämässämme, olemme Levinasin mukaan eettisyyteen soveliaita.²

Taiteellisen tutkimukseni produktio-osiin sisältyy harjoitteita, jotka ovat kehittyneet taiteellisen tutkimukseni aikana. Kutsun näitä harjoitteita aistitutkimusmenetelmiksi. Niiden avulla tutkimusryhmämme etsii tietoa ihmisen ja ympäristön välisistä kokemussuhteista.

Toimintani liittyy yhteisötaiteen traditioon ja juuri siitä syystä minua kiinnostavat ihmisten väliset suhteet, kanssakäyminen ja kohtaamistilanteet. Se, miksi olen siirtynyt perinteisen kuvataiteen esittämiskonventioista yhteisölliseen suuntaan ja valinnut toimintatavakseni jakamiseen perustuvat periaatteet, ovat lähtökohtia, joita taiteellisessa tutkimuksessani pyrin valottamaan.

Kun vuorovaikutustilanne syntyy kahden subjektin välille toisen kasvojen kosketuksessa, sitä ei voi ennakoida mutta kasvojen kosketus voi puhutella, väistää tai konfliktoida. Reagoimme, toisen kasvot eivät jätä kylmäksi vaan toisen toiseus, toisen kasvojen kosketus palauttaa meidät takaisin itseemme, siihen miten me itse koemme toiseuden vastuun itse itsenämme.

(Heikinaho 2013. Saa sanoa – Ruumiillisia harjoitteita -tuotanto)

² Heikinaho 2018.

Suomalaisessa kulttuurissamme silmiin katsomista pidetään rehellisyyden merkkinä, enkä osannut valmistautua siihen, että katseharjoitustilanne gambialais- ja suomalaisopiskelijoiden välillä konfliktoituisi. Työpaja päättyi hämmennykseen. Islamilaisen kulttuurin mukaan silmiin katsominen on epäkunnioittavaa ja osoittaa huonoa käytöstä. Valitettavasti heti tämän tilanneharjoituksen päätyttyä avoin keskustelu katseharjoitekokemuksista jäi käymättä ja siten siihen liittyneet kulttuurisidonnaiset merkityserot käsittelemättä. Toisen matkamme (2016) aikana yksi gambialaisopiskelijoista palasi katseharjoituksen herättämiin kysymyksiin. Hänen mukaansa harjoituksen tarkoitus oli kiinnittää huomio vastavuoroisuuden ja kulttuurieron merkitykseen.

Jälkikäteen tekemistäni sähköpostihaastatteluista käy ilmi, että katseharjoitteeseen osallistuneet suomalaiset kokivat tilanteessa myötähäpeää. Välittömästi yhdelle suomalaiselle osallistujalle syntyi tunne siitä, että se mitä hän teki, oli epäkohteliasta. Gambialaisopiskelijat puolestaan korostivat omissa vastauksissaan keskustelua kulttuurieroista ja niiden merkityksistä. He pitivät hyvänä, että matkaamme oli edeltänyt orientaatioluentosarja heidän kulttuuristaan.

Orientaatioluentosarjan luennoitsija ja Xam Xamleh Art Promotional -yhdistyksen³ jäsenen Essas Colleyn (2017) mukaan heidän kulttuurissaan ei ole tapana katsoa ihmistä silmiin, vaan sitä pidetään loukkaavana. On suositeltavaa katsoa alas. Colley kuitenkin muistuttaa, että ”uskonto Gambiassa on sellainen, miten kukin sen kokee. Uskonto ennen ex-presidenttiä⁴ ei ollut mitenkään näkyvässä asemassa maassamme, ylipäänsä Länsi-Afrikassa islam ei ole kovin yleinen uskonto.” Colley muistuttaa minua keskustelumme kuluessa siitä, että islam ei ole Gambian alkuperäinen uskonto, vaan se on saapunut arabien myötä Pohjois-Afrikasta. Samalla hän kuitenkin toteaa: ”Muslimiperheeseen syntynyt on 90% todennäköisyydellä islamin uskoinen. Uskonto on tärkeää identiteetille, mutta sen merkitys ihmisille Gambiassa ei ole sama kuin arabimaissa eläville ihmisille. Olin viimeksi moskeijassa viisi vuotta sitten. Tärkeintä on tunnistaa kuuluvansa tiettyyn ryhmään ja tämä pätee myös uskonnon suhteen. Juhlimme muslimien rukouskauden loppua Id al-fitr’a yhdessä. Olemme siellä toisiamme varten. [- -].”⁵ Colleyn puheista voi päätellä, että politiikalla on yhteys uskonnon harjoittamiseen tai sen aseman vahvistumiseen Gambiassa.

³ Xam Xamleh Art Promotional -yhdistys pyysi Taideyliopiston Kuvataideakatemia professoria suunnittelemaan tulevan taidekoulun opetusohjelmaa Gambiaan (2014). Seuraavana vuonna (2015) projekti laajeni osaksi Taideyliopiston taidepedagogian opintoja. Gambian Sanchabassa oli jo olemassa koulurakennus, joka oli suunniteltu ja rakennettu Suomen Ulkoministeriön kehityksimaatulla ja jonka toimintaisältö ja opetusohjelma olivat vasta suunnitteluvaiheessa. Kutsun rakennusta nyt tässä artikkelissa taidekouluksi, sillä siinä tarkoituksessa rakennus toimi matkamme aikana.

⁴ <http://www.accessgambia.com/information/people-tribes.html> https://en.wikipedia.org/wiki/Yahya_Jammeh https://en.wikipedia.org/wiki/Adama_Barrow Haettu 31.08.2017.

⁵ Heikinaho 2018, 145.

Eksenttrinen kolmas silmä (koskee ja satuttaa)

Arkinen työpäivämme Sanchaban ”tulevassa taidekoulussa” koostui luennoista ja työpajoista. Oppiminen perustui toiminnalliseen yhdessä tekemiseen. Materiaalityöpaja toiminnallisena prosessina oli intensiivinen, läsnäoloa ja sitoutumista vaativa opetusmenetelmä. Työpajassa opettaja ja opiskelijaryhmä yhdessä valmistivat paikallisista luonnon materiaalista (kasveista) eri prosessivaiheiden kautta värejä.

(Heikinaho 2017)

Ensimmäiselle matkalleni (2015) olin saanut mukaani videokameran. Niinpä muitta mutkitta turvauduin kameraan ja vetäydyin sen suojaan, tarkkailijan asemaan. Aloin kuvata tai itse asiassa koko suomalaisryhmämme kuvasi kaikkea ja kaiken aikaa. Valo-, ja videokuvaaminen ovat varsin helppoja, aikaa säästäviä ja taloudellisia haltuunoton keinoja. Opetuksen kuvaamistehtävä oli olemassa jo ennen matkaa asetetuissa toiveissa. Keskityin videotaltioimaan materiaalikurssin opetusta opetusmenetelmänä. Kuvasin päivittäin ja minulle kertyi valtava, useiden tuntien mittainen videomateriaaliarkisto.

Kun nyt jälkikäteen katson kuvaamaani videokuvamateriaalia, huomaan valta-asetelman. Lähes jokaisella meistä oli jokin kuvaamiseen liittyvä väline mukana. Iso kamera ihmisen kaulassa on kuin maskuliinisuuden jatke. Jos katsotaan kameraa esineenä (sen käsittäessä rungon erillisine objektiivineen), niin väistämättä se muotokieleltään muistuttaa fallossymbolia. Me, valkoiset suomalaiset (sukupuolesta sinänsä riippumatta) samaistuimme näihin miehiisyyden jatkeisiin ja otimme niin tilan kuin tilanteenkin haltuumme kuvaamalla. Kameroista välineinä tuli osa jokapäiväistä identiteettiämme ja minäkuvaamme. Kärjistäen kamera kolmiulotteisena esineenä on kuin ase, joka alistaa kuvauskohteensa. Tuo alistava ase on tässä tekstissäni eksenttrinen kolmas silmä.

Suomalaisopiskelijoiden ja vastuopettajien vierailu paikallisessa koulussa (2015) Vierailimme paikallisessa koulussa ja monella meistä oli kamera laukaisunvalmiina tai hiukan peitellymmmin esillä tässä kuvassa. Itse olin tässä tilanteessa kameran takana videokuvaamassa. Sivulla 181 oleva kuva on video-kaappauskuva kyseisestä materiaalista.

Mistä tämä valo- ja videokuvaamiseen liittyvä haltuunoton tarve syntyi? Miksi meidän pitää todistaa ja raportoida tai välittää kohteesta reaaliaikaista kuvamateriaalia? Eikö olisi olemassa muitakin keinoja tallentaa koettuja tilanteita – onko niitä edes mietitty?

Islamin usko kieltää kuvallisen esittämisen. ”Islam kiteytyy ajatukseen, jonka mukaan taiteilija ei saa kuvata elävää olentoa, sillä viimeisellä tuomiolla hänen



Kuva: ©Heikinaho, Minna

olisi kyettävä puhaltamaan siihen henki. Muuten hän joutuu helvettiin, sillä vain jumalalla on kyky luoda elämää. Kuvakiellon taustalla vaikuttavat mm. seuraavat näkemykset: 1. Ihminen on jumalan kuva, joten sitä ei saa imitoida taiteessa, sillä taide voi heijastaa jumalan luomistyötä vain vajavaisesti. 2. Mikään idoli eli epäjumalankuva ei saa olla ihmisen jumalan näkymättömän läsnäolon välissä.”⁶ Ikonoklasmi edusti kuvien kieltämistä ja niiden tuhoamista jo 700–800 luvulla. Platonilaisessa valtiossa varjokuvia pidettiin uhkana reaaliselle maailmalle. Eräät alkuperäiskansojen uskomukset mieltävät kameran pahana silmänä, joka vie sielun mennessään.

Visuaalisen kulttuurin tutkija Janne Seppänen (2001) pohtii valokuvaamisen merkitystä, kuvan syntyä ja kuvatuksi tulemisen tarvetta. Esilläolollaan ihminen voi hakea huomiota, kuvatuksi tulemista. Digitaalisuus luo kuvanluentaan uudenlaista läpinäkyvyyttä ja hetkellisyyttä. Kuvien määrä, käyttö ja visuaalisen tiedonvälityksen nopeus ovat kasvaneet räjähdysmäisesti uusien teknologioiden ja tietokonesovellutusten myötä. Nykyhetkessä ihmiset kertovat ja kommunikoivat kuvilla, rakentavat itsestään tarinoita. Uudet teknologiat, somekulttuuri ja tietokonesovellusten käyttö vaativat meiltä visuaalista medialukutaitoa.

Ensimmäisen matkan jälkeen meillä oli aikaa sulatella matkaamme liittyneitä kokemuksiamme ja oppia niistä. Jo toisen matkan valmisteluvaiheessa pedagogian opiskelija ja valokuvaaja Jenni Haili ehdotti, että lähestyisimme kuvaamista välineellisen tasa-arvon avulla siten, että kaikki halukkaat voisivat

⁶ Miettinen 2016.

osallistua kuvaamiseen. Päätimme, että Haili kokeilisi ja soveltaisi tätä ideaa valokuvatyöpajassaan. Älykännykkä, joka lähes jokaisella opiskelijalla oli, toimi kuvausvälineenä.

Toisella matkallamme kuvaaminen ei enää ollut niin silmiinpistävää kuin se ensimmäisellä matkallamme oli ollut ja näin valo- ja videokuvaaminen asettuivat tasa-arvoisempaan asemaan. Emme herättäneet huomiota laitteiden koolla tai määrällä. Antropologi-elokuvaaja Jean Rouchin lähestymistavassa kamera pyrkii asettumaan tasa-arvoiseen asemaan ja osallistuvaan rooliin⁷ kuvattavien kohteidensa kanssa. Myös Kantonen itse käyttää myötäelävää kameraa perhe-elämäänsä kuvatessaan. Rouch kokeilee surrealistista otetta ja luopuu jopa kamerajalustan käytöstä.⁸ Kamera seuraa arkipäivän tietoisia mielentiloja ja saavuttaa linssin takana eräänlaisen kaksoisominaisuuden, jota Rouch kuvaa elokuvahurmoksena.

Edeltäneiden kokemusten valossa kuvaamishdoista ja visuaalisen materiaalin käytöstä tulisi mielestäni kuitenkin ensisijaisesti neuvotella yhdessä paikallisten toimijoiden kanssa niin, että kumpikin osapuoli ymmärtää ja hyväksyy kuvaamisen tarpeet ja pyrkii suhteuttamaan kuvaamisen ja kuvien käytön yhdessä sovittujen ehtojen mukaiseksi. Ellei tasapuolista ymmärrystä ole löydettävissä, olisi hyvä miettiä vaihtoehtoisia keinoja kuvaamisen suhteen. Emme käsitelleet näitä kuvaamiseen liittyviä valtakysymyksiä ennen ensimmäistä matkaamme tai sen aikana (2015). Emmekä huomioineet valokuvaamista itsessään kolonisoivana toimintana. Sen sijaan pohdimme uskonnon ja valokuvaamisen välisiä suhteita sekä laajemmin kuvataiteen ilmaisuun liittyviä sääntöjä ja rajoituksia, joita meidän tulisi noudattaa islamin uskoisessa valtiossa.

Palaneen käryä naisten työpajassa

Moni meistä Gambian matkaajista muistaa elävästi muovin palamishajun. Gambiassa muovia käytetään sytykkeenä eikä sen palamiskaasujen myrkyllisyyttä ehkä edes tunnisteta. Keskustellessamme ihmettelimme gambialaisten ristiriitaista suhdetta muoviin materiaalina. Ex-presidentti oli kieltänyt muovikassien käytön ja toisaalla muovia käytettiin sytykkeenä.

Seuraavat haastattelukuvaukset kertovat naisten työpajan kokemuksista.

Torilla oli vilkasta ja kojut notkuivat ruokatarpeita, jotka kaikki olivat tuoreita ja lähialueiden tuottamia. Kala- ja lihatiskit olivat varmasti shokeeraavia monelle suomalaiselle, sillä niiden ympärillä pörräsi miljoonittain kärpäsiä. Gam-

⁷ Kupiainen 2017, 32, kts. myös Kantonen 2017, 47.

⁸ Mt, 68.

biassa kylmäketju ei ole katkeamaton. Kiersimme torin kapeita kulkuväyliä letkana samalla kun gambialaisnaiset hankkivat ruokatarpeet tehokkaasti. Ryhmän vanhin nainen piti huolta rahoista. Kasviskorista tuli nopeasti painava ja tarjouduin kantoavuksi. Lopuksi vielä hankimme tien viereltä mukaan nipun polttopuuta ja pullovettä meille suomalaisille sekä vesimelonin, jonka yksi naisista kantoi takaisin compaundille päänsä päällä. Näky oli uskomaton ja kuvasin taituruutta matkan varrella.

(Naisten työpajakokemus 2017. Haastateltavan kommentti.)

Palattuamme compaundille⁹ aloitimme heti ruoan valmistuksen. Meille suomalaisille ohjeistettiin kuinka pilkkoa vihannekset sopiviksi. Sipulin pilkkojille annettiin vinkiksi laittaa sipulin kuori pään päälle, näin sipuli ei itkettäisi pilkkojaa. Kissa norkoili kalakulhon äärellä, mutta ei uskaltanut lähestyä sitä. Se on varmasti saanut huutia sellaisesta käytöksestä aiemmin. Lapset leikkivät taputusleikkejä ympärillämme. Vanhemmat gambialaisnaiset puhdistivat riisiä ja nuoremmat maustoiivat kalat. Yhteisön keittiö oli ulkona sijaitseva katos, jonka sisällä oli nuotiopaikka, mutta ei savupiippua. Katoksen seinät olivat mustat kuin savusaunassa. Kalat keitettiin nuotion päällä suuressa padassa, johon ensin pullautettiin muovipussillinen ruokaöljyä. Tulen sytykkeenä käytettiin muovirooskaa.

(Naisten työpajakokemus 2017. Haastateltavan kommentti.)

Naisten työpajaan osallistuivat suomalaisryhmästämme kuusi naista sekä yhden gambialaisperheen naispuoliset jäsenet. Gambiassa perheen käsite on laaja. Perheeseen kuuluviksi lasketaan eri sukupolvet: isovanhemmat, vanhemmat sekä sisarusten perheet ja muut sukulaiset. Sähköpostitilauksista ilmenee, että varsinaiseen ruuan valmistamiseen käytettiin aikaa kolme tuntia. Työpajassa ruuan valmistuksen aikana aistit nousivat pintaan: tunto, maku, näkö, kuulo ja haju. Hajuaisti saattaa palauttaa kokijan omiin varhaismuistoihinsa. Hajuaistin sanotaan olevan aisteista muistiharkin ja yksi parhaista muistin välineistä¹⁰. Hajuaistimukset välittyvät autonomisen hermoston avulla ja ovat yhteydessä aivojen parasympaattiseen osaan eli siihen, miten ihminen muistivaraisesti yhdistää tietyt tuoksut mielihyvää ja toiset taas epämiellyttäviä tunteita tuottaviksi.¹¹

⁹ Gambialainen majoitusalue, joka on rajattu muurilla tai aidalla. Majoitusalue on keskitetty päärakennuksen ympärille. <http://www.accessgambia.com/information/compound-dwelling.html> Haettu 06.10.2017.

¹⁰ Tuominen 2012, myös Yuan 1998.

¹¹ Tuominen, 2014.

Ruoanlaiton kautta gambialainen traditio tuli tutuksi. Ruokaa käsiteltiin istualtaan sylissä ja käsin, välittömästi, muiden naisten seurassa. Työt jaettiin ja jokaisella oli omat tehtävänsä. Auringon kuumuus sai meidät siirtymään tuolin kanssa pihalla kahden puunvarjon mukaan. Perheen nuoret naiset opettivat ruoan oikean käsittelytavan kädestä pitäen, kiireettömästi ja kunnioittavasti, joten ihmisen läsnäolo oli lämmin. Tällaista oppia en omassa kulttuurissani ole ruoanlaiton suhteen saanut.”

(Naisten työpajakokemus 2017. Haastateltavan kommentti.)

Gambialainen tapa ruokailla jakaa pihan fyysisen ja sosiaalisen tilan kolmeen; lapset, naiset ja miehet. Tai oikeastaan jako oli vanhimman naisen rajaaminen neljälle. (Tämän perheen vanhin halusi kuitenkin ruokailla muiden kanssa ja vieläpä rikkoen rajoja niin että otti yhden pienimmistä lapsista syliinsä). Kussakin ryhmässä syötiin parista isosta kulhosta käsin, joka oli maassa. Ruokailu tapahtui käsillä, jolloin riisiä pyöritellään sormenpäissä ennen syömistä. Sekin tekniikka oli kohdallani hakusessa ja naamani oli aivan riisissä.

(Naisten työpajakokemus 2017. Haastateltavan kommentti.)

Kulttuurisidonnaisia ja vastavuoroisia kosketuskohtia

Kumpaakin matkaamme edelsi Taideyliopiston Kuvataideakatemiassa järjestetty orientaatioluentosarja. Moni sarjan luennoitsijoista korosti kohdemaan alkulähtökohtien kartoittamisen ja kulttuurien välisen ymmärryksen merkitystä. Paikallishallinnon tuntemus ja paikalliset kontaktit ovat elinehto projektin onnistumiselle.¹² Lotta Aunio (2011) mukaan kulttuuri-identiteetin löytämiseen tarvitaan tietoa ja tiedostamista jälkikoloniaalisessa tilanteessa. Koulutuksen merkitys korostuu. Monien afrikkalaisten maiden koulujärjestelmät suosivat edelleen siirtomaavallan ja valloittajamaiden kieliä¹³, minkä Aunio näkee eriarvoistavana tekijänä. Koulujärjestelmä olettaa kansainvälisestä kielestä olevan hyötyä enemmän kuin etnisten ryhmien omista kielistä, näin myös Gambiassa. Vaikka gambialaiset jakautuvat moniin heimoihin, joilla on omat kielensä¹⁴ ja murteensa, niin yhä edelleen Gambiassa perusopetus perustuu englanninkieli-

¹² Kehitysyhteistyön kattojärjestön Kepan Artsoppa-keskustelutilaisuudessa eräs toimija korosti kolmikantaa, jossa yhteistyön onnistumisen ydin on se, että hankkeella on hyvä ja toimiva suhde paikallisiin toimijoihin sekä paikalliseen ja kansalliseen poliittiseen päätöksentekoon. Helsinki. 16.05.2017 Heikinaho & Colley. Haastattelu. Helsinki (18.03.2017).

¹³ Mt., 123–124.

¹⁴ Gambialaiset jakautuvat seitsemään etniseen pääryhmään: Mandingat 42%, Fulat 18%, Wolofit 16%, Jolat 10%, Serahulet 9%.

seen siirtomaavallan ajalta peräisin olevaan järjestelmään ja monesti koulujen rahoittajina toimivat eurooppalaiset tahot.

Sähköpostikeskustelussamme Essas Colley (2017) nostaa keskusteluun gambialaisen perinteen, jossa taiteellinen osaaminen siirtyy sukupolvelta toiselle, säilyy tiettyjen sukujen oikeutena.¹⁵ Tätä ammatin periytyvyyttä voisi verrata vaikkapa Euroopassa anglosaksisen kielialueen vastaaviin ammattikiltajärjestelmiin.¹⁶

”Etnisyys merkitsee Gambiassa sitä, että jokaisella etnisellä ryhmällä on omat tapansa. Voin puhua vain mandingoista. Meidän kulttuurissamme isoäidin rooli oli merkittävä. Mitä vanhempi iältäsi olet, sitä arvostetumpi sinusta tulee. Ihmiset ajattelevat, että vanhimmat ovat viisaimpia. Tämä viisaus säilyy yhteisön sisällä ja tavat periytyvät käytöstapoina, joihin meillä on oikeus uskoa. Nämä perinteet siirtyvät vanhemmalta sukupolvelta nuoremmalle. Tietoa välitetään sekä suullisessa että kerronnallisessa kommunikaatiossa. Jokaisella etnisellä ryhmällä on omat arvonsa. Mandingat ovat hyvin ylpeitä ja arvokkaita ihmisiä. Meille mandingoille omanarvon tunne on tärkeää”, vastaa Colley, kun kysyn häneltä mitä hänen oma kulttuuritaustansa hänelle merkitsee.

Teoreetikko Gayatri Chakravorty Spivak (1996) antaa näihin jälkikolonialistisiin haasteisiin teoreettisia työkaluja. Hänen mielestään neuvottelu on mahdollista, jos osapuolet ovat tasa-arvoisia¹⁷ mutta usein ne eivät sitä ole, sillä vallitsevat rakenteet noudattavat arvojärjestystä, joka luo epätasa-arvoa kansalaisten keskuuteen. Vallassa olevat haluavat vahvistaa omaa asemaansa käyttäytymisellään ja samalla alisteisessa asemassa oleva kohde pakotetaan sabotoimaan ja valehtelemaan. Näillä keinoilla alisteisessa asemassa olevat pyrkivät horjuttamaan vallitsevia valtarakenteita.¹⁸

Tasa-arvo on tavoiteltava asia, mutta vaikeasti saavutettavissa, ja valta-asetelmia ei voi välttää. Demokratiaan ja koulutustasa-arvoon liittyvät muutokset tapahtuvat yleensä hitaasti. Kun yhteiskunnan poliittinen tilanne ja talous vaikiintuvat, niin yleensä valtion kehitysaste myös nousee.

Entä mitä mieltä Colley kuvataiteilijana on Gambian uudesta poliittisesta tilanteesta? Miten se mahdollisesti muuttaa tai vaikuttaa itse kulttuuripolitiikkaan ja miten sen vaikutukset konkretisoituvat Xam Xamleh Art Promotional

¹⁵ In Gambia we do not have a name for an artist per se, the only closest we could refer to an artist in my language Mandinka would be “jali”. When one says Jali it could mean a Kora player (Twenty one string mandinka musical instrument), a drummer or a singer. These disciplines are usually inherited, meaning they are passed from generation to generation from father to son for they are the sole custodians of these occupations. It is very rare for people from potters. Colley, Essas. Sähköposti. 05.08.2017.

¹⁶ <https://en.wikipedia.org/wiki/Guild>. Haettu 19.01.2018.

¹⁷ Mt., 23.

¹⁸ Mt., 22.

-yhdistyksen taidekouluhankkeessa? ”Nykyisin tilanne on kuitenkin toisin kuin ennen. Gambiassa on kansallinen kulttuuritukijärjestelmä, joka on sitoutunut edistämään taidekouluhanketta. Uusi hallitus näkee varmasti tässä omat positiiviset puolensa, jotka voivat näyttäytyä heille positiivisina tuloksina. Gambian kulttuuri on erittäin tärkeä edistämisen aihe. Maassa on monia etnisiä kulttuureja. Kulttuuri on tärkeää taiteelle ja taide kulttuurille. Ne reflektivat toinen toisiaan. Tarvitsemme tuttujen paikallisten tekijöiden (alan toimijoiden) välistä vertailua afrikkalaisista näkökulmista, emme eurooppalaisesta. Asiat nähdään Gambiassa eri tavalla ja eri näkökulmista. Jos otamme maamerkeiksi tutut ja lähellä olevat asiat, gambialaisille tärkeät paikalliset lähtökohdat, tulemme onnistumaan. Kulttuuriarvot ovat tärkeitä meille ja ne auttavat meitä viemään asioitamme eteenpäin Gambiassa. Opetussuunnitelman tulisi sisältää gambialainen näkökulma taiteeseen. Sen tulisi olla gambialainen konsepti, eli miten gambialaiset itse käsittävät taiteen ja opetuksen.”

Yhteisö, ymmärrys ja kehon kieli

”Oppimisen lomassa on kohtaamisia ja vastavuoroisuutta, josta opimme paljon”, eräs gambialaisopiskelija toteaa ja jatkaa: ”Sama pätee myös tiedolliseen oppimiseen, käytännössä tiedon jakaminen tapahtuu parhaiten toiminnan ja kokeilun kautta.”

(Videohaastattelu 2015. Haastateltavan kommentti.)

Kysyin video-, sähköpostihaastatteluissa sekä gambialais- että suomalaisopiskelijoilta, miten he kokivat yhdessä oppimisen toiminnallisena opetusmuotona. Lähes poikkeuksetta opiskelijat pitivät sitä hyvänä kokemuksena. Yhteishenki oli hyvä. Opiskelijat olivat aktiivisia, kyselivät paljon, oppivat myös toinen toisiltaan ja tietoa jaettiin toiminnan avulla. Gambialaiset kiinnittivät erityistä huomiota kehon omaan kieleen: siihen, hymyiletkö vai oletko vakava. ”Kehon kielellä kerromme paljon itsestämme”, gambialaisopiskelija kommentoi. Kehollinen ja kulttuurinen oppiminen tarkoittaa sitä, että voit oppia toisen käyttäytymisestä. Kädestä tervehtiminen tarkoittaa gambialaisille toisen kunnioittamista.

Yleisesti opiskelijat totesivat vastauksissaan kehollisuuden ja läsnäolon olevan osa gambialaista kulttuuria. Gambialaiset eivät kavahda kehon kosketusta. ”Koskettaminen auttaa samaistumaan ja tässä työpajassa se loi empatiaa naisten välille, syntyi samuuden kokemuksia”, toteaa yksi naisten työpajaan osallistuneista. Yhdessä syömisen koettiin yhdistävän koko perhettä, joskin siihen liittyi tarkka hierarkia.

Ensimmäisen matkan aikana maalaustehtävä jakoi opiskelijoita kahteen eri leiriin: afrikkalaiseen ja eurooppalaiseen. Ensimmäiselle kurssille osallistuneet gambialaiset opiskelijat toimivat toisen matkan aikana apuopettajina. Eräs suomalainen opiskelija piti gambialaisopiskelijoiden opetusasennetta epävarmana.

Suomalaisopiskelijoiden vastauksissa gambialaisten yhteisöllisyys koettiin vahvuudeksi, heillä on ymmärrys siitä, että me tarvitsemme toisiamme pärjätäksemme. Perheen merkitys ja perhearvot ovat Gambiassa erittäin vahvoja. Perhekäsitys Gambiassa on laajempi kuin meillä Suomessa. Aikakäsitys ja sovitusta asioista kiinnittäminen erosivat kulttuurien välillä. Yleisesti ymmärrettiin, että kulttuurimme ovat erilaisissa kehitysvaiheissa ja myös sosiaalisen vastuun eroihin kiinnitettiin huomioita. Täällä Suomessa yhteiskunta tarjoaa sosiaaliturvan, Gambiassa sukulaiset vastaavat ja huolehtivat toinen toisistaan myös taloudellisesti.

Suomalaiset pitivät gambialaisia rentoina, välittöminä, positiivisina ja ystävällisinä. Kehollisuus ja gambialaisten rentous tekivät suomalaisiin vaikutuksen. Videohaastatteluissa gambialaisia ihmetytti suomalaisten ujous. Sähköpostivastauksissa kehollisella läsnäololla todettiin olevan yhteys oppimiseen. Sosiaalisuus vahvistaa tilanneoppimista ja jättää kokemuksellisia muistijälkiä. Monen mielestä yhdessä tekeminen on toiminnan kautta oppimista. Yhden haastattelun mielestä kysymys on jaetusta toiminnasta, eikä silloin tarvitse kilpailla tiedollisilla taidoilla. Kehollisen läsnäolon eroja myös tunnistettiin. Suomalaisten yksintekemisen tarve ja ujous otettiin esille sekä suomalaisten että gambialaisten opiskelijoiden kokemuksena.

Kokonaisprojektin kannalta käytännön tilanteissa ja ymmärryksessä oli kulttuurieroista johtuvia tulkinnallisia ongelmia. Meillä kenelläkään ei ollut aiempaa kokemusta työskentelystä Afrikassa tai muuta kokemussuhdetta itse Afrikkaan. Gambialaiseen kulttuuriin ja ihmisiin tutustuminen sekä olosuhteisiin orientoituminen vievät aikansa ja meillä näitä paikallisvalmiuksia ei ennalta voinut olla. Kaikesta tästä huolimatta teimme ja koimme paljon erilaisia asioita hyvin lyhyessä ajassa.

Läsnäolo, havainto ja aika

”Epäonnistumisestakin voi oppia”, toteaa Lea Kantonen (2017). Yhdyn hänen näkemykseensä, että epäkohtia on voitava nostaa esille. Hänen mielestään kulttuurien väliset kohtaamiset luovat aina tulkintoja ja erilaista ymmärrystä. Kantosella on pitkä kokemus eri etnisten yhteisöjen taidekäytännöistä muun muassa Meksikon alkuperäiskansojen kanssa. Lopultahan kysymys on gambialaisten omista tarpeista eli siitä millaisen taidekoulun he haluavat perustaa. Me suomalaiset voimme vain toimia välittäjinä ja jakaa heille tietoa ja osaamista-

me mutta he päättävät, miten he tämän tiedon ja osaamisen kanssa toimivat ja miten sitä käyttävät.

Omalta kohdaltani voin sanoa, että kulttuurinen ymmärrykseni kasvoi. Gambialaisten ja suomalaisten toimintatavat (arvot ja asenteet), kanssakäyminen ja aikakäsitys eroavat toisistaan mutta konflikteista ja ristiriidoista voimme oppia. Luottamuksen ja kunnioituksen saavuttaminen sekä käyttäytymiseroista oppiminen vaativat aikaa. Oppimistilanteena yhdessä tekeminen on hyvä ja helppo tapa tutustua toiseen, itselle vieraaseen kulttuuriin ja kohdata itselle uusia tilanteita työn lomassa.

Sen sijaan, että olisin itse ensimmäisen matkamme aikana hakeutunut suorempaan dialogiin gambialaisten opiskelijoiden tai muiden paikallisten toimijoiden kanssa, pakenin kameran taakse suojaan. Videokamera toimi suojakilpenä, kun esitin opiskelijoille kysymykseni. Kohtaamistilanne oli minulle tietysti uusi ja outo, joten päätin tarttua jo olemassa olevaan tehtävään eli videokuvaamiseen, joka oli minulle sinänsä helppo ratkaisu aiemman yhteisötaiteellisen toimintani perusteella (Heikinaho 1994 ja 1998–2001).

Kuvaaminen voidaan nähdä myös paikan ja tilanteen haltuunottona tai suorituksena ja sitä seuraavana kuvan tai kuvien omistajuutena, jolloin esimerkiksi valokuvien tekijänoikeudet muodostavat yhden kysymyksen ja toinen kysymys syntyy havainnon laadusta suhteessa paikkakokemiseen. Jos kuvaaja keskittyy tekniseen suoritukseen, keho ei voi olla avoin paikan kokemiselle tai tilannekohtaamisille. Ihmissubjektien välinen ja vastavuoroinen kohtaaminen vaatii kuitenkin kehollista läsnäoloa.

Havaintojen vastaanottaminen vaatii ihmiseltä aistiherkkyyttä ja silloin on kiinnitettävä huomio myös merkityksettömiin seikkoihin¹⁹. Tim Ingold korostaa piirtämistaidon, käsin tekemisen ja havainnon yhteyttä²⁰. Hän korostaa myös ruumiillisen ja aistivaraisten toiminnan merkitystä tieteellisen tiedon tuottajana²¹ sekä pohtii havainnon, kehon ja liikkeen suhteita²². Janne Seppänen (2001) puhuu sanan ja kuvan laadullisista eroista, itse ottaisiin esille havainnon tekemiseen liittyvän aikakäsityksen. Valo- ja videokuvaamisen nopeus tekee siitä väkivaltaista. Valokuva- ja videokamerat ovat teknisiä ja laadullisesti kehittyneitä mutta väline vaatii kuvaajan tarkkuutta ja kehollinen läsnäolo siirtyy välineen taakse, sen tekniseen hallintaan.

Vieraassa paikassa tai tilanteessa yleensä etenen itse paikan ja tilanteen ehdoilla. Tarvitsen ensin kokemuksen paikasta, sen ominaispiirteistä ja ihmisistä ennen kuin pystyn sijoittamaan itseni kartalle, elämään paikan arkea. Minun

¹⁹ Ingold 2011, 159.

²⁰ Mt., 301.

²¹ Mt., 243–287.

²² Mt., 166, kts. myös Séraphin & Heikinaho 2017.

on löydettävä paikkani oman kokemukseni avulla ja siksi puolustan omaan kokemukseen perustuvaa ja paikasta itsestään syntyvän paikkakokemuksen merkitystä. Emme voi lähestyä vierasta kulttuuria omista lähtökohdistamme käsin, meille ominaisin toimintamallein. Kulttuureista opimme erilaisia asioita. Avoin ja läsnäoleva asenne auttaa kehittämään kehollista ymmärrystämme. Uuteen paikkaan liittyvät havainnot tallentuvat aistien välityksellä sekä tiedollisiksi että kehollisiksi muistikokemuksiksi. Kokemuksemme syntyvät suhteessa aikaan, paikkaan ja tilaan. Me voimme päättää miten ja mihin aikaamme käytämme, millaisia paikkasuhteita yllä pidämme – miten olemme läsnä ajassa, paikassa ja tilassa.

Lähteet

- Aunio, Lotta 2011. "Kielet ja koulutus demokration ja talouskehityksen edellytyksenä." Teoksessa Annika Teppo (toim.) *Afrikan aika. Näkökulmia Saharan eteläpuoliseen Afrikkaan*. Helsinki: Gaudeamus, 134–197.
- Heikinaho, Minna 2015–2017. Haastattelumateriaali. Videot, äänitteet, sähköpostivastukset. Pedagogiset opinnot, Taideyliopisto.
- Heikinaho, Minna 2018. "As a Third Eye. Finnish art students and teachers in The Gambia." Teoksessa Tuula Jääskeläinen ja Tarja Pitkänen-Walter (toim.) *Sand & Indigo*. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia, 131–139.
- Heikinaho, Minna & Séraphin, Lena 2017. *Yhteisöllisen kirjoittamisen alkeet*. Nivel-verkkojulkaisu. <http://nivel.teak.fi/poetics-of-form/lena-seraphin-ja-minna-heikinaho-havaita-ja-kirjoittaa/> (27.09.2018)
- Ingold, Tim 2011. *The Perception of the Environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge.
- Kantonen, Pekka 2017. *Generational Filming. A video diary experimental and participatory research*. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.
- Levinas, Emmanuel 1996. *Etiikka ja äärettömyys. Keskusteluja Philippe Nemon kanssa*. Suom. Antti Pönni ja Outi Pasanen. Tampere: Gaudeamus.
- Miettinen, Jukka O. 2016. Tila, kuva, aatteet. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu ja Yhteisen opetuksen keskus. <http://disco.teak.fi/tila/> (27.09.2018)
- Oikarinen-Jabai, Helena 2008. *Syrjän tiloja ja Soraääniä. Performatiivista kirjoittamista Suomen ja Gambian välimaastoissa*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Spivak, Gayatri Chakravorty 1996. *Maailmasta kolmanteen*. Suom. Jyrki Vaivonen. Tampere: Vastapaino.
- Tuan, Yi-Fu, 1993. *Passing Strange and Wonderful. Aesthetics, nature and culture*. Washington, DC: Island Press.
- Tuominen, Jari 2012. *Tuoksujen ihmeellinen maailma*. Helsinki: Kureeri.
- Tuominen, Jari 2014. Hajuaiisti, muisti ja emootiot. Memo-verkkolehti. Suomen muistiasiantuntijat 2014–02. <http://www.muistiasiantuntijat.fi/memo.php?udpview=lehtiarkisto> (27.09.2018).

Haastattelut ja keskustelut

- Colley, Essas. Haastattelijä Heikinaho, Minna. Äänitiedostot (19 min 57 s ja 41 min 20 s) Helsinki (18.03.2017)
- Kantonen, Lea ja Heikinaho, Minna. Keskustelu. Helsinki (08.08.2017)

Haastatteluaineistot

- Heikinaho, Minna. Aineiston kerääjä. Sähköpostiaineistot: Vastauksia 8 kpl (2017). Videoaineistot: 1. 18,22 min, 2. 13,29 min, 3. 4,24 min, 4. 2,24 min, 5. 11,08 min, 6. 4,45 min, 7. 2,40 min, 8. 1,45 min, 9. 1,23 min (2015). Äänitiedostot: 1. 11,41 min, 2. 12,35 min, 3. 12,45 min (2016).

Taiteelliset lähteet

- Heikinaho, Minna. Ilmainen Aamiainen (1994). Push firma beige (1998–2001). Helsinki

MAYA TÅNGEBERG-GRISCHIN

Porugali or *The Tempest* in Hyderabad

Background

This text deals with the experience of otherness that I faced when I directed a version of Shakespeare's *The Tempest* for a theatre in Hyderabad, Telangana, India in 2016. Since Telangana has been an independent state only from 2014, its politics and culture are strongly shadowed by nationalism and a certain amount of hostility and defensiveness against the neighbouring state of Andhra Pradesh of which Telangana was a part and against which the long struggle for independence was fought. The otherness arose from the local nationalistic agenda that I was expected to follow against my own artistic aspirations. Me being a foreign woman director was not an issue. The strong feeling of being an outsider, another, was shared also by Indian members of the cast who were not of Telangana origin. There were also incidents where xenophobia and racism became palpable.

I have worked in India on many occasions and directed several plays, mostly in the southern state of Kerala. One of the most successful productions there was *The Tempest* in 1996. The Telangana group or cultural organization that I here call *Star B*, had heard about it and wished that it would be the play to be staged at the Municipal Theatre of Hyderabad. The Telugu language name for the production was *Porugali* that can be translated as "storm". It can also have a connotation to the word "struggle". The first night was scheduled for 6th of October 2016.

I was promised a group of 7–8 professional actors and a group of skilled amateurs for the small parts and the choruses of Ariels and Calibans¹. A group of musicians from the folk theatre form *Okkukata*², a special art form of Telangana, would participate in the project.

My theatre is based on physical expression and images and I explained that this would be the tone of this production, even if I was told in advance that Hyderabad audiences mostly favour spoken theatre. I had also explained to *Star B* that I would like to use local folkloric elements and give associations

¹ In Shakespeare's play there are only one Ariel and one Caliban. I interpreted the two characters as groups of indigenous people with different aims.

² *Okkukata*: a complex Telangana folk-form of storytelling by singing, drumming and dancing. There is a specific dance style. Men impersonate female characters.

and hints to political happenings. However, I had not any intention to show them on stage as they *really* were. The complexity of Shakespeare's characters interested me more than the historical facts.

My plans and the script, which consisted of about a tenth of the original Shakespeare play, were translated into the proper idiom of Telangana (a dialectal version of Telugu, specked with Urdu words) by a person that I call here the Writer, a college teacher who also worked for television as a scriptwriter. He promised to work further on that translation. I had also chose an assistant director, Mr. Prasanth Namboothiri, actor and doctoral student, who was fluent with my working methods since we had successfully worked together in two productions in Kerala.

Clouds in the Horizon

I flew from Berlin to Hyderabad and was well received by the organizers and put up in a luxury hotel belonging to the Telangana Tourist Board. During the very first days, I was introduced to several important people in the political and cultural field. In Hyderabad, after a ceremony with press, officials, *Okkukata* performance and quite some glamour, we started the work with a workshop in the *Sri Ramulu Pottu University of Hyderabad* in a medium-sized, always dirty, classroom. From this workshop, I was supposed to choose the actors for the play. There were some talented and motivated people, among them two experienced professional male actors. One was a member of *Surabhi Theatre*³. The other actor was also a dancer and had worked in the United States.

The other male actors in the workshop turned out not to be theatre professionals but were mostly from film industry. There were also six acting students from the Theatre Department of the University and some people with other professional backgrounds. They were a rather colourful gang, with hardly any professional acting skills. During the rehearsals, somebody was always absent for whatever cause. But they were all enthusiastic and willing to learn and me and my assistant did our best to adjust to the situation.

One really good, experienced actress, whom I knew from a workshop that I had conducted in the previous year, was available. Another actress presented herself as professional film actress, but she could neither move on stage nor handle any text. The third female actress was a young girl who had acted in several films and behaved like a star. Unfortunately, she could not move, stand or speak properly on stage, but she liked to play Miranda and to act in

³ *Surabhi* theatre is a famous, 135 years old and still very popular theatre group (now sustained by the state of Andhra Pradesh), that performs beautiful spectacles with colourful sets, songs and stage tricks, a kind of fairy tale theatre for adults.

love scenes. I had to take her because *Star B* had already engaged her. These two actresses had to do the same physical training as the others but their inexperience and dislike to exercise was evident.

I had discussed with the organizers that I wished a *group* of Calibans and a *group* of Ariels. The “Island of the Calibans” was Telangana. The Calibans’ struggle for freedom against Prospero and the native collaborators, the Ariels, would create allusions to the struggle for separation from Andhra Pradesh. For the ghost scenes, I wanted *ghosts from history* to have short appearances on stage. For example, the cruel Nizam, Mir Osman Ali Khan, ruler of Hyderabad, Srikanth, a famous student who burned himself, Sonya Gandhi, K.C.R. (Kalvakuntla Chandrashekar Rao), the first chief minister of Telangana, and a few others who had been prominent in the freedom struggle.

Before the rehearsals started, I accidentally saw the rituals of the folk-goddess *Yellamma* in a nearby temple. The ritual was built on dialogue between believers and the goddess. The goddess was represented by a female medium. At the end *Yellamma* gets offerings and promises to protect the people. I substituted *Yellamma* for *Sycorax*, the mother of Caliban. This created another interesting parallel between the original play and Telangana culture. I did some research on *Yellamma* and so did the actress. The scene became very suggestive and very dramatic and gave a beautiful local colour to the play.

Storm arises

Collaboration with Mr. Namboothiri worked very well. But after a week, *Star B* imposed me more “assistants”. They should be there to guarantee the use of *perfect* Telugu language. That was basically a good idea but they turned out to be political spies who tried to change Shakespeare’s text, situations, actions and emotions according to the *real happenings* of the freedom struggle of Telangana they had themselves participated in. Peace had gone.

The rehearsals went on. Set and costumes, simple and symbolic, were almost ready. Nearly daily came a new person who wanted the list of props. It was difficult and time-consuming to explain what I exactly needed. Two weeks before the first night, we had not got a single prop. Nevertheless, ten days before the first night, the play was practically built. We had only the development of some historical ghosts left. The actors presented us interesting characters in their improvisations.

At this point, we were given a new play text! “Madame, you start to direct *this* play from to-morrow!” To our surprise, the Writer had completely re-written *The Tempest*, only the characters’ names were left. Ferdinand was now an important student leader without any love interest. There was no place for lyrical Miranda, Prospero’s daughter. Prospero’s wisdom had gone:

he became a simple exploiter from Andhra Pradesh. The Writer wanted us to stage the happenings of the freedom struggle, such as "Operation Polo"⁴ and the "Million march at the Tankbund"⁵.

I had opted for just some *hints*, "ghosts" from history, as I had announced months before. I did not want to stage an agit-prop play about the hardships of the Telangana freedom struggle, but Shakespeare's *The Tempest* with local flavour. One of the assistants even proposed to replace the ship in the opening scene by an airplane, because Telangana has no sea shore. I proposed the Writer to produce his play later, by another director. It took time but finally *Star B* and the Writer understood that I would not stage the Telangana movement, but the play of Shakespeare.

Other nationalistic demands started to emerge. *Star B* did not really accept the actress who played Sonja Gandhi, Prospero's wife and the goddess *Yellamma* because they found her Telangana accent less than perfect since she came from a neighbouring state. The organizers of *Star B* and their friends were afraid that they would lose the promised subsidies from the cultural department if *all* the actors would not speak *perfect* Telangana Telugu⁶ because this was a Telangana production. I was kindly asked to replace all the "foreign" actors by Telangana actors. As it happened, the three best actors who carried the whole play, the ones that got the roles of *Yellamma*, Prospero and Ferdinand, were not genuine Telangana people. One professional actor, a native from Hyderabad, was also rejected with a remark: "He is a Hyderabadi Moslem, has too much Urdu accent in his language".

I had a group of Calibans that consisted of seven boys. They represented exploited workers, students and artists. There was a talented young, very gentle-mannered, tall actor whom I asked to play a rather romantic Caliban character, secretly in love with Miranda. The Writer tried to force me to give this actor the role of the president of the state who, according to him, was the hero of the play and a hero had to be tall. I had chosen a very intense and talented dark-skinned boy with a very good presence for the role. The Writer found it shameful that the president of the state would be represented by a *small* and *dark-skinned* person!

⁴ "Operation Polo": Officially a military action of the Indian government in 1948 against the Nizam. But it is believed that it was carried out to suppress the armed struggle by the people under the leadership of communists against the landlords.

⁵ "Million march at Tankbund" in Hyderabad was a successful demonstration, where people demolished the statues of Andhra icons. When the leaders had left, the police thrashed artists and political workers and many unlawfulness cases were filed.

⁶ A local linguist told me that Telangana Telugu vocabulary is not different from Andhra Telugu, but that some pronunciation and some specific expressions vary. These expressions were supposed to have been in the translated text of the Writer.

The film star lady insisted in having a “good” role. We were asked to give her a try and created her a role as the wife of Prospero, appearing in a flashback: Prospero remembers how he was chased from Milan, put onto a boat with his wife and shipwrecked on the island, where she gives birth to a child, Miranda, and dies. The actress started to rehearse, but next day she said: “It is a bad character!” We wondered why the character was bad. She answered: “Give me a better role. I cannot play this. I cannot give birth on stage to a child from another man than my proper husband!” From that day, theatre and reality started to blur in strangest ways.

Negotiating the Waves, Getting to the Harbour

It became clear that there were people who seemed to have some kind of “afterbirth pain” from the Telangana freedom struggle. Some of the young actors were happiest in the scenes where they could scream “Jay Telangana”⁷ and “Idli sambar go back”⁸. These were slogans used in the freedom-struggle. Some of them had actually experienced hardships and had been beaten by the police. Yet, Telangana had become a state within the Indian Federation approximately two years ago, and most of the people in Hyderabad had already made peace with people from Andhra Pradesh and everyday life had normalized.

The Writer, the assistants and a people from *Star B* seemed to understand theatre as a forum where past realities can be repeated and give their own struggle a kind of “memory ritual” and maybe new glory and glamour. All the wounds had not healed during the two years of independence. Sometimes the verbal fights got very heated. Not everybody had forgotten the enmity against Andhra Pradesh and the Moslems of Mir Ali Khan.⁹

The Tempest, in my interpretation, is a play about forgiveness. Love, the love of Ferdinand and Miranda, the love of Prospero for his daughter, are the *motors* for forgiveness. Only through forgiveness can Prospero break his isolation on the island where so many ghosts from the past hover around. Free Calibans should also forgive. Our version ends with the colourful Telangana flower and dance festival of women, *Bakamma*¹⁰.

⁷ “Jay Telangana” (Victory for Telangana), a slogan of the liberation movement.

⁸ “Idli sambar go back” (*Idlis* and *sambar*, popular breakfast in South Indian state of Tamilnadu), a slogan of the liberation movement.

⁹ The *Rasakars*, armed wing of the party of the ruler, Ittheadul Musalmeen, the last Nizam, which had raped and killed many people in the countryside in 1948.

¹⁰ *Bakamma* is a flower and group dance-festival of Telangana women and was forbidden under Andhra rule.

As a foreigner with lots of theatre experience in South India, especially Kerala since the 1980s, I respect Indian audiences and Indian theatre makers. They have a more political view on theatre and consider theatre as a political vehicle more often than I do. I cannot work without feeling the complexity of situations, characters and emotions. The black and white vision of the good people from Telangana and the bad people from Andhra Pradesh that the Writer presented was totally alien to me.

Fortunately, Prashant Namboothri urged me to go on with rehearsals and continue using Shakespeare's words and situations, sometimes with a postmodern twist. As a non-*mulki*¹¹, I sat in a nest of nationalism, and even racism and had to watch my steps carefully.

The organizers of *Star B* were squeezed between the Writer and his new play, his political friends and a foreign director who wanted to stick to her principles. Eventually they withdrew all financial help, even refusing to rent extra lighting equipment. The group of folk-musicians that I had been promised months ago never showed up. Finally, we got some young *Okkukata* music students who were not very enthusiastic to *rehearse* and sustain actors. One of the young actors who was also a gifted dancer, helped the others to dance some rhythmical patterns of *Okkukata* that I used in powerful exits. I also sent for a musician from Kerala that I had previously worked with. In six days, he composed the sound structure of the play. He also played drums, gongs and clarinet, assisted by two young musicians. I had to sit myself in the little orchestra with some simple percussions, underlining the female characters' actions and accents.

In one scene, the point was to make Prospero and his newly found family aware of the suffering of the Calibans. The chorus of students, the young Calibans, acted a beautiful scene, where they took off their rubber *chappals* (sandals)¹² and made rhythmical sounds with them for getting Prospero's and his rich followers' and families' attention on their situation and chase them away without violence. The day before the first night, the Writer watched the scene, sitting alone in the big auditorium. Furiously he run out from the rehearsal: "If you don't remove this scene from the play, I will rise tomorrow, stop the performance and tell the audience that a scene like this never happened in the Telangana freedom struggle and I will create some havoc". I gave in: the boys used newspapers instead of *chappals*.

¹¹ A *Mulki* is a native of Hyderabad and Telangana region or a person who has resided there more than 15 years. Many persons who got jobs in Hyderabad (often with the help of the ruling Nizam and his party) in the past were Moslems from Northern India or persons from other places in India, and the native Hindus stayed without jobs. The *Mulki*-rules (by Nizam in 1919) led to several agitations, as the non-*Mulki* agitation with the slogans: "Non-*Mulkies* go back" and "*Idli Sambar* go back".

¹² Taking off sandals and making sounds with them used to be a known feature in Indian politics.

But *Porugali* got its first night. It was a miracle. Everybody did their best, the auditorium was packed, and the ambiance was good. There were no incidents.

After the show, we had a party in the actors' quarters. Four of us wished to work together again in the future. Perhaps it was not a coincidence that we were all outsiders, the others in Telangana context. Tears were shed when we separated towards the morning.

JUSSI LEHTONEN

Näkyjen hulluus – vainon kohteeksi joutuneista taiteilijoista ja suomalaisesta sananvapauspolitiikasta

Meidän Syyriamme...
vehmaan vartesi yllä
pyöveli veti henkeä
ja sukelsi syvälle kaulasi lihaan
olit itse täyteys
olit itse rakkaus
olit itse sivistys
vaan nyt... sadonkorjaajapoikasi harhailevat tuhkaan sinkoutuneina
Meidän Syyriamme...
Et ollut paha nainen
ehtymättä piirsi sormenpäitteesi vesi teitä kartalle
kesannoitui silti peltosi
sinkoutui tikari maidonvalkeaan rintaasi
Nouse haavasi tuhkasta seuraavan ajan feeniksinä
sillä olet itse täyteys
sillä olet itse rakkaus
ei tepsä sinuun tikari

(Suomennos: Sampsä Peltonen)

Satavuotiaan Suomen kunniaksi haluan esitellä teille Fatima Naddafin ja hänen runonsa "Meidän Syyriamme". Olen tutustunut Fatimaan Kansallisteatterin Kiertuenäyttämön *Toinen koti* -projektissa. Teen parhaillani teatteriesitystä yhdessä Suomeen pakolaisena tulleiden taiteilijoiden kanssa.¹ Esityksen käsikirjoitusta varten olemme yhdessä dramaturgi Kati Kaartisen, säveltäjä Sanna Salmenkallion ja tutkija Sari Pöyhösen kanssa haastatelleet kuluneen puolen-toista vuoden aikana lähes kahtakymmentä vuoden 2015 aallossa Suomeen tullutta ammattitaiteilijaa ja kuulleet tarinoita siitä, minkälaista on olla taiteilijana Irakissa, Iranissa, Syyriassa tai Afganistanissa. Maissa, joiden taiteella on syvät juuret, mutta joissa taiteilijana työskenteleminen on tänä päivänä monille mahdotonta. Olemme kuulleet tarinoita esityksistä, jotka päättyvät pidätyksiin.

¹ *Toinen koti* sai ensi-iltansa tämän puheenvuoron kirjoittamisen jälkeen Kansallisteatterin Omapohja-näyttämöllä marraskuussa 2017.

Kuulusteluista, joissa kysytään yhä uudelleen ja uudelleen, miksi henkilö haluaa tehdä taidetta ja pyydetään tätä luopumaan työstään. Olemme kuulleet siitä, mitä tarkoittaa vaino ja kidutus. Olemme kuulleet, minkälaisessa tilanteessa ihminen päättää jättää kotimaansa ja omaisensa ja ryhtyy pakolaiseksi. Olemme kuulleet matkasta, jonka aikana osa matkatovereista hukkuu tai tulee pahoinpidellyksi. Olemme kuulleet siitä, miten hienoa on päästä maahan, jossa ei tarvitse pelätä.

Fatima on toiminut kirjailijana ja toimittajana Syyriassa, Libyassa, Algeriassa ja Irakissa. Lisäksi hän on tehnyt naisten ja lasten oikeuksiin liittyvää vapaaehtoistyötä. Elämä naisena ja kirjailijana ei ole helppoa arabialaisessa maailmassa. ”Se on taistelua”, Fatima sanoo. Ja hänelle ennen kaikkea: ”taistelua sanan säilällä”. Syyriassa Fatiman ja hänen miehensä kotitalo jäi Isisin ja hallituksen joukkojen taisteluiden väliin ja tuhoutui. Kuukauden ajan Fatima piileskeli talonsa kellarissa, jotta terroristit eivät löytäisi häntä. Edellytyksiä Syyriassa asumiseen ja työskentelemiseen ei enää ollut. Fatima pääsi YK:n pakolaisjärjestön UNHCR:n ylläpitämälle pakolaisleirille ja sai kiintiöpakolaisen paikan Suomesta Kotkan kaupungista.

Kaikki kuluneen vuoden aikana kohtaamani taiteilijat eivät ole olleet yhtä onnekkaita kuin Fatima. He ovat saapuneet Suomeen turvapaikanhakijoina, joiden pakolaisstatus on sisäministeriön maahanmuuttoviraston päätöksen varassa. Suomi on sananvapauten vahvasti sitoutunut maa, mutta tämä ei aina näy maahanmuuttoviraston päätöksissä. Se että ihminen joutuu kotimaassaan taiteensa vuoksi vainon ja kidutuksen kohteeksi ei ole Suomessa tänä päivänä syy turvapaikan myöntämiselle. Olen järkyttyneenä lukenut maahanmuuttoviraston päätöksiä, joissa enimmäkseen Irakista kotoisin olevia turvapaikkaa hakeneita taiteilijoita kehoitetaan palaamaan kotimaahansa ja luopumaan taiteensa tekemisestä sekä näkemystensä julkisesta esittämisestä. Päätöksissä toistuu seuraava lause: ”Taiteilijana työskenteleminen ei ole ominaispiirre, joka olisi synnynnäistä, muuttumatonta tai muulla tavalla olennaista henkilön identiteetille, omatunnolle tai ihmisoikeuksien toteutumiselle.” Tässä Suomen valtio käyttää samaa retoriikkaa kuin Irakissa vainoa harjoittavat tahot. Viesti tulee selväksi: miksi haluat välttämättä tehdä juuri taidetta? Luovu siitä niin saat elää.

Ihmisen arvomaailma tulee punnittavaksi silloin, kun on tosi kyseessä. Turvapaikanhakijoille oleskeluluvassa on kysymys elämästä ja kuolemasta. Kun suuri joukko ihmisiä tulee konfliktialueelta keskelle Suomen kaltaista vakaata hyvinvointivaltiota, on jonkinlainen törmäys väistämätön. Se tapahtuu monella tasolla. Ainakin kysymys elämän rajallisuudesta ja ihmishengen hauraudesta nousee esille. Me suomalaiset emme onneksi ole pitkään aikaan olleet sodassa. Emme ole joutuneet pakenemaan henkemme edestä, emme läheltä seuraamaan perheenjäsentemme tai työtovereidemme kidutusta tai väkivaltaista kuolemaa. Pakolaisaalto on tuonut sodan kauhut ja kuoleman arkipäiväisyyden keskuuteemme. Sitä ole helppoa hyväksyä. Sotatraumat vaikuttavat kotoutu-

miseen. Sekä siihen, miten tänne tulleet kotoutuvat Suomeen että siihen, miten me kotoudumme tilanteeseen, jossa keskuudessamme elää yhä enemmän pakolaistaustaisia ihmisiä.

Suomen valtio ei halua näyttää turvapaikkaa etsivien silmissä liian houkuttelevalta. Viranomaisien ja poliitikkojen lausuntoja lukiessa joutuu välillä miettimään, onko kansainvälinen suojelu muuttunut ihmisoikeudesta tilastomatematiikaksi. ”Kolmannes turvapaikanhakijoista tullaan käännättämään”, lausuvat kansliapäällikkö ja ministeri kuin yhdestä suusta alkuvuodesta 2016, jolloin suurinta osaa tulijoista ei ollut ehditty edes puhutella. Eikö kaikkia tapauksia siis tutkitakaan yksilöllisesti? En kadehdi viraston työntekijöitä, joiden tehtäväksi on jäänyt keksiä perusteluja kielteisille päätöksille. Maahanmuuttovirasto on myös julkisesti ilmoittanut, ettei se konsultoi mitään tahoa taiteilijoita koskevista kysymyksistä. Lukemistani päätöksistä huokuu asiantuntemuksen puute. Suojelua vaille jäävien taiteilijoiden kohdalla päätöksissä toistuvat lauseet ”Pelkosi ei ole objektiivisesti perusteltua” ja ”Sinulla on mahdollisuus sisäiseen pakoon” alkavat kuulostaa dadaistiselta runoudelta. Sitä ei kirjoiteta kauniskantisiin runokirjoihin vaan juridisiin dokumentteihin. Papereihin, jotka saattavat hyvinkin tahriutua ihmisvereen. Suomen valtion tehostettu maahanmuuttopolitiikka on muuttanut jotain siinä, miten perinteisesti olemme käsitäneet sananvapauden. Vaihda ammattiasi ja palaa. Onko maahanmuuttovirasto tullut ajatelleeksi, ettei vainotun taiteilijan kotimaassa välttämättä uskota henkilön äkkinäiseen metamorfoosiin. Tietyllä tapaa taiteilija on aina taiteilija. Vapaa sana ei kuole eikä maadu.

Viimeisten viikkojen aikana on tullut myös hyviä uutisia. Hallinto-oikeus on kumonnut maahanmuuttoviraston vainon kohteeksi joutuneita taiteilijoita koskevia päätöksiä. Näin kävi esimerkiksi irakilaiselle näyttelijälle Bakr Hasanille, jota vainottiin kotimaassa uskontoa kritisoineiden kokeellisten esitysten takia. Maahanmuuttovirasto ei kielteisessä turvapaikkapäätöksessään pitänyt hänen taidettaan vakavasti otettavana. Tapaus muuttui julkiseksi, kun teatterialan järjestöt kirjoittivat hänen tuekseen vetoamuksen. Yli vuoden odottelun jälkeen hallinto-oikeus linjasi asian toisin: ”Se kuinka oleellisesti taiteen tekeminen kuuluu ihmisen identiteettiin, ei ole verrannollinen siihen, kuinka paljon hän saa työstään rahaa”. Maahanmuuttovirasto joutuu nyt myöntämään Hasanille turvapaikan. On helpottavaa huomata, ettei hallinto-oikeus ole luopunut sanan- ja ilmaisunvapauden periaatteista poliittisesta paineesta ja kriisiretorikasta huolimatta.

Muualta tulleet ihmiset ovat meille täällä jo kauan asuneille armoton peili, josta näkyvät paitsi omat pelkomme, myös intohimomme. Haastattelemani henkilöt ovat kokeneet Suomessa rasismia, mutta ovat olleet myös monenlaisen hyvyden ja rakkauden kohteina. Tällä sinänsä myönteisellä asialla on vaiettu kääntöpuolensa. Hämmästyttävän usealta projektissani mukana olevalta turvapaikanhakijalta on yritetty ostaa seksiä. Ostaja on usein yksinäinen suomalainen

keski-ään ylittänyt nainen tai mies. Tämä ihmiskauppaa muistuttava toiminta ei päädy julkisuuteen, toisin kuin pakolaistaustaisten henkilöiden tekemät raiskaukset. Traagisia ilmiöitä ja ihmisen koskemattomuutta loukkaavia tekoja molemmat.

Toinen koti on dokumenttiteatteriprojekti, jonka aiheena on kysymys kotoutumisesta. Sanalla on suomessa positiivinen lataus. Projektissamme mukana olevista taiteilijoista monet ovatkin aika hyvin kotoutuneet. Suomen kieli luis-taa ja töitä on löytynyt, samoin kontakteja ns. kantaväestöön. Toisten kohdalla koko käsite kuulostaa tekopyhältä. Kotoutuminen ilman tietoa oleskeluluvasta on aika vaikeaa. Mitä on kotoutua paperittomana elämiseen? Miten oppia kieli, löytää töitä ja sosiaalisia verkostoja, kun huoli konfliktialueella olevasta puolisoista tai lapsesta valtaa mielen kokonaan. Poliittiset päätökset joilla vai-keutetaan perheenyhdistämistä vaikeuttavat samalla jo oleskeluluvan saanei-den maahanmuuttajien kotoutumista. Ehkä emme haluakaan tulijoiden ko-toutuvan tänne?

Pakolaistaustaisten taiteilijoiden lisäksi olen tehnyt dokumenttaarisia taide-projekteja monien muiden marginalisoitujen ihmisten kanssa. Olen huomannut, että taiteen tekeminen mahdollistaa yllättävän tasa-arvoisia kohtaamisia. Esimerkiksi entisillä vangeilla tai päihteidenkäyttäjillä ja Kansallisteatterin taitei-lijoilla ei välttämättä ole tässä yhteiskunnassa hirveästi kontaktipintaa. Kohtaa-minen on tahdosta kiinni, ja pian huomaamme, että meillä on paljon yhteistä. Se päättämekö nojautua siihen, mikä meitä erottaa toisistamme vai siihen mikä meitä yhdistää toisiimme on myös poliittinen valinta. Taidetta voimme joka tapauksessa yhdessä tehdä, ja oppia toisiltamme samalla monia asioita. *Toinen koti* -projektissa olemme huomanneet, että taiteen kielellä on mahdol-lista kommunikoida yli kieli- ja kulttuurirajojen. Ja rakentaa yhdessä uutta tai-detta ja uutta tapaa olla.

Runoilija Fatima Naddaf on kirjoittanut Suomessa ollessaan aktiivisesti. Rei-lun vuoden aikana on syntynyt jo kaksi romaania, jotka molemmat ovat ilmestyneet Libanonissa. Suomalainen kirjallisuus ja kulttuuri ei helposti pääse hyö-tymään tänne muualta tulleiden kirjailijoiden tuotannosta ja näkemyksistä. Sen estää kielimuuri. Jollain muulla kielellä kuin suomeksi tai ruotsiksi kirjoittava kirjailija on Suomessa koko lailla paitsiossa. Kirjailijajärjestöt sulkevat heidät ul-kopuolelleen. Kustantajien kynnys tehdä heidän käsikirjoituksistaan käännök-siä on todella korkea. Suomentamisen taide on tässä asiassa avainasemassa. Vain käännösten kautta muunkieliset kirjailijat voivat päästä kirjallisuuden ken-tälle tasavertaisiksi toimijoiksi. Mutta aukeaako suomalaisen taiteen kenttä sit-tenkään muualta tulleille, vai jääkö heidän ikuisiksi roolikseen ”muunkielisenä kirjailijana” eli kummajaisena oleminen. Vai ovatko he se monikulttuurinen mauste, jolla suomalaiset kohottavat oman suvaitsevaisuutensa kuvaa?

Fatima on joka tapauksessa tyytyväinen. ”Täällä minulla on elämä siten kuin sen itse näen, ajattelen ja elän. Minulla on siihen oikeus ilman että muut

kontrolloivat minua tai että kontrolloin itse itseäni. Täällä minulla saa olla minun oma doktriinini.” Näin hän kuvasi minulle elämänsä Kotkassa, kun juttelimme asiasta. Tässä vielä hänen runonsa ”Näkyjen hulluus”.

Kolmannella silmällä on samat siivet kuin perhosella
joka räpyttelee kohti valoa ymmällä näkemästään:
Taivas joka antaa pilven janota sadetta
sielu joka halajaa vapaaksi huolikaheistaan
unten asuttamia näkyjä jotka antavat sisäpuolensa pois
ja tappavat ulkopuolensa harhakuvitelmalla
vaitelias taateliterttu
sallittuja sanoja
puolikas itku
Jäljelle jää unohduksen jano
galaksina vaeltamaan soluihin
värjäjävä ruokopillin tahtiin
surullisen Ishtarin sydämessä
Ja teurastuskarnevaali
jossa ei erota pyöveliä uhrista

(Suomennos: Sampa Peltonen)

Tutkimushanke- esittelyt

ANNETTE ARLANDER,
HANNA JÄRVINEN,
TERO NAUHA JA
PILVI PORKOLA

LEENA ROUHIAINEN

ANNETTE ARLANDER, HANNA JÄRVINEN,
TERO NAUHA JA PILVI PORKOLA

Miten tehdä asioita esityksellä – tutkimushanke São Paulossa

Tässä tekstissä kerromme Suomen Akatemian rahoittamasta nelivuotisesta tutkimusprojektista ”Miten tehdä asioita esityksellä?” Havainnollistaaksemme työtapaamme kuvailimme kokemuksiamme IFTR:n (International Federation for Theatre Research) kansainvälisestä teatterintutkimuksen konferenssista São Paulossa Brasiliassa heinäkuussa 2017 ja myös São Paulon Teatterikoulussa Escola del Teatro järjestämästämme työpajasta. Kukin hankkeen tutkijoista – Pilvi Porkola, Hanna Järvinen, Annette Arlander ja Tero Nauha – kertoo lyhyesti omasta osuudestaan. Ennen sitä kuitenkin muutama sana tutkimushankkeen yleisistä lähtökohdista.

Johdannoksi

J. L. Austinin kielifilosofinen klassikkoteksti *How to Do Things with Words* vuodelta 1962 on viimein julkaistu myös suomeksi (*Näin tehdään sanoilla*, 2016). Teoksen tekee erityisen merkittäväksi siinä esitetty ajatus performatiivista, ilmaisuista, jotka saavat aikaan jonkinlaisen muutoksen maailmassa sen sijaan, että vain kuvaisivat maailman tilaa kuten väitelauseet eli konstatiivit. Performatiivit eivät ole tosia tai epätosia, vaan onnistuneita tai epäonnistuneita. Austinin puhetekoteoriaa on sittemmin sekä sovellettu monin tavoin, että kritisoitu, ja se on osaltaan ollut vaikuttamassa niin sanottuun performatiiviseen käänteeseen ihmistieteissä, johon myös esitystutkimus ja osin myös taiteellinen tutkimus pitkälti kytkeytyvät.

Austin on vaikuttanut niin Judith Butlerin Foucault’n ja Derridan ajattelun tuella kehittämään teoriaan sukupuolen performatiivisuudesta¹, kuin siihen kohdistuneeseen uusmaterialistiseen kritiikkiinkin². Taiteen tutkimuksessa esimerkiksi Dorothea von Hantelmann (2010) on kysynyt, miten tehdä asioita taiteella ja Edward Scheer puolestaan, miten tehdä asioita performansitaiteella – *How to Do Things with Performance Art?* (2014). Myös Barbara Bolt (2013; 2016) on hiljattain palannut kysymykseen performatiivisesta tutkimuksesta ja

¹ Butler 1990; 1993.

² Esim. Barad 2003.

haastanut pohtimaan mitä taiteellinen tutkimus tuottaa. Tähän keskusteluun linkittyy myös tutkimushankkeemme *How to do things with performance?*, *Miten tehdä asioita esityksellä*.

Suomen kielen sana esitys on hyvä esimerkki esityksen moninaisista ulottuvuuksista, sillä miten erottaa esitys representaationa esityksestä performansina, suorituksena ja tekona, jopa ehdotuksena? Projektissa kysymmekin sen vuoksi, ei niinkään mitä esitys on, vaan mitä sillä voi tehdä ja tuomme yhteen neljä eri käsitystä taiteellisesta tutkimuksesta esityksen tai performansin alueella. Kysymällä mitä esityksellä tutkimuksena voi tehdä osallistumme ajankohtaisiin keskusteluihin taiteellisen tutkimuksen, performanssifilosofian (*performance philosophy*), esitys tutkimuksena -perinteen (*performance as research*), performatiivisen kirjoittamisen ja esityskirjoittamisen alueilla sekä kehkeytymässä olevaan suomalaiseen esitystutkimukseen.

Keskittymällä näihin materiaalis-diskursiivisiin käytäntöihin projekti koettelee ja kehittää edelleen ajatuksia materiaalin ja esityksen toimijuudesta kiistäen materiaallisen ja tekstuaalis-diskursiivisen erottamisen toisistaan. Näin projekti jatkaa sitä performatiivisuuden kritiikkiä ja uudelleenajattelua, jota Karen Barad on harjoittanut Michel Foucault'n ja Rosi Braidottin jäljissä, artikkelistaan "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter" (2003) lähtien. Projektin painopisteenä ovat käytännön kokeilut ja kokeet tekstien ja akateemisten esitysten ohella. Toimimme siten paitsi taiteen ja tutkimuksen, myös taiteellisen tutkimuksen alueella.

Hankkeen tutkijat kirjoittavat kukin omista projekteistaan, jotka sivuavat performanssia tai esitystä tanssin, teatterin, kokeellisen musiikin ja liikkuvan kuvan kosketuspinnoin. Ymmärrämme jokainen esityksen ja sen mahdollisuudet eri tavoin. Siksi emme ensisijaisesti pyrikään määrittelemään esitystä, vaan tarkastelemme niitä materiaalis-diskursiivisia käytäntöjä ja toiminnallisia leikkauksia (*agential cuts*), Karen Baradin termiä lainaten, joiden kautta esitykset rajautuvat tai rajataan esityksiksi, ja niitä olosuhteita joissa esitykset muotoutuvat. Baradin toiminnallinen realismi (*agential realism*) pohjautuu kvanttifyysikko Niels Bohrin ajatukseen, että materiaaliset koejärjestelyt ovat erottamaton osa ilmiötä ja niitä kuvaavia käsitteitä. Baradin mukaan ei ole olemassa ennalta määrättyjä subjekteja ja objekteja (esim. tutkija ja hänen tutkimuskohteensa), jotka voisivat olla vuorovaikutuksessa (*inter-action*) keskenään. Sekä subjektit että objektit konstituoituvat sisäisvaikutusten (*intra-action*) tai yhteismuotoutumisten kautta³.

Projekti perustuu yhteistyölle, käytännön työmetodin soveltamamme performatiivinen yhdessä kirjoittaminen, laajennetussa merkityksessään, tuottaa sekä yhteisiä esittelyitä että soolotyöskentelyä, niin esityksiä ja performansseja kuin työpajoja, akateemisia julkaisuja ja symposiumeja.

³ Barad 2007, 339.

Teatterintutkimuksen konferenssissa Brasiliassa

Ehdotuksemme paneeliksi IFTR (International Federation for Theatre Research) -konferenssissa São Paulossa 10.–14.7.2017 oli suomeksi muunnettuna suurin piirtein seuraavan lainen:

Nelivuotinen tutkimushanke ”Miten tehdä asioita esityksellä?” tutkii mikä aktualisoituu esityksessä, kun esitys dokumentoidaan ja kun sitä analysoidaan, usein ylimääränä suhteessa siihen mitä oli odotettavissa. Kysymme miten ymmärtää ’esitys’ tänään, uutena materiaalisuutena, uusmaterialistisen toiminnallisen realismin tai posthumanistisen teorian valossa? Paneelissamme jokainen tutkimusryhmämme jäsenistä esittelee sen materiaalin ja materiaalisuuden minkä hänen esityskäytäntönsä tuottaa. Neljä vastausta kysymykseen mitä tuo ’asia’, jonka esitys tuottaa tai joka sen avulla, kautta tai myötä syntyy, asettaa esityksen erilaisiin historiallisiin, sosiopoliittisiin ja posthumanistisiin konteksteihin.

TeT Annette Arlander tarkastelee praktiikkaansa, jossa hän esityksellistää maisemaa ja esiintyy yhdessä maiseman kanssa esimerkkinä toiston avainasemasta esityksessä, suhteessa Karen Baradin käsitteisiin kuten intra-aktio tai yhteismuotoutuminen, toiminnallinen leikkaus sekä diffraktio. Kaksitoistavuotisen *Animal Years* (2002–2014) projektinsa avulla hän osoittaa, miten yksinkertaisinkin digitaalinen dokumentaatio tuottaa ajan myötä materiaalin tulvan.

Vanhempi tutkija FT Hanna Järvinen tutkii, miten menneisyys ruumiillistuu nykyesityksen käytännöissä ja miten nykyesitysten intressit vaikuttavat historian ja historiallisten aineistojen ymmärrykseen. Tässä tekstissä hän esittelee uudelleenkuvitteeksi kutsumaansa menetelmää, jota hän sovelsi yhdessä koreografi Liisa Pentin kanssa teoksessa *Jeux – uudelleen kuviteltu* (2016), sekä harjoitetta, jossa avataan sanallisen historiallisen materiaalin suhdetta liikkeeseen ja ruumiilliseen ajatteluun.

Tutkimuksessaan Esitys ja Instituutiot TeT Pilvi Porkola pohtii, miten performatiivinen käänne voidaan ymmärtää julkisten instituutioiden kontekstissa: kirjastossa, peruskoulussa ja taidemuseossa. Hän on kiinnostunut siitä, minkälaisia esittämistä, minkälaisia esityksiä ja tekoja nämä instituutiot tuottavat, miten instituutiot voidaan ymmärtää paikkoina, ja mitä performanssi tai esitystaide voi tehdä siinä kontekstissa. Tässä esityksessä Porkola keskittyy projektiinsa Kirjastoesset, sarjaan ääniperformansseja Maunula kirjastossa Helsingissä vuodenvaihteessa 2016–2017, ja kysymyksiin julkisista ja liminaalisista tiloista todellisissa ja kuvitelluissa paikoissa.

TeT Tero Nauhan taiteellinen praktiikka liittyy skitsoanalyysin ja posthumanistisen ajattelun kytköksiin. Hänen lähtökohtanaan on tutkia esityksen ajattelua kontekstissa, missä lähtökohtaisesti kaikki *ajattelee*, niin mitä silloin on ajattelu? Kysymys on tällöin materian ja ajattelun suhteesta, jota ei sido ainoastaan reflektio, analyysi tai reduktio vaan ajattelu on jonkin aktualisoitumista, jossa ihminen ei enää ole sitä määrittävä tekijä. Tutkimuksessaan Nauha käyttää täl-

laisesta toiminnasta käsitettä 'fiktioiminen', joka ei ole narratiivista maailman reflektiota tai kuvittelua, vaan pohdintaa esityksen ajattelun mahdollisuuksista.

Nämä teemat olivat ehdotuksia, jotka muuttuivat matkan varrella. Konferenssissa paneeli, joka oli otsikoitu "Performance Philosophy" muodostui kolmesta alustuksesta. Ensin Tero Nauha puhui epävakaasta 'fiktioimisesta' esityksessä ja filosofiassa.⁴ Sen jälkeen Annette Arlander pohti miten tehdä asioita esiintymällä kasvien kanssa⁵ ja lopuksi Hanna Järvinen esitti alustuksensa esityksen historiallisesta materiaalisuudesta⁶.

Vaikka esitelmät käsittelivät hyvin erilaisia teemoja, muodostivat ne kokonaisuuden tarjoamalla kolme näkökulmaa tutkimushankkeemme peruskysymyksiin.

Koska kuhunkin paneeliin mahtui vain kolme alustusta, Pilvi Porkola osallistui paneeliin dokumentoijana ja esitti oman esitelmänsä Kirjastoesset, joissa hän pohti siirtymää tilan representaatioista performatiiviseen tilaan⁷ paneelissa "Body, Space, Performativity". Lisäksi Porkolan esitysinstallaatio (*The Nomad Library*) oli osa konferenssin taiteellista ohjelmaa, ja esillä yliopiston kampuksella.

Työpaja Teatterikorkeakoulussa São Paulossa

Konferenssialustusten ajallisten, tilallisten ja osallistumista koskevien rajoitusten vuoksi parempana esimerkkinä yhteisestä tutkimusesittelystä toimii paikallisessa Teatterikoulussa São Paulo Escola del Teatro yhdessä järjestämämme kolmituntinen työpajaesitys.

Teatterikoulussa järjestämämme työpajarupeama "How to do things with performance?" ehdotti hankkeen neljän tutkijan esittämää neljää eri lähestymistapaa aiheeseen. Kukin esitys täsmensi omalta osaltaan keskustelun ja osallistumisen tavan kokonaisesityksen rakenteen puitteissa. Työpaja-esitys-tapahutuma koostui neljästä osasta. Aluksi Pilvi Porkola kertoi projektistaan *Library Essays*, sen jälkeen Hanna Järvinen teetätti kokeellisen harjoitteen menneen liikkeen kuvittelemisesta, sitten Annette Arlander näytti videoteoksensa *The Tide in Kan Tiang* pohtien sitä suhteessa Michael Marderin ajatuksiin kasveja kohtaan tunnetun empatian ongelmallisuudesta ja lopuksi Tero Nauha esitti performanssinsa *A Thought of Performance* Theremin soittimen kanssa. Kunkin osan vetäjä kertoo seuraavassa tarkemmin pyrkimyksistään ja kokemuksistaan.

⁴ Tero Nauha: The unstable 'fictioning' in performance and philosophy.

⁵ Annette Arlander: How to do things by performing with plants.

⁶ Hanna Järvinen: On the Historical Materiality of Performance, Past and Present.

⁷ Pilvi Porkola: Library essays – from representations of space to performative space.

PILVI PORKOLA:

Kirjastoesseet #1 "Norsut piirretään usein luonnollista kokoaan pienempinä". Esityksen lähtökohtana oli tila, Maunulan kirjasto Pohjois-Helsingissä. Rakennus oli tyhjiillään kirjaston muuton jäljiltä, ja sain sen käyttööni muutamaksi illaksi joulutammikuussa 2016–2017. Olin kirjoittanut tilaan suunnitellun kuunneltavan esseen, jonka yleisö saattoi kuunnella puhelimestaan tai mp3-laitteelta ja kulkea vapaasti tilassa, johon olin rakentanut kolme installaatiota.

Kirjoittamani essee koostui erilaisista teksteistä: paikan historiasta ja kirjaston toimintaan liittyvistä tilastoista, kaunokirjallisuudesta kootuista lainauksista, jotka käsittelevät kirjastoa ja tilaa, sekä omaelämäkerrallisista tekstiosuuksista, joissa kerron mm. isästäni, joka kerran tanssi kirjastossa.

Installaatioista osa oli lähes huomaamattomia: musta takki, joka oli ripustettu naulakkoon ja varustettu nimellä "Takki, jonka enkeli unohti" (viittauksena Wim Wendersin elokuvaan *Berliinin taivaan alla*, jossa mustatakkiset enkelit kokoontuivat Berliinin valtionkirjastossa) ja toinen, jossa tyhjä hylly oli osittain valaistu. Kolmannessa installaatioissa oli seitsemän pöytävalaisinta, jotka kukin valaisivat auki olevaa kirjaa ja yhtä kiveä. Muutamaa kirjaa oli lukemassa minikokoinen luurankofiguuri.

Minua kiinnosti tilan liminaalisuus, se, että kirjastoinstituution jäljet määrittivät tilaa vahvasti huolimatta siitä, että kirjaston toiminnot oli jo muutettu pois sieltä; tyhjä kirjahylly jatkoi tilaa ja lainaustiski hallitsi isointa aulaa. Esityksen kontekstissa pohdin, millaista tilallista, ruumiillista kokemusta esitys tuottaa ja toisaalta sitä, miten tila kehystetään esitykseksi ja mitä siitä seuraa. Teoreettisena näkökulmana seurasin Henri Lefebvren ajatusta sosiaalisesti tuotetusta tilasta. Lefebvren mukaan tilaa voi tarkastella *havaittuna tilana, käsitettynä tilana* ja *elettyinä tilana*⁸. Pohdin, millaisia tiloja *Kirjastoesseet*-esitykseni teki näkyväksi. Lefebvren jaottelun lisäksi esityksen erilaisia tiloja voi ajatella ainakin liminaalisena tilana, kuviteltuna tilana ja henkilökohtaisena tilana.

Lopuksi ehdotin kirjoitustehtävää, luin alun esseestäni, ja pyysin opiskelijoita jatkamaan tekstiä (siis kuvittelemaan tilaa). Harjoitteen tavoitteena oli havainnollistaa *Kirjastoesseet* -esityksen metodia, jossa siinäkin kuviteltiin kirjasto tyhjiillään olleeseen rakennukseen.

Imagine a room.

Imagine a space full of shelves.

Imagine a library.

Look around you.

All of the shelves are empty. A roll of tape, a pair of scissors, and a couple of cardboard boxes lay forgotten on the counter. Under it, there are more boxes and a bag of garbage. Someone has clearly swept the floor; otherwise the place is deserted and dark.

⁸ Lefebvre 1991, 37.

HANNA JÄRVINEN:

Uudelleen kuvittelua: harjoite

Kuvitellaan näyttämö.

Puistossa, illan hämärtyessä, tennispallo on kadonnut. Nuori mies ja kaksi nuorta naista etsivät sitä innolla. Suurten sähkökatuvalojen keinotekoinen loiste luo heidän ympärilleen fantastisen ilmapiirin, joka saa heidät tempautumaan lapsellisiin leikkeihin: he etsivät, kadottavat itsensä, jahtaavat, kinas-televat, ja murjottavat ilman syytä. Ilta on lempeä, taivas pehmeän kirkas, ja he sulkeutuvat toistensa syleilyyn. Mutta lapsenomainen viehäytys keskeytyy, kenen lie ilkeän käden heittämään toiseen tennispalloon. Yllättyneinä ja pelästyneinä lapset hajaantuvat öisen puiston uumeniin.

(Jeux 1913, käänös kirjoittajan)

Tekstin kautta meille syntyy jonkinlaisia ajatuksia näyttämökuvasta, kuvitelma tai mielikuva, joka pohjaa sanojen, äänneiden, ja ajattelutapojemme yhdistelmään, omaan yksilölliseen tapaamme kuvitella. Teksti ohjaa ja rajaa kuvitteluamme, luo mielikuvalle raamit. Kun tekstin, kuvien tai muiden valikoitujen aineistojen puitteissa pohditaan liikkeellisesti, mitä menneestä teoksesta voidaan mahdollisesti tietää tai kokea, liikutaan kuvittelun (imagining) sijaan uudelleen kuvittelun (re-imagining) kentällä.

Kuten IFTR-konferenssin esitelmässäni kuvasin, 'uudelleen kuvittelu' tietynä käytänteiden kokonaisuutena syntyi käytännön lähtökohdista vastakohtana ajatukselle menneen teoksen rekonstruktioista tai uudelleen tuottamisesta tanssin tekemisen metodina. Vuonna 2015 koreografi Liisa Pentti kutsui minut tekemään teosta *Jeux – uudelleen kuviteltu*, jonka ensi-ilta oli lokakuussa 2016 Turussa. Tässä yhteydessä pohdimme paljon, miten välttää käsitystä, että uusi teos olisi toisinto tai rekonstruktio vuoden 1913 koreografiasta *Jeux*. Claude Debussin säveltämässä ja Léon Bakstin lavastamassa teoksessa tanssivat Tamara Karsavina, Ludmila Schollar ja Vaslav Nijinsky, joka oli myös teoksen koreografi ja libretisti. Tämä vuoden 1913 *Jeux* on kanonisoitu merkittävänä modernistisena mestariteoksena niin musiikin kuin tanssitaiteenkin historiassa, vaikka se esitettiin vain viisi kertaa Pariisissa ja kolme kertaa Lontoossa. Se on 'rekonstruoitu' moneen otteeseen, muun muassa vuoden 1980 Nijinsky-elämäkertaelokuvassa Kenneth Macmillanin toimesta.

Uudelleen kuvittelun samankaltaisuus rekonstruktioon nähden näyttäyty kenties parhaiten suhteessa lähdemateriaaleihin eli rajaukseen, jonka tanssista arkistoon (osin satunnaisesti) jääneet jäljet tuottavat suhteessa käsityksemme taideteoksesta ja sen merkityksestä taidemuodolleen. Rekonstruktio käyttää aineistoja pyrkiessään kohti 'teosta itseään', siis toistamaan kadonnutta teosta 'sellaisenaan'. Uudelleen kuvittelu käyttää aineistoja nykypäivän tarpeista ja

kiinnostuksista käsin uuden prosessin ja historiallisen merkityksen pohdinnan lähtökohtana. Lähteiden ei siis katsota sisältävän mennyttä tanssia 'sellaisenaan' tai definitiivistä muotoa, jota kohden pyrkiä.

Rekonstruktio hämärtää lisäksi lähteiden eri mediumien (kuvallinen, sanallinen, jne.) suhdetta näyttämöllä esitettyyn rekonstruktioon tanssin mediumissa. Väittämällä voivansa tuottaa uudelleen 'alkuperäisen' menneen tanssiteoksen, rekonstruktio luo valtasuhteen, jossa rekonstruoija-koreografi omii nimiinsä historiallisen teoksen ja sen tekijän auktoriteetin⁹. Uudelleen kuvittelu puolestaan korostaa nykyhetken ei-tietämistä ja arkiston aukkoja menneeseen nähden, sekä tanssijan auktoriteettia teoksessa tapahtuvan ruumiillisen ajattelun suhteen. Uudelleen kuvittelu on esityksessä ja esityksellä ajattelua, jossa kysytään esimerkiksi millaisia mahdollisia (neliulotteisia) liikkeitä kaksiulotteiseen kuvaan sisältyy tai miten sanallinen kuvaus herättää intuitiivisia, tunteisiin ja kokemuksiin sitoutuneita suhteita tilaan tai toisiin olioihin jaetussa ympäristössä. Näin uudelleen kuvittelu myöntää, että tanssiva ruumis nyt ei voi olla sama, tehdä samoin, ilmetä samoin kuin tanssivat ruumiit sata vuotta sitten, sillä mitä ymmärrämme tanssina ja tanssissa on sidoksissa aikaamme ja kulttuuriimme.

São Paulon teatterikoululla teettämässäni harjoitteessa tehtävänantona oli pohtia, millaista liikettä tämä kuvaus voisi sisältää tai tuottaa, mikä on tekstin ja liikkeen suhde, kun tekstin kuulee liikkeessa, ja nouseeko tällöin kuullun tekstin luoman kuvitelman kautta jonkinlaisia muita assosiaatioita, jotka voisivat liikkeellistyä ja miten. Uudelleenkuvitteluharjoitteen pohjana ollut käsiohjelmateksti on sanallinen tiivistelmä tanssiteoksesta, yleisölle annettu ohje lukea näyttämökuvaa. Samaan aikaan aikalaisten mukaan kyseessä oli teos, jossa ei tapahtunut mitään – parikymmentä minuuttia ei yhtään mitään tai ei ainakaan tanssia. Eli kuten yksi ranskalaiskriitikko valitti, tanssijat eivät tanssi vaan vain pitelevät toisiaan kädestä ja suutelevat ja teoksessa ei tapahtunut yhtään mitään, mutta häntä suorastaan hävetti olla moisen todistajana¹⁰.

Mielikuvia tuottavat sanat eivät kuitenkaan käänny kielestä toiseen muutamatta olennaisin tavoin merkityksiään, mikä oli olennaista käytettäessä alun perin ranskankielisen käsiohjelmatekstin käännöstä englannista portugaliksi, siis kielelle, jota en itse ymmärrä. Jälkikäteen sekä englantia että portugalia puhuva harjoitteeseen osallistunut henkilö kommentoi, ettei tehtävänanto portugaliksi itse asiassa vastannut tarkoittamaani, vaan että kääntäjä oli esimerkiksi laittanut minut sanomaan, ettei taiteella ole merkitystä – kun itse asiassa sanoin, että tarkoitus on pohtia arkista liikettä, ei pyrkiä tekemään liikkeestä taiteellista esitystä yleisölle. Ajatuksena oli, että liikkeessaan osallistujat saattoivat sanoa ääneen sanoja, jotka heille assosioituivat tehtyyn liikkeeseen, asentoon, muotoon tai tunnetilaan.

⁹ Tästä enemmän Järvinen 2013.

¹⁰ Laloy 1913.

Jeux – uudelleen kuviteltu/re-imagined -teoksen harjoittelussa tämä harjoite jatkui siten, että tanssijat kehittivät valitsemistaan assosiativisista hetkistä liikefraaseja. Siinä missä aluksi sana assosioi liikkeen historialliseen näyttämökuvaan, toisessa vaiheessa sana menetti symbolisen, metaforisen tai metonyymisen merkityksensä muuttuen nimeksi liikefrasille, jolloin sanasta tuli keino muistaa tietty liike tai fraasi tai ruumiin olemisen tapa myöhemmissä harjoituksissa. Näin harjoite myös korosti sanallisen ja liikkeellisen ajattelun eroja: liikkeessä ajattelu pohjaa liikkumisen praktiikkaan, ruumiin kinesteettisiin mahdollisuuksiin ja impulsseihin, joiden harjoittaminen ja joista tietoisiksi tuleminen mahdollistaa tanssikomposition luomisen. Sanoilla ajattelu toimii aivan toisin: sanat merkitsevät metaforisesti ja metonyymisesti, kieliopin ja opittujen merkitysten kautta, ja niiden suhde ruumiiseen on hyvin kompleksi. Samaan aikaan kielellinen ajattelu ja kielellä kommunikointi on etuoikeutetussa asemassa meidän kulttuurissamme. Muilla tavoin ajattelu yleensä selitetään ja kommunikoidaan sanoin, kuten tässäkin esittelyssä.

ANNETTE ARLANDER:

Esiintyjän ja ympäristön suhteen ymmärtäminen posthumanistisesta ja uusmaterialistisesta näkökulmasta kutsuu pohtimaan, miten esiintyä yhdessä ympäristön olioiden, elämänmuotojen ja ilmiöiden kanssa, kasvit mukaan lukien. Lähtien kokemuksistani pienestä päivänmittaisesta esityksestä rannalla puun kanssa, "Vuorovesi Kan Tiangissa" (*The Tide in Kan Tiang*) vuodelta 2016 tämä pienoistyöpaja pohti kysymystä "kanssaesiintymisestä" tai "yhdessä esiintymisestä" ('performing with'). Voisiko "kanssaesiintyminen" toimia välineenä tuottaa kokemuksia ja edistää ymmärrystä elämänmuodoista, jotka poikkeavat omastamme, huolimatta suoran kommunikaation mahdottomuudesta? Voisiko "yhdessä esiintyminen" auttaa siirtämään huomion esityksen vaikutuksista katsojaan tai yleisöön sen seurauksiin esiintyjälle?

Ehdotin työpajan tehtäväksi seuraavaa: 1) Etsi kasvi (tai esine) jonka kanssa esiintyä, 2) kirjoita lyhyt teksti kokemuksestasi, 3) jaa teksti naapurisi kanssa. Koska työpajan tilana oli musta teatteritila, joka ei sisältänyt mitään puusta tehtyä, muista kasveista puhumattakaan, emme ajan puutteen vuoksi toteuttaneet tätä harjoitusta, vaan kerroin siitä heille. Esittelin myös osia konferenssi-alustuksestani, yrityksestäni 'diffraktiiviseksi' tai diffraktion kaltaiseksi luennaksi¹¹ mainitusta videoteoksesta kuva kivalta, rinnastettuna Michael Marderin (2012) ajatuksiin kasveja kohtaan tunnetun empatian ongelmallisuudesta sekä hänen huomioistaan kasvien suhteesta paikkaan.

¹¹ Barad 2014.

Erotellessaan myötätunnon, säälin ja empatian Marder huomauttaa, että tunnettaessa empatiaa, toisin kuin kärsittäessä myötätuntoisesti toisen kanssa tai säällittäessä toista, tunkeudutaan toisen psyykkiseen sisäisyyteen projisoivan kuvittelun avulla. Empatian kautta sijoitan toiseen jotakin, joka on jo minussa itsessäni ja jonka jälkeen löydän sen, eli itseni, tuosta toisesta. Siksi ihmiset tuntiessaan empatiaa kasveja kohtaan oikeastaan tuntevat empatiaa itseään kohtaan, muuttaen empatian kohteen heijastuspinnaksi, jolle sitten projisoidaan inhimillisiä tunteita.¹² Miettiessämme mahdollista kasvien etiikkaa on empatia ja siihen sisältyvä itseen viittaavuus ja narsismi ylitettävä, Marder huomauttaa.¹³ Empatiasta ei siis ole apua ”kanssaesiintymisen” tai ”yhdessä esiintymisen” kannalta.

Tärkein kokemukseni tästä kokeilusta oli kuitenkin tunnistaa videokuvan voima. Liikkuva kuva vie väistämättä huomion tekstiltä, vaikka sen puhuisi elävä esiintyjä. Kokemuksesta viisastuneena en konferenssialustukseni yhteydessä esittänyt videoteosta, vaan valikoituja stillkuvia siitä. Kysymys diffraktiivisesta luennasta jäi kuitenkin kiinnostamaan, ja sen pariin palaan luultavasti vielä jatkossa.

TERO NAUHA:

Tässä osuudessa esittelin omaa taiteellisen tutkimuksen työskentelyäni suhteessa esitykseen. Esittelin projektiani, jossa esiinnyn Thereminin kanssa. Yleisenä kysymyksenä on ajattelun, erityisesti filosofisen ajattelun ja esityksen suhde. Tätä suhdetta kuvaamaan olen käyttänyt termiä *fictioning*, eli fiktioiminen. Termi perustuu ranskalaisen filosofin François Laruelen vastaavaan termiin *fictionale*, ja on läheisessä suhteessa Gilles Deleuzen käyttämään käsitteeseen ’fabulaatio’, jota Deleuze kehittää Henri Bergsonin ajattelusta käsin. Fiktioiminen ei määrity todellisuuden kautta tai suhteessa mihinkään todellisesti havaittuun, eikä se myöskään representoi sitä. Tietyissä mielessä se mitä fiktioiminen tekee, on loputtomasti määrittämätöntä. Tässä alustuksessa avasin sitä, kuinka jokin tällainen määrittelemätön on sitä, miten esitys ajattelee. Omassa esityksessäni tuo ajattelu tapahtuu Thereminin kanssa, soittimen, jota ei soitettaessa kosketa. Ääni muodostuu siis jonkinlaisesta välisyydestä, joka teknisesti on suhteellisen helppo ymmärtää sähkömagneettisen kentän muutoksina. Tutkimukseni ja tämä alustukseni ei kuitenkaan pyri löytämään sitä, mikä olisi oikea tai todellinen tapa ajatella sitä, mitä esityksessä tapahtuu. Vertaan tätä esitysjattelua fabulaation, jota Bergson kuvaa ”hallusinoivaksi fiktioksi – jolla on todellisia vaikutuksia.”¹⁴ Fiktioiminen ei ole *todellista*, mutta sillä on vaiku-

¹² Marder 2012, 262–263.

¹³ Marder 2012, 271.

¹⁴ Hongisto 2015, 68.

tuksia tässä todellisuudessa. Se vertautuu fabulaatioon myös siksi, että se on myös jotain, joka tapahtuu välisyydessä. São Paulossa haastattelin myös filosofi Peter Pál Pelbartia. Hän määrittelee sen käsityksen todellisuudesta, jonka ymmärrämme riittävän järkeenkäyväksi, samalla äärimmäisen köyhäksi. Kuten tässä luennossanikin, kyse ei kuitenkaan ole esoteerisesta toiminnasta. Pelbartia mukaillen kyse on ihmisen kyvystä teeskennellä, väärennellä ja valehdella. Kyse on fabulaatiosta ja fiktioimisesta tavalla, joka vääristämisessään ei koskaan viittaa mihinkään todelliseen. Esitysajattelussa on mielestäni kyse tästä kyvystä olla suhteessa virtuaaliseen. Kyse on siis ontologian kriittistä, jonka tunnistan olevan olennainen osa brasilialaista nykyajattelua. Tulen jatkossa palaamaan tähän aiheeseen.

Lopuksi

São Paulon teatterikoulussa järjestämämme kolmetuntinen toiminnallinen työpaja oli tutkimushankkeellemme tärkeä, muun muassa sen vuoksi, että saatoimme siinä yhteydessä rakentaa toiminnallisen ja vuorovaikutuksellisen kokonaisuuden, mikä ei konferenssin puitteissa ollut mahdollista. Toki konferenssiin osallistuminenkin oli antoisaa, sillä sekä esitysten (*The Nomad Library*), paneelilustusten että työryhmäsessioihin osallistumisen kautta (performance as research working group; choreography and corporeality working group) se tarjosi mahdollisuuden kytkeä kokemuksemme käynnissä oleviin kansainvälisiin keskusteluihin, joissa esittävien taiteiden käytännöt ja niiden hyödyntäminen tutkimusyhteyksissä valtaavat yhä enemmän alaa.

Kirjallisuus ja lähteet

- Austin, J. L. 1962. *How to do things with Words*. Lontoo: Oxford University Press, 1962.
- Austin, J. L. 2016. *Näin tehdään sanoilla*. Tampere: Niin & Näin, 2016.
- Barad, Karen. 2003. "Posthumanist Performativity: Toward and Understanding of How Matter Comes to Matter". *Signs: Journal of Women and Culture in Society*, vol. 28. No.3, 801–831.
- Barad, Karen. 2014. "Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart", *Parallax*, 20:3, 2014, 168–187.
- Bergson, Henri. 1935. *Two Sources of Morality and Religion*. Translated by Ashley Audra and Cloudesley Brereton. New York: Henry Holt.
- Bolt, Barbara. 2016. "Artistic Research: A Performative Paradigm?". *PARSE Journal* #3, 129–142. Luettu 29.5.2017. <http://parsejournal.com/article/artistic-research-a-performative-paradigm/>
- Bolt, Barbara. 2013. "Introduction. Toward a 'New Materialism' through the Arts." Teoksessa *Carnal Knowledge: Towards a 'New Materialism' through the Arts*, toim. Estelle Barrett & Barbara Bolt. London & New York: I.B. Tauris, 1–13.
- Butler, Judith. 1990. [orig. 1990] *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London & New York: Routledge.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies That matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. London & New York: Routledge.
- Deleuze, Gilles. 1989. *Cinema 2. The Time-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles. 1991. *Bergsonism*. Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. New York: Zone Books.
- von Hantelmann, Dorothea. 2010. *How to Do Things with Art: What Performativity Means in Art*. Zürich & Paris: JRP Ringier & Les Presses du Reel.
- Hongisto, Ilona. 2015. *Soul of the Documentary: Framing, Expression, Ethics*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Jeux* 1913. Käsiohjelma 15.5.1913. Teoksessa Théâtre des Champs-Élysées, saison russe 1913. Pariisi: Publications Gonzales. Bibliothèque nationale de France, gallica.bnf.fr.
- Järvinen, Hanna. 2013. "'They Never Dance': The Choreography of *Le Sacre du Printemps*." *AVANT* IV 3/2013: 69–108 DOI: 10.12849/40302013.1012.0002
- Laloy, Louis. 1913. "La Musique." *La Grande revue* 25.5.1913, 402-405.
- Laruelle, François. 2013. *Philosophy and Non-Philosophy*. Translated by Taylor Adkins. Minneapolis: Univocal.
- Laruelle, François. 2013. *Principles of non-philosophy*. Translated by Nicola Rubczak and Anthony Paul Smith. London: Bloomsbury.
- Lefebvre, Henri. 1984. *The Production of Space*. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell Publishing.
- Marder, Michael. 2012. "The Life of Plants and the Limits of Empathy", *Dialogue*, 51, 259–273.
- Porkola, Pilvi. 2017. *Library Essays #1 "Elephants are always drawn smaller than life"*. Translated by Hannah Maria Ouramo.
- Scheer, Edward. "How to Do Things with Performance Art?". *Performance Research* 19(6) 2014, 90–98.

LEENA ROUHIAINEN

Elettyjen mahdottomuuksia taiteessa ja tieteessä

Koneen Säätiö myönsi Taideyliopiston Teatterikorkeakouluun (TeaK) sijoittuvalle hankkeelle *Ruumis ja toinen: kumma taiteen ja tieteen välissä* 275.000 euron apurahan vuosiksi 2018–2020. Hanke on jatkoa dosentti Marja-Liisa Honkasalon Turun yliopistossa johtamalle Mieli ja toinen -hankkeelle. Nyt rahoitusta saaneen hankkeen vastuullisena johtajana toimii taiteellisen tutkimuksen professori, taiteilija-tutkija Leena Rouhiainen Esittävien taiteiden tutkimuskeskuksesta (TeaK). Hänen ja kulttuurintutkija Honkasalon ohella hankkeessa työskentelevät tutkija Sami Santanen sekä teatteripedagogiikan lehtori (TeaK) ja esitystaitelija Irene Kajo ja esitystaitelija Teemu Päivinen työryhmineen. Lisäksi hankkeen kansainvälisenä asiantuntijana toimii median ja kommunikation professori Lisa Blackman (Goldsmiths University London).

Ruumis ja toinen -hankkeen tavoitteena on jäsentää ruumiillista vierasta, kummaa, ja edistää esittävien taiteiden, taiteellisen tutkimuksen ja tieteen välisyyttä. Sen erityisenä näkökulmana on paattisuus, jonka avulla hankkeessa tarkastellaan odottamattoman vaikuttavuutta ja liikutaan aistittavuuden rajalla. Näkökulma tarjoaa mahdollisuuden tehdä tilaa kumman vain osin artikuloitavissa olevalle luonteelle. Hanke tuo kumman ilmiöitä tieteellisen ja taiteellisen tutkimuksen sekä taiteen saumakohtaan. Se on tärkeää koska vieraiden ilmiöiden ja kokemusten tutkimus elettyinä kokemuksina on jäänyt yhteiskunnassa vähäiselle sijalle. Lisäksi taiteet keskeisesti kyseenalaistavat kulttuurisesti tunnustettuja ja tunnustettuja aistisuuden ja kokemuksen muotoja. Näin taide voi tarjota otollisen maaperän tutkia kummaa.

Tavoitteenamme on avata vieraskokemuksen etiikkaa ja estetiikkaa. Tutkimme kolmea kysymystä: *millaista ruumiillista kokemusta vieraus tuottaa, millaista ymmärrystä ruumiiden välisyydestä tällöin syntyy ja miten taide voi toimia kumman kokemuksen paradigmana*. Kysymyksiä käsitellään yhteistyönä tieteellisen tutkimuksen ja kolmen taideproduktion välisessä prosessissa. Esitystaiteen ryhmä *Ida ho*, johon kuuluvat Irene Kajo, Thomas Hamberg, Satu Mäkinen, Janne Mäkinen ja vierailijana Julius Elo, käsittelee ihmisyyden ylijäämää, kuten saattaa ja groteskia ruumista. Esitystaiteilija Teemu Päivinen tuottaa yhdessä Ursula Hallaksen ja Miro Mantereen kanssa yhteisö- ja esitystaiteellisen prosessin liittyen äänten kuulemiseen ja ruumiittomaan kokemukseen. Tanssin alueella toimiva taiteilija-tutkija Leena Rouhiainen toteuttaa yhdessä koreografi Riikka Theresa Innasen ja äänitaitelija Antti Nykyrin kanssa hengityksen harjoittamisen

kokemuksiin perustuvan visuaalisen kuunnelman ilmentämään hengittämiseen ja ilman kulkuun liittyvää suggestiota ja ruumiiden välisyyttä. Työskentelyn tarkastelun kohteena on, miten eri ympäristöissä voi ja saa hengittää. Haavoittuvuuden antropologiaa edistävä kulttuurintutkija Marja-Liisa Honkasalo tutkii vieraskokemusta poissaolon ja läsnäolon välisen liikkeen kautta. Vieraan tila ja vieraan ja tutun välinen aistimellinen raja on liikkuva ja vaihtelee kokemuksissa eri kulttuurien välillä. Hän suhteuttaa hankkeen töitä afrikkalaista posessorituaalia ja siinä ilmenevää vierautta vasten. Honkasalo osallistuu ryhmän taitelijoiden työhön ja tutkii paattisen virittämää aistimuksellisuutta taideprosessien yhteydessä. Sami Santanen tuo prosesseihin aineksia vieraskokemuksen radikaaliuden käsitteellisestä analyysistä.

Hankkeen toiminta on käynnistynyt työryhmän yhteistapaamisilla, lukupiirillä sekä Kajo ja Päivisen taiteellisten ryhmien työskentelyllä. Kajo on *Ida ho*-ryhmän kanssa käynnistänyt kivun, vallankäytön, seksuaalisuuden ja nautinnon välisiä kytköksiä tutkivan taiteellisen prosessin. Päivinen on työryhmineen aloittanut niin ruumiittoman äänen kokemusta tutkivan prosessin *Moniääniset ry:n* kanssa kuin kieltä ja puhetilannetta oudontavan osallistavan esityksen *Vieras* valmistelun. Molemmat ryhmät pitävät työpäiväkirjaa, jossa kuvataan toteutettuja ruumiillisia harjoitteita ja niiden vaikutuksia. Työpäiväkirjat annetaan tutkijoiden käyttöön. Hankkeen tutkijat tulevat myös seuraamaan harjoituksia ja osallistumaan niihin. Näin tieteen ja taiteen välinen yhteistyö konkretisoi-
tuu alusta lähtien. Taiteellisten demonstraatioiden ja esitysten lisäksi järjestämme kuluvan vuoden aikana ensimmäisen seminaarin yhdessä Lisa Blackmanin kanssa syksyllä 2018 Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa.

Kiitämme Koneen Säätiötä hankkeelle saamastamme rahoituksesta.
Marja-Liisa Honkasalo, Irene Kajo, Teemu Päivinen,
Leena Rouhiainen ja Sami Santanen.

Kirja-arviot

JUKKA VON BOEHM
ANNA THURING

Talvipalatsin valtaus -massaspektaakkeli: 1900-luvun keskeisen historiamyytin jäljillä

“Sturm auf den Winterpalast”

Nikolaj Evreinov & andere. 2017.

Hrsg. Inke Arns, Igor Chubarov und Sylvia Sasse.

Zürich–Berlin: Diaphanes, 344 s.¹

JUKKA VON BOEHM

Satavuotiasta lokakuun vallankumousta juhlittiin Pietarissa 4.–5.11.2017 odotetun hillitysti.

Vuosina 1918–1989 uuden aikakauden alkua symboloivan tapahtuman juhlapäivä oli liitetty osaksi jokavuotista Valon juhla -festivaalia, sen visuaaliseksi teemaksi. Festivaalin osana Talvipalatsin aukiolla esitettiin videoteos, “vuoden 1917 tapahtumille omistettu eepinen panoraama”², joka heijastettiin yleisesikunnan rakennuksen puolikaaren muotoisille ulkoseinille Talvipalatsia vastapäätä. *Event*-henkisen animaatioteoksen loppupuolella vallankumoukselliset joukot juoksevat kameraa kohti; aivan kuin ne vyöryisivät yleisesikunnan rakennuksen seinältä katsojien yli Talvipalatsia kohti. Joukot nousevat portin yli, rikkovat ikkunoita ja valtaavat palatsin. Lopussa Talvipalatsin tulimerestä siirrytään suoraviivaisesti vuoteen 2017 ja kuviin väitetystä nyky-Venäjän kukoistuksesta.

Ei ole yllättävää, että tällainen massojen tuhoamisvimmaa painottava tulkinta lokakuun vallankumouksesta vastasi nyky-Venäjän “vakauteen” pyrkivää konservatiivista valtioideologiaa. Sen sijaan videoteoksessa itse kuvasto, jossa väkijoukko vyöryy Talvipalatsia päin, on pysynyt hämmästyttävän elinvoimaisena lähes vuosisadan ajan. Vaikka nykyään laajalti tiedetään, että bolševikkihallinto itse loi kyseisen yhden 1900-luvun tärkeimmistä historiamyyteistä, niin kysymys sen alkuperästä on jäänyt vähemmälle huomiolle. Syksyllä 2017, vallankumouksen satavuotispäivän aikoihin, ilmestynyt teos *Sturm auf den Winterpalast* valottaa tätä puolta paneutumalla kattavasti itse tapahtumaan, jonka

¹ Sama kirja on julkaistu myös englanniksi. *Nikolai Evreinov: The Storming of the Winter Palace* (ed. by Inke Arns, Sylvia Sasse, and Igor Chubarov), Zurich–Berlin: Diaphanes 2016.

² Pietarin turismin kehittämiskomitea luonnehti teosta näillä sanoin. <http://www.visit-petersburg.ru/en/event/3103>, katsottu 29.8.2018.

pohjalta historiamyytti syntyi. Se oli Nikolai Jevreinovin³ ohjaama massaspektaakkeli *Talvipalatsin valtaus*, joka esitettiin Talvipalatsin aukiolla 7.11.1920. Myytin elinvoimaisuuden lisäksi massaspektaakkelin asema yhtenä 1900-luvun teatterihistorian merkittävistä tapahtumista perustelee näin kattavan kirjan jo itsessään.

Bolševikkien poliittiset juhlat ja massaspektaakkelit

Talvipalatsin valtaus -massaspektaakkeli toteutettiin sisällissodan ympäröimässä Petrogradissa (nyk. Pietari) sotakommunismien aikana 1917–1921. Kulttuurintutkimuksen näkökulmasta ajanjaksoa voisi luonnehtia vallankumouksen liminaalivaiheeksi. Vanhan järjestyksen luhistuttua ja uuden hakiessa vasta muotoaan Neuvosto-Venäjän valtasi ”hysterinen peli- ja leikkivimma” (Viktor Šklovski)⁴. Sen pohjavireestä eriytyivät uuden bolševikkikulttuurin varhaiset muodot, joiden toteuttamiseen poliitikot sekä ammatti- ja amatööriartistit osallistuivat yhdessä. Niistä tärkeimpiin kuuluivat poliittiset juhlat, joiden näyttämönä oli itse Petrograd. Juhlia varten kaupungin aukioita, siltoja ja rakennuksia koristeltiin. Lokakuun vallankumouksen ensimmäisissä juhlissa 7.11.1918 Natan Altmanin suunnittelema Talvipalatsin aukio herätti vaikutelman ympäri maailmaa levittäytyvästä vallankumouksen tulimerestä.⁵

Päivälleen kaksi vuotta myöhemmin samalla paikalla esitettiin *Talvipalatsin valtaus* -massaspektaakkeli, joka sijoittui nuoren bolševikkikulttuurin kahden uuden tradition risteykseen. Lokakuun vallankumouksen juhlien lisäksi toinen niistä oli massaspektaakkeliin sarja, joka oli myös käynnistynyt osana vallankumouksen vuosipäivän ensimmäisiä juhlia 1918. Silloin esitettiin vielä melko perinteinen *Bastiljin valtaus* sisätiloissa.⁶ *Vapautetun työn mysteeri* vappupäivänä 1920 ja *Maailmankommuunin puolesta* 20.7.1920 toteutettiin jo ulkoilmassa ja ne kuvasivat yleisemmin proletariaatin taistelua historian eri vaiheissa. Kui-

³ Käytän suomalaista translitterointia venäläisistä nimistä. Myös kirjan saksalaiset translitteroinnit olen kääntänyt suomalaiseen muotoon.

⁴ Schlögel 2009, 455.

⁵ Aukion keskelle rakennettiin nelikulmainen lava, jonka voi tulkita Ranskan vallankumousjuhlien samanmuotoisten alttarien tavoin symboloivan neljää ilmansuuntaa. Lavan keskellä kohoava konstruktivistinen, punaisen, oranssin ja keltaisen värinen teos, muistutti puolestaan tulen liekkejä. Myös aukiota ympäröivät rakennukset oli koristeltu näillä väreillä. Kokonaisuuden voi tulkita viittaavan vallankumouksen tulen leviämiseen Talvipalatsin aukiolta ympäri maailmaa. Tulkintani Altmanin suunnitteleman aukion perustuu uuteen katalogiin, joka pohjautui erinomaiseen näyttelyyn lokakuun vallankumouksen juhlista vuosina 1918–1989 Pietarin valtiollisen historiamuseossa 2017. Katalogi, Mudrova 2017, 14–16.

⁶ Proletaarisen kulttuurin järjestön *Proletkult* vastasi tästä esityksestä, joka pohjautui Romain Rollandin vallankumousdraamaan *Le Quatorze Juillet* (1902). Sitä esitettiin 6.–12.11.1918 välillä. Ks. Dalügge 2016, 197–9.

tenkin vasta *Talvipalatsin valtauksessa* esityspaikasta, johon vallankumouksen tapahtumat tiivistyivät, tuli erottamaton osa itse esitystä. Samalla massaspektaakkeli nousi lokakuun vallankumousjuhlien päätapahtumaksi ensimmäisen ja ainoan kerran niiden historiassa.

Tärkeä pohjateos bolševikkien juhlien ja yleensä poliittisten juhlien tutkimukselle on ollut Mona Ozoufin tutkimus alkujaan vuodelta 1976 Ranskan vallankumouksen juhlista 1789–1799.⁷ Painottamalla kysymyksiä osallistumisesta sekä symbolien, kielen ja rituaalien merkitystä tutkimus haastoi mielikuvat vallankumousjuhlista pelkkinä hallinnon propagandapuheenvuoroina, joiden viestin ihmiset olisivat sisäistäneet koulumaisesti. Samassa hengessä James von Geldern on tutkimuksessaan bolševikkien juhlista kyseenalaistanut aiemmin vallinneen totalitarismiteoreettisen ylhäältä alas mallin ja painottanut propagandan dialogimaisuutta. Hänelle varhainen Neuvosto-Venäjä oli epädemokraattisuudestaan huolimatta improvisoitu ja osallistava yhteiskunta, jossa taiteilijalla oli vielä suhteellisen paljon vapauksia.⁸ Uudessa tutkimuksessa Marina Dalügge on analysoinut von Gelderniä tarkemmin bolševikkien massaspektaakkeliin kommunikoiuutta. Hän kiinnitti huomiota koko väestön jakamiin Venäjän kulttuuriin syvämuotoihin, pakanalliseen kansanjuhlaan ja ortodoksisen pääsiäisjuhlaan.⁹ Massaspektaakkeliin rakenteellinen esikuva, ortodoksinen liturgia, on luonteeltaan välittävä, mysteerimäinen ja sen aiheena on jumalainen järjestys.¹⁰ Nämä tutkimukset liittyvät Émile Durkheimin näkemyksiin kansalaisuskonnon tärkeydestä uskonnon korvikkeena.¹¹ Juhlat vahvistavat kansalaisuskontoa, joka puolestaan pyhittää yhteisöä. Kansalaisuskonto lisää yhteisön keskinäistä solidaarisuutta ja luo emotionaalisen siteen, joka saa ihmiset esimerkiksi noudattamaan lakeja.

Sturm auf den Winterpalast -teos on tervetullut lisä aiempaan tutkimukseen. Niistä poiketen kirja ei enää lähesty bolševikkien massaspektaakkeleja yleisemmin, vaan keskittyy yksityiskohtaisesti kaikkein merkittävimpään esitykseen. Tutkimus on moniääninen kokonaisuus, jossa samaa esitystä sivuavat tekstit nostavat yksittäistapauksen kautta esille teemoja, joiden voi olettaa kiinnostavan esimerkiksi esitys-, kulttuurin- ja historiantutkimusta laajemmin. Kirjaa on vaikea luonnehtia yhdellä määreellä. Se koostuu monesta erilaisesta ja eri pituisesta tekstistä ja sijoittuu sen vuoksi aikalaisdokumenttiteoksen ja temaattisen artikkelikokoelman risteykseen. Teos rakentuu esipuheesta, esityksen toteuttajien ja aikalaisvastaanottajien alkuperäisteksteistä, kahdesta kuvaliitteestä analyseineen, sekä lopun kolmesta tieteellisestä artikkelista. Näin

⁷ Ozouf 1988.

⁸ Von Geldern 1993.

⁹ Dalügge 2016, 57.

¹⁰ Mt. 50.

¹¹ Durkheim 1980.

monitahoisen kokonaisuuden päävaara, temaattisen langan katoaminen, ei pääse kuitenkaan toteutumaan taitavasti rakennetussa ja toimitetussa kokonaisuudessa. Teos toimii näennäisestä epäyhtenäisyydestään huolimatta myös alusta loppuun luettavana kokonaisuutena, jossa eri osat täydentävät toisiaan ja keskustelevat keskenään. Kokonaisuutta voisikin tämän perusteella luonnehtia kaleidoskooppimaiseksi: vaikka perusaiheet esimerkiksi itse esitystapahtuman sisällöstä toistuvat artikkeleista toiseen, jokainen uusi kommentaari muuntaa näkökulmaa ja lisää uusia yksityiskohtia kokonaisuuteen.

Talvipalatsin valtaus, 7.11.1920

Lyhykestoinen bolševikkien massateatteriliike ammensi vaikutteita monesta eri traditiosta. Tärkeä esikuva oli Ranskan vallankumouksen poliittiset juhlat. Koulutuksen kansankomissaari Anatoli Lunatšarskin mukaan kansanjuhlassa massa tulisi tietoiseksi itsestään (s. 15), kun taas Jevreinov itse julisti mahtipontisesti, että *Talvipalatsin valtaus* olisi ylittänyt Ranskan vallankumousjuhlien villeimmätkin unelmat (s. 31). Muita inspiraation lähteitä olivat Richard Wagnerin kokonaistaideteosajatus sekä Max Reinhardtin massaspektaakkelit. Useita bolševikkien yhteyteen hakeutuvia taiteilijoita kiehtoi Wagnerin rohkea synteesi politiikan ja estetiikan välillä maustettuna vuosien 1848–1849 vallankumousetoksella. Sen sijaan Reinhardt oli massateatterin pioneerinä Wagneria konkreettisempi esikuva. Olihan hänen ohjaamansa *Kuningas Oidipus* -massaspektaakkeli vierailnut myös Pietarissa ja Moskovassa 1912.

Kirjan alkuperäisteksteissä moninaiset viitteet näihin esikuviin liittävät bolševikkien massateatteriesitykset erityiseen eurooppalaiseen teatteritraditioon, joka alkoi hahmottua valistuksen aikana 1700-luvun jälkipuoliskolla. Kyseinen unelma ”toisesta teatterista” pyrki uudistamaan elitistiseksi, rutiininomaiseksi ja myöhemmin kaupalliseksi miellettyä teatteria kohti juhliä, erityisesti kohti antiikin draamajuhlien utopiaa.¹²

Sylvia Sasse pohjustaa hienosti esipuheessaan (*Vorwort*, 7–21) monia *Talvipalatsin valtaus* -massaspektaakkelin keskeisiä teemoja, joita kirjan alkuperäistekstit ja artikkelit sivuavat. Aikanaan ”teatterihistorian suurimman spektaakkelin” (s. 7) toteuttamisesta vastasi valtiollisen tehtävänannon pohjalta ohjaajakollektiivi. Pääohjaaja oli Nikolai Jevreinov, joka esitystutkimuksen yhteydessä tunnetaan etenkin *teatterillisuus*-käsitteestä (ven. *teatralnost*). Muut kollektiivin jäsenet olivat kaksi teatterikriitikkoa, teatteritieteilijä, taiteilija, kapellimestari ja säveltäjä.

Talvipalatsin valtaus käynnistyi myöhään illalla 7.11.1920. Esitys kesti vajaat puolitoista tuntia ja siihen osallistui 10.000 henkeä. Mukana oli ammatti- ja amatöörinäyttelijöiden lisäksi matruuseja, ratsuväkeä sekä vallankumouksen

¹² Primavesi 2008.

”aitoja” aikalaistodistajia. Arviot katsojamääristä liikkuvat 60–150.000 väliltä väitteisiin, joiden mukaan esiintyjä olisi ollut enemmän kuin katsojia (s. 7).

Esitys rakentui Talvipalatsin aukion ympärille useammalle esityspaikalle katsojien seistessä keskellä. Talvipalatsia vastapäätä, yleisesikunnan rakennuksen eteen rakennettiin kaksi noin 40 metrin levyistä lavaa, joita yhdisti toisiinsa kaa-risilta. ”Punaisten” lavalle pystytetyt kulssit viittasivat tehdasmaisemaan, kun taas ”valkoisten” lavan empiretyyli muotokuvineen, aseineen ja kultauksineen liittyivät väliaikaishallintoon.

Massaspektaakkelin yksinkertaisen juonenkaaren alussa punaisten lavalla vallitsi alistuneisuus, kun taas valkoisten lavaa leimasi mahtipontinen deka-denssi. Punaisten väkijoukko kasvoi vähitellen heidän vahvistumisensa merkiksi. Lopulta he valtasivat valkoisen lavan, mikä aiheutti joukkopaon Talvipalatsiin. Noin 300 punaista vyöryi perässä palatsin sisälle. Punaisten ja valkoisten tais-telu toteutettiin varjoteatterin keinoin 50 ikkunan kautta. Punaisten voitettua teatteriesitys muuttui paraatiksi ja muistojuhlaksi.

Sasse nostaa esille kaksi toisiinsa liittyvää ohjausnarratiivia (s. 10). Ensimmäinen niistä oli yksilön ja massan välinen jännite. Väliaikaishallinnon johtaja Aleksander Kerenski edusti ”kärsivää yksilöä” (Jevreinov), joka katoaa historian näyttämöltä punaisen massan voimistuttua. Toinen ohjausnarratiivi oli epäyhtenäisen ja yhtenäisen massan välinen dynamiikka. Alussa massa punaisella lavalla oli hajaannuksessa, kun taas valkoisella lavalla vallitsi irvokas järjestys, jota esimerkiksi pankkiirien kulkue rahasäkkeineen alleviivasi. Osat kuitenkin vaihtuivat esityksen mittaan punaisten järjestäytyttyä.

Molempia ohjausnarratiiveja voisi lähestyä myös karnevaalin näkökulmas-ta, vaikka kirjan teksteissä ei erityisesti nosteta tätä näkökulmaa esille. Esityk-sessä marxilais-leniniläinen ajatus uuden luokan nousun vääjäämättömyydestä yhdistyi karnevaalin vuodenvuoroon, jossa elinvoimainen vuodenaika otetaan vastaan kuihtuvan tieltä. Esityksessä syrjäytyvää valkoista luokkaa halvennettiin karnevalistisin keinoin karikatyyrillä ja feminisoimalla esimerkiksi Kerenskin hahmoa. Tämän tarkoitus oli vahvistaa bolševikkien uutta järjestystä vallanku-mouksen epäjärjestyksen jälkeen.

Tekijät ja silminnäkijät

Kirjan ensimmäinen dokumenttijakso ”Protagonisten” koostuu kahdeksan *Talvipalatsin valtauksen* myötävaikuttaneen henkilön yhteensä 14 tekstistä vuosilta 1920–1960. Jakso alkaa Jevreinovin peräti neljällä eri mittaisella, saman tekstipohjan varaan rakentuvalla versiolla. Niissä hän kuvaa harjoitusprosesse-ja painottaen kollektiivista tekijyyttä. Vaikka osan versioista olisi voinut lisätä myös liitteeksi, julkaisemattoman kolmannen version (1924, 31–52) liitteenä oleva ohjauskonsepti on arvokas dokumentti. Sen lakoninen ja konkreettinen

sävy, esimerkiksi loppukohtauksesta, tuo lukijan lähelle tekijän intentioita ja itse esitystä:

10. Raketti (kampailun loppu).
11. Silmänräpäys pimeää.
12. Punaisia tähtiä Talvipalatsin koko fasadin päälle.
13. *Kansainvälinen*.
14. Paraati. 400 ratsumiestä, 1500 junkkeria. Matruuseja. Lentokoneita.
15. Ilotulitus.¹³

Muista tekijöiden puheenvuoroista valkoisen lavan ohjaajan Konstantin Deržavinin neljä tekstiä keskittyvät massateatterin vaikutusesteettiseen puoleen. Hän pohtii esimerkiksi *Talvipalatsin valtauksen* vaikutusta ”ihmeenä” (1920, 63–65) sekä ”massaa sellaisenaan” (1920, 66–68). Kokonaisuudessaan produktion myötävaikuttaneiden tahojen sinänsä tärkeisiin puheenvuoroihin on syytä suhtautua myös pienellä varauksella. Ei ole nimittäin selvää, välittyivätkö tekijöiden ratkaisut vastaanottajille yhtä aukottomasti kuin heidän perustelunsa antavat ymmärtää.

Sen vuoksi myös kriittisiä aikalaiskommentteja tarvitaan tasapainottamaan kokonaiskuvaa. Aikalaistodistajien (*Zeitzeugen*, 141–240) 19 eri mittaisen tekstin joukkoon sisältyy myös tällaisia äänenpainoja. Itävaltalais-syntyinen kirjailija ja sosiologi René Fülöp-Miller (1926, 191–213) kritisoi bolševikkien massaspektaakkeleita suuruudenhulluudesta, symbolien naiiviudesta, proletariaatin puutumisesta älymystötaustaisesta tekijäjoukosta sekä taiteilijoiden poliittisesta kontrollista. Kriitikko Adrian Piotrovski (1922, s. 171–180) puolestaan syytti esitystä liiasta konkretiasta, kokonaiskuoron ajatuksen rikkoutumisesta sekä liian heikosta uudesta ”kollektiivinäyttelijästä” (s. 177). Platon Keržentseville (1922, s. 180–190) bolševikkien massaspektaakkeleista yleisemmin puuttui uusi kielioppi: massakoreografia toisti vanhoja teatterieleitä, kuuluvuus oli heikkoa ja esitys olisi kaivannut syntetisoitua puvustusta (s. 189). Kriittisten näkemysten rajoituksena mainittakoon se, että niiden esittäjillä oli usein oma vahva näkemyksensä massateatterin kehittämisestä, eikä heitä voi sen vuoksi pitää neutraaleina arvioijina. Aikaisintaan pari vuotta esityksen jälkeen kirjoitetut tekstit eivät olleet myöskään spontaaneja reaktioita.

Historiamyytti

Kirjan kaksi kuvaliitteettä ovat onnistuneita. Niissä ensimmäisessä 53 arkistokuvaa *Talvipalatsin valtauksesta* on julkaistu kronologisessa järjestyksessä. Niiden

¹³ S. 38, käännös saksasta, Jukka von Boehm.

kautta esityksen dramaattinen kaari välittyä elävänä. Yhtä kuvaa lukuun ottamatta, joka on taltioitu varsinaisesta esityksestä, ne ovat peräisin kenraaliharjoituksesta päiväsaikaan. Kirjan toinen kuvaliite johdattaa lukijan kirjan loppuesseiden keskeiseen teemaan: historiallisen tapahtuman luotettavuuteen kuvälähteen perusteella. Kuvaliite keskittyy tunnettuun valokuvaan, jossa punakaartilaiset kävelevät rivakasti Talvipalatsia kohti, sekä kuvan myöhempiin retusointeihin. Niissä teatteriesityksen viitteet alkuperäiskuvassa, Jevreinovin ohjaajapulitti sekä muutama sivustakatsoja, on retusoitu pois. Neuvostoliitossa manipuloitua kuvaa alettiin käyttää todisteena muka-historiallisesta alkupe-
räistapahtumasta, jossa punakaartilaiset valtaavat Talvipalatsin. Kuvaliitteen myöhemmät esimerkit, joissa jo ikonisoitu kuva on julkaistu uudelleen eri sosialististen maiden koulukirjoissa, postimerkkeinä tai design-astian pohjana havainnollistavat sitä, kuinka väärennöksen jälkiä on mahdollista häivyttää mit-tavan toiston kautta.

Inke Arnsin ja Sylvia Sassen esseeet *Talvipalatsin valtauksesta* heijastavat sak-sankielisten maiden esitys- ja kulttuurintutkimuksen nykyistä mielenkiintoa *re-enactment* -käsitettä kohtaan. Termi viittaa kollektiivisesti merkittävän, rajatun historiallisen tapahtuman kuten taistelun tai vallankumouksen teatterilliseen uudelleen esittämiseen. Arns pohtii *Talvipalatsin valtauksen* eroja uudempiin *re-enactmenteihin*, joista tunnetuin lienee Jeremy Dellerin *The Battle of Orgreave* (2001) kaivostyöläisten ja mellakkapoliisin yhteenotosta Englannissa 1984–1985. Toisin kuin bolševikkien ideologiaa vahvistamaan pyrkinyt *Talvipalatsin valtaus*, jälkimmäiset *taiteelliset re-enactmentit*, niin kuin Arns niitä luonnehtii, pyrkivät usein haastamaan median epäkriittisiä välitystapoja tietystä tapah-tumasta. Vaikka essee onnistuu havainnollistamaan tätä peruseroa, kysymys oman aikamme ja 1920-luvun aikalaistekijöiden ja -katsojien kokemus- ja ha-vainnointitapojen eroista kaipaisi lisävalaistusta.

Sylvia Sassen esseen loppupuoli onneksi sivuaa tätä problematiikkaa ansiok-kaasti. Hän pohtii sitä, tiedostiko Jevreinov vääristävänsä totuutta. Sassen mu-kaan Jevreinovin näkökulmasta kyse ei niinkään ollut tietoisesta propagandasta tai historian vääristelystä, vaan pikemminkin hypoteettisesta ”ikään kuin” *re-enactmentista*, jossa esitys pyrki korvaamaan tietyn tapahtuman (s. 298). Sasse perustelee tulkintaansa Jevreinovin kahden teatteriterapiaan liittyvän tekstin avulla vuosilta 1920 ja 1923. Toisin kuin Freudin ajatus terapiasta tois-tona sekä haluna toteuttaa mennyt tapahtuma toisen kerran, Jevreinovin teat-teriterapia perustui korvaamisen ajatukselle; jokaisen salatusta halusta kokea jotakin aivan uutta, vaikka se tapahtuisikin pelkästään teatterin fiktiivisessä maailmassa. *Talvipalatsin valtaus* vaikutti Jevreinovin näkökulmasta mahdolli-suudelta soveltaa teoreettisia ajatuksia teatterin terapeuttimaisesta vaikutuk-sesta.

Lopuksi

Kirjan alkuperäisartikkeleiden yksityiskohdista nousee esiin myös muita laajempia teemoja, joista voisi kuvitella jatkotutkimuksia. Eräs huomionarvoinen piirre on ääni- ja musiikkidramaturgian keskeisyys osana *Talvipalatsin valtausta*. Esitys toteutettiin miimisesti ilman puhetta, jolloin äänidramaturgian merkitys tapahtumien kommentaarina korostui. 500-henkinen orkesteri soitti useamman nuoren säveltäjän kirjoittaman musiikin (s. 71). Massaspektaakkeli alkoi Henry Litoffin *Maximilien Robespierre* -alkusoitolla (n. 1850–1852); *Marseljeesi* viittasi väliaikaishallintoon ja *Kansainvälinen* bolševikkeihin. Äänidramaturgiasta mainittakoon esimerkiksi massojen ”Lenin” huudot, tykinlaukaukset sekä lentokoneiden, tankkien ja aseiden äänet.

Toinen jatkotutkimuskokonaisuus voisi liittyä esityksen kontrolli- ja kurinpitomekanismeihin. Esimerkiksi erityisasiamiehen kirjeessä todetaan, että annettujen järjestyssääntöjen rikkominen esityksen aikana tulkitaan vastavallankumouksellisenä pyrkimyksenä saada esitys epäonnistumaan. Siitä rangaistaan vallankumouslain koko ankaruudella (s. 47). Tällainen teatteriesityksen yhteydessä ennenkuulumattoman kova katsojakontrolli heijastaa vallankumouksen utooppisen vaiheen kuihtumista ja valtiollisen kontrollin lisääntymistä. Tämä oli epäilemättä yksi pääsyy sille, miksi *Talvipalatsin valtaus* jäi viimeiseksi suureksi bolševikkien massaspektaakkeli. Kronstadtin matruusien kapinan verinen kukistaminen sekä uuden talouspolitiikan, NEP, käynnistyminen ajoittuivat vain muutaman kuukauden päähän esityksestä.

Lähteet

- Dalügge, Marina. 2016. *Die Manöverinszenierungen der Oktober-Revolution in Petrograd: Theatralität zwischen Fest und Ritual*. Tübingen: Narr.
- Durkheim, Émile. 1980. *Uskontoelämän alkeismuodot: Australialainen toteemijärjestelmä* (suom. Seppo Randell), Helsinki: Tammi.
- Geldern, James von. 1993. *Bolshevik Festivals, 1917–1920*, Berkeley: University of California Press.
- Mudrova, A. J. 2017. *Prazditšnoe oformlenie Petrograda – Leningrada k godovštšinam Velikoi Oktjabrskoi sotsialistišeskoj revoljutsii (Izomaterial): albom*. SPB.: GMI SPB.
- Ozouf, Mona. 1988. *Festivals and the French Revolution* (translated by Alan Sheridan), Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Primavesi, Patrick. 2008. *Das andere Fest: Theater und Öffentlichkeit um 1800*. Frankfurt, M., New York, NY: Campus-Verlag 2008
- Schlögel, Karl. 2009. *Petersburg: das Laboratorium der Moderne, 1909–1921*, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch.

Draaman kautta Aasiaan

Samaan aikaan idässä. Aasialaisen draamakirjallisuuden antologia.
Toimittaneet Jukka O. Miettinen ja Veli Rosenberg.
Teatterikorkeakoulun julkaisusarja. 2016. 315 s.

ANNA THURING

Samaan aikaan idässä on Jukka O. Miettisen ja Veli Rosenbergin toimittama näytelmäantologia, joka sisältää 11 näytelmätekstiä neljästä Aasian maasta. Teoksen kohdeyleisönä ovat periaatteessa kaikki Aasian kulttuureista kiinnostuneet, mutta erityisesti se on tarkoitettu Aasian esittävän taiteen kursseja suorittaville opiskelijoille luentoja täydentäväksi aineistoksi. Lähes kaikki tekstit ovat aikaisemmin suomeksi käännettyjä, ja osalla niistä on myös esityshistoriaa Suomessa joko ulkomaisina vierailuesityksinä tai kotimaisina tuotantoina.

Teos on julkaistu sekä painettuna että digitaalisena, vapaasti luettavana versiona ja se on tarkoitettu käytettäväksi rinnan Aasian perinteistä teatteria ja tanssia käsittelevän englanninkielisen verkko-oppimateriaalin, *Asian Traditional Theatre and Dance*, kanssa. Toki sitä voi lukea itsenäisenäkin kaunokirjallisena teoksena. Suomenkielinen kokoelma on eräänlainen paluu lähtöruutuun, koska aikaisemmat Jukka O. Miettisen ja Veli Rosenbergin toimittamat oppimateriaalit olivat suomenkielisiä. Esimerkiksi niiden varhaisimpaan versioon *Jumalia, sankareita ja demoneja* -kirjaan¹ sisältyi muutamia kokonaisia näytelmätekstejä.

Näytelmätekstien ja usein laajojenkin taustoitusten tai aasialaisia teatterimuotoja käsittelevien, näytelmäkäännöksillä rydytettyjen teosten voi hyvin sanoa olevan vallitseva perinne länsimaisessa aasialaista teatteria käsittelevässä kirjallisuudessa. Jo varhainen, Ezra Poundin ja Ernest Fenollosan kirjoittama *'Noh' or Accomplishment, a study of the classical stage of Japan* (myöh. *The Classic Noh Theatre of Japan*) noudatti tätä tapaa. Frank Alanson Lombardin *An Outline History of the Japanese Drama* on vastaava esimerkki. Kolmantena esimerkkinä voi mainita vaikkapa René Sieffertin kääntämän ja kommentoiman Zeamin teosten käännöskokoelman *La tradition secrète du nô*, joka myös sisältää valikoiman näytelmätekstejä.²

¹ Miettinen 1987.

² Käytän tässä tekstissä japanilaisista termeistä kirjoitustapaa ilman vokaalien pidennysmerkkejä, e.g. *no*-teatteri tai *kyogen*-farssit. Lähdeaineistojen kirjoitustapa on tietysti alkuperäisen kirjoitusasun mukainen. Suomennetuista näytelmistä käytän vain suomenkielisiä nimiä. Myös *Sakuntalan* ja *Ratnavalin* kirjoitan pelkistetysti ilman diakriittisiä tai muita ääntämismerkkejä.

Laajasta otsikosta, *Aasialaisen draamakirjallisuuden antologia*, huolimatta teoksen sisältö on rajattu. Mukana olevat tekstit kuuluvat neljän Aasian maan, Intian, Japanin, Indonesian ja Kiinan, perinteiseen teatteriin ja oopperaan. Ajallisesti tuorein teksti on 1700-luvun alusta oleva Chikamatsu Monzaemonin näytelmä *Rakkauskuolema Taivaanverkkosaarella*. Koska teos kiinnittyy perinteisiä muotoja käsittelevään oppimateriaaliin, valinta on perusteltu. Sen sijaan sitä, miksi juuri nämä näytelmät on valittu tähän kokoelmaan, ei erityisesti perustella. Tietynlainen pikaisuus antologian kokoamisessa heijastuu valinnoissa. Mitä ilmeisimmin tekstit olivat jo käännettyinä ja siten joustavasti ja/tai edullisesti käytettävissä tai kenties kääntäjät ehdottivat juuri näitä tekstejä.

Sekä kiinalaisten että japanilaisten tekstien valinnat osoittavat halun esitellä eri lajityyppien teoksia. Kiinalaiset käännökset esittelevät sekä *nanxi-*, *kun-* että *peking*-oopperoiden librettoja. Japanilaisista lajityypeistä esitellään *no*, *kyogen* ja *bunraku/kabuki*. Eroa tyylilajissa on myös kahden intialaisen tekstin käännöksissä. Reisien murskaaminen on traaginen tarina, *Ratnavali* puolestaan hovikomedia. Indonesianista draamaa edustaa vain yksi näytelmä, Reijo Lainelan kääntämä *wayang kulit*, *Hanuman tulessa*. Lainelan kirjoittama esittely on erittäin informatiivinen ja kuvaa hyvin *wayang kulitin* esittämisen käytäntöjä. Lainela on *Hanuman Gamelan* -seurueensa kanssa kääntänyt ja esittänyt *wayang kulit*-teoksia. Johdannosta tai esipuheesta ei kuitenkaan käy ilmi, onko nimenomaan tätä teosta esitetty Suomessa.

Kiinalaiset esimerkit, *Zhang Xie menestyy virkatutkinnossa*, *Lunta keskikesällä* ja *Zhaon perheen orpo*, ovat kaikki kolme vuosina 1997–2016 järjestetyn Aasia Helsingissä -festivaalin vierailuesityksiä. Veli Rosenberg on tehnyt kaikki kolme käännöstä. Myös Kai Niemisen kääntämä *no*-näytelmä *Sulkaviitta* on nähty Helsingissä saman festivaalin ohjelmistossa vuonna 2009. *Sulkaviitan* tosin näkivät suomalaiset jo vuonna 1982, kun Finlandia-talossa vieraili japanilainen *nogaku*-ryhmä *Zeami-za*. Niemisen käännöskin on samalta vuodelta, ja se on ensimmäisen kerran julkaistu tuon vierailun käsiohjelmassa. Samassa käsiohjelmassa julkaistiin myös hyvin usein esitetty *kyogen*-näytelmä *Sauvaan sidottu*.

Kokoelmaan sisältyvä *kyogen*-näytelmä *Tädin viini* esitettiin kolmen muun *kyogenin* kanssa Tarja Laineen ohjaamina Teatteri Jurkassa 1990-luvulla. *Kantanin tyyny* on tuttu ainakin kuunnelmana vuodelta 1973. Tosin kuunnelmatexti ei ole suora käännös japanista niin kuin Kai Niemisen käännös tässä kokoelmassa. Miika Pölkkin kääntämä *bunraku/kabuki*-näytelmä *Rakkauskuolema Taivaanverkkosaarella* esitettiin Kansallisteatterin Omapohjassa vuonna 2009 Juha Mäkelän ohjaamana.

Kumpaakaan antologiaan valituista intialaisista näytelmistä, joiden ominaislaatua Klaus Karttunen luonnehtiikin lukudraamoiksi (s. 23), ei ole esitetty Suomessa, ei myöskään niitä kolmea humoristista pienoisenäytelmää, jotka Karttunen

on aiemmin suomentanut³. Klassisista intialaisista näytelmistä meillä on nähty vain *Sakuntala* ja *Vasantasena* eli *Savivaunut*. Sakuntalasta on myös julkaistu Klaus Karttusen käännös, jossa on perusteellista näytelmän taustoitusta.⁴

Teokseen sisältyy Jukka O. Miettisen kirjoittama lyhyt johdanto, ja kunkin käännösosion alussa on kääntäjän kirjoittama katsaus itse teksteihin ja niiden tyylilajiin ja esittämistapaankin. Johdantotekstejä ei ole tarkoitettu tutkimuskirjallisuudeksi. Esimerkiksi kirjallisuusluettelot sisältyvät vain Karttusen ja Laineen osioihin, ja vain Karttusella on myös johdantojaksosa selventäviä loppuviitteitä. *Kantanin tyynyn* käännöksen lopussa on myös Kai Niemisen täsmentäviä kommentteja. Eri Aasian maiden teatteria ja tanssia käsitteleviä yleisiä kirjallisuusluetteloja on kuitenkin *Traditional Asian Theatre and Dance* -oppimateriaalissa. Verkko-oppimateriaaliin sisältyy myös parikymmentä lyhyttä, englanninkielistä näytelmäyhteenvettoa.

Verkko-oppimateriaalissa on myös runsaasti kuvitusta. Tähänkin teokseen on sisällytetty muutamia valokuvia, jotka elävöittävät lukijakokemusta ja tuovat kuvatekstein taustatietoa tyylilajeista. Kuvat ovat suurelta osin toimittajien itsensä ottamia, ja monet niistä ovat peräisin Aasia Helsingissä -festivaalin esityksistä. Sen vuoksi olisikin toivonut, että myös esiintyjien nimet ja esiintymisvuosi olisi mainittu kuvateksteissä. Kansikuvaksi on valittu *no*-naamio, mikä on melko tavanomainen ratkaisu. Onneksi ei kuitenkaan ole päädytty kaikkein yleisimmin käytettyihin, nuoren naisen (*ko-omote* tai *zo-onna*) tai naispaholaisen (*hannya*) naamioon, vaan lähinnä vesidemonin (*shojo*) naamiota muistuttavaan naamioon. Kuvan tosin mainitaan vain olevan antiikkinen *no*-naamio.

Japanin Shakespeareksikin mainitun Chikamatsun näytelmiä on käännetty eri kielille, ja erityisesti *sewamono*-lajityypin kaupunkiporvariston elämää kuvaavat tekstit ovat nykylukijalle melko helposti lähestyttävissä. On arvokasta, että nyt on saatu edes yksi esimerkki hänen näytelmäteksteistään suomeksi. Kenties niistä voisi tulevaisuudessa julkaista erillisenkin suomenkielisen kokoelman. Sekä *kabuki*- että *bunraku*-tekstejä voisi suomentaa myös laajemmin ja ottaa mukaan myös muita klassikkotekstejä, joilla ei välttämättä edes ole yhtä ainoaa kirjoittajaa. Kaupunkiporvariston elämään sijoittuvat *sewamono*-näytelmät ovat tietysti monin tavoin helpommin lähestyttäviä kuin Japanin sotahistorian inspiroimat *jidaimono*-tekstit, mutta johdantotekstillä varustettuina niistäkin saisi kiintoisan osan kokonaisuuteen. Englanninkielinen esimerkki voisi olla vaikkapa Stanleigh H. Jonesin *The Bunraku Puppet Theatre of Japan*, joka esittelee myös soturinäytelmäperinteeseen kuuluvia tekstejä ja niiden taustoja. Sellaisista, usein ulkomaisillakin kiertueilla esitetyistä klassikoista kuten *Kanjicho* tai *Sukeroku* olisi mainiota saada suomennokset.

³ Karttunen 2000.

⁴ Karttunen 1988.

Kai Niemisen *no-* ja *kyogen*-näytelmien suomennoksista saisi jo oman teoksensa. *Kantanin tyynyn* ja *Hagoromon* lisäksi Nieminen on suomentanut *no*-näytelmät *Aoi no Ue*, *Kiyotsune* ja *Funa-Benkei*. *Tädin viinin* ja *Makuulla-laulajan* lisäksi *kyogen*-suomennoksia löytyy myös näytelmistä *Ukkonen*, *Kuha-ateria* ja *Melonivaras*.

Samaan aikaan idässä -teoksen johdantojakson alussa kiinnittää huomiota toteamus, että teokset on valittu paikallisista, vuosisatoja vanhoista perinteistä, ajalta ennen länsimaisen teatterin rantautumista Aasiaan (s. 11). Valittu ilmaisu on hivenen yksiulotteinen, vaikka se myöhemmin tekstissä täsmentyykin. Aasia-laiset kulttuurit ovat todellakin vaikuttaneet toisiinsa, ja vaikutukset ovat ulottuneet myös näyttämötaiteeseen. Antologiassa esitellyt hienostuneet ja korkeakulttuuriset tyyli ovat saaneet alkunsa hyvinkin kansanomaisista perinteistä. Perinteet myös katkeavat, uudistuvat ja/tai niitä elvytetään tai pelastetaan, jolloin tuloksena on jo monin tavoin uudelleenrakennettu perinne. Usein kuvitellaan, että esimerkiksi *kabuki*- tai *no*-teatteri rakentuisivat vain useita vuosisatoja vanhan ohjelmiston ja esittämisen konventioiden varaan. Uusia *no*-näytelmiä kuitenkin kirjoitetaan ja esitetään jatkuvasti. Inspiraatiota haetaan myös länsimaisesta traditiosta. Esimerkiksi balettiklassikko *Giselle* on kääntynyt moderniksi *no*-näytelmäksi, jota on esitetty Suomessakin – jälleen kerran Kai Niemisen suomennoksena.⁵ *Kabukikin* on elänyt historian aikana ja esittämisen tavatkin ovat muokkautuneet. Jo 1800-luvulla *kabukia* pyrittiin uudistamaan Japanin viralliseksi teatterimuodoksi. Vaikka projekti ei aivan onnistunutkaan ja vaikka uudemmat muodot sittemmin ottivat kopin japanilaisen teatterin modernisoinnista, yritys osoittaa, että perinteetkin pyrkivät seuraamaan aikaansa. Kuten James Brandon on osoittanut, varsinkin toisen maailmansodan aikana *kabuki* osallistui nationalistiseen projektiin erilaisin ajankohtaisin propagandanäytelmien, ja sodan jälkeen, Yhdysvaltojen miehityksen aikana, luotiin myös sodanjälkeiseen demokratisoitusvaatimukseen vastaavia teoksia.⁶ Tuorempi esimerkki perinteen tuulettamisesta on Ichikawa Ennosuke III:n *kabuki*, joka rakentuu perinteelle, mutta on samalla kuitenkin muokannut ja raikastanut sitä, ja jopa herättänyt pahennusta konservatiivisemmissä *kabuki*-piireissä.

On selvää, että *Samaan aikaan idässä* -antologia täyttää sitä valtavaa aukkoa, mikä Suomessa on aasialaisten näytelmätekstien suomennosten ja niiden julkaistujen versioiden alalla. Sitä tarvitaan, mutta tehtävääkin vielä riittää.

Seuraava kulttuuriteko olisi saada suomeksi eri Aasian maiden nykynäytelmiä. Joitakin kiinalaisia uudempia näytelmiä on nähty näyttämöillä. Esimerkiksi *Luutun laulu* ja *Harmaatukkainen tyttö* on käännetty ja esitetty 1940- ja 1950-luvuilla. Näiden lisäksi on myös muutamia kuunnelmasuomennoksia

⁵ Teos nähtiin Aki Suzukin toteutuksena ja nimellä *Giselle. Planet Earth No. 2. Rakkaus kuin tuuli läpikultava* vuonna 2012.

⁶ Brandon 2009; Brandon 2014.

1980-luvun alusta. Intialaista tai indonesialaista nykydraamaa ei ole suomennettu, muista Etelä- ja Kaakkois-Aasian alueista puhumattakaan. Suomeksi ei myöskään ole yhtään korealaista modernia tai nykynäytelmää. Japanista on suomennettu muutamia uudempia tekstejä, joita on esitetty teattereissa ja kuunnelmina. Kiitos näiden käännoksistä kuuluu jälleen suurelta osin Kai Niemiselle.

Uuden japanilaisen draaman saralla Yukio Mishima on ehdoton ykkönen. Hänen näytelmiään on esitetty Suomessa 1960-luvulta lähtien. Mishiman moderneista *no*-näytelmistä *Hanjo* ja *Rouva Aoi* on esitetty useaan kertaan. Myös *Markiisitar de Sade* ja *Sadas yö* ovat olleet ohjelmistossa. Betsuyaku Minorun tuotannosta on nähty *Tursaspyyhekumi* ja *Vessa on tuollapäin*. Yksittäisiä esityksiä ovat saaneet Shigeo Kitanin *Yön ääniä* ja Kobo Aben *Ystävät*. Yasushi Inouen *Metsästyskivääri*-pienoisromaanin dramatisoi Marja-Leena Haapanen vuonna 1985. Uutta japanilaista tekstiä, Miika Pölkin suomennoksina, oli myös Suomen Kansallisteatterin *Veden houkutus* -kokonaisuudessa.

Katsaus Ilona-tietokantaan paljastaa, että uudempien japanilaisten esitysten ensi-iltoja suomalaisissa ammattiteattereissa oli eniten 1990-luvun alkuvuosiina. Silloin niitä oli kaikkiaan 11. Tässä luvussa on mukana kaksi tanssiesitystä ja yksi nukketeatteriesitys. 1960- ja 1980-luvuilla oli kumpanakin viisi ensi-iltaa. 1970-luvulla oli hiljaisempaa: vain kolme ensi-iltaa. Kymmenen vuoden jaksolla 2004–13 nähtiin kaikkiaan kahdeksan ensi-iltaa, joista kuitenkin vain kaksi oli puhenäytelmiä. Japanilaisten uudempien puhenäytelmien esitykset teattereisämme näyttäisivät selvästi kuitenkin hiipuneen 1990-luvun puolivälin jälkeen. Mishimaa, Minorua ja Abeakin voidaan pitää enemmän moderneina klassikoina kuin nykynäytelminä. Niitä uudempia draamoja ei ammattiteattereissa ole nähty. Useimmat esityksistä olivat myös teattereiden pienillä näyttämöillä tai pienissä ammattiteattereissa eikä esityskertojakaan useissa tapauksissa ollut kovin monta.

Aasian maiden kieliä ja kulttuureja opetetaan ja tunnetaan Suomessakin nykyisin hyvin. On todennäköistä, että myös näytelmätekstien kääntäjiä löytyisi. Yhtenä strategiana voisikin olla suomentajien ja teatterin ammattilaisten välinen yhteistyö. Molempien alojen opiskelijatkin voisivat ottaa aloitteen. Ehkäpä voisi aloittaa niin, että alan ammattilaiset tai ammattiin opiskelevat lukisivat saatavilla olevia englanninkielisiä tekstejä, valikoisivat niistä kiinnostavimmat ja pyytäisivät suoraan alkukielestä tehdyt suomennokset kääntäjiltä.

Laadukkaita englanninkielisiä sekä modernin että nykydraaman kattavia antologioita on ilmestynyt viime vuosina. Esimerkiksi Kevin Wetmoren, Siyuan Liun ja Erin B. Meen *Modern Asian Theatre and Performance 1900–2000* ja siihen liittyvä näytelmäantologia, *Methuen Anthology of Modern Asian Plays*⁷,

⁷ Wetmore & al. 2013 ja 2014.

antavat perustiedot ja esimerkkejä Japanin, Kiinan, Korean, Intian, Indonesian ja Vietnamin modernista draamasta ja nykydraamasta niin, että kaari ulottuu 1900-luvun alusta 2000-luvun ensimmäiselle vuosikymmenelle saakka. *The Columbia Anthology of Modern Japanese Drama*⁸ on myös tuore ja mittava teos, joka sisältää laajan valikoiman japanilaista draamaa viimeisen sadan vuoden ajalta. Japanin näytelmäkirjailijoiden yhdistys julkaisee säännöllisin väliajoin englanninnettuja versioita uusista näytelmistä *Engeki: Japanese Theatre in the New Millennium* -sarjassaan. *Asian Theatre Journal* -julkaisu puolestaan sisällyttää numeroihinsa sekä klassisten että uudempien näytelmien englanninkielisiä käännöksiä eri Aasian maiden näytelmistä. Korealaisesta modernista draamasta on ilmestynyt Richard Nicholsin toimittama *Modern Korean Drama. An Anthology*⁹, jossa on seitsemän näytelmäkäännöstä 1960-luvulta 2000-luvun alkuun. Näistä voisi aloittaa.

Vaikka kaikki suomennetut tekstit eivät päätyisikään näyttämölle, saisimme kuitenkin jonkinlaisen tuntuman Aasian maiden nykyteatteriin ja niihin kysymyksiin, jotka tämän laajan kulttuurialueen maissa ovat herättäneet ja herättävät pohdintaa, ja ehkäpä onnistuisimme kehittämään suomalaisen teatterin kipeästi kaipaamaa kulttuurista monimuotoisuuttakin.

⁸ Rimer & al. 2014.

⁹ Nichols 2009.

Lähteet

- Brandon, James R. 2009. *Kabuki's Forgotten War: 1931–1945*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Brandon, James R. 2014. "Democratic Kabuki" for a "Democratic Japan": 1945–1946. *Asian Theatre Journal* Vol. 31 Nr. 1. 103–125. (N.B. Samassa ATJ:n numerossa on myös kiinnostava artikkeli *no*-perinteen uudistamisesta.)
- Engeki. *Japanese Theatre in the New Millennium*. Edited by Japan Playwrights Association. Tokyo: JPA.
- Jones, Stanleigh H. 2013. *The Bunraku puppet theatre of Japan: honor, vengeance, and love in four plays of the 18th and 19th centuries*/translated and annotated by SHJ. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Karttunen, Klaus. 1988. *Kalidaasa, Sakuntalaa*. Sanskritista ja praakritista suomentanut sekä johdannolla ja selityksillä varustanut KK. Helsinki: Suomen itämaisen seuran suomenkielisiä julkaisuja n:o 20.
- Karttunen, Klaus. 2000. *Huumori muinaisessa Intiassa. Kolme pienoisnäytelmää*. Sanskritista ja praakritista suomentanut KK. Helsinki: Yliopistopaino.
- Lombard, Frank Alanson. 1928. *An Outline History of the Japanese Drama*. London: George Allen & Unwin Ltd. Julkaistu sarjassa Routledge Revivals. 2015.
- Miettinen, Jukka O. 1987. *Jumalia, sankareita, demoneja. Johdanto aasialaiseen teatteriin*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja N:o 5. Helsinki: Teatterikorkeakoulu – Valtion painatuskeskus.
- Nichols, Richard (Ed. & Introduction). 2009. *Modern Korean Drama. An Anthology*. N.Y.: Columbia University Press.
- Pound, Ezra & Fenollosa, Ernest. 1959. *The Classic Noh Theatre of Japan*. N.Y.: New Directions Publishing Corporation. First published in the U.S.A. in 1917 by Alfred A. Knopf, Inc. as *'Noh' or Accomplishment, a study of the classical stage of Japan*.
- Rimer, J. Thomas, Mori, Mitsuya & Poulton, M. Cody (Eds.). 2014. *The Columbia Anthology of Modern Japanese Drama*. N.Y.: Columbia University Press.
- Sieffert, René. 1960. *La tradition secrète du nô. Suivi de Une journée de nô. Traduction et commentaires de RS*. Paris: Gallimard/Unesco.
- Wetmore Jr., Kevin J. & Liu, Siyuan. 1913. *Methuen Anthology of Modern Asian Plays*. London: Methuen Bloomsbury.
- Wetmore Jr., Kevin J. & Liu, Siyuan & Mee, Erin B. 2014. *Modern Asian Theatre and Performance 1900–2000*. London: Methuen Bloomsbury.

Kirjoittajat

Kirjoittajat

ANNETTE ARLANDER, DA, on taiteilija, tutkija ja opettaja. Tällä hetkellä hän toimii performanssin, taiteen ja teorian professorina Tukholman Taideyliopiston tutkimuskeskuksessa ja vierailevana tutkijana Taideyliopiston Kuvataideakatemiassa. <https://annettearlander.com>

JUKKA VON BOEHM, FT, on esittävien taiteiden historian osa-aikainen lehtori Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa. Vuonna 2016 käynnistyneen postdoc-projektin aiheena on vertaileva tutkimus saksalaisesta ja venäläisestä (neuvostoliittolaisesta) poliittisesta massateatterista 1900-luvun alkupuoliskolla. Projektia on toteutettu tutkijavaihdossa Berliinin Freie Universitätin Teatteritieteen instituutin kanssa. Von Boehm väitteli 2015 filosofian tohtoriksi Helsingin yliopiston teatteritieteen oppiaineesta aiheenaan Richard Wagnerin *Lohengrin*-oopperan esitys-, vaikutus- ja vastaanottohistoria Saksassa ja Neuvosto-Venäjällä.

MINNA HEIKINAHO on yhteisötaiteilija, jonka tunnetuimmat yhteisölliset teokset ovat *Ilmainen aamiainen* Helsingin Hakaniemessä (1994), *kohtaamisista* kahvipöydän äärellä ja *Push firma beige* (1996–2001), tila Helsingin Kalliossa. *Push firma beige* lähestyi toiminnallaan kaupunkilaisia kaupunkitilassa, aktivoi alueen asukkaita ja yhteisöjä keskinäiseen vuoropuheluun. Heikinaho tekee taiteellisen tutkimuksen opinnäytettä Taideyliopiston Kuvataideakatemiaan, tutkien yhteisötaiteen tekijyyttä ja yhteisötaiteellisen toiminnan muutoksia. Hän työskentelee taiteilija-tutkijana ArtsEqual-tutkimushankkeen (<http://www.artsequal.fi/>) tutkimusryhmässä *Socially Responsible Arts Institutions and Artists* Kulttuuripolitiikan tutkimuskeskus Cuporessa (2016–2017) ja jatkaa samassa hankkeessa Ceradan (Taideyliopiston taidekasvatuksen tutkimuskeskuksen) tohtorikoulutettavana. Heikinaho on suorittanut Taideyliopiston taidepedagogiset opinnot vuosina 2015–2017.

HANNA JÄRVINEN, FT, on vanhempi tutkija *Miten tehdä asioita esityksellä* -projektissa. Hän on tanssihistorian dosentti Turun yliopistossa, vieraileva tutkija De Montfort Universityssä, Leicesterissä, ja yliopistonlehtori Esittävien taiteiden tutkimuskeskuksessa, Taideyliopistossa. <http://www.uniarts.fi/en/hanna-j%C3%A4rvinen> ;<https://orcid.org/0000-0001-9081-9906>

IRENE KAJO, TeM, on esitystaiteen tekijä ja teatteripedagogiikan lehtori Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa. Hän on kehittänyt tuntemattoman kohtaamisesta lähtevää pedagogiikkaa opetustyössään sekä taiteellista työskentelyä lda hossa.

RANIA LEE KHALIL works in performance and moving image. Her works reflect on the beauty and displacement of indigenous plant, animal and human (culture)s. Her artworks have been seen in such places as The Judson Church, Utopia Station and The Ontological-Hysteric Theater in New York; Aomori Art Museum Japan, Al Ma'mal Contemporary Art Foundation Jerusalem, Palestine, Zawya Cinema, Egypt and the artistic research pavilion of the 2015 Venice Biennale. Presently completing her doctorate at Theatre Academy Helsinki, Khalil was based between Cairo, Egypt and Europe for nearly a decade, before recently returning to Brooklyn, New York.

ESA KIRKKOPELTO on esitystaiteilija, filosofi ja taiteilija-tutkija. Hänen tutkimuksensa kohteena on esiintyvän ruumiin dekonstruktio sekä teoriassa että käytännössä, eli taiteellisesti ja pedagogisesti. Vuosina 2007–2018 hän toimi Taideyliopistossa Taiteellisen tutkimuksen professorina. Tällä hetkellä hän toimii vierailevana tutkijana Taideyliopistossa ja valmistelee esittävän ruumiin teoriaa käsittelevää monografiaa. Hän on johtanut *Näyttelijän taide ja nykyaika* -tutkimushanketta (SKR 2008–2010), *Asian Art and Performance* -konsortiota (SA 2011–2014) sekä *TAHTO* tohtoriohjelmää (2012–2015). Hän on *International Platform for Performer Training* -verkoston perustaja (2014–) ja Performance Philosophy yhdistyksen yksi koollekutsujista. Hän on tehnyt väitöskirjansa filosofiasta Strasbourgin yliopistossa (2003) ja on estetiikan dosentti Helsingin yliopistossa. Hän on vuodesta 2004 toimineen Toisissa tiloissa -esitystaidekollektiivin perustajajäsen.

TUIJA KOKKONEN on Helsingissä toimiva taiteilija, tutkija ja taiteellisen tutkimuksen professori (2018–) Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa. Vuodesta 1996 lähtien hän on tehnyt paikkakohtaisia muistoesityssarjoja eri alojen taiteilijoista koostuvan, vaihtuvajäsenisen Maus & Orlovski -esitysyhteisön taiteellisenä johtajana ja ohjaajana. Muistiot tutkivat esityksen, "luonnon", ei-inhimillisen ja ajan suhteita sekä taiteen roolia ekologisten kriisien aikakaudella. Ne liikkuvat eri taiteenlajien ja eliölajien välisissä maastoissa, joissa estetiikka, etiikka ja politiikka ovat erottamattomia. Vuodesta 1999 lähtien muistiot on esitetty Suomessa pääosin Kiasma-teatterin ohjelmistossa sekä useissa muissa maissa. Kokkonen esitelmöinyt, opettanut ja julkaissut kansallisesti sekä kansainvälisesti. Hänen väitöstutkimuksensa Teatterikorkeakoulussa on nimeltään "Esityksen mahdollinen luonto. Suhde ei-inhimilliseen esitystapahtumassa keston ja potentiaalisuuden näkökulmasta." (Acta Scenica 2017). Tutkimus sisäl-

tää lajienvälisen esityssarjan Muistioita ajasta – esityksiä ei-ihmisten kanssa ja ei-ihmisille (2006–).

ANU KOSKINEN on näyttelijä ja tutkija. Hän on näytellyt teatterissa ja televisiossa sekä tehnyt yhteisöteatteria useissa erilaisissa konteksteissa, mm. vankilassa. Hän väitteli teatteritaiteen tohtoriksi vuonna 2013, minkä jälkeen hän on tehnyt kolmivuotisen post doc -tutkimusprojektin Koneen säätöön tuella. Parhaillaan hän on mukana ArtsEqual -tutkimuskonsortiossa, Cuporeen sijoituvassa Socially responsible art institutions and artistist -tutkimusryhmässä. Koskinen toimii tuntiopettajana Teatterikorkeakoulussa. Lisäksi hän on ollut mukana kirjoittamassa lukuisia erilaisia tekstejä muun muassa näyttämölle.

JUSSI LEHTONEN on Suomen Kansallisteatterin Kiertuenäyttämön taiteellinen suunnittelija, näyttelijä ja ohjaaja. Kiertuenäyttämö vie teatteriesityksiä erilaisiin hoitolaitoksiin ja vankiloihin sekä tekee yhteisöllisesti suuntautunutta dokumenttiteatteria osana Kansallisteatterin repertuaaria. Lehtonen väitteli vuonna 2015 teatteritaiteen tohtoriksi Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa aiheenaan hoitolaitoksissa esiintyvän näyttelijän yleisökontakti. Hän tekee parhaillaan taiteellista post doc -tutkimusta osana Suomen Akatemian Strategisen tutkimuksen neuvoston rahoittamaa ArtsEqual-hanketta. Hankkeessa tarkastellaan taidetta peruspalveluna ja pohditaan taiteen mahdollisuutta lisätä tasa-arvoa yhteiskunnassa. Lehtonen on kirjoittanut teoksen *Samassa valossa – näyttelijäntyö hoitolaitoskiertueella* sekä toimittanut teoksen *Vapauden kauhu – kirjoituksia vankilasta vapautuvien teatterista*.

SATU MÄKINEN, FM, TIO, on esitystaiteen tekijä ja äidinkielen ja kirjallisuuden sekä teatteritaiteen lehtori Oulunkylän yhteiskoulussa. Hän on kehittänyt tuntemattoman kohtaamisesta lähtevää taiteellista työskentelyä Ida hossa.

TERO NAUHA on performanssitaiteilija ja Esitystaide ja -teoria (LAPS) -ohjelman professori Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa sekä postdoc-tutkija Suomen Akatemian rahoittamassa Taideyliopiston tutkimushankkeessa ”Kuinka tehdä asioita esityksellä?” Vuonna 2017 hän toimi Helsingin Yliopiston Kollegiumissa postdoc tutkijana. Hän väitteli Taideyliopiston Teatterikorkeakoulusta vuonna 2016, jolloin hänen taiteellisen tutkimuksensa otsake oli ”Schizoproduction: Artistic research and performance in the context of immanent capitalism.” Hän on julkaissut yhden novellin ”Heresy & Provocation” vuonna 2015 ja hänen teoksiaan on ollut esillä mm. Frankfurter Kunstvereinissa, Kiasma Teatterissa, New Performance Turku festivaalilla, Kronika galleriassa Bytomissa, Puolassa sekä Performance Matters tapahtumassa Lontoossa.

TEEMU PAAVOLAINEN toimii tutkijatohtorina Tampereen yliopiston Tutkivan teatterityön keskuksessa (T7). Hän on julkaissut kaksi Palgrave Macmillanin kustantamaa monografiaa: *Theatricality and Performativity: Writings on Texture From Plato's Cave to Urban Activism* (2018) ja *Theatre/Ecology/Cognition: Theorizing Performer-Object Interaction in Grotowski, Kantor, and Meyerhold* (2012). Tähän esseeseen osallistumista on edesauttanut Koneen Säätiön kolmivuotinen apuraha (2017–20) ”esityksen monikkoa” hahmottelevaan post doc -tutkimukseen lavealla otsikolla ”Plural Performativity: Theatrical Models Against the Inversion of Western Thought”.

PILVI PORKOLA on teatteritaiteen tohtori, esitystaiteilija ja kirjoittaja. Vuonna 2017–18 Porkola toimi taiteellisen tutkimuksen professorina Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa. Hänen esityksiään on nähty useilla festivaaleilla niin Suomessa kuin ulkomaillakin. www.pilviporkola.com

NORA RINNE on helsinkiläinen esitystaiteilija ja näyttelijä. Hän on valmistunut Teatterikorkeakoulusta teatteritaiteen maisteriksi esitystaiteen koulutusohjelmasta ja hänellä on lisäksi humanististen tieteiden kandidaatin tutkinto Turun yliopistosta. Hänen töitään on esitetty gallerioissa ja näyttämöllä mm. Kiasma-teatterissa ja Glasgown nykyaidekeskuksessa (Glasgow Centre for Contemporary Arts). Esitysinstallaatioissaan Rinne käyttää paljon valokuvaa ja videota yhdistäen niitä elävään esitykseen. Hän on näytellyt teatterissa, televisiossa, elokuvissa ja radiossa. Rinne on yksi *Esitys-lehden* toimittajista ja hän on päätoimittanut lehden teemanumerot ”Lapsi” (*Esitys* #4/13) ja ”Muukalainen” (*Esitys* #4/15), jotka molemmat käsitelivät toisen ja toiseuden kysymyksiä. Viimeisin ja viimeiseksi jäänyt *Esitys-lehti* #1/17 sisältää hänen lasta taiteilijan toisena käsittelevän tekstinsä ”Taiteilija ja Toinen”.

LEENA ROUHIAINEN, tanssitaiteen tohtori, toimii taiteellisen tutkimuksen professorina Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun Esittävien taiteiden tutkimuskeskuksessa. Hän on edistänyt fenomenologista tanssintutkimusta ja hänen aiempi taiteellinen tutkimus on käsitellyt somatiikkaa, esiintyjyyttä ja koreografiata. Hän on toimittanut muun muassa seuraavat teokset: *Dance Spaces: Practices of Movement* (2012, yhdessä Susanne Ravnin kanssa) ja *Tanssiva tutkimus: Tanssintutkimuksen menetelmiä ja lähestymistapoja* (2014, yhdessä Hanna Järvisen kanssa).

MIKKO-OLAVI SEPPÄLÄ, FT, dos., Mikko-Olavi Seppälä valmistui Helsingin yliopistosta 2007 teatteritieteen tohtoriksi työväenteattereiden historiaa käsittelevällä väitöskirjalla ja sai teatteritieteen dosentin arvon vuonna 2010. Seppälä on kirjoittanut kaikkiaan kymmenen monografiaa teatteri- ja kulttuurihistorian eri aloilta. Hän on tutkinut työväenteatterin ja poliittisen teatterin lisäksi mm. populaaria teatteria ja kuplettia sekä Kuopion ja Lahden teatterihistoriaa. Vuosina 2017–2018 hän on tutkijana Koneen Säätiön rahoittamassa Tarton ja Helsingin yliopiston yhteishankkeessa, joka selvittää Viron ja Suomen teatterisuhteiden kehitystä 1900- ja 2000-luvulla.

KATRI TANSKANEN, FT, on näytelmäkirjallisuuteen ja dramaturgiaan erikoistunut teatteritieteen tutkija. Vuonna 2017 valmistunut väitöskirja käsitteli suomalaisen nykydraaman etiikkaa Emmanuel Levinasin filosofian valossa. Väitöskirjan lisäksi Tanskanen on kirjoittanut ja toimittanut useita suomalaista teatteria ja näytelmäkirjallisuutta käsitteleviä kirjoja. Tanskanen on toiminut vuodesta 2005 alkaen Helsingin yliopiston tuntiopettajana.

PETRI TERVO, FT, on vapaa tutkija, jonka kiinnostuksen aiheina tällä hetkellä ovat kuvan teoria, yksinäisyyden teoria ja väkivallan teoria. Keskeisiä käsitteitä mimesis, heterotopia, aistikenttä, ruumiskappaleisuus, ruumiskumppanuus.

ANNA THURING, FT, on tutkija, jonka keskeisimmät kiinnostusalueet ovat länsimainen fyysinen teatteri, aasialainen teatteri ja kulttuuriset vuorovaikutteet postkoloniaalisessa ja sukupuolittuneessa maailmassa. Hän on pystyttänyt tutkimusprojekteja, kirjoittanut useita artikkeleita ja ideoinut ja opettanut lukuisia tutkimusintresseihinsä liittyviä kursseja. Viimeisin teos on *”Ikkunat auki itään!” 100 vuotta Aasiaa Suomen näyttämöillä* (2018, yhdessä Veli Rosenbergin ja Jukka O. Miettisen kanssa). Tärkeimpinä sidosryhminä tällä hetkellä ovat aasialaisen esittävän taiteen tutkijat sekä suomalaiset fyysiseen teatteriin erikoistuneet taiteilijat. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa hän ohjaa ja arvioi opinäytetöitä sekä taiteellisen tutkimuksen alaan kuuluvia väitöstutkimuksia.

MAYA TÄNGEBERG-GRISCHIN is a Doctor in Theatre Arts, theatre director, mime performer and pedagogue with a diploma from Jacques Lecoq’s school in Paris. Her practice-based, artistic doctoral thesis *The Techniques of Gesture Language – a Theory of Practice* was completed at Theatre Academy Helsinki in 2011. Originally from Switzerland, she has worked as a director, performer and pedagogue in Germany, Sweden, Finland, and India where she has studied *kathakali* and *kudiyattam* for many years. She has also conducted post-doctoral research on female acting techniques of *kunju* and *jingju* at the National Academy of Traditional Theatre Arts in Beijing, China. <https://www.maya-mime.net>

JOANNA WECKMAN, TaT, on tutkija, näyttelykuraattori ja pukusuunnittelija, on tehnyt esiintymispukuihin, näyttämö- ja elokuvapukuihin liittyvää tutkimusta 2000-luvun alusta lähtien. Hän on julkaissut useita artikkeleita ja kaksi kirjaa näyttämö- ja elokuvapukujen historiasta, esitellyt tutkimustyötään sekä kotimaisissa että kansainvälisissä konferensseissa ja luennoinut aiheesta mm. Aalto-yliopistossa, Helsingin yliopistossa ja Teatterikorkeakoulussa. Viimeisin kuratoitu näyttely, *Filmitähtien jäljillä – helsinkiläisyys kultakauden elokuvissa* (2018) Virka-galleriassa tarkasteli suomalaista elokuvatuotantoa ja roolihahmojen ulkomuotoon liittyviä käytäntöjä 1930–1950-lukujen suomalaissa elokuvissa.