

Annette Arlander, Laura Gröndahl
ja Marja Silde (toim.)

Tekijä

teos, esitys ja yhteiskunta



It is four o'clock and already light. In winter time four o'clock is the deepest night, but now

Näyttämö ja tutkimus 6

Annette Arlander, Laura Gröndahl
ja Marja Silde (toim.)

Tekijä

teos, esitys ja yhteiskunta



Kannen kuva: stillkuva videoteoksesta Day and Night of the Rabbit - In the Year of the Dragon (Arlander 2012)

Taitto: Sampo Korkeila

Teatterintutkimuksen seura ry (TeaTS)
Helsinki 2016

ISSN 1795-8539 (verkkojulkaisu)

ISBN 978-952-99580-7-8

Sisältö

Esipuhe ja johdanto

Esipuhe..... 6



Annette Arlander

Mitä tekijä voi tehdä?..... 13

Forms of authorship



Hanna Järvinen

On the Author Function in Dance History..... 38



Teemu Paavolainen

Textures of Theatricality: Three Approaches from Canonical Theatre Directors..... 59



Satu-Mari Jansson

“I Need a Door Onstage through which I Can Enter” – Learning Challenges of Collaborative Theatre Practices..... 85

Tekijyys suomalaisilla näyttämöillä



Mikko-Olavi Seppälä

“Rosvovaltio ja Bernin kontrahti” – ulkomaisten tekijänoikeuksien tunnustaminen Suomen teatterikentällä 1920-luvulla..... 107



Hanna Helavuori

Representaation kriisi ja tekijyyden kamppailut..... 125



Pirkko Koski





Tekijyys ja poliittiset suhdanteet: Vaclav Havelin näytelmät Pohjoismaissa..... 157



Laura Gröndahl

Teatterintekijät dokumentaristeina. Miten todellisuutta esitetään suomalaisessa nykyteatterissa?..... 181

Laajennettu tekijyys

	Mari Martin Dialogissa kaupunkiympäristön kanssa	208
	Marjut Maristo ja Tapio Toivanen "Mahdollisuus tulla nähdyksi"	234
	Petri Tervo ja Marja Silde Kokemuksen klubilla	260
	Marleena Huuhka Koe kesyttämätön	280

Esseet

Nämä kaikki Koskiset	301
Vaelteleva n.	311
Pehmeät kädet ja puuttuva tarina	312

Tutkimusesittelyt

Vaihtuvat dialogit. Neljä vuotta Aasian merkeissä	319
Tutkimushankkeen esittely: Journalistinen dokumenttiteatteri taiteellisen ja yhteiskunnallisen kohtaamispaikkana	323
Helsinki-identiteettejä	330
Kirjoittaminen rituaalisena leikkinä	334
Suomalaisen nykytanssin arvo yleisöille: laadullinen tutkimus nykytanssin katsojakokemuksista	339

Kirja-arviot	345
---------------------------	-----

Kirjoittajat	375
---------------------------	-----

Esipuhe ja johdanto



Stillkuva videoteoksesta Year of the Rabbit – With a Juniper (Arlander 2012)

Esipuhe

Tämän teatterintutkimuksen seuran kuudennen vuosikirjan teemana on Tekijä - teos, esitys ja yhteiskunta. Jo neljännen kerran *open access* -verkkojulkaisuna ilmestynvä kirja sisältää niin tieteellisiä artikkeleita, esseitä, taiteilijapuheenvuoroja kuin käynnissä olevien tai hiljattain päättyneiden tutkimusprojektien esittelyjä sekä kirja-arvioita. Verkkojulkaisu mahdollistaa myös liikkuvan kuvan ja äänen käytön ja mukana onkin yksi videoessee. Vuosikirjan aineisto voi olla suomen-, ruotsin- tai englanninkielistä ja tällä kertaa mukana on kolme englanninkielistä artikkelia.

Haluamme heti aluksi esittää kiitoksemme Helka-Maria Kinnuselle, joka oli aktiivisesti mukana toimitustyössä sen alkuvaiheessa. Kiitämme kaikkia kirjoittajia ja erityisesti vertaisarvioitsijoita, joiden tehtävänä on ollut ”perata” näin ilahduttavan runsas ”sato”. Vertaisarvioituja artikkeleita on tällä kertaa harvinaisen paljon, mikä kertoo paitsi aiheen laajuudesta myös seuran jäsenten ja suhteellisen pienen tutkimusalan edustajien aktiivisuudesta, sekä myös edeltävien tutkimuspäivien eteen tehdystä työstä. Taustana vuosikirjan teemalle toimivat kaksi seuran tutkimuspäivää, syyspäivä 23.11.2012, jonka organisoivat Johanna Laakkonen ja Marja Silde otsikolla Tekijä, esitys ja yhteiskunta sekä kevätpäivä 20.5.2013 otsikolla Esiintyisyys ja tekijäyys, järjestäjinä Marjatta Häti-Korkeila, Mari Martin ja Helena Kallio. Laatiessamme kutsua kirjoittajille halusimme koota näiden päivien aikana käytyjä keskusteluja.

Molempien tutkimuspäivien yhteydessä esityksen, tekijän ja tekijyyden käsitteet haluttiin ymmärtää mahdollisimman laajasti. Teatterin ja tanssin lisäksi niissä toivottiin käsiteltävän esimerkiksi sirkusta, performanssia ja erilaisia kulttuurisia esityksiä kuten kulkueita, festivaaleja, erilaisia tapahtumia, jokapäiväisiä yhteen tulemisen muotoja, itsen esityksiä ja brändien muodostusta. Syyspäivien kutsussa ehdotettiin muun muassa, että tekijyyttä ja esitystä tai taiteellista monitekiyyttä tarkasteltaisiin suhteessa yhteiskunnallisen organisoitumisen muotoihin ja kehitystrendeihin. Lisäksi toivottiin tutkimuspuheenvuoroja siitä, miten käsitykset tekijyydestä ilmenevät teosten vastaanotossa ja ammattikuvissa eri aikakausina ja eri yhteiskuntarakenteissa. Puhujia kutsuttiin pohtimaan myös sukupuolen ja tekijyyden suhdetta sekä esitysten ei-inhimillistä tekijyyttä. Kevätpäivän kutsussa kysyttiin, minkälaisena tekijäyys ja esiintyisyys näyttäytyvät eri traditioissa, ja miten ne kytkeytyvät, asettuvat, suhteutuvat, ja vertautuvat toisiinsa. Aiheeksi ehdotettiin esimerkiksi ammattiroolien, tottumusten ja toimintatapojen tarkastelua suhteessa implisiittisiin ja normatiivisiin käsityksiin työnjaosta, kehollisuudesta, sukupuolesta, seksuaalisuudesta, taiteellisesta auktoriteetista, julkisuudesta ja kriitikoista. Puhujia kannustettiin pohtimaan esiintyjyyden ja tekijyyden tekoja, motivaatioita ja määritelmiä reunaehtoineen.

Käsillä olevan julkaisun kirjoituskutsua laatiessamme pohdimme kuinka perinteiset tekijä- ja teoskäsitykset ovat liikkeessä niin taidefilosofisessa mielessä kuin käytännön ammattikuvien ja esitysmuotojen tasolla. Katsojan ja esiintyjän tai tekijän välinen raja on yhä häilyvämpi, teokset syntyvät yhä useammin kollektiivis-

ten prosessien ohjaamina, taiteilijoita on yhä vaikeampi määritellä taidemuodon, genren, ammattiroolin tai työnkuvan mukaan. Taiteelliset toimintamuodot laajenevat muille yhteiskunnan alueille, kuten sosiaalityön, liiketoiminnan tai journalismin kentille samalla kun perinteiset taideinstituutit etsivät uudistumisen mahdollisuuksia. Toisaalta kulttuurissa voi tunnistaa yhä enemmän teatterillisuuden, esiintymisen, esittämisen ja esillepanon tapoja mielenosoituksista ja juhlista tavamerkkien esityksiin. Kirjoituskutsussa muistutimme, että yhtäältä tekijä voidaan ymmärtää monella tapaa, esimerkiksi tekijänoikeudellisena yksikkönä, teoksen luojana, kentän toimijana tai tekijyys-käsitteen jälkistrukturalistisen kriisiytymisen kautta. Toisaalta tekijyyttä voidaan lähestyä myös suomenkielen tekijä –sanana monimerkityksisyyden kautta osatekijyyden tai vaikuttavan tekijän merkityksessä unohtamatta esiintyjyyden näkökulmaa. Kokosimme aiempien tutkimuspäivien näkökulmat kysymysmuotoon:

Millaisina esiintyisyys ja tekijyys näyttäytyvät erilaisissa esittämisen muodoissa ja traditioissa. Miten esiintyisyys ja tekijyys kytkeytyvät toisiinsa? Miten taiteellinen monitekijyys rinnastuu yhteiskunnan organisoitumisen muotoihin ja kehitystrendeihin? Miten tekijyys ja esiintyisyys suhteutuvat (yhteiskunnalliseen) toimijuuteen? Miten tekijyys ilmenee, muuttuu ja mitä se merkitsee eri aikakausina ja erilaisissa yhteiskuntarakenteissa? Miten tekijyys hahmottuu esityksen vastaanotossa? Miten käsitys tekijyydestä rakentuu esityskritiikeissä ja journalismissa? Miten katsoja toimii tekijänä? Miten ymmärtää tekijyyden ja professionaalisuuden suhdetta, tekijyyttä suhteessa ammattirooleihin tai ammatti-identiteettien emansipatorisiin pyrkimyksiin? Miten teokset, teot ja tapahtumat tuottavat tekijyyttä, miten ymmärtää esiintyjyyden ja tekijyyden motivaatioita ja määritelmiä reunaehtoineen? Miten tekijyys näyttäytyy kysymyksiä tekijänoikeuksista ja plagioinnista, apropriaatiosta, uudelleen tulkinnasta, päällekirjoittamisesta tai varastamisesta? Miten tekijyys ja identiteetti liittyvät toisiinsa esim. sukupuolen, seksuaalisuuden, kehollisuuden, työnjaon, julkisuuden, kritiikin ja taiteellisen auktoriteetin suhteen? Miten laajentaa käsitystä esityksen tekijyydestä materiaalsiin, ei-inhimillisiin tai ympäristötekijöihin?

Tämä kysymyskimara näyttää ensisilmäyksellä kattavan lähes kaikki mahdolliset tekijyyteen liittyvät ulottuvuudet ja sivuaa monelta osin esitystutkimuksen keskeisiä kysymyksiä. Silti joitakin olennaisia aiheita jäi syrjään, kuten kysymykset tekijälähtöisestä tutkimuksesta tai tutkijan tekijyydestä. Tekijälähtöisellä tutkimuksella on tarkoitettu yhtäältä henkilöön keskittyvää tutkimusta, toisaalta taiteellista tutkimusta. Nykyään termiä käytetään harvemmin kummassakaan merkityksessä. Me halusimme jättää sen sivuun kutsussa, koska toivoimme ettei tekijyyden teemaa kytkettäisi liian kapeasti vain taiteilijoiden tekemään tutkimukseen, vaikka taiteellinen tutkimus toki osaltaan on vaikuttanut siihen, että tekijyyden kysymykset taas kiinnostavat. Viime aikoina suomalaisen teatterin tutkimuksen piirissä onkin tutkittu yllättävän paljon yksittäisiä tekijöitä. Esimerkkinä voi mainita vaikkapa Pentti Paavolaisen tuoreen Bergbom-tutkimuksen (2014; 2016). Lisäksi on ilmestynyt useita väitöskirjoja, jotka keskittyvät tietyn taiteilijan toimintaan, kuten Joanna Weckmanin työ Liisi Tandefeltistä (2015), tai Janne Tapperin Turkan teatterikorkeakouluaikaa käsittelevä tutkimus (2012). Laajassa

mielessä tähän joukkoon voi laskea myös Jukka von Boehmin analyysin Wagnerin *Lohering*-oopperan esityksistä ja niiden vaikutuksista (2015). Kokonaan toisenlaista näkökulmaa tekijyyteen edustaa Kati Andrianovin väitöskirja esineiden elollistumisesta esityksessä (2015).

Sen sijaan kysymykset tutkijan tekijyydestä tai tutkimuksen performatiivisuudesta eivät ole niinkään olleet esillä. Tekijyyttähän on myös se, millä tavalla tutkijat luovat kanonisoitua tietoa tai rakentavat käsityksiä teatterista tai esittävisä taiteissa käynnissä olevista muutoksista. Viime aikoina kollektiiviset prosessit ovat korostuneet niin taiteellisessa kuin tutkimuksellisessa toiminnassa. Luonnontieteellisille aloille tyypilliset yhteisjulkaisut ovat yleistymässä ja niitä on tässäkin kokoelmassa mukana. Tällaiset useamman kuin yhden tutkijan kirjoittamat tutkimustekstit herättävät kysymyksiä tieteellisen artikkelin tekijyydestä, vastuusta sekä omistajuudesta. Lisäksi taiteen tutkijoiden ja taiteellisen tutkimuksen tekijöiden toimintaympäristö on enenevässä määrin moni- ja poikkitieteellinen. Tulvaisuuden yhteisjulkaisuissa, artikkeleissa ja kirjoissa taiteen tutkimus todennäköisesti kurotaan yhä enemmän osaksi erilaisten teoreettisten tulokulmien ja menetelmien kirjoa. Se tuottaa ehkä alallamme uudenlaista keskustelua tutkijoiden yhteistekijyydestä.

Käsillä olevassa julkaisussa halusimme kannustaa kirjoittajia jatkamaan edeltävillä tutkimuspäivillä avattuja ajatuksia sekä fokusoimaan tekijyyden kysymyksiin mahdollisimman monipuolisesti eri näkökulmista. Tähän toiveeseen myös vastattiin. Saimme runsaasti kiinnostavia ehdotuksia, mikä kertoo aiheen tärkeydestä nykykeskusteluissa. Vaikka unohdimme esimerkiksi pelitutkimuksen listastamme, julkaisuun tarjottiin iloksemme myös pelien tekijyyttä pohtiva artikkeli.

Julkaisumme teema on siis laaja, ja artikkelit lähestyvät sitä hyvin eri suunnilta, joten olemme ryhmitelleet ne seuraavien otsikoiden alle: *Forms of authorship*, *Tekijyys suomalaisilla näyttämöillä* ja *Laajennettu tekijyys*. Johdantotekstin sijasta aloitamme Annette Arlanderin artikkelilla ”Mitä tekijä voi tehdä?”, joka perustuu hänen *keynote* –esitelmäänsä Teatteritutkimuksen seuran syyspäivillä 2012. Se sisältää lyhyen katsauksen Foucault’n ja Barthes’n esittämiin, klassisiksi muodostuneisiin käsityksiin kirjallisesta tekijyydestä, huomioita jaetusta tekijyydestä 1960- ja 70-luvuilla vaikuttaneen Fluxus-liikkeen piirissä, skaalan esiintyjästä tekijänä tekijään esiintyjänä, sekä ehdotuksen ymmärtää tekijyys laajemmin, suomenkielen tekijä-sanan merkitysten tuella myös valmistavana tekijänä ja erilaisina vaikuttavina osatekijöinä.

Osaan *Forms of authorship* olemme koonneet julkaisun englanninkieliset artikkelit. Artikkelissaan ”On the Author Function in Dance History”, Hanna Järvinen ehdottaa, että Michel Foucault’n vuonna 1969 määrittelemiä tekijäfunktion neljää piirrettä voi laajentaa aikasidonnaiseen taiteeseen, kuten tanssiin, jossa ”teos” yleensä edellyttää monien yksilöiden yhteistyötä, ja jossa ”teoksen” identiteetti voi merkittävästi muuttua ajan kuluessa. Artikkelin nojaa Järvisen tuoreeseen tutkimukseen 1900-luvun alussa toimineesta balettianssija ja koreografi Vaslav Nijinskystä.

Teemu Paavolainen esittelee artikkelissaan ”Textures of Theatricality: Three Approaches from Canonical Theatre Directors” kolme kanonisoitua teatteriohjaaja-

tekijää sekä kolme teatterillisuuden mallia, joita hän purkaa tekstuurin käsitteen avulla: Richard Wagnerin ja Georg Fuchsin syvä tai litteä ”kuva”, Vsevolod Meyerholdin ja Bertolt Brechtin ”lava”, sekä Peter Brookin ”nuora”. Ohjaaja-auktoreiteista huolimatta tekijyyden esitetään kehkeytyvän tekemisen monikollisissa prosesseissa, mitä tekstuuri metaforana toisiinsa kietoutuneista toimintalinjoista kuvaa.

Satu Mari Jansson tarkastelee artikkelissaan ”‘I need a door onstage through which I can enter’ – Learning challenges of collaborative theatre practices” ammattiteatterin haasteita, jotka liittyvät ryhmämuotoisesti valmistettujen kokeellisten tuotantojen tekemisen prosesseihin ja taiteellisiin käytäntöihin. Hän kysyy, mitä pitäisi oppia, jotta ammattiteattereissa voitaisiin laajentaa teatterin tekemisen tapoja, ja miten teatteri kokonaisuudessaan voisi sopeutua ja muuttaa totuttuja prosessejaan.

Osa Tekijyys suomalaisilla näyttämöillä koostuu suomalaisen teatterin historiaan kytkeytyvistä tutkimuksista. Artikkelissaan ”‘Rosvovaltio ja Bernin kontrahti’ – ulkomaisten tekijänoikeuksien tunnustaminen Suomen teatterikentällä 1920-luvulla” Mikko-Olavi Seppälä tarkastelee näytelmänvälitystä, näytelmien tekijänpalkkioita ja tekijänoikeuskysymyksiä 1920-luvun Suomessa. Suomen uusi tekijänoikeuslaki ja erityisesti kansainväliset tekijänoikeudet tunnustavan Bernin sopimuksen vahvistaminen vakauttivat Seppälän mukaan suomalaisten teattereiden ohjelmistonhankintaan ja tekijänpalkkioiden maksuihin liittyvät käytännöt. Teatterimatkaillijat eivät enää vertautuneet vakoojiin ja salakuljettajiin, kun ohjelmisto hankittiin toimistojen välityksellä.

Hanna Helavuoren artikkeli ”Representaation kriisi ja tekijyyden kamppailut” tutkii suomalaisessa teatterissa 1960-luvulla käytyjä kamppailuja tekijyydestä, ja yhteiskunnallisesta vaikuttamisesta. Hän nostaa esiin representaation kriisissä muodostuneen kokeellisen avantgarden ja varhaisten happeningien kollektiivisen ja prosessinomaisen tekijyyden sekä osoittaa, miten ohjaajan ja näyttelijän/esiintyjän tekijyydet rakentuivat sosiaalisten valtaprosessien kautta. Tutkimus valottaa suomalaisen ohjaajuuden kehitystä modernina teatteriprofessiona avaten myös kysymyksen karismaattisesta johtajuudesta ja sen sukupuolittuneisuudesta.

Pirkko Koski tarkastelee Vačlav Havelin näytelmiä ja niiden pohjoismaisia tulkintoja artikkelissaan ”Tekijyys ja poliittiset suhdanteet: Vačlav Havelin näytelmät Pohjoismaissa”. Hän keskittyy ajanjaksoihin Prahan kevään 1968 ympärillä sekä 1970-luvun lopulta 1980-luvun alkuvuosiin, jolloin Havelin teokset oli kielletty Tšekkoslovakiassa ja hänen vangitsemisestaan tiedettiin Pohjoismaissa. Aikaan ja paikkaan sidottu yhteiskunnallinen ilmapiiri on vaikuttanut näytelmistä tehtyjen eri esitysten vastaanottoon tavallista vahvemmin kuvastaen sekä teatteriin liittyviä käsityksiä, että esityksien virallista asennetta siihen, miten kirjailijaa kohdeltiin Tšekkoslovakian poliittisessa tilanteessa.

Artikkelissaan ”Teatterintekijät dokumentaristeina. Miten todellisuutta esitetään suomalaisessa nykyteatterissa?” Laura Gröndahl käsittelee dokumentaarista teatteria Suomessa 2010-luvun puolivälissä kysyen minkälaisilla strategioilla post-moderniin ja draamanjälkeiseen ajatteluun kasvaneet teatterintekijät lähestyvät todellisuuden esittämistä. Gröndahl luo yleiskatsauksen dokumentaarisuuteen

suomalaisen nykyteatterin genrenä ja tarkastelee viiden esityksen kautta uskotavuuden illuusion rakentamista, todellista henkilöä näyttämöhahmona, toisen puolesta todistamista sekä omana itsenään esiintymistä, pohtien lopuksi nykyesityksissä käytettyjä epistemologisia strategioita.

Osaan Laajennettu tekijyys kuuluu neljä artikkelia, jotka eri tavoin laajentavat tekijyyden pohdintaa vakiintuneiden teatterinäyttämöiden ulkopuolelle. Artikkelissaan ”Dialogissa kaupunkiympäristön kanssa” Mari Martin valaisee työskentelyprosessia, jossa valmistettiin esitys Mustankivenpuistoon Helsingin Vuosaaressa. Elokuusta 2014 elokuuhun 2015 jatkuneen projektin keskeisiä käsitteitä olivat dialogi ja kaupunkiympäristö, erityisesti filosofi Martin Buberin ajatus dialogista myös inhimillisen ja ei-inhimillisen sekä elollisen ja elottoman välisenä. Martinin mukaan keskeisimmät oivallukset liittyivät dialogiin puiston, esiintyjien ja katsojien välillä sekä sen sanalliseen ja sanattomaan ilmenemiseen esimerkiksi kehon kontaktina kiveen, tai keskenään erilaisten esityskäsitysten kohtaamisena.

Marjut Maristo on kasvatustieteen pro gradu –tapaustutkimuksensa (2014) pohjalta kirjoittanut yhdessä ohjaajansa Tapio Toivasen kanssa artikkelin ”Mahdollisuus tulla nähdyksi’ – Soveltavan teatterin tekijöiden näkökulmia oman työnsä merkityksiin”. Siinä syvennyttään soveltavan teatterin ammattilaisten näkökulmiin tekijyydestä ja esiintyjyydestä lapsille ja nuorille suunnatun toiminnan viitekehyksessä. Teemahaastatteluissa kerättyä aineistoa tarkastellaan laadullisella tutkimusotteella aineistolähtöisen sisällönanalyysin keinoin ja esitellään Tapio Toivasen malliin tukeutuen jaottelu soveltavan teatterin mahdollisen oppimisen sisällöistä.

Petri Tervo ja Marja Silde hahmottelevat artikkelissaan ”Kokemuksen klubilla” käsitystä kokemuksesta, joka ei perustu yksilöllisen tekijyyden eikä eheän teoksellisuuden ihanteelle. He käyttävät esimerkkinään helsinkiläisiä 1980-luvun futuristklubbaajia. Tervon ja Silden mukaan porvarillinen kokemus -käsite ja siihen liittyvä yksilöllinen, omistajuuteen perustuva tekijyys -käsite ovat merkinneet etäisyyden ottamista aisteihin ja kuvallisuuteen. Sen sijaan he hahmottavat kokemusta monen inhimillisen ja ei-inhimillisenkin tekijän yhteistyönä, verkostoituneena tekijyytenä. Kirjoittajien tavoitteena on tässä artikkelissa myös luoda yhteistekijäinen teksti, jossa heidän tutkimusalueensa ja erilaiset teoreettiset lähestymistapansa sekoittuvat keskenään.

Lopuksi Marleena Huuhka tarkastelee videopelejä esityksellisinä tapahtumina artikkelissaan ”Inhimillinen ja ei-inhimillinen yhteistoimijuus ja -esiintyisyys videopeleissä”. Hän käyttää vuonna 2013 julkaistua selviytymispeli *Shelteria* esimerkkinä siitä, miten videopelit tulevat oleviksi inhimillisten ja ei-inhimillisten tekijöiden yhteisen toiminnan tuloksena. Käyttäen Jane Bennettin, Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin sekä Baruch Spinozan materialistisia filosofioita teoreettisena perustanaan, Huuhka esittää, että virtuaalisissa peliesityksissä ei-inhimilliset tekijät osallistuvat esityksen tuottamiseen yhdessä pelaajan kanssa. Tässä prosessissa ihmistoimija tulee osaksi suurempaa tekijyyttä, joka on luonteeltaan ei-inhimillinen. Yhteinen toimijuus aukeaa yhteiseksi esitykseksi, jossa esiintyjän eli pelihahmon materiaalisuus muodostuu inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijoiden välisissä suhteissa.

Esseitä tai taiteilijapuheenvuoroja on tässä vuosikirjassa mukana kolme, ja ne kaikki sivuavat näyttelijän tai esiintyjän tekijyyttä. Anu Koskisen ”Nämä kaikki Koskiset – Dialogi ekologiasta, ruumiista ja taiteellisen tutkijan positioista” on kirjoitettu näytelmän muotoon. Siinä pohditaan osin dialogissa Foucault’n ajattelun kanssa näyttelijän, tutkijan ja yhteiskunnallisen aktivistin rooleja suhteessa käsillä olevan ympäristökatastrofiin.

”Vaelteleva n – audiovisuaalinen taiteilijapuheenvuoro luovasta tilasta, näyttelästä ja harhailusta” on Helka-Maria Kinnusen kokeellinen videoessee. Se käsittelee roolityötä ja kysyy, miten näyttelijän tulisi harjoittaa ammattiaan sekä reflektoi yllätyksellisen ja vaivihkaa kehkeytyneen runoesityksen valmistamisprosessia.

Kenneth Siren kuvaa omia kokemuksiaan muunsukupuolisena teatteri-ilmaisen ohjaajana puheenvuorossaan ”Pehmeät kädet ja puuttuva tarina – muunsukupuolinen näkökulma esittävään taiteeseen”. Hän perustelee sukupuolen moninaisuuden ymmärtämisen ja huomioimisen tärkeyttä teatterintekijälle omilla kokemuksillaan siitä, miten esiintyminen on ollut hänelle sekä epävarmuuden että voimaantumisen paikka.

Tutkimusesittelyt -osassa kerrotaan kolmesta hiljattain päättyneestä tutkimushankkeesta sekä kahdesta työn alla olevasta väitöskirjasta. ”Vaihtuvat dialogit. Neljä vuotta Aasian merkeissä” oli Teatterikorkeakoulun ja Kuvataideakatemia yhteinen, Aasian taiteen ja kulttuurin tutkimukseen keskittynyt projekti 2011-14. Tampereen yliopistossa järjestetyssä journalistisen dokumenttiteatterin tutkimushankkeessa 2014-15 etsittiin uusia yhteistyömahdollisuuksia kahden viestinnällisen toimintakulttuurin välillä. Aalto-yliopiston ”Helsinki-identiteettejä” -projektissa haettiin yhteisöllisestä tekijyydestä keinoja luovaan kaupunkisuunnitteluun. Emilia Karjula tutkii väitöskirjassaan luovan kirjoittamisen prosessia leikin ja rituaalin käsitteiden valossa. Saara Moisio etsii luovia, laadullisia menetelmiä nykytanssin katsojakokemuksen ymmärtämiseksi. Kaikkia esiteltyjä hankkeita yhdistää taiteellisen tutkimuksen tai käytäntöperustaisten tutkimusmetodien läsnäolo, mikä kertoo osaltaan perinteisen tutkija-tekijyyden muuttumisesta.

Kirja-arviot päättävät julkaisun, kuten aiemmissakin vuosikirjoissa on ollut tapana. Kirja-arvioita pyydettiin seuran jäseniltä kokoamalla lista viimeksi ilmestyneistä alan suomalaisten tutkijoiden teoksista sekä suomennetuista julkaisuista. Kirjoittajia kehoitettiin myös tarjoamaan arvioita listan ulkopuolelta. Jo toimituskunnan kokoamasta kirjaluetelosta tuli ilahduttavan pitkä ja aiheiltaan sekä lähestymistavoiltaan monimuotoinen, mikä kertoo alan kotimaisen tutkimuksen aktiivisuudesta ja laaja-alaisuudesta. Kirja-arvioehdotuksia tuli jo varhaisessa vaiheessa kiitettävä määrä ja ne edustavat alamme tutkimuksen laajaa kirjoa. Arvioitavana on niin teatterihistoriaan, esitystutkimukseen, tanssintutkimukseen, lavastuksen tutkimukseen kuin taidefilosofiaankin painottuvia julkaisuja. Kirja-arviotekstejä ei ole valikoitu, vaan jäsenistö on kirjoittanut arvioita omista intresseistään lähtien.

Haluamme vielä lopuksi kiittää kaikkia valokuvaajia kuvien julkaisu oikeudesta, Sampo Korkeilaa asiantuntevasta taitosta, Teatterintutkimuksen seuran hallitusta tuesta ja kärsivällisyydestä sekä Tieteellisten Seurain Valtuuskuntaa sen julkaisulle opetus- ja kulttuuriministeriön määrärahoista myöntämästä taloudellisesta

Tekijä – teos, esitys ja yhteiskunta

tuesta. Toivomme, että tämä vuosikirja, omalla paikallaan nyt jo vakiintuneessa Teatterintutkimuksen seuran vuosikirjojen jatkumossa, kertoo paitsi jo tehdystä tutkimuksesta ja suomalaisen tutkimuksen nykytilasta myös sen tulevaisuudessa toivottavasti yhä laajenevasta kirjoittaja- ja lukijakunnasta – tässä yhteydessä pitäisi ehkä puhua tekijäkunnasta. Verkko-julkaisuna ”aina” saatavilla olevana, se toivottavasti houkuttelee palaamaan pariinsa myös jatkossa.

Helsingissä, lokakuussa 2016

Annette Arlander, Laura Gröndahl, Marja Silde

Annette Arlander



Mitä tekijä voi tehdä?¹

Tiivistelmä

Tässä artikkelissa tarkastelen tapaa, jolla tekijyys on esitysten yhteydessä ymmärretty, kysyn voisimmeko ymmärtää tekijyyden laajemmin ja tarkastelen jatkumoa esiintyjyyden ja tekijyyden välillä. Esittelen Roland Barthes'n ja Michel Foucault'n kirjallisuuden alalla hahmottamia ajatuksia tekijyydestä ja ehdotan suomen kielen tekijä-sanana eri merkityksiin perustuen tekijyyden jaottelua kolmeen tasoon, signeeraavaan, valmistavaan ja vaikuttavaan tekijään, jota kehitellen lisäämällä teknologian, ympäristön osatekijät ja toisten teokset. Pohdin myös millä keinoin tekijän valtaa voi jakaa ja nostan esiin joitakin Fluxus-liikkeen piirissä käytettyjä strategioita tekijyyden jakamiseksi - sattumalle, esittäjälle tai katsojalle. Sivuttuani lyhyesti tekijän valtaa suhteessa tuotanto-olosuhteisiin tarkastelen lopuksi tekijälähtöisen tai taiteellisen tutkimuksen yhteydessä ilmeneviä eroja tekijän positiossa eri taiteenalojen välillä. Tiivistetysti: Suomen kielen tarjoama mahdollisuus tunnustaa tekijöiden ja tekijyyden laaja kirjo on tuleva haaste, jonka kohtaamiseen tämä artikkeli haluaa osaltaan kannustaa.

Asiasanat: tekijä, tekijyys, esiintyjä, esiintyjyys, signeeraava tekijä, valmistava tekijä, vaikuttava tekijä, jaettu tekijyys

Abstract

In this article I look at the ways authorship has been understood in the context of performance, ask how we could understand authorship more broadly and begin by presenting a continuum between authorship and "performerhood" (being a performer). After presenting ideas regarding authorship in literature by Roland Barthes and Michel Foucault I propose – based on the various meanings of the Finnish word for author, 'tekijä' – an understanding of three levels of authorship: the signing author, the making author (maker) and the influencing factor. The latter I further discuss in terms of technology, environmental factors and works by others. Based on strategies used within the Fluxus tradition, like giving decision-making power to chance, to the performer and to the spectator, I discuss attempts at shared authorship. After a brief discussion of the power of the author in relation to circumstances of production I look at the differences between art forms concerning the position of the author/artist in artistic research. In brief: the possibility afforded by the Finnish language to acknowledge the broad variety of authors and authorship, is a future challenge, which this article wants to encourage us to meet.

Keywords: author, authorship, performer, "performerhood", signing author, making author (maker), influencing factor, shared authorship

¹ Teksti perustuu luentoon Teatterintutkimuksen seuran syyspäivillä "Tekijä, esitys ja yhteiskunta" 23.11. 2012.

Otsikon kysymys ”Mitä tekijä voi tehdä?” on saanut inspiraationsa Spinozan, ja sittemmin monien muiden esittämästä kysymyksestä ”Mitä ruumis, keho tai kappale kykenee tekemään?”² Kysymys löytyi verkosta muodossa ”Mitä on tehtävä?”³ tai ”Mitä väkivallantekijä voi tehdä?”⁴ Esitysten tekijä ei välttämättä ole väkivallantekijä, mutta hänkin on vastuussa teoistaan, ja uusii todennäköisesti tekonsa. Tässä artikkelissa tarkastelen tapaa, jolla tekijyys on esitysten yhteydessä ymmärretty ja kysyn ensiksi, voisimmeko ymmärtää tekijyyden laajemmin ja toiseksi millä tavoin tekijän valtaa voi jakaa. Esittelen aluksi skaalan esiintyjyyden ja tekijyyden välillä. Palaan sitten 1960-luvulle tarkastelemaan Roland Barthes’n ja Michel Foucault’n kirjallisuuden pohjalta hahmottamia ajatuksia tekijyydestä. Sen jälkeen esitän suomen kielen tekijä-sanankäytön merkityksiin perustuvan ehdotuksen tekijyyden jaotteluksi kolmeen tasoon, signeeraavaan, valmistavaan ja vaikuttavaan tekijään. Sivuttuani lyhyesti tekijänoikeutta palaan taas 1960-luvulle nostaten esiin joitakin Fluxus -liikkeen piirissä käytettyjä strategioita tekijyyden jakamiseksi - sattumalle, esittäjälle tai katsojalle. Kehittelen niitä lisäämällä teknologian, ympäristön osatekijät ja ns. toisten teokset. Sivuttuani lyhyesti tekijän valtaa suhteessa tuotanto-olosuhteisiin tarkastelen lopuksi tekijälähtöisen tai taiteellisen tutkimuksen yhteydessä ilmeneviä eroja tekijän positiossa eri taiteenalojen välillä.

Mistä tekijyys alkaa? Mikä on se pienin yksittäinen seikka, josta tekijyys muodostuu? Näistä kysymyksistä kiistellään tekijänoikeuksista puhuttaessa ja niitä jaettaessa. Sen sijaan että yrittäisimme etsiä vastausta tekijyyden arvoitukseen etsimällä tekijyyden pienintä yhteistä nimittäjää, on ehkä olennaisempaa kysyä tukeutuen Michel Foucault’n kuuluisaan tekstiin ”Mikä tekijä on?”⁵ miksi tekijä on edelleen olennainen, eikö tekijän pitänyt jo olla kuollut? Yksityisomistukseen perustuva yhteiskuntajärjestyksemme ei ole ainoa syy tekijän asemaan, tekijäfunktion kautta fiktio voidaan pitää aisoissa, jonkun nimissä, väittää Foucault. Myös mikäli teos hajoaa, prosessoituu, yhteisöllistyy näkymättömiin, tarvitaan taideinstituutiossa sen takeeksi tekijä. Tällaista tekijän paluuta kuvataiteen piirissä on pohtinut muun muassa Marja Sakari,⁶ joka kysyy kärjistäen, onko taiteilija korvannut taiteen. Kysymystä voi jatkaa: jos esittäjä korvasi tekijän, korvaa-ko esiintyjä teoksen, vai onko katsojan toiminta ja kokemus jo korvannut sen?

Mitä tarkoitamme, kun puhumme tekijästä? Suomen kielen termi tekijä on siitä mielenkiintoinen, että siihen sisältyy jo itsessään tekijyyden moninaisuus. Tämä paljastuu, kun etsii käännöksiä sanalle. Suomeksi tekijä ei viittaa vain ihmiseen vaan tekijä on myös ”faktori”. MOT verkkosanakirjan mukaan tekijä on ensiksi syy, vaikutin (*factor*), toiseksi valmistaja (*maker*). Lisäksi tekijä voi olla musiikin tekijä (*composer*), tai jollakin alueella merkittävä tekijä (*player*), tai osatekijän kaltainen (*element*). Riippuen siitä mitä tekijä tekee, voidaan erotella kirjan tekijä (*author, writer*), rikoksen tekijä (*offender*), teoksen tekijä (*creator*), pikkutekijä (*tiddler*), yhdistävä tekijä (*rallying point*), tai tuntematon tekijä (*unknown*)

² What can a body do? Tuoreimpana kysyjänä Ben Spatz 2015.

³ Lenin, Vladimir Iljits ”Mitä on tehtävä?” https://www.marxists.org/suomi/lenin/mita_tehtava/

⁴ Muokattu lähteestä: Puhutaan perheväkivallasta parisuhteessa https://www.turvakoti.net/site/?lan=1&page_id=97

⁵ Teksti on julkaistu Markku Lehtisen suomennoksena Nuori Voima lehdessä 1/2006.

⁶ Sakari 2004.

quantity). Jos vertailukohteena käytettäisiin jotakin muuta kieltä kuin englantia, luettelo olisi toinen. Tekijä on joka tapauksessa moninainen ja monikäyttöinen sana, melkein yhtä monikäyttöinen kuin esitys, jonka monimielisyyttä on pohdittu toisaalla.⁷ Tekijyyden kohdalla termin monimielisyyttä voi toimia avartavasti.⁸ Pohdin jatkossa erityisesti kahta ensimmäistä yllämainituista merkityksistä, tekijä valmistajana (*maker*) sekä tekijä syynä ja vaikuttimena (*factor*). Mutta peruutetaan ensin hiukan. Mitä herrat Barthes ja Foucault oikeastaan esittivät puhuessaan tekijästä?

Tekijä ja sen kuolema?

Roland Barthes'n essee "Tekijän kuolema"⁹ on suomentajansa Lea Rojolan mukaan strukturalismin ja jälkistrukturalismin välissä liikkuva teksti, jonka keskeinen kritiikki kohdistuu tekijään auktoriteettina. Tekijän kuolema on välttämätön edellytys lukijan synnylle. Tekstin alussa, analysoidessaan Balzacin novellin *Sarrasine* lausetta ja sitä kuka siinä puhuu, Barthes toteaa:

Kun asiaa ei kerrota enää siksi että vaikutettaisiin suoraan todellisuuteen, vaan päätetään kertoa se symbolisena, ohi kaiken funktionalisuuden, siis intransitiivisessa mielessä, tapahtuu heti irtautuminen: ääni menettää alkuperänsä, kirjailija astuu omaan kuolemaansa, kirjoitus alkaa.¹⁰

Myöhemmin hän esittää, että kirjoitettaessa voidaan saavuttaa "persoonattomuuden kautta se piste, jossa toimii vain kieli, se 'performoi', ei 'minä'".¹¹ Kirjailija ei ole kuin "se joka kirjoittaa, eikä *minä* ole muuta kuin se joka sanoo *minä*: kieli tuntee subjektin, ei henkilöä."¹² Barthes korostaa, että kun kirjailijaan uskotaan, hänet mielletään aina oman kirjansa menneisyydeksi. Kirjailija edeltää teostaan kuin isä poikaansa. Sen sijaan tekstin tekijä syntyy samanaikaisesti tekstinsä kanssa.¹³ Barthes'n mukaan kirjoittaminen viittaa toimintaan, jota lingvistit kutsuvat performatiiviseksi, kielelliseksi muodoksi, joka esiintyy vain preesensin ensimmäisessä persoonassa, jossa ilmaisun ainoa sisältö on teko, jona se ilmenee ja joka "muistuttaa kuninkaiden sanoja 'minä julistan' tai muinaisten runoilijoiden sanoja 'minä laulan'".¹⁴

Barthes huomauttaa, että kun kirjailija syrjäytetään, myös yritys selvittää tai ratkaista teksti on turhaa. "Kirjoituksen avaruus on kuljettava, ei puhkaistava"¹⁵,

⁷ Katso esim. Arlander, Erkkilä, Riikonen ja Saarikoski (toim.) *Esitystutkimus*. Partuuna 2015.

⁸ Esitystutkimus-kirjan julkistamisseminaarissa huhtikuussa 2015 Hanna Järvinen korosti suomenkielisen teoreettisen ajattelun ja Suomen kielen ominaislaadun hyödyntämisen merkitystä.

(blogimerkintä <https://esitystutkimus.wordpress.com>)

⁹ Barthes, Roland *La mort de l'auteur*, 1968. Tekijän kuolema tekstin syntymä. Suomentaneet Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere:Vastapaino 1993.

¹⁰ Barthes 1993, 111.

¹¹ Mt. 112.

¹² Mt. 114.

¹³ Mt. 114.

¹⁴ Mt. 114-115.

¹⁵ Mt. 116.

sillä kirjoitus tuottaa koko ajan merkitystä ja samalla haihduttaa sitä. Hänen mielestään kirjallisuus, jota oikeastaan olisi kutsuttava kirjoitukseksi, vapauttaa ”juuri kieltäessään tekstin (ja tekstin kaltaisen maailman) *’salaisuuden’*, ts. perimmäisen merkityksen” aidosti vallankumouksellisen, teologian vastaisen toiminnan, sillä kieltäytyessään pysäyttämästä merkitystä, se ”kieltää lopultakin Jumalan ja hänen hypostaasinsa, järjen, tieteen, lain”.¹⁶ Barthes’n mukaan tekstissä kohtaavien kirjoitusten monimuotoisuus ei kerääny yhteen kirjailijassa vaan nimenomaan lukijassa ja päätyy kuuluisaan väittämäänsä: ”Kirjailijan kuolema on lukijan syntymän väistämätön hinta.”¹⁷

Vain vuotta myöhemmin Michel Foucault jatkaa ja polemisoi tekstissään ”Mikä tekijä on?” Barthes’n esittämiä ajatuksia: ”Kirjallisuudentutkimus ja filosofia ovat jo aikoja sitten todenneet tekijän katoamisen ja kuoleman. En kuitenkaan ole varma, että tämän toteamuksen seurauksia on ajateltu ankarasti loppuun saakka.”¹⁸ Foucault’n mielestä tekijän korvaaminen käsitteillä teos ja kirjoitus, jähmettää tekijän ensisijaisuuden paikalleen. Yhtä hyvin voidaan kysyä mikä on teos, hän toteaa: ”Mikä on tämä kummallinen ykseys, jota kutsutaan teokseksi? Mistä osista se muodostuu? Eikö teos ole se minkä tekijä on kirjoittanut?”¹⁹ Ykseys johon sanalla teos viitataan on hänen mielestään yhtä ongelmallinen kuin tekijän yksilöllisyys. Myöskään kirjoitus ei tyydytä Foucault’ta:

[E]ikö kirjoituksen käsite nykyisessä käytössään muunna tekijän empiirisiä ominaisuuksia transsendentaaliseksi nimettömyydeksi /--/ [ja] toista transsendentaalisiin termein uskonnollisen periaatteen muuttumattomasta ja koskaan täyttymättömästä traditiosta sekä esteettisen periaatteen teoksen eloonjäämisestä, sen säilymisestä tekijän kuoleman jälkeen ja sen arvoituksellisesta liiallisuudesta suhteessa tekijään.²⁰

Foucault’n mukaan ei riitä, että toistetaan väitettä tekijän katoamisesta tai jumalan ja tekijän toisiinsa kytkeytyvistä kuolemista, vaan pitäisi mieluummin tarkkailla niitä halkeamia, asemia ja toimintoja, joita tekijän katoamisen jättämä tyhjä tila tuo esiin.²¹ Foucault tarkastelee tekijän nimen paradoksaalista ainutlaatuisuutta ja sen erityispiirteitä. Esimerkiksi yksityiskirjeellä voi olla allekirjoittaja, ja sopimuksella vastaaja, mutta ei tekijää. Ja vaikka nimettömän seinäkirjoituksen on kirjoittanut joku, ei silläkään ole tekijää. Foucault päätyy toteamaan, että kulttuurissamme ”on tekstejä, joihin liittyy ’tekijä’-funktio, ja toisia joilta se puuttuu”, ja että “[t]ekijä-funktio luonnehtii siten joidenkin tekstien olemistapaa, kiertoa ja toimintaa jossain yhteiskunnassa.”²² Foucault’n mielestä pitäisi puhua tekijä-funktiosta myös maalaustaiteessa, musiikissa jne. (ja oletettavasti vastaavaan tapaan myös tanssissa ja teatterissa) mutta hän toteaa rajanneensa tekijän

¹⁶ Mt. 116. Hypostaasi viittaa teologiassa jumalan olemukseen, filosofiassa todellisuuden perusainekseen.

¹⁷ Mt. 117.

¹⁸ Foucault 2006, 8.

¹⁹ Mp.

²⁰ Mp.

²¹ Mt. 9.

²² Mt. 10.

“sellaisen tekstin, kirjan tai teoksen tekijäksi, joka voidaan laillisesti määrittää sen aikaansaajaksi.”²³

Foucault toteaa, että suhde tekijään (tai sen puuttuminen) ja tämän suhteen eri muodot ovat diskursiivisia ominaisuuksia. Hänen mielestään on kysyttävä, miten, millä ehdoilla ja missä muodossa subjekti voi ilmetä diskurssin järjestyksessä, ja pohdittava minkä paikan se voi omaksua minkin tyyppisessä diskurssissa, tai tarkasteltava minkä tehtävän se saa ja mitä sääntöjä se noudattaa. Foucault toteaa että “on otettava subjektilta (tai sen korvikkeelta) pois sen tehtävä alkuperäisenä perustana ja analysoitava sitä diskurssin muuttuvana ja monimutkaisena funktiona.”²⁴ Diskursseilla joihin kuuluu tekijäfunktio on Foucault’n mukaan neljä piirrettä:

1) Diskurssit joihin kuuluu tekijäfunktio ovat ennen kaikkea omistuksen kohteita.²⁵

2) Tekijäfunktio ei vaikuta samalla tai muuttumattomalla tavalla kaikkiin diskursseihin. Esimerkiksi tieteellisten ja kaunokirjallisten tekstien suhde tekijäfunktioon on muuttunut käänteiseksi verrattuna keskiaikaan. Nykyään tieteelliset tekstit hyväksytään sellaisenaan, mutta ‘kaunokirjallisia tekstejä’ ei enää hyväksytä kuin tekijä-funktiolla varustettuna.²⁶

3) Tekijä-funktio ei muodostu siitä, että diskurssi osoitetaan jonkin yksilön tuotamaksi, vaan se on psykologisoiva projektio, jonka voi jäljittää tapaan jolla kristillinen eksegeesi on varmistanut tai hylännyt tiettyjen tekstien aitouden. Pyhän Hieronymuksen ohjeet siitä, miten yhdistää eri tekstejä saman tekijän tekemiksi voi pelkistää seuraavasti: 1. Tekijä määritellään tietyksi vakiintuneeksi arvtasoksi, eli muita heikompi teksti poistetaan joukosta. 2. Tekijä määritellään yhdenmukaiseksi käsitteelliseksi tai teoreettiseksi kentäksi, eli muiden kanssa opillisesti ristiriitainen teksti poistetaan joukosta. 3. Tekijä määritellään tyylliseksi ykseydeksi, eli tekstit joissa käytetään erilaisia sanontoja ja sanoja poistetaan joukosta. 4. Tekijä on tietty historiallinen hetki ja rajattujen tapahtumien kohtauspiste, eli tekijän kuoleman jälkeisiin tapahtumiin tai henkilöihin viittaavat tekstit suljetaan väärennöksinä pois. Foucault toteaaakin poleemisesti: “Pyhän Hieronymuksen neljä aitouden kriteeriä (jotka näyttävät hyvin riittämättöminä nykyisille eksegeetikoille) määrittävät ... tapaa, joilla moderni kirjallisuudentutkimus panna tekijä-funktion peliin.”²⁷

4) Diskursseihin joihin kuuluu tekijäfunktio, sisältyy egon tai subjektin moninaisuus. Tekstin sisältämistä viitteistä ei suoraan voi päätellä tekijää; “olisi yhtä virheellistä etsiä tekijää todellisen kirjailijan suunnasta kuin fiktiivisestä puhujasta; tekijä-funktio toteutuu juuri tässä erossa.”²⁸

Foucault tiivistää nämä neljä piirrettä seuraavasti:

²³ Mt. 12.

²⁴ Mt. 14.

²⁵ Mt. 11.

²⁶ Mp.

²⁷ Mp.

²⁸ Mp.

[T]ekijä-funktio on sidoksissa juridiseen ja institutionaaliseen järjestelmään, joka sulkee sisäänsä, määrittää ja jäsentää diskurssien universumin; se ei vaikuta yhdenmukaisesti ja samalla tavalla kaikkiin diskursseihin, kaikkina aikakausina ja kaikissa kulttuureissa; sitä ei määritä diskurssin spontaani määrittäminen laatijansa tekemäksi vaan sarja erityisiä ja monimutkaisia toimituksia; se ei viittaa puhtaasti ja yksinkertaisesti todelliseen yksilöön, se voi saada aikaan samanaikaisesti useita egoja, useita subjekti-asemia, joihin yksilöt eri luokista voivat asettua.²⁹

Foucault pohtii myös tekijöitä joilla on transdiskursiivinen asema, kuten Aristoteleella tai Hippokrateella, jotka eivät ole vain tiettyjen tekstien tekijöitä vaan ”diskurssikentän aloittajia”, esimerkkeinään Marx ja Freud.³⁰ Tässä yhteydessä meille riittävät kuitenkin tavalliset tekijät, vaikka voidaan myös väittää, että taiteellisesta tutkimuksesta puhuminen on ollut eräänlainen diskurssikentän avaus. Kiinnostavia ovat Foucault’n pohdinnat tekijän ideologisesta asemasta, jotka esiintyvät lyhyemmässä, Buffalon yliopistossa pidetyssä esitelmässä vuodelta 1970.³¹ Siinä hän kysyy ”kuinka torjua se suuri vaara, jolla fiktio uhkaa maailmaamme” ja vastaa, että ”se voidaan torjua tekijän avulla.”³² Hän ehdottaa, että kääntäisimme nurin perinteisen ajatuksen tekijästä. Sen sijaan, että ajattelisimme tekijän eroavan muista ihmisistä siten, että hänen puhuessaan merkitys alkaa lisääntyä äärettömästi, meidän olisi oivallettava, että tekijä ei ole merkitysten lähde eikä tekijä edellä teoksia.

Tekijä on tietty funktionaalinen periaate, jonka avulla kulttuurissamme rajoitetaan, suljetaan pois, valitaan: lyhyesti, periaate jonka avulla kahlehditaan fiktion vapaata kiertoa, vapaata käsittelyä, vapaata laatimista, purkamista ja uudelleenmuokkausta.³³

Foucault siis esittää, että ”tekijä on ideologinen muodoste”, toisin sanoen ”ideologinen hahmo, jonka avulla torjutaan merkitysten lisääntymistä.”³⁴ Hän huomauttaa kuitenkin, että olisi romanttista haihattelua kuvitella kulttuuri, jossa fiktio kiertäisi täysin vapaassa tilassa. Tekijällä on ollut teolliselle ja porvarilliselle, yksilöllisyyden ja yksityisomaisuuden aikakaudelle luonteenomainen fiktiota säätelevä tehtävä kulttuurissamme jo 1700-luvulta lähtien. Silti ei ole välttämätöntä, että tekijä-funktio pysyisi muodoltaan tai moninaisuudeltaan muuttumattomana. On mahdollista, että se katoaa ja tekstit toimivat ”jonkin pakottavan järjestelmän alaisina, joka ei ole enää tekijä vaan joka jää vielä määritettäväksi tai ehkä kokeiltavaksi.”³⁵ Foucault päättää tekstinsä kuvitelmaan tulevaisuudesta, jossa

²⁹ Mt. 12.

³⁰ Mt. 13.

³¹ Alun perin teksti perustuu luentoön 22.helmikuuta 1969 Societé Francais de philosophie’ssa.

³² Foucault 2006, 14.

³³ Mp.

³⁴ Mp.

³⁵ Mp.

kaikki diskurssit kehkeytyisivät ”muminan nimettömydessä”, tulevaisuudesta, jossa tekijäfunktio olisi kadonnut:

Ei enää kuultaisi näitä jo pitkään märehdittyjä kysymyksiä: ”Kuka todella puhui? Oliko se hän vai joku muu? Kuinka aidosti tai alkuperäisesti? Mitä hän ilmaisi syvimmästä itsestään diskurssissaan?” Sen sijaan kysyttäisiin: ”Millä tavoilla tämä diskurssi on olemassa? Missä sitä on käytetty, miten sitä voidaan kierrättää ja kuka voi ottaa sen haltuunsa? Mitä paikkoja siihen on varattu mahdollisia subjekteja varten? Kuka voi täyttää nämä erilaiset subjekti-funktiot?” Näiden kysymysten takaa ei kuuluisi juuri muuta kuin eriytymätön kohina: ”Mitä sillä on väliä kuka puhuu?”³⁶

Nykykulttuurissa, lähes viisikymmentä vuotta myöhemmin, tekijyys sulautuu yleiseen julkisuuskulttuuriin, jossa väliä on usein nimenomaan vain sillä kuka puhuu, ei niinkään sillä mitä hän sanoo. Myös erilaiset tuotemerkit tai brändit toimivat osaksi tekijäfunktion tapaan. Toisaalta on olemassa taiteilijoita, jotka pyrkivät toimimaan tekijäfunktiosta piittaamatta, nimettöminä, tai sitä uhmaten, käyttäen muiden teoksia appropriatiotaiteen tai post-production periaatteiden mukaan.³⁷ Silti tekijäfunktio on voimissaan myös perinteisessä mielessä, ja nousee usein jopa teoksen edelle, teoksen hajotessa monimuotoisen yhteistuotannon kautta tai liuetessa prosesseiksi. Mikäli teos on lähinnä yhteisöllinen tapahtuma, tarvitaan taideinstituutiosta sen takeeksi tekijä. Toisaalta voisi Barthes’a mukailleen sanoa nykyteatterin osallistavista esityksistä, että tähtiesiintyjän kuolema on aktiivisen katsoja-kokijan syntymän väistämätön hinta.

Tekijä ja esiintyjä

Esittävässä taiteissa ei ole enää uutinen, että tekijä ei ole aina kirjailija tai että kirjailija ei ole teoksen ainoa tekijä. Vaikka Roland Barthes’n julistamasta ”tekijän kuolemasta” on kulunut jo kohta puoli vuosisataa, ei kysymystä tekijyydestä kuitenkaan voi sivuuttaa. 1900-luvun teatterin historiaa leimasi esityksen (ohjaajan) emansipaatiotaistelu vapaaksi tekstin (kirjailijan) ylivallassa. Vaikka tuo kamppailu varmasti jatkuu vielä pitkään, se on kuitenkin käytännössä löytänyt jonkinlaisen aselepotilan: teatterin piirissä tehdään sekä näytelmien esityksiä että esityksiä joiden lähtökohtana ei ole teksti. Näyttämön logosentrismien perinnön purkamiseen juuttuminen on yksi este teatterin uudistumiselle 2000-luvulla.³⁸ Ehkä sitäkin olennaisempi este on tekijän ja esiintyjän työnjako – ei siis tuon työnjaon hierarkia vaan nimenomaan työnjako itsessään. Työnjako on valitettavasti useimmiten erittäin perusteltu, käytännöllinen ja jopa välttämätön seuraus paitsi esiintyjän ja katsojan vastakkainasetteluun perustuvan teatterin lähtökohta-asetelmasta (”tirkistelijät” katsomossa ja ”itsensäpaljastajat” näyttämöllä) myös kollektiivisen

³⁶ Mp.

³⁷ Tästä esimerkkinä mm. Juha Forssin maisterinopinnyyte Teatterikorkeakoulussa 2013.

³⁸ Aiheesta lisää artikkelissani ”Esiintyjä tekijänä – tekijä esiintyjänä” teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.) Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene. Like 2010, 86-100, josta tämä katkelma on peräisin.

työskentelyn ja speaktaakkeliuotannon tehokkuusvaatimuksista. Tämä itsestään selvä erottelu tekijän ja esiintyjän välillä vahvistaa edelleen jakoa suunnittelija vastaan toteuttaja, henkisen työn tekijä vastaan ruumiillisen työn tekijä, teoria vastaan käytäntö, mieli vastaan ruumis. Koska nuo vastakkainasettelut eivät ole enää pitkään aikaan olleet periaatteina yhteiskunnallisesti tai kulttuurisesti mitenkään itsestään selviä – joko tai -ajattelun sijasta on jo pitkään lanseerattu jälkimodernin ajan sekä että -ajattelua – on varsin loogista, että myös teatterin piirissä on pohdittu erilaisia yhteistyömuotoja ja demokraattisempia käytäntöjä. Vuodesta toiseen muodostetaan ryhmiä, jotka eri keinoin lähtevät murtamaan ja muokkaamaan työnjakoa, vaihtelevin tuloksin.

Vaikka työtavat ovat muuttuneet ja tavat puhuakin vaihtuneet, taustalla vaikuttavat perustavanlaiset käsitykset tekijyydestä ja esiintyjyydestä elävät silti edelleen. Nykyteatterin, esitystaiteen tai performanssin erojen yhteydessä on kysymys paitsi taiteen traditioista ja esittämisen konteksteista, tiloista ja toimintakulttuureista myös perinteisestä työnjaosta, tekijyydestä ja sen tuomasta arvovallasta. Kärjistäen voidaan sanoa, että siinä missä performanssitaiteilija ideoi, käynnistää, tuottaa, suunnittelee, toteuttaa, valikoi ja viimeistelee, esittää, dokumentoi ja markkinoi esityksen/teoksen, siinä nykyteatteriesityksen esiintyjä perinteisimmissä muodoissaan toteuttaa annettua tehtävää kokonaisuudessa, tai osallistuu esityksen rakentamiseen yhdessä työryhmän kanssa siten, että koollekutsuja, vastuullinen vetäjä viimekädessä valikoi ja järjestää materiaalin, vastaa siitä ja allekirjoittaa teoksen, joko avoimesti tekijänä, tai sitten kollektiivin tai ”brändin” muodossa. Toisella tapaa ajatellen voisi väittää, että eräs tapa murtaa, möyhiä ja muuttaa vastakkainasetteluja, kuten mieli–ruumis, teoria–käytäntö ja suunnittelija–toteuttaja, on juuri keskittyä esiintyjä–tekijä -suhteen uudelleen ajattelemiseen – tai jopa sen unohtamiseen.

Teatterissa tekijyys yhdistyy useimmiten tekstiin, joskus ohjauksen kokonaisnäkemykseen, mutta entä jos ajatella asiaa toisin päin. Kenen ruumis on esillä? Kenen ruumiista, kertomuksesta, minuudesta on kyse? Voidaan ajatella eräänlainen skaala esiintyjästä tekijään, jonka voisi ymmärtää myös esiintyjyyden ja tekijyyden välimuotoina tai yhdistelminä, aina esiintyjästä tekijänä – tekijään esiintyjänä. Jos yritämme hahmottaa skaalan esiintyjästä tekijänä kohti tekijää esiintyjänä, voi ajatella toiseen ääripäähän (1) ohjeita toteuttavan tai tulkitsevan esiintyjän, sitten tekijälle (2) materiaalia tuottavan esiintyjän, sitten (3) kokonaisuuden hahmottamiseen osallistuvan esiintyjän, sitten (4) tekijäryhmän jäsenenä toimivan esiintyjän, (5) nimetyn osatekijä-esiintyjän ja toiseen ääripäähän lopulta (6) sekä ideasta ja tuotannosta vastaavan esiintyvän tekijän.

Esiintyjä tekijänä							Tekijä esiintyjänä
	ohjeita toteuttava tai tulkitseva esiintyjä	tekijälle materiaalia tuottava esiintyjä	kokonaisuuden hahmotukseen osallistuva esiintyjä	esiintyjä tekijäryhmän jäsenenä	esiintyjä nimettynä osatekijänä	esiintyvä tekijä	

Kuvataiteen näkökulmasta skaalan voisi muotoilla välille muut ihmiset mediumina vs. taiteilijan oma ruumis mediumina. Erilaisissa yhteisöllisissä tai muuten yksilö-taiteilijan roolia purkavissa projekteissa taiteilijan auktoriteetti ja tekijän positio usein palautetaan käyttämällä termiä medium. Taiteilija joka käyttää valokuvausta mediumina eroaa valokuvaajasta, samoin kuin taiteilija joka käyttää esiintymistä mediuminaan määrittelemättä itseään esiintyjäksi.³⁹

Näin ajatellen skaalan voisi muotoilla uudestaan vaikkapa seuraavista vaiheista: (1) Muut ihmiset mediumina (2) esittäjä tekijän tulkkina (3) materiaalia tuottava esiintyjä (4) kollektiivinen tekijä (5) esiintyvä taiteilija-tekijä (6) taiteilijan/tekijän oma ruumis mediumina. Tosin jokainen esiintyjä, jokainen ihminen, tietysti käyttää omaa ruumistaan välineenä ja materiaalina jossakin mielessä. Mieluummin kuin muista ihmisistä mediumina esittävien taiteiden piirissä puhutaankin ehkä osallistavista esityksistä ja useammin kuin kollektiivisesta tekijästä puhutaan nykyään ehkä jaetusta tekijyydestä. Olen esitellyt skaalan tarkemmin toisaalla, mutta tässä tiivistäen.⁴⁰

Muut ihmiset mediumina	esittäjä tekijän tulkkina	materiaalia tuottava esiintyjä	kollektiivinen tekijä	esiintyvä taiteilija-tekijä	taiteilijan/tekijän ruumis mediumina.
------------------------	---------------------------	--------------------------------	-----------------------	-----------------------------	---------------------------------------

Skaalan toisessa ääripäässä on nimetön ja vaihdettavissa oleva esiintyjä tai osallistuja, joka toiminnallaan toteuttaa teoksen. Toisessa ääripäässä on nimetty tekijä, joka asettuu itse osaksi teostaan, tekee itsestään teoksen, esiintyy teoksena. Näiden väliin voidaan asettaa ammattimainen esiintyjä tai esittäjä, joka toimii tekijän tulkkina, tulkitsee tekijän luoman teoksen (laulun, runon, roolin, koreografian) enemmän tai vähemmän omaperäisesti, ohjaajan tai koreografin tai kapellimestarin tukemana. Seuraava askel esiintyjästä tekijään päin on nykyään yhä yleisempi, eli esityksen materiaalia tuottava esiintyjä, työryhmän jäsen joka ideoi tai kehittää saamiaan tehtäviä, joista tekijä (ohjaaja, koreografi, vetäjä, koollekutsuja) valitsee ja rakentaa kokonaisuuden. Siitä seuraava askel on kollektiivinen tekijä, työryhmä jolla ei ole selkeää vetäjää tai koollekutsujaa, vaan joka jakaa tekijyyden keskenään. Usein ryhmien kirjoittajat, ohjaajat tai vetäjät aikaa myöten kuitenkin erottautuvat niistä. Askelen verran lähempänä tekijyyttä on ns. esiintyvä taiteilija, joka usein vastaa esityksestään tuotannosta lähtien, mutta mielletään silti ennen muuta esiintyjäksi kuten estradiartistit. Selkeästi esiintyviä tekijöitä ovat myös autobiografisten esitysten tekijät. Tähän kategoriaan voisi lukea myös ne performanssitaiteilijat, joille performanssien tekeminen on keskeinen medium. Esimerkiksi Stelarc ja Orlan ovat vieneet äärimmilleen pyrkimyksen ottaa haltuun tekijän positio suhteessa omaan ruumiiseensa. Viimeisenä kategoriana, taiteilijan ruumis mediumina, voidaan ajatella kuvataiteilija joka käyttää omaa ruumistaan välineenä, mutta ei kuitenkaan ole ensisijaisesti esiintyjä, kuten vaikkapa Joseph Beuys, tai esimerkiksi omia runojaan lukeva kirjailija.

³⁹ Kelly 2009.

⁴⁰ Arlander 2010.

Kuvataiteen traditiossa taiteilijan itsenäisyys ja tekijän signeeraus on selviö, ja hänen yksinoikeutensa teokseensa mahdollisista avustajista riippumatta niin ilmeinen, että suhde esiintyjiinkin on toisenlainen. Tämä korostuu myös erityyppisissä yhteisöprojekteissa, joiden tarkoitus on toimia yhteisön hyväksi, mutta jotka viime kädessä kuitenkin ovat taiteilijan teoksia, toteutti ne vaikka kuinka moni osatekijä tahansa. Katsojia osallistavan sosiaalisen vuorovaikutuksen myötä tai sen vanavedessä on syntynyt eräänlainen genre ”muut ihmiset materiaalina (tai mediumina)” jonka voi rinnastaa performanssin alkuaikojen lähtökohtaan taiteilijan oma ruumis välineenä tai mediumina. Nykyaikaisessa taiteilija on usein yhteisöllisen vuorovaikutuksen suunnittelija ja mielletään tekijäksi.

Kolmenlaisia tekijöitä

Mitä tekijä voi tehdä, paitsi tajuta olevansa diskurssin funktio? Omalta kannaltani on ollut olennaista ymmärtää, että diskursseja on useampia, että niihin voi osallistua ja että niitä voi jopa vaihtaa. Voin pyrkiä ottamaan tekijän paikan toisessa diskurssissa kuin mihin olen ”luonnollistunut” koulutukseni tai aiemman kokemukseni kautta. Näin tehdessäni saan myös kokemuksen siitä, miten eri tavoin tekijyys eri diskursseissa rakentuu. Esimerkkeinä voisin ajatella niitä kenttiä, joista minulla on jonkin verran kokemusta eli teatteri, performanssi ja kuvataide. En väitä, että nämä diskurssit olisivat jotenkin selvärajaisia, mutta tekijyys konstruotuu niissä kuitenkin hiukan eri tavoin, mistä lisää tuonnempaan.

Tekijyyttä pohdittaessa on ehkä kuitenkin olennaista oivaltaa, että on olemassa vähintään kolmenlaista tekijyyttä, tai että tekijyyden voi ymmärtää ainakin kolmella eri tasolla. Tiettyjen teosten allekirjoittajana, niiden laadun, yhtenäisesti kehkeytyvän ajatusmaailman ja tunnistettavan tyylin takeena, on usein eri instanssi kuin se tekijä joka nuo teokset tekee, valmistaa, ja eri instanssi kuin ne tekijät jotka siihen vaikuttavat olosuhteiden muodossa. Toisin sanoen, tekijyyttä voi tarkastella myös muilla kuin tekijä-funktion tasoilla. Ehkä tällä hetkellä onkin kiinnostavampaa ajatella tekijyyden ei-diskursiivista puolta, tekijyyttä joka liittyy materiaalisuuteen ja valmistamiseen sekä tekijyyttä joka liittyy erilaisiin osatekijöihin ja ympäristötekijöihin.

Viitataan siis tässä tekijyyden kolmeen eri tasoon tai merkitykseen, johon sanan suomenkielisen käytön voi yhdistää, eli 1) tekijä signeeraajana, 2) tekijä valmistajana, ja 3) tekijä vaikutuksena, aiheuttajana. Niiden avulla voidaan uskoakseni avartaa olennaisesti perinteistä eurooppalaista tekijäkäsitystä, jonka lähtökohtana on kirjailija - *auteur*, *author*, auktoriteetti - ja josta sekä Barthes että Foucault lähtevät. Tämä ensimmäinen taso on kirjailijan-taiteilijan-signeeraajaan tekijyys, jota voidaan kutsua myös tekijä-funktioksi. Toinen taso on toimijan-valmistajan-työntekijän tekijyyttä. Joku tekee teon, esineen tai esityksen ja on siis sen tekijä. Kolmas taso on vaikuttavan tekijän, syyn tai vaikutuksen tekijyyttä kuten ilmaisussa tuntematon tekijä, inhimillinen tekijä, ratkaiseva tekijä, tai ympäristötekijä. Tälle tasolle kuuluu myös tila, asiayhteys, konteksti tai ekosysteemi kaikkine osatekijöineen.

Toki tekijyydellä voi olla vielä muitakin merkityspainotuksia kuten puhuttaessa rikoksen tekijästä, väkivallan tekijästä jne. Mutta niissäkin on kyse teosta ja sen tekemisestä ja samalla juridisesta vastuusta. Esityksen tekijän kannalta nämä kolme ovat mielestäni kuitenkin tärkeimmät: signeeraava tekijä, valmistava tekijä sekä muut vaikuttavat tekijät. Bruno Latourin toimijaverkkoteorian näkökulmasta voisi tekijöiden, *factors*, sijasta puhua toimijoista, eli *actors*, jotka sitten muodostavat verkostoja.⁴¹ Deleuzen ja Guattarin ajattelun kautta erilaiset tekijät ja niiden yhdistelmät muodostavat koosteita.⁴² Jane Bennettin käsitteen *thing power* avulla hyvin monenlaiset asiat, oliot ja esineet saavat toiminnallista voimaa vaikuttavina tekijöinä.⁴³ Ja Timothy Mortonin nimeämät hyperobjektit, kuten ilmaston lämpeneminen, ovat ehkä kaikkein varteenotettavimpia tekijöitä.⁴⁴

Näiden kolmen tekijyyden suhde on ollut omassa kokemuksessani merkityksellinen. Jossakin vaiheessa siirryin teatteriesitysten ja kuunnelmien ohjaajasta videoteosten ja ääni-installaatioiden tekijäksi. Toimin kummassakin vaiheessa signeeraavana tekijänä, mutta suhteeni materiaaleihin valmistavana tekijänä muuttui tyystin, samoin suhteeni ympäristötekijöihin ja muihin vaikuttaviin tekijöihin. Tein ensin kuunnelmia muiden tuottaman materiaalin pohjalta, eli kollaa-sikäskirjoituksia, joihin yhdistin eri puolilta keräiltyjä teksti- ja äänimateriaaleja, ja jotka viimeistelin työryhmän avulla. Toimin ennen muuta valitsijana, yhdistelijänä, neuvottelijana ja signeeraavana tekijänä. Siirtyessäni videon pariin ryhdyin tuottamaan materiaalin mahdollisimman pitkälle itse mahdollisimman yksinkertaisella tekniikalla, esimerkiksi kuvaamaan itseäni maisemassa, sen sijaan että olisin työstänyt koosteita muiden valmistamasta raakamateriaalista. Halusin toimia myös primäärituottajana ja valmistavana tekijänä.

Tämän voisi nähdä vastakkaisena kehityksenä nykykulttuurissa yleiselle suuntaukselle, jossa kierrätys ja uusiokäyttö korostuvat myös taiteessa. Ehkä kyseessä oli 80-lukulaisen postmodernin aiheuttama kierrätysähky. Tai ehkä kysymys oli silti melkein samasta asiasta, kulttuurisen varannon sijasta valitsin vain materiaali suoraan maisemasta ja siirsin samalla pääpainon muokkaamisesta osoittamiseen. Samalla ympäristön moninaiset vaikuttavat osatekijät, kolmas tekijyyden taso esittämässäni mallissa, saivat yhä enemmän valtaa. Kun esiinnyn esimerkiksi katajan kanssa, en valmista katajaa tai sen kuvaa, vaan valitsen katajan maisemasta ja tallennan sen esiintymisen sellaisenaan.⁴⁵ Aiemmin olisin ehkä kerännyt katajasta kirjoitettuja runoja ja koostanut niistä kuunnelman. Vaikka kataja on tärkeä osatekijä ja kansatekijä esityksessäni, vastaanäyttelijäni tavallaan, en ole silti valmis luopumaan signeeraajan tekijyydestäni sen hyväksi. Käytännössä se ei olisi mahdollistakaan nykyisen tekijänoikeuslainsäädännön puitteissa, sillä vain luonnollisilla henkilöillä voi olla tekijänoikeuksia. Kysymys on periaatteellinen ja kytkeytyy viimeaikaiseen posthumanismi -keskusteluun.⁴⁶ Emme todellakaan tunnista tai tunnusta muita tekijöitä ihmisen rinnalla. Annan mielelläni katajalle

⁴¹ Latour 2005.

⁴² Deleuze & Guattari 1988.

⁴³ Bennett 2010.

⁴⁴ Morton 2013.

⁴⁵ Tarkempi kuvaus katajan kanssa työskentelystä, katso Arlander 2015.

⁴⁶ Katso esim. Braidotti 2013, Wolfe 2010.

ja muille ympäristön osatekijöille ja kanssatekijöille sekä niiden muutoksille pääosan esityksessäni ja vaikutusvaltaa sen rakentumisessa, mutten silti halua luopua signeeraajan tekijyydestäni. Ja tällainen kaksinaismoraali tai hurskastelu suhteessa tekijyyteen ei koske vain minua, vaan uskoakseni myös monia muita nykytekijöitä.

Tekijän oikeudesta

Ennen kuin siirryn pohtimaan strategioita tekijän vallan jakamiseksi, on syytä kerata tekijänoikeuden perusteita. Tämän tekstin ensimmäistä versiota kirjoittaesani (vuonna 2012) olin tapaamassa Teatterikorkeakoulun tekijänoikeusjuristia erään maisteriopiskelijan opinnäytetyöhön liittyvissä kysymyksissä. Hän halusi tehdä esityksen, jossa näyttää *You tube* -videoita sellaisenaan, eikä tämä ole mahdollista nykyisen tekijänoikeuslainsäädännön puitteissa. *You tube* on rajoitettu yksityiseen käyttöön eikä yliopisto voi julkisessa esityksessä toimia lainvastaisesti. Suomessa kyse on eurooppalaisittain nimenomaan tekijänoikeudesta, joka suojelee tekijää, *author*, ja tämän henkistä omaisuutta, toisin kuin anglosaksisissa maissa, joissa kyse on kopiointioikeudesta, *copyright*, joka suojelee kustantajaa ja mahdollistaa *fair use* -periaatteen kautta helpommin esimerkiksi satiirisen muokkauksen. Tekijänoikeuslainsäädäntö on nykyisin useimmissa teollisuusmaissa samanlaista ja kansainvälisesti säädeltyä. Tekijänoikeuden kesto on 70 vuotta tekijän kuolinvuodesta. Muun muassa esityksiä, äänitallenteita, valokuvia ja radio- tai televisiolähetyksiä suojaavat tekijänoikeuden lähioikeudet.

Suomen tekijänoikeuslain ensimmäisessä pykälässä säädetään, että sillä, joka on luonut teoksen, on tekijänoikeus teokseen. Tekijänoikeuden haltijalla voidaan tarkoittaa paitsi teoksen tekijää itseään, myös sitä jolle tekijänoikeus on siirtynyt erillisen sopimuksen mukaan. Useimmissa maissa, myös Suomessa, tekijälle syntyy myös moraalisia oikeuksia, joita ei voi siirtää ja joista voi luopua vain rajoitetusti. Tekijänoikeus tuottaa yksinomaisen oikeuden määrätä teoksesta valmistamalla siitä kappaleita ja saattamalla se yleisön saataville, muuttamattomana tai muutettuna, käännöksenä tai muunnelmana, toisessa taidelajissa tai toista tekotapaa käyttäen. Tekijänoikeuksien yhteydessä keskeisiä käsitteitä ovat paitsi tekijä, myös teos ja teoskynnys.⁴⁷ Esiintyjän ja esittäjän asema ja suhde tekijyyteen on vain yksi monista tekijänoikeuteen liittyvistä ongelmista. Joillakin taiteen aloilla puhutaan edelleen luovasta ja esittävästä taiteesta tai vapaasta ja soveltavasta taiteesta, ja sitoudutaan näihin jaotteluihin sisältyviin hierarkioihin ja tekijäpositioihin, mikä heijastuu myös tekijänoikeuksia koskeviin kiistoihin.

Tekijänoikeus viittaa signeeraavaan tekijään eli Foucault'n analysoimaan tekijäfunktion. Valmistaja voi olla signeeraavan tekijän alihankkija, jolla ei ole tekijänoikeutta. Lisäksi tekijän on oltava nimenomaan ihminen. Siten kaikki ne osatekijät, joihin suomen kielen sana tekijä voi viitata eivät kuulu tekijänoikeuden piiriin, mikä on periaatteessa hämmästyttävää mutta käytännössä ymmärrettävää. Mikäli kaikki osatekijät, ympäristötekijät, rakenteet, eliöt, esineet ja jopa käsitteet, jotka voivat toimia tietyn teoksen vaikuttavina tekijöinä olisi huomioitava,

⁴⁷ Lisätietoa tekijänoikeudesta löytyy mm. Kopioston ja Opetusministeriön sivuilta sekä Tekijänoikeus-sivustolta.

urakka olisi ylivoimainen. Jo kaikkien tekijänoikeuden piiriin kuuluvien signeeraavien tekijöiden jäljittäminen laajan esityksen tai teoksen kohdalla voi olla vaikeaa. Kun puhun tekijyyden laajentamisesta ja valmistavien tekijöiden tai vaikuttavien osatekijöiden merkityksestä en ajattele ensisijaisesti tekijänoikeuslainsäädännön vaan tietoisuuden muutosta. Toki ne myös vaikuttavat toisiinsa ennen pitkää.

Miten jakaa tekijyyttä?

Mitä tekijä voi tehdä? Kuten rikoksen tekijä hän voi tunnustaa tekonsa, ottaa vastuun tekonsa seurauksista, välttää tekonsa uusimista ja niin edelleen. Hän voi myös jakaa tekijyyttään, tekijän valtaansa eri tavoin, joko faktisesti tai nimellisesti. Yksi tapa on kutsua mukaan muita tekijöitä tekemään yhteistyötä, joko alihankkijoina, jolloin tekijyys jakautuu faktisesti vaan ei nimellisesti, tai sitten työryhmänä, jolloin tekijyys voidaan jakaa myös nimellisesti. Ja tietysti päätäntävaltaa voi jakaa myös ympäristön osatekijöille, kuten itse olen yrittänyt tehdä. Voidaan myös miettiä niitä erilaisia tekijöitä jotka esitykseen ja esityksessä vaikuttavat, esimerkiksi miten esitystila ja paikka voi toimia keskeisenä esityksen osatekijänä, tarkoituksellisesti ja tiedostaen tai sitten tahattomasti.⁴⁸

Jaettua tekijyyttä voi ajatella myös erilaisten päätöksentekostrategioiden kautta. Samoihin aikoihin 1960 -luvulla kun Barthes ja Foucault pohtivat tekijyyttä lähtökohtanaan kirjailijan positio ja kirjallisuusinstituutio, monet kuvataiteen ja musiikin piiristä lähteneet tekijät tutkivat tekijän yksinvallan purkamista ja tekijyyden jakamista kansainvälisen Fluxus -liikkeen puitteissa. Heidän kokeilunsa ovat usein kiinnostavia esittävien taiteiden kannalta, joissa tekijyys, toisin kuin kirjallisuudessa, on usein lähtökohtaisesti moninaista ja jakautunutta. Tarkastellessaan Fluxuksen piirissä syntyneen tapahtumakäsikirjoituksen tai toimintapartituurin (*event score*) kehitystä ”tee se itse” -taideteokseksi Anna Dezeuse tulee samalla esitelleeksi erilaisia tapoja, joilla tekijyyttä niissä on jaettu. Nämä *scoret* ovat usein lyhyitä runon tai sävellyksen kaltaisia toimintaohjeita, jotka voidaan esittää tai toteuttaa eri tavoin, joko tekijän itsensä tai toisen esittäjän toimesta tai vaikkapa lukijan mielessä.⁴⁹ Seuraavassa hahmotan näiden yksittäisten historiallisten esimerkkien pohjalta kolme periaatteellista jaetun tekijyyden strategiaa, jotka voidaan tiivistää seuraavasti: a) tekijän vallan jakaminen teoksen komposition tasolla sääntöjen tai sattuman avulla, b) tekijän vallan jakaminen esityksen tasolla esittäjille ja c) tekijän vallan jakaminen tapahtuman tasolla yleisölle, osallistujille tai kokijalle. Että tekijä luopuu täydellisestä kontrollista teoksensa suhteen, edellyttää tiettyä luottamusta esimerkiksi esittäjän tai osallistujan hyväntahtoisuuteen. Väärinkäsitysten mahdollisuus on aina olemassa, mutta tämä vaaramomentti voi myös lisätä tilanteen viehätystä.⁵⁰

⁴⁸ Arlander 1998.

⁴⁹ Dezeuse 2002, 80.

⁵⁰ Dezeuse 2002, 90.

Sääntö ja sattuma

Ensimmäinen tekijyyden jakamisen strategia on ottaa avuksi sääntö tai sattuma. Hyödyntämällä erilaisia sattumageneraattoreita tekijä voi luopua osasta päätäntävaltaansa. Yhtenä keinona ”eliminoida tekijän subjektiivinen näkökulma” oli eurooppalaisen sarjallisen musiikin säveltäjien tapa valita matemaattinen prosessi, jota soveltaa systemaattisesti, eli luoda säännöstö. Vastaavan tyyppisiä strategioita käyttivät myös jotkut runoilijat, kuten Emmett Williams. Toinen keino oli hyödyntää sattumageneraattoreita, klassisena esimerkkinä John Cagen tapa määrittellä sävellystensä osatekijöiden järjestys kiinalaisen Muutosten kirjan eli *I Chingin* ja kolikoiden avulla.⁵¹ George Brecht luettelee muita tapoja, joita voi käyttää jos vaihtoehtoja on rajallinen määrä, kuten kortit, arpanoppa, rulettipyörä, kulhosta nostaminen.⁵² Näitä tekniikoita voi verrata myös surrealistien automaattikirjoitukseen tai dadaistien kollaaseihin. Sattumaan voi turvautua joko ankarammin siihen luottaen, kuten Tristan Tzara, joka poimi sokkona pussista sanomalehti-artikkelista irti leikatut sanat ja laati niistä tuota järjestetystä noudattaen runon, tai vapaammin omaa valintaa soveltaen, kuten Hans Arp, joka heitteli värillisiä papereita lattialle, mutta sommitteli niitä hiukan ennen kuin jäljensi komposition maalaukseensa.⁵³ Sattuman hyödyntämiseen liittyvissä keinoissa olennaista on, että kyse on strategioista komposition tasolla. Signeeraava tekijyys säilyi muodollisesti tekijällä.

Esittäjän valinta

Toinen tekijyyden jakamisen strategia on siirtää päätäntävaltaa ja valinnan mahdollisuuksia esittäjille. Tekijä jakaa tekijän valtaansa jättämällä esiintyjille, muusikoille tai tanssijoille improvisaatiovaraa, esimerkiksi tiettyjen pelisääntöjen puitteissa. Siinä missä Cage käytti sattumaa komposition tasolla, monet hänen kollegoistaan kuten Earle Brown hyödynsivät sattumaa esityksen tasolla siten, että esittäjien tehtävänä oli tehdä valintoja ja luoda kokonaisuus materiaalien valikoimasta. Esittäjä saattoi joutua valitsemaan mistä suunnasta lukea partituuria, ja myös valitsemaan kaikkien äänien äänilähteen, sävelkorkeuden, sointiväriin ja intensiteetin samoin kuin niiden suhteellisen keston.⁵⁴ George Brecht kuvasi esittäjän valinnan mahdollisuuksia musiikissa skaalalla, jota hän kutsui tilaneosallistumiseksi (*situation participation*), lähtien magneettinauhasta ja äänen-toistosta sovinnaiten 1800- ja 1900-lukujen partituurien kautta, jotka sisältävät suhteellisen vähän esittäjälle jätettyjä valintoja Bachin sävellyksiin, joissa tempo ja instrumentalisaatio on jätetty avoimiksi aina skaalan toiseen ääripäähän, kansanmusiikkiin, bluesiin ja jazziin, jotka useimmiten jättävät esittäjille runsaasti improvisaatiovaraa.⁵⁵ Monet 60-luvun tulkinnanvaraiset partituurit ovat niin visuaalisia, että on houkutus tarkastella niitä kuvina, sen sijaan että ryhtyisi esittämään niitä, mikä johtikin enenevässä määrin sanallisten ohjeiden käyttöön. Näin

⁵¹ Mt. 82.

⁵² Mt. 83.

⁵³ Richter 1965, 50-55.

⁵⁴ Dezeuse 2002, 83.

⁵⁵ Mt. 84.

muotoutuivat ns. sanalliset tapahtumapartituurit (*word scores*) tai toimintaohjeet sekä tehtäviin perustuvat ohjeistukset, joista esimerkkinä Simone Fortin *Instructions for a Dance*.⁵⁶

Tekijän ja esittäjän suhteeseen vaikutti myös Fluxuksen piirissä yleinen käytäntö, jossa tekijät esittivät toistensa kappaleita, usein vahvasti omanlaisinaan tulkintoina. Kuuluksa esimerkki on Nam June Paikin esitys La Monte Yongin sävellyksestä, joka oli niin omaperäinen, että siihen alettiin viitata omana teoksestaan.⁵⁷ George Brechtin partituurit kehittyivät yhä pelkistetyimmiksi jättäen näin yhä enemmän liikkumavaraa esittäjälle.⁵⁸ Vaikka ajatuksena oli, että kuka tahansa voi esittää teoksen, tuli sen tekijä ja teoksen syntyvuosi mainita esittäessä.⁵⁹ Tekijän valtaa voi siis jakaa esittäjille a) rakentamalla erilaisia pelisääntöjä, joiden puitteissa esiintyjillä on vapaus ja vaatimus tehdä omat ratkaisunsa, b) antamalla yleisluontoisia tehtäviä, jotka esittäjä voi toteuttaa haluamallaan tavalla tai c) luomalla jollakin ohjeistuksella esistrukturoituja improvisaatiotilanteita. Käytännössä signeeraava tekijyys säilyy silti säännön, tehtävän tai ohjeistuksen laatijalla.

Tekijän vallan jakaminen voi tietysti tapahtua myös ottamalla esiintyjät ja muu työryhmä mukaan teoksen suunnitteluprosessiin, mikä nykyään onkin esittävisissä taiteissa yleisempää, joko tuottamaan materiaalia taiideoimaan teosta erilaisen *devising* -prosessien kautta. Näissä tapauksissa valmistava tekijyys on jaettava, mutta signeeraavan tekijyyden suhteen käytäntö vaihtelee. Tekijäksi voidaan merkitä esimerkiksi koreografi tai ohjaaja, tai sitten nimetty tekijä ja työryhmä tai mahdollisesti kollektiivi jolla on koollekutsuja jne. Tämä on ehkä se vaihtoehtojen kenttä, mihin jaetulla tekijyydellä useimmiten viitataan.

Katsoja tekijänä

Kolmas strategia jakaa tekijyyttä tai tekijän valtaa on "ulkoistaa" teoksen toteutus yleisölle, eli siirtää päätäntävaltaa ja valinnan mahdollisuuksia katsojille, osallistujille tai mukanaolijoille, joista näin tulee osaltaan teoksen tekijöitä. Ken Friedman kutsuu Fluxuksen partituurimuotoa musiikilliseksi sensibiliateetiksi erotukseksi maalauksellisesta, koska kuka tahansa voi esittää teoksen uudestaan.⁶⁰ Sanallisten partituurien myötä myös ei-taiteilija voi toteuttaa teoksen, ja tee-se-itse-henki olikin Fluxus-perinteen olennaisimpia piirteitä.⁶¹ Yoko Ono sovelsi tätä periaatetta jo näyttelyssään *Instruction Paintings* (1961), jossa yleisö sai toteutettavakseen erilaisia tehtäviä suhteessa esillä oleviin maalauksiin. Vuotta myöhemmin, esittäessään pelkät ohjeet ilman maalauksia hän totesi, että ne ovat kuin tee-se-itse-pakkauksia. "Maalaus alkaa olla olemassa vasta kun joku noudattaa ohjeita saattaakseen maalauksen elämään".⁶²

⁵⁶ Mt. 86.

⁵⁷ La Monte Young'in *Composition 1960 #10, To Bob Morris* oli toimintaohje: "draw a strait line and follow it". Paikin tulkinta perustui siihen, että hän piirsi viivan päällään kastettuaan sen maaliin, ja esitystä alettiin kutsua nimellä "Zen for Head". Robinson 2002, 111.

⁵⁸ Esimerkiksi toinen versio kappaleesta *Drip Music* (1962): "Dripping". Dezeuse 2002, 87.

⁵⁹ Friedman 1990.

⁶⁰ Friedman 1990.

⁶¹ Dezeuse 2002, 92.

⁶² Dezeuse 2002, 88-89.

Osa Fluxus-perinteeseen liittyvistä partituureista oli suunniteltu toteutettaviksi ilman erillistä yleisöä, eli katsojasta tuli teoksen esittäjä ja toteuttaja ja siten myös oma yleisönsä. Siinä missä haikuruno yrittää tavoittaa kuvan katoavasta hetkestä elämässä, siinä tapahtumapartituuri on signaali joka valmistaa sinut kohtaamaan tuon hetken, George Brecht esitti. Siirryttäessä näin deskriptiivisestä moodista preskriptiiviseen, myös ohjeiden luonne meditatiivisina harjoituksina korostuu.⁶³ Tehtäviin perustuvat partituurit saattoivat toimia kollektiiviseen sääntöjen noudattamiseen perustuvien leikkien ja pelien tapaan, tai arvoituksellisina paradokseina ja mietiskelyharjoituksina ja myös levitä suullisesti, kansanperinteen tavoin. Eräs Fluxus-liikkeen keskushahmoista George Maciunas totesi Flux-manifestissaan, että perinteisen taiteilijan, perustellakseen toimeentulonsa, on osoitettava, että ainoastaan hän voi tehdä taidetta, ja siksi taiteen on vaikutettava monimutkaiselta, älylliseltä, eksklusiiviselta, korvaamattomalta ja inspiroituneelta. Hyödykearvon lisäämiseksi sen on oltava harvinaista, määrältään rajallista ja siksi ei masojen vaan ainoastaan sosiaalisen eliitin saatavilla. Sen sijaan Fluxus-taiteilijan tulisi varmistaa oma tarpeettomuutensa osoittamalla yleisön selviävän omillaan, näyttämällä että mikä tahansa voi korvata taiteen ja että kuka tahansa voi tehdä sitä. Siksi tämän korviketaideviihteen on oltava yksinkertaista, viihdyttävää, merkityksetöntä ja vailla institutionaalista tai hyödykearvoa. Sen on oltava kaikkien saavutettavissa ja viime kädessä kaikkien tuottamaa.⁶⁴

Maciunasin toive siitä, että taide olisi viihteellistä, merkityksetöntä ja kaikkien tuottamaa on osin toteutunutkin nykyään, tosin paradoksaalisella tavalla. Tähän strategiaan, jossa katsojasta tulee tekijä voi liittää, paitsi Barthes'n ajatuksen, että lukija tai katsoja toteuttaa teoksen tulkinnallaan, myös Claire Bishopin analysoiman ns. ulkoistetun autenttisuuden, jossa taiteilija-tekijä toimii organisaattorina ja kutsuu ns. oikeita ihmisiä toimimaan teoksessaan.⁶⁵ Useimmissa osallistavissa esityksissä tekijän valtaa on delegoitu osallistujille siten, että esitys toteutuu heidän myötävaikutuksellaan tai jopa kokonaan heidän toimestaan. Esimerkiksi taiteilijan toimiessa fasilitaattorina yhteisöllisissä projekteissa näiden kansatekijöiden valta voi olla huomattava. Kaikki eivät tosin delegoi tekijän päätäntävaltaa osallistujille, vaan asettavat osallistajat pikemminkin pelaajiksi, käyttäjiksi, aktiivisiksi kokijoiksi, tai elämysten kohteeksi, tavallaan asiakkaiksi. Ja vaikka osallistajat toimisivat teoksen valmistavina tekijöinä, signeeraava tekijyys säilyy taiteilijalla.

⁶³ Mt. 91.

⁶⁴ "FLUXMANIFESTO ON FLUXAMUSEMENT - VAUDEVILLE - ART? TO ESTABLISH ARTISTS NONPROFESSIONAL, NONPARASITIC, NONELITE STATUS IN SOCIETY, HE MUST DEMONSTRATE OWN DISPENSABILITY, HE MUST DEMONSTRATE SELFSUFFICIENCY OF THE AUDIENCE, HE MUST DEMONSTRATE THAT ANYTHING CAN SUBSTITUTE ART AND ANYONE CAN DO IT. THEREFORE THIS SUBSTITUTE ART-AMUSEMENT MUST BE SIMPLE, AMUSING, CONCERNED WITH INSIGNIFICANCES, HAVE NO COMMODITY OR INSTITUTIONAL VALUE. IT MUST BE UNLIMITED, OBTAINABLE BY ALL AND EVENTUALLY PRODUCED BY ALL. THE ARTIST DOING ART MEANWHILE, TO JUSTIFY HIS INCOME, MUST DEMONSTRATE THAT ONLY HE CAN DO ART. ART THEREFORE MUST APPEAR TO BE COMPLEX, INTELLECTUAL, EXCLUSIVE, INDISPENSABLE, INSPIRED. TO RAISE ITS COMMODITY VALUE IT IS MADE TO BE RARE, LIMITED IN QUANTITY AND THEREFORE ACCESSIBLE NOT TO THE MASSES BUT TO THE SOCIAL ELITE." (George Maciunas 1965)

⁶⁵ Bishop 2013.

Teknologia, ympäristö ja toisten teokset

Jos jatketaan tekijyyden jakamisen strategioiden miettimistä nykypäivän näkökulmasta, edellä mainittujen Fluxus -perinteen pohjalta hahmotettujen vaihtoehtojen pohjalta – tekijän vallan jakaminen sattumalle, esittäjille tai katsojille – voisi neljäs strategia olla osan päätäntävallasta antaminen teknologialle. Strategiana se muistuttaa sattuman hyödyntämistä, mutta eroaa siitä sekä periaatteessa että käytännössä, sillä teknologian automatiikka ei ole sattumanvaraista, vaan suunniteltua ja keskiarvo-oletuksiin perustuvaa. Omassa työssäni jaan esimerkiksi tekijän valtaani kameran automatiikalle. Käyttäessäni automaattivalotusta ja automaattitarkennusta siirrän vastuun teknologialle, joka reagoi olosuhteisiin ja tekee ratkaisut ennako-oletusten perusteella. Riskinä on, että automatiikka näkyy häiritsevällä tavalla, mutta näin tekniset ratkaisut on vakioitu, eli kuvan muutokset syntyvät nimenomaan ympäristön muutoksista. Teknologia on joka tapauksessa usein tärkeä osatekijä, joka määrittää ja rajoittaa teoksia, myös sellaisissa tapauksissa, joissa tekijä ei tietoisesti anna sille päätäntävallaa vaan pikemminkin sopeutuu siihen. Lisäksi se mikä on teknisesti mahdollista, muuttuu helposti tavoiteltavaksi ja pian välttämättömäksi.

Viides strategia jakaa tekijyyttä on antaa erilaisten ympäristön osatekijöiden vaikuttaa teokseen, ottaa jotkut niistä yhteistyökumppaneiksi, vastaanottaa niiltä impulsseja tai sopeutua niiden muutoksiin. Tästä strategiasta ehkä yleisin esimerkki ovat ns. paikkasidonnaiset tai paikkakohtaiset (*site-specific*) teokset, joissa paikka, asyayhteys, tai kulttuurinen konteksti toimii lähtökohtana ja säätelee teoksen erityispiirteitä. Samaan tapaan kuin siirrettäessä osa päätöksistä esittäjien tehtäväksi, voi teoksen rakentaa kontekstiriippuvaiseksi materiaalis-diskursiivisen⁶⁶ ekosysteemin tasolla. Suuri osa omasta työstäni kuuluu myös tähän kategoriaan, vaikkakin pienimuotoisesti. Esityksellistäessäni maisemaa jaan maiseman osatekijöille tekijänvaltaani. Ihmishahmon ohella se mikä näkyy ja jatkuvasti muuttuu kuvasta toiseen, on kasvillisuus tai säätila, meri, taivas, linnut, veneet jne. Esimerkkinä vaikkapa edellä mainittu kataja, jonka kanssa esiinnyin vuonna 2011 viikoittain. Toki ympäristön osatekijät ovat ratkaisevassa asemassa myös niissä töissä, joissa ei ole vastaavaa yksittäistä yhteistyökumppania.

Kuudes strategia jakaa tekijyyttä on eräänlainen käänneisku suhteessa edellisiin, ja sen alalajeista voisi helposti muodostaa oman skaalansa. Kyse on muiden tekijöiden teosten tai niiden osien omimisesta ja käyttämisestä, kuten niin sanotussa appropriatiotaitteessa, Duchampilaisesta perinteestä ponnistavissa *readymade* -töissä tai *found footage* -materiaalia työstävissä elokuviissa. Kun käyttää toisen tekijän tuottamaa materiaalia oman teoksensa perustana antaa tietysti hänelle suuren osan tekijänvallastaan, vaikka tosiasiallisesti omii hänen tekijyytensä tuotokset omiin nimiinsä. Kierrätystaitteessa on kyse samasta strategiasta, eli nimenomaan valmistavan tekijän ja signeeraavan tekijän erosta. Monissa tapauksissa raja edelliseen strategiaan, vallan siirtämiseen ympäristön osatekijöille, on häilyvä. Usein on kyse lähinnä aste-eroista, kuten dokumenttien kohdalla. Esimerkiksi haastateltavan kertoessa tarinansa kameralle tekijä omii sen

⁶⁶ Barad 2007.

osaksi omaa teostaan. Kuvatessani maisemaa hyödynnän sitä kuten löydettyä materiaalia, en tee sitä itse. En valmista katajaa, en myöskään luo katajan replikaa tai kuvaa, vaan valitsen tietyn katajan, siltä lupaa kysymättä, ja omin sen osaksi omaa teostani.

Viimekädessä voi ajatella, että ajatus yksittäisestä tekijästä, joka olisi yksin vastuussa jostakin teoksesta on lähes hullunkurinen. Kaikki mitä teoksissamme käytämme, on enemmän tai vähemmän toisten tuottamaa, kuten kieli on olemassa ennen meitä. Palataksemme kysymykseen tekijän kuolemasta ja tekijäfunktion ne näyttävät toistensa edellytyksinä. Koska ajatus tekijästä erillisenä yksittäisenä alkuperänä on kuollut tai ainakin epäuskottava, tekijäfunktion merkitys juridisessa ja omistuksellisessa mielessä korostuu, erityisesti taiteen alueella. Ja käänteisesti, koska tekijäfunktio eli signeeraava tekijä on ratkaiseva, ei ajatuksella alkuperäisestä tekijästä tai tekijästä alkuperänä ole väliä. Sama koskee myös valmistavia tekijöitä tai muita osatekijöitä. Voidaan tietysti kysyä, mitä tästä nimeämällä omaksi ottamisen logiikasta seuraa.

Tekijän valta, onko sitä?

Edellä olen oletanut, että tekijällä on valtaa jota jakaa. Mutta mitä tekijä voi tehdä ilman tuotantovälineitä? Marxilaisittain ajatellen keskeistä on kuka omistaa tuotantovälineet. Tekijä ei voi tehdä mitä haluaa ilman tarvitsemaansa koneistoa tai apparaattia. Tai mikäli tekijä voi tehdä, hän ei voi levittää. Taidemaailmassa taiteilijalla on valta määrittää ”tämä on teos”, mutta kuraattorin tai instituution valta on asettaa tuo teos esille ja siten todentaa se taiteena.⁶⁷ Tekijä voi yrittää tarjota ideoitaan olemassa oleville tuotantokoneistoille, luoda itse tai kollegojen kanssa omia tuotantokoneistoja tai sitten etsiä toimintatapoja, jotka mahdollistavat tekemisen ilman varsinaista tuotantokoneistoa. Oma kokemukseni esitysten, teatterin ja kuunnelmien parista on osin vanhentunutta, mutta pääosin samankaltaiset periaatteet toimivat myös videotuotannon kohdalla. Monet tekijät pyrkivät elokuvatuotannon kaltaisiin olosuhteisiin ja vastaavaan laatuun. Se tarkoittaa rahoitusta ja rahoitushakemuksia, ammattilaisista koottua työryhmää, tarkkaa ennakkosuunnittelua, kohdeyleisöä, aikatauluja, sopimuksia, laitevuokria, jälkikäsitteilyä, markkinointia, levitystä jne. Vaihtoehtona on oma kevyttuotanto harrastajakalustolla, tee se itse, nyt heti, keneltäkään kysymättä, ilman rahaa ja suunnittelua, tai periaatteella ”suunnitellaan editoidessa”.

Tämäntapaiseen työtapaan, joka lopputulokseltaan usein muistuttaa varhaisen videotaiteen kokeiluja, päädyin itse nimenomaan vastapainona yleisradion kuunnelmatuotannon hitaaseen ja raskaaseen koneistoon, joka tietysti televisio- tai elokuvatuotantoon verrattuna on höyhenen kevyttä. Hermostuin, kun tajusin, ettei minulla ollut oikeutta käyttää ”omaa” kuunnelmaani toisessa yhteydessä ilman että kysyin luvan joka ikiseltä kirjoittajalta, jonka teksteistä olin käsikirjoituksen koostanut, jokaiselta näyttelijältä ja muusikolta joka oli osallistunut toteutukseen ja niin edelleen. En vastustanut periaatetta vaan urakkaa ja ryhdyin

⁶⁷ Groys 2013.

miettimään millä tavalla voisin toimia primäärituottajana itse. Näin päädyin tekemään video- ja ääniteoksia, joissa toimin itse esiintyjänä ja kuvaajana ja melko pian myös editoijana. Oli tärkeä kokea, että voin olla myös valmistava tekijä enkä vain signeeraava tekijä. Entä muut tekijät? Edellä mainitussa esimerkissä kanssiesiintyjäni oli kataja, joka on lopputuloksen kannalta vähintään yhtä olennainen kuin minä, eli hyvinkin ratkaiseva tekijä. Muita tärkeitä tekijöitä olivat huivi, ihmishahmon liikkumattomuus, toisto, kamera ja kamerajalusta, vuodenaikojen ja säätilojen vaihtelu, linnut, hyönteiset, ohikulkijat, veneliikenne jne. Toki kataja on tärkein, varsinainen yhteistyökumppanini. Mutta tekijänoikeudellisesti sillä ei ole tekijyyttä, sen enempää kuin muillakaan osatekijöillä. Enkä olisi käytännössä halukas jakamaan tekijyyttäni sen kanssa, vaikka periaatteessa puhuisinkin sen puolesta. Onko tämä tekijyyden paradoksi vai tekopyhyyttä? Epäilemättä sekä että.

Toisin sanoen: toki tekijällä on valtaa, mutta sen määrä vaihtelee diskurssista riippuen.

Tekijän rooli ja tekijälähtöinen tutkimus

Mitä tekijä voi tehdä? Tietysti myös tekijälähtöistä tutkimusta.⁶⁸ Taiteilijan vapauden hiipussa taiteen rahoituksen hankaloitumisen myötä akateeminen tutkijan vapaus houkuttaa yhä useampia taiteilijoita. Kysymys tekijän positiosta nousee esiin tekijälähtöisen tai nykyään yleisemmän taiteellisen tutkimuksen yhteydessä. Yksittäisen taiteilijan asema on erilainen kuvataiteessa ja esittävässä taiteessa kuten teatteri, tanssi, elokuva ja useimmat musiikin muodot. Yleensä taiteilija esittävässä taiteessa on vahvemmin konventioiden ja tuotantovaatimusten alainen (myös ei-kaupallisissa tuotannoissa). Status "auteurina" tai "virtuoosina" voi auttaa, mutta sitä ei myönnetä kaikille esiintyjille tai tekijöille samassa määrin. Kuvataiteessa taiteilija on itsenäisempi tai itseohjautuvampi, vaikkakin sidottu vaatimukseen luoda itsestään tai teoksistaan "tuotemerkki". Niin sanottua taiteilijan vapautta puolustetaan tehokkaimmin kuvataiteen piirissä. Esittävässä taiteessa ja soveltavissa taiteissa yksittäinen taiteilija on useimmiten osa tuotantotiimiä ja riippuvainen asiakkaasta tai yleisöstä ja kaikista tilanteen erityispiirteistä. Nykytaiteessa yhteistyöprojekti käynnistyy useimmiten yksittäisen taiteilijan toimesta ja riippumatta siitä minkä verran ammattilaisia tai ei-ammattilaisia projektiin osallistuu, siitä tulee osa hänen teosluetteloaan. Teatterissa ja tanssissa teokset kirjataan ohjaajan tai koreografin nimiin, draamateatterissa kirjailijan nimiin, vaikka kaikki muut taiteilijat ja suunnittelijat ovat mukana tekijäluettelossa ja saavat osansa tekijänoikeuksista.

Performanssitaide ja jossakin määrin myös esitystaide tai Live Art ovat valaisevia välimuotoja, joissa tekijyys ja esiintyvyys sekoittuvat. Niitä voi lähestyä joko kuvataiteen kontekstista käsin tai esittävien taiteiden viitekehyksessä. Taiteilijan asema tai paikka on peräisin kuvataiteesta ja tärkeiden performanssitaiteen teosten kaanonista pikemminkin kuin viihdeteollisuuden saavutuksista. Performanssitai-

⁶⁸ Tässä esittämäni ajatukset tekijän positiosta tekijälähtöisessä tutkimuksessa perustuvat artikkeliini "Characteristics of Visual and Performing Arts." (Arlander 2011).

teilija on vapaa ja (näennäisesti) onnipotentti samaan tapaan kuin taidemaalari: hän suunnittelee, toteuttaa ja maksaa teoksensa itse, on vastuussa kaikista valinnoistaan, vaikka voi samalla olla myös paikaton ja marginalisoitu. Monilla performanssitaiteilijoilla ei ole taidekoulutusta ja jotkut heistä omaksuvat katutaiteilijan roolin tai pitävät itseään enemmänkin aktivisteina. Keskimääräisesti esityspaikat ja festivaalit ovat pieniä ja suuri osa yleisöstä koostuu kollegoista, eräänlaisen alakulttuurin tapaan, joka melkein muistuttaa tutkimusyhteisöä. Olipa performanssitaide-teos sitten pieni ele tai provokatiivinen kestävyyskoe, sitä pidetään usein puheenvuorona keskusteluun ajankohtaisista kysymyksistä tai performanssitaiteen luonteesta ja siihen suhtaudutaan asianmukaisella kunnioituksella, sen sijaan, että sitä arvioitaisiin julkisuuden mittapuiden, katsojalukujen tai yleisön mielihyvän määrän mukaan, kuten esittävien taiteiden kohdalla usein tapahtuu. Perinteisesti vastaanottajan positio on vähemmän kuluttajan kaltainen kuin teatterissa tai tanssissa, vaikka joitakin esitystaiteen teoksia on vaikea erottaa näistä. Joskus sama esitys voi toimia performanssina, esitystaiteena tai jopa nykyteatterina esittämiskontekstista riippuen. Performanssitaiteen yhteisö suhtautuu usein vihamielisesti ”teatterillistumiseen” ja vastaavasti myös ”akatemisoitumiseen”, joskus myös taideinstituutioihin yleensä, mikä voi olla taiteellisen tutkijan ja tekijälähtöisen tutkimuksen kannalta haasteellista.

Kysymys tekijän asemasta liittyy myös teoksen luonteeseen. Onko teos jotakin, jolla on itsenäinen olemassaolonsa erillään tekijästä, vai onko se sidottu taiteilijan tekoihin, hänen läsnäolonsa ja esitykseensä? Vai onko se jotakin, joka luodaan jaetussa vuorovaikutustilanteessa yleisön, katsojien tai osallistujien kanssa, jotakin joka syntyy suhteena paikallaolijoiden välillä? Toisin kuin esittämissä taiteissa yleensä ainutkertainen, katoava esitystapahtuma on performanssitaiteessa muodostunut lähes fetissinomaiseksi ja siksi sen toistamista tai reproduointia vastustetaan⁶⁹, vaikka yksittäisten performanssitaide-teosten asema kaanonissa usein perustuu vaikuttavaan dokumentointiin.⁷⁰ Nykypäivän niin sanotuissa ”performatiivisissa”⁷¹ tai tapahtumallisissa teoksissa dokumentaatio usein muodostaa lopullisen teoksen, sillä varsinainen tapahtuma tai esitys toteutuu jossakin muualla tai muiden kuin taideyleisön kanssa.

Käyttäessään omaa ruumistaan performanssitaiteilija ja esitystaiteilija tarjoavat esimerkin myös toisesta kysymyksestä, joka vaikuttaa tutkimukseen, ja sekoittaa vanhaa teoria-käytäntö (mieli-ruumis, suunnittelija-toteuttaja) jaottelua eli työnjakoa, johon viittasin alussa. Hän esiintyy itse (kuten tanssijat, näyttelijät, muusikot ja muut esiintyjät) sen sijaan että työstäisi objektia, esitystä tai tapahtumaa oman ruumiinsa ulkopuolella, teosta jota voi katsella ja kuunnella etäisyyden päästä (kuten taidemaalarit, kuvanveistäjät, säveltäjät, ohjaajat, koreografit, näytelmäkirjailijat, ääni- ja valosuunnittelijat, pukusuunnittelijat, lavastajat, videotaiteilijat ja niin edelleen). Moninaiset tehtävät kuten suunnitella ja laatia teos, esittää teos tai olla teos ja jakaa teos yleisön kanssa, esitystaiteen kohdalla usein myös

⁶⁹ Phelan 1993.

⁷⁰ Auslander 2006.

⁷¹ Termi on yleisesti käytössä, vaikka onkin harhaanjohtava. Performatiivisuudella ei ole mitään tekemistä esityksen-kaltaisuuden kanssa ja kaikki teokset ovat performatiivisia Austinilais-Butlerilaisessa mielessä.

luoda teos yhdessä yleisön kanssa, ja sitten vielä reflektoida sitä tutkimuksena, voivat olla vaativia yhdelle ihmiselle. Toisaalta esiintyjä joka on tottunut saamaan palautetta ohjaajalta, koreografilta tai kapellimestarilta voi pitää tutkimustilannetta, jossa hänen on työskenneltävä yksin vielä vaativampana.

Yksittäisen taiteilijan rooli, status ja itsenäisyys tekijänä taidemaailmassa tai kyseisellä taidekentällä ja yleisesti käytössä olevassa tuotantoprosessissa vaikuttaa siihen, miten helppoa taiteilijan on omaksua tutkijan rooli ja vastuu pitkäjänteisestä tutkimusprojektista. Karkeasti ilmaisten: tehdä asiat oman päänsä mukaan on se mitä kuvataiteilijalta odotetaan mutta voi muodostua ongelmaksi esittävisissä taiteissa. Hierarkkiset työtavat tanssissa, teatterissa ja musiikissa ovat saaneet osakseen paljon kritiikkiä ja ovat usein eräs motiivi ryhtyä tutkimaan. Monet taiteilijat kääntyvät tutkimuksen puoleen voidakseen työskennellä itsenäisesti, tai sitten tutkiakseen miksi he eivät voi tehdä sitä tavanomaisissa tuotanto-olosuhteissa. Tutkimusyhteistyötä ei vielä käytetä kovinkaan laajalti taiteellisessa tutkimuksessa, vaikka erilaiset yhteistyömuodot ovat yleisiä esittävien taiteiden alalla. Useimmat taiteilija-tutkijat toimivat yhteistyössä muiden taiteilijoiden kanssa siten, että nämä ovat taiteilijoita, eivät kanssatutkijoita. Jaettu tekijäisyys voi kuitenkin olla sekä tutkimuksen aihe tai kohde (miten luoda uusia, vähemmän hierarkkisia työtapoja) ja metodologinen lähestymistapa (jaettu refleksiivisyys). Taiteelliset tavat tehdä yhteistyötä voisivat tarjota kiinnostavia malleja tehdä myös tutkimusyhteistyötä.⁷² Yhteistyö taiteilijan ja tutkijan välillä johtaa puolestaan usein perinteisen työnjaon säilymiseen: tutkija tutkii ja taiteilija tekee taidetta.

Taiteilijan ja tutkijan positiot, voisi sanoa tekijäfunktio taiteen diskurssissa ja tieteen diskurssissa, ovat perinteisesti olleet erilliset. Ajatus, että tutkija on itse tuottamassa tutkimuskohteensa, tai aiheuttamassa ne ilmiöt joita tutkii, on erityisen ongelmallinen kuvataiteissa ja esittävisissä taiteissa, sillä näillä aloilla on muotoutunut vahva työnjako niiden välille jotka tekevät taidetta (taidemaalarit, säveltäjät, teatteriohjaajat, performanssitaiteilijat jne.) ja niiden välille jotka tutkivat taidetta tai taiteilijoita (taidehistorioitsijat, musiikkitieteilijät, teatterintutkijat, esitysteoreetikot jne.) Työnjako on aikoinaan vaikuttanut taiteilijakuvaan. Mikäli taiteilija konstruoidaan ”kauniin eläimen” tai lapsen kaltaiseksi poikkeusyksilöksi, joka ei itse tiedä mitä on tekemässä, hän tarvitsee jonkun toisen, tutkijan, selittämään mitä hän on tehnyt. Tietysti monet taiteilijat ovat myös nauttineet ”huolenpidosta”, puoliksi mytologisesta statuksestaan ja syyntakeettomuuden suomasta vapaudesta. Keskustelu taiteellisesta tutkimuksesta muistutti alkuvaiheessaan keskustelua naisten äänioikeudesta 1800-luvulla. Menettävätkö naiset lumovoimansa ja sielukkuutensa, jos heille annetaan mahdollisuus kehittää kykyjään kansalaisina? Tekijälähtöisellä tutkimuksella on myös poliittinen ulottuvuutensa.⁷³ Nykypäivänä taiteellinen tutkimus on kuitenkin sekoittanut näitä tekijäpositioita. Myös taiteen ja tutkimuksen kontekstit sekoittuvat ja lomittuvat eri tavoin, monien tekijöiden toimiessa useammalla kentällä samaan aikaan tai vuorotellen. Voidaankin väittää, että usein taiteellisen tutkimuksen ja taiteen esittämisen konteksti sanelee, kummasta on kyse. Enää ei ole olemassa yhtä yleises-

⁷² Rouhiainen 2008.

⁷³ Taiteellisen tutkimuksen yhteydestä feministiseen tietoteoriaan on kirjoittanut Pilvi Porkola 2014.

ti hyväksytyä tutkimisen tapaa, jota tulisi pyrkiä noudattamaan, sen enempää kuin on olemassa yhtä yleisesti hyväksytyä taiteen käsitettä, jonka varaan tekijän position voisi rakentaa.

Yhteenvedoksi

Mitä tekijä siis voi tehdä? Hän voi hyväksyä alkuperää korostavan tekijyyden kuoleman Barthes'n tapaan lukijan syntymän edellytykseksi, ymmärtää Foucault'n tapaan tekijyyden yksityisomistukseen perustuvan tekijänoikeuden edellyttämäksi tekijäfunktioiksi, ja mieltää suomen kielen käytäntöihin perustuvan ehdotukseni mukaan tekijyyden koostuvan ainakin 1) signeeraavasta tekijästä, 2) valmistavasta tekijästä ja lukuisista 3) vaikuttavista tekijöistä. Tekijä voi myös pyrkiä jakamaan tekijän valtaansa sattumalle, esittäjille, ja katsojille tai osallistujille, kuten Fluxus perinteen tapahtumapartituureissa, sekä edelleen teknologialle, ympäristön osatekijöille ja muille vaikuttaville tekijöille. Käänteisesti hän voi myös omia muiden tekijöiden teoksia materiaaliseen. Lisäksi tekijä voi tehdä tekijälähtöistä tai taiteellista tutkimusta kunhan huomioi, että tekijän positio tutkimuksen diskurssissa eroaa tekijän positiosta taiteen diskurssissa, ja että tutkimukseen liittyvät konventiot ja niiden tekijälle tarjoamat haasteet vaihtelevat eri taiteen aloilla, myös esittävien taiteiden kesken.

Kysymys "mitä tekijä voi tehdä?" on sikäli retorinen, että siihen voi vastata vain lisäkysymyksiin: "mikä tekijä, missä yhteydessä?" Olen tässä artikkelissa problematisoinut kysymyksen tekijyydestä erityisesti jaetun tekijyyden näkökulmasta, yhtäältä suhteessa perinteisiin työnjakoon liittyviin asetelmiin ja esiintyjyyteen (signeeraava tekijä, valmistava tekijä, esiintyjä tai esittäjä, osallistuja, yleisö) ja toisaalta suhteessa laajennettuun tekijyyteen ja toimijuuteen posthumanistisessa mielessä (vaikuttavat tekijät, osatekijät, ympäristötekijät, erilaiset luontokappaleet ja niiden koosteet, teknologia, toisten teokset). Ensimmäisessä tapauksessa, esimerkiksi puhuttaessa luovasta ja esittävästä taiteesta tai vapaasta ja soveltavasta taiteesta, sitoudutaan näihin jaotteluihin sisältyviin hierarkioihin ja tekijäpositioihin, joiden kautta kysymykset jaetusta tekijyydestä ovat edelleen ajankohtaisia. Näissä kyse on useimmiten poliittisista ja taloudellisista neuvotteluista, ei niinkään periaatteellisista ongelmista. Sen sijaan jälkimmäinen kysymys laajennetusta tekijyydestä - kuka tai mikä ylipäättään voidaan tunnistaa ja tunnustaa tekijäksi - osuu suoraan posthumanistisen kritiikin ytimeen. Vain luonnollisilla yksilöillä, ihmisillä, voi olla tekijänoikeuksia. Esimerkkitapaukseni katajaa, vaikka olikin teoksen kannalta keskeinen tekijä ja yhteistyökumppani, ja vaikka sen voisi jollakin tasolla myös mieltää luonnolliseksi ja rajatuksi yksilöksi, toisin kuin monet muut vaikuttavat osatekijät sijaintipaikasta tai vuoden- ja vuorokaudenajasta lähtien, on silti vaikea mieltää tekijäksi sanan *author* merkityksessä. Vaikka kataja voidaan hyväksyä vaikuttavaksi tekijäksi, siinä missä vaikkapa kalusteet tai puvut, mielletään suomen kielen tekijä -sanana eri merkitykset silti täysin erillisiksi. Kielen tarjoama mahdollisuus nähdä yhteys näiden erilaisten tekijöiden välillä, ja tunnustaa koko tekijöiden ja tekijyyden laaja kirjo, on tulevaisuuden haaste, jonka kohtaamiseen tämä artikkeli haluaa osaltaan kannustaa.

Kirjallisuus

- Arlander, Annette. 2015. "Becoming Juniper – Performing Landscape as Artistic Research". Nivel No 5, The Publication Series of the Theatre Academy Helsinki Nivel <http://nivel.teak.fi/becoming-juniper/becoming-juniper-performing-landscape-as-artistic-research-annette-arlander/>
- Arlander, Erkkilä, Riikonen ja Saarikoski (toim.). 2015. *Esitystutkimus*. Helsinki: Partuuna.
- Arlander, Annette. 2011. "Characteristics of Visual and Performing Arts." Teoksessa Michael Biggs & Henrik Karlsson (toim.). *The Routledge Companion to Research in the Arts*. New York & London: Routledge, 315-332.
- Arlander, Annette. 2010. "Esiintyjä tekijänä – tekijä esiintyjänä." Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.). *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like, 86-100.
- Arlander, Annette. 1998. *Esitys Tilana*. Acta Scenica 2. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Auslander, Philip. 2006. "The Performativity of Performance Documentation." *Performing Arts Journal* 28 (3), 1-10.
- Barad, Karen. 2007. *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham & London: Duke University Press.
- Barthes, Roland. 1968. "The Death of the Author". Trans. Richard Howard. UbuWeb / UbuWeb Papers http://www.tbook.constantvzw.org/wp-content/death_author_barthes.pdf (Luettu 27.7.2015)
- Barthes, Roland. 1977 (1968). "The Death of the Author." *Image-Music-Text*. Trans. Stephen Heath. London: Fontana, 142-48.
- Barthes, Roland. 1993. *Tekijän kuolema tekstin syntymä*. Suomentaneet Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino.
- Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter – a political ecology of things*. Durham and London: Duke University Press.
- Bishop, Claire. 2012. "Delegating Performance: Outsourcing Authenticity." *October* No 140, 91-112.
- Braidotti, Rosi. 2013. *The Posthuman*. Cambridge, UK: Malden MA: Polity Press.
- Deleuze, Gilles and Felix Guattari. 1988 (1980) *A Thousand Plateaus: capitalism and schizophrenia*. London: Athlone Press.
- Dezeuse, Anna. 2002. "Origins of the Fluxus score – From Indeterminacy to the 'Do-it-yourself' Artwork" *Performance Research* 7: 3, 78–94.
- Forss, Juha. 2013. 'When Attitude Becomes Form (Politics of Indifference)'; "Screening Days - This has been flagged as spam - Point of view / Point of access - Lecture". LAPS (Live Art and Performance Studies), Theatre Academy. (maisterinopinäyte)
- Foucault, Michel. 1983. Qu'est-ce qu'un auteur? (orig. Conférence à la Société Française de la Philosophie, le février 1969, publiée dans le Bulletin de la S.F.P. juillet-septembre 1969). *Littoral* n. 9, 3-32 <http://www.epel-edition.com/epuises/Littoral9.pdf> (Luettu 27.7.2015)
- Foucault, Michel. 1998 (1969) What is an Author? Trans. Josué V. Harari. Teoksessa James D. Faubion (toim.) *Aesthetics, Method, Epistemology* Essential Work of Foucault 1954-1984 Volume Two. New York: The New Press, 205-222. http://www.english.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Foucault_Author.pdf (Luettu 27.7.2015)
- Foucault, Michel. 2006. "Mikä tekijä on?" (orig. Qu'est-ce qu'un auteur? Editions Gallimard, Paris 1994) Suom. Markku Lehtinen. *Nuori Voima* 1/ 2006, 7-14.
- Friedman, Ken. 1990. *Fluxus Workbook*, Oslo: El Djarida.
- Groys, Boris. 2013. *Art Power*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

- Kelly, Susan. 2009. "Medium." Teoksessa Shannon Rose Riley & Lynette Hunter (toim.) *Mapping Landscapes for Performance as Research – Scholarly Acts and Creative Cartographies*. Hampshire New York: Palgrave Macmillan, 142–144.
- Latour, Bruno. 2005. *Reassembling the Social: an introduction to actor-network theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Maciunas, George. 1965. *Fluxmanifesto*. <http://fluxusfoundation.com/about/cv/fluxmanifesto-manifesto-ii/> (Luettu 27.7.2015)
- Morton, Timothy. 2013. *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press
- Phelan, Peggy. 1993. *Unmarked*. London: Routledge.
- Porkola, Pilvi. 2014. *Esitys tutkimuksena: näkökulmia poliittiseen, dokumentaariseen ja henkilökohtaiseen esitystaitteessa*. Acta Scenica 40. Helsinki: Esittävien taiteiden tutkimuskeskus, Taideyliopisto.
- Richter, Hans. 1965 (reprint 1978). *Dada: Art and Anti-Art*. London: Thames & Hudson.
- Robinson, Julia. 2002. "The Brechtian Event Score – a Structure in Fluxus." *Performance Research* 7: 3, 111–123.
- Rouhiainen, Leena. 2008. "Artistic Research and Collaboration". *Nordic Theatre Studies* 20, 51-9.
- Sakari, Marja. 2004. "Myyttinen taiteilija – myytti taiteilijasta." Teoksessa Otso Kantokorpi & Marja Sakari (toim.) *Mistä on taiteilijat tehty?* Helsinki: Kustannus Oy Taide, 7-22.
- Spatz, Ben. 2015. *What a Body Can Do? Technique as Knowledge, Practice as Research*. New York: Routledge.
- Wolfe, Cary. 2010. *What is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Verkkosivut

- Järvinen, Hanna. "Kutsutut kriittiset jälkisanat" Esitystutkimus seminaarissa 27.4. 2015. Esitystutkimuksen verkoston blogi 4.5.2015. <https://esitystutkimus.wordpress.com> (Luettu 27.7.2015)
- Kopiosto: Tekijänoikeuden perusteet http://www.kopiosto.fi/kopiosto/tietoa_tekijanoikeudesta/tekijanoikeuden_perusteet/fi_FI/tekijanoikeuden_perusteet/
- Lenin, Vladimir Iljits. "Mitä on tehtävä?" https://www.marxists.org/suomi/lenin/mita_tehtava/ (Luettu 27.7.2015)
- Nettiturvakoti: "Puhutaan perheväkivallasta parisuhteessa" https://www.turvakoti.net/site/?lan=1&page_id=97 (Luettu 27.7.2015)
- Opetusministeriö: Tekijänoikeudesta kysyttäviä http://www.minedu.fi/OPM/Tekijaenoikeus/tekijaenoikeuden_perusteita/tekijanoikeudesta_kysyttya/?lang=fi (tarkistettu 27.7.2015)
- Tekijänoikeus –sivusto <http://www.tekijanoikeus.fi> (Luettu 27.7.2015)

Forms of authorship

Hanna Järvinen



On the Author Function in Dance History

Tiivistelmä

Sovellan Michel Foucault'n 1969 ilmestyneessä esseessään "Qu'est-ce qu'un auteur?" ("Mikä on tekijä?") määrittelemiä tekijäfunktion neljää piirrettä hänen eksplisiittisesti kirjallisuuteen rajaamansa kontekstin ulkopuolelle. Ehdotan, että Foucault'n määritelmää voi laajentaa aikasidonnaiseen taiteeseen – tanssiin – jossa 'teoksen' aikaan saaminen vaatii yleensä monien yksilöiden yhteistyötä; jossa 'teoksen' identiteetti voi merkittävästi muuttua ajan kuluessa; ja jolla on myös hyvin erityinen suhde kirjoittamiseen.

Abstract

Taking Michel Foucault's 1969 essay "Qu'est-ce qu'un auteur?" ("What Is an Author?") under scrutiny, I apply the four characteristics of the author function Foucault discusses outside his explicit frame of literature. I suggest Foucault's definitions can be expanded by looking at a time-based art – dance – where the creation of a 'work' usually involves several individuals, where the identity of a 'work' may significantly change over time, and which also has a particular relationship to writing.

The Author Function

In my research, I have repeatedly returned to Michel Foucault's 1969 essay "Qu'est-ce qu'un auteur?" or "What Is an Author?".¹ Although Foucault limits his discussion to works of written fiction, much of what he has to say of the author function and the qualities attached to the name of the author ring true in our contemporary discourse on dance, where "the word work and the unity that it designates are probably as problematic as the status of the author's individuality."² However, although an author is intimately and inextricably tied to the notion of an opus or an œuvre created through the speech act of attribution and appropriation in which the author may or may not take part, Foucault does not really delve into the ontology of what this work is. Moreover, his self-imposed limits exclude certain kinds of authorship from his analysis that I would argue have repercussions for a time-based art – dance – where the creation of a

¹ I have here used the translation from Foucault 1998, 205-222 for quotations. However, see Foucault 2001, 817-849 for the 1969 debate version, which differs to some extent from the translated version.

² Foucault 1998, 208.

“work” usually involves several individuals, where the identity of a “work” may significantly change over time, and which also has a particular relationship to writing. As such, I hope to clarify why a discussion on authorship and the notion of “a work of art” in dance is timely and much needed.

Foucault designates four characteristics of the author function: the rapport of appropriation (whereby “author” designates (legal) liability for the act and certain (legal) rights to results of that act called “works”); attestation of reliability and truth-value (whereby “author” signifies creative authority and a degree of significance in the discourse); the rapport of attribution (whereby all the “works” by the same “author” are represented as sharing certain characteristics); and the position of the author (whereby “author” is a multiplicity of “selves” arising from the works as well as the historical circumstances of the individual designated as their author). Foucault’s actual interest, however, lies in how the “author” is a specific kind of a subject, ascribed with particular, historically changing roles that transcend the lifetime of the historical individual. He is interested in the conditions that allow this subject to arise in a particular discourse, what place can this subject occupy, how, and to what effect.

For me, this question of how does someone become an ‘author’ and what does that actually mean acquired particular relevance when discussing someone whose works no longer exist but still get discussed as of relevance to present practices – in other words, writing about a canonized historical figure in dance. Originally, I became interested in why everyone and their cousin seemed to ‘know’ this historical figure, in how they knew, and the nature of that knowing. Reading Foucault, I reformulated my epistemological interest in terms of the relationship of knowledge and power: who did this knowing benefit and why? This required further questions regarding the author function such as what kinds of author functions appeared in the discourse and why. It also drew attention to what was the work or *œuvre* being attributed and appropriated.

In *Dancing Genius*,³ I identified three interlinked terms – virtuoso, star, and genius – used in early twentieth-century dance discourse to define art dance vis à vis other forms of dancing. My research focused on the male ballet dancer Vaslav Nijinsky, whose significance is nowadays related to his work as a choreographer – as someone who is an author by composing dance. To my surprise, I noted that in the public discourse of the early twentieth century, the focus was not on the choreographer at all but on the dancer.⁴ As a dancer, Nijinsky was heralded not only as a virtuoso (someone with technically superior dancing skill) or as a star (the creator of the “art” in the danced act) but also as a genius (someone who has access to the transcendent and reveals this transcendent in their art). I ended up arguing that this latter notion, that of the genius, was intimately tied to the male body of the somewhat exotic Russian dancer by members of his audience seeking to ascertain their social status through an explicitly elitist specta-

³ Järvinen 2014.

⁴ E.g. Flicht 1912, 10: “the dancer is more than an executant of the art, she is herself the medium of it. In the popular eye she has in fact always quite eclipsed the choreographer.”

torship of the disappearing act of dance. Ultimately, this resulted in a shift in the discourse from the dancer to the choreographer as the author figure of dance.

The (male) genius, in short, brought to the discourse of dance the author in Foucault's final sense of the term: someone transcending the historical individual. With a truly confounding logic typical to arguments about "natural" geniuses, the body of the genius was crucial to the notion of a dancing genius (the body being the instrument of his art), whilst the genius of the dancing genius survived in the absence of the body of the historical individual acclaimed as a genius. Outside of the dancing act, the performance, the body of the dancer was subjected to a search for the genius, which was irretrievable except in the fleeting moment of transcendence in performance. In contrast, the stardom of the star and the virtuosity of the virtuoso were corporeal, restricted to either the personality of the star or the skill of the virtuoso.⁵

Despite the specificity of this case study, the interplay between the always-already physical, gendered, and figurative dancing body and the terms used to place this body in the discourse of the art form constitute the corporeality of the dancer in ways that require attention and sensitivity to historical change from anyone speaking of or for dance today.⁶ In the past century, authorship in dance and authority over dance as an art form has shifted from the performer of dance and the moment of dancing in performance to an individual ascribed with authority over the composition of choreography – understood as an abstraction, as the composition of the *œuvre* of dance – and choreographers are in the focus of dance criticism and dance research alike. In other words, research and review practices perpetuate the institution (of art) where the author function of a performance is assigned to a (usually absent) figure, the choreographer. Yet, with the choreographic genius, the epistemology of dance still follows the same logic as that of the dancing genius a century ago: art dance is an ephemeral act that, although it seemingly subverts the capitalist logic of ownership and the aesthetic of contemplation in favour of immediate experience, requires expertise through access to significant performances (an access that necessitates all the forms of capital Pierre Bourdieu has elaborated upon)⁷ as well as a degree of intimacy with the author-figures in question. The choreographer's art merely lies in the repeatable abstraction called choreography rather than in the danced act of the dancing genius – the qualities of authorship attributed to these figures are very similar.

Neither have the requirements for success as an author(ity) in dance changed much in the past century. In art dance, men are privileged as authors and performers alike; ethnicity becomes a trademark and a stereotype; stars are stars outside the stage as well as on them; and virtuosic dance gets contested as "entertainment for the masses" – all factors that influence who is qualified as an author (and the singular is predominant, here) of dance and on what grounds.

⁵ Järvinen 2014, esp. 88-91, 172.

⁶ On words affecting bodies and vice versa, see Grosz 1994, especially x-xi; Hall 1996, 307-308; Hall 2002, 269-76. For the dance context, see esp. Gottschild 2003; Burt & Adair 2014.

⁷ Bourdieu 1986.

But the historical record preceding the invention of the dancing genius reveals change is more than possible. As I am writing this, the controversy surrounding a statement by the celebrated British choreographer Akram Khan about how it would be unnecessary to have more female choreographers “for the sake of it” has, even if taken out of context and smearing the name of the choreographer, once again revealed a growing concern in the field about the role gender plays in the success of dance makers even as questions of ethnicity were bypassed.⁸

Through the historical record, the mechanisms that favour male stars, both dancers and choreographers, become less than self-evident: in the European art dance scene of a century ago boundaries between genres were less rigid than usually represented, and female authors and authorities were more common even in that most hegemonic of art dance forms, ballet.⁹ After my research on Nijinsky, I would argue that the greatest legacy of the dancing genius lies in bringing to dance the discourses of fine art and processes of canonisation that gender art making and creativity in terms of transcendent male geniuses¹⁰ which then enable a shift in dance authorship from the dancer to the choreographer and also change how “a work” is defined. Authorship in dance has a regulative function and hence, the author is more than simple shorthand for the group of individuals responsible for tonight’s spectacle: the author of dance points to the uses of power it obscures, and these uses of power also encompass dance research.

Writing Dance

I became interested in how Nijinsky was defined as a dancer because of the scarcity of discussion on choreographic composition or, indeed, references to *any* authors of dance other than dancers outside of my Russian materials.¹¹ In fact, the idea that an external author (what we would call the choreographer but which in my sources would have been the ballet master or mistress) created a dance

⁸ See e.g. Snow 2016a, 2016b, 2016c; cf. Amin et al. 2016.

⁹ Although the canonised ballet masters of the so-called long nineteenth century are men (such as Marius Petipa, the French ballet master of the Imperial Russian companies), female dancers and ballet mistresses were frequently cited as authorities on their art form in the press and in books on dance. Especially prominent ballet mistresses were the Viennese Katti Lanner for the Empire theatre in London and the Algerian-born Mme Mariquita who choreographed for the Opéra Comique and other main stages of ballet in Paris (Gutsche-Miller 2010, esp. 40, 106). Like ballet masters composing in genres no longer considered of relevance to later developments of dance (such as the Italian Luigi Manzotti, whose name was almost synonymous with grand ballet), these women have not received their due in dance historiography. Outside the genre of ballet (itself very flexible as a term), numerous other forms of staged art dance paved the way for what became “modern” dance and those canonized figures of the early twentieth century. Koritz 1995, 110-111 notes this levelling of genres in G.B. Shaw’s writings but seems to think of it as an oddity. Contemporary sources (e.g. St.-Johnston 1906) thus give a very different perspective on the art of dance than the canonical narratives about European male ballet choreographers and American female pioneers of modernity.

¹⁰ On the gender of geniuses see e.g. Battersby 1994; Citron 1995; Koritz 1995.

¹¹ Although Koritz (1995) gives a great overview of attitudes towards art dance in Britain, the local attitudes and the status of dancers elsewhere in Europe were very different. The step sequences and movement qualities of dancers and the composition and special effects of ballets received far more detailed attention in Russia, where ballet had close ties to the Imperial court, than in France, where ballet was performed extensively but had more bourgeois audiences (Järvinen 2014; Gutsche-Miller 2010; also Berlanstein 2001, esp. 1-8, 13-14, 23-26) on how the morality of the woman on stage that Koritz emphasises was very much a British issue.

that would be merely executed by the dancer did not seem relevant to critics or enthusiasts writing on dance. What obscures this lack of critical interest in choreography as composition is that beyond ballet, where discussion focused on the (usually female) star dancer or the special effects of the spectacle,¹² much of what was considered “art dancing” was solo work, where the design of the dance (often including elements of staging, costume and lighting as well as music, narrative, and what we would call choreography) was created by the dancer who performed on stage – and often was deliberately designed to seem spontaneous or improvised.¹³ In these works, the name of the author figure coincided with the name of the performer or the principal star, and no difference was usually made between the figure of the dancer and the figure of the composer of the dance – one really could not tell the dancer from the dance.¹⁴

The term “choreographer” originally connoted someone writing a dance on paper,¹⁵ but with the emergence of the ballet d’action in the late eighteenth century, and the consequent emphasis on pantomime and narrative that in notations had been auxiliary elements described in words, the written scenario (libretto) replaced notations as “the text” of dance. In nineteenth- and early twentieth-century France, dance authors’ rights fell under the dramatic arts (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, est. 1829) and the maître de ballet, no longer a writer-of-movement (choreographer), was rendered secondary to the textual and musical authors whose work could be documented in writing. Similarly, Russians generally accredited composers of the music and libretto with the authorship of works, although it was very common that the librettist was actually the ballet master.¹⁶ As such, in relation to Foucault’s first point about the rapport of appropriation, the “authors” in terms of rights of authors (droit d’auteur) and of reaping profits (“copyright”) were not the dancers nor even the choreographers in the modern sense of the word for the simple reason that most legal systems required some kind of written documentation of the “work”, or a “story” – as Loïe Fuller found to her chagrin when she tried to sue a dancer she deemed her imitator.¹⁷

¹² Gutsche-Miller 2010, esp. 13-14.

¹³ In discussing her methods, Isadora Duncan repeatedly emphasised inspiration, improvisation, and instinct: e.g. Duncan 1996, 58-60, 127-128; Duncan 1977, especially 52-53. These qualities were seen as typically ‘feminine’ (e.g. Malnig 1999, 40-44) and also associated with children and savages. Both contemporary advocates and dance researchers have emphasised that Duncan’s performances only *seemed* spontaneous: Flicht 1912, 105-108; Kinney & Kinney s.a., 241-245; Daly 1994, 18.

¹⁴ See e.g. Flicht 1912, 10. As Franko 2011, 329 notes, for Yeats, ‘dance’ means ‘motion’ not ‘choreography’.

¹⁵ E.g. Louppe 1994, 14.

¹⁶ *The Yearbook of the Imperial Theatres* attributes one of Fokine’s first triumphs as a choreographer, *Le Pavillon d’Armide*, in the following manner: “Павильон Армиды. Балетъ-пантомима въ 3 карт., соч. А. Бенуа, музыка Н. Н. Черепнина.” I.e. “Armida’s pavilion. Ballet-pantomime in 3 tabl[eaux], lib[retto]. by A. Benois, music by N.N. Cherepnin.” *Ezhegodnik Imperatorskikh Teatrov 1907–1908*, ii:131. At first, the programmes of the Ballets Russes followed this pattern as well, with the name of the ballet master next to the list of the troupe, but the more disgruntled Fokine became with the company, the more prominent his name became. See *Saison Russe (opéra & ballet) donnée au Théâtre du Chatelet 1909*; cf. *Programme officiel des Ballets Russes 1912*.

¹⁷ Kraut 2016, 43-81.

This emphasis on writing draws attention to the limits of Foucault's model as well: in dance, notation was originally a tool for composing as well as for distributing dances – the vast majority of dance notations were of social dances sold by their authors, the dancing masters, for economic and social capital.¹⁸ As Linda Tomko has pointed out,

A Foucaultian analysis would immediately query and recognize the disciplining force, which would be mobilized by prescriptive etiquette literature, choreographic scores, and the bodily practice of ballroom dancing that puts them into play. But the gaps in dance notation scores, the “absences” or “incompleteness” in the application of the notation system, may also be seen to create room for self-fashioning [- and -] the actualizing of a dance notation score points to the fluidity and plural readings possible[.]¹⁹

Notations, in this sense, are neither the dance nor the choreography in the modern sense of the word, but simplified abstractions of bodies and their movements in time and space. Although their authors can be the dancing masters, who thereby would fit the rapport of appropriation as Foucault defines it, in practice, this is no longer the case: no universally accepted and legible notation for dance exists in the manner of musical notation and both the systematic notation of dance and the ability to read notations require specialist training.

Mark Franko argues that this lack of a universal notation system is due, in part, to twentieth-century emphasis on dance's ephemerality: with the increasing stress placed on dance as existing only at the moment of performance, notation has become a tool for documenting and preserving the “work” post factum, eroding even the possibility to discuss notation as a tool for composition.²⁰ Yet, when the function of notation shifted from a guarantee of the rights of the author or a saleable product to preservation of a choreographic work (as with Balanchine), the twentieth century has actually seen a resurrection of notation systems –labanotation and Benesh movement notation being the two most widespread of these – and a different kind of interest in the relationship of dance and writing. Artists such as Deborah Hay, Trisha Brown, Merce Cunningham, and William Forsythe have all explored (idiosyncratic) notation and writing in their artistic practice and as artistic practice, teasing out connections between dance and text, composition and notation, the movement involved in writing, and the processes of signification therein.²¹ In many ways, their work finds a parallel in the graphic notation systems used in the composition of contemporary art music where the

¹⁸ On various dance notation systems, see Guest 1989. In passing, Louppe 1994, 24-28 connects the desire to write dance with colonialist desire to master space, a point elaborated by Lepecki 2006.

¹⁹ Tomko 1999, 3.

²⁰ Franko 2011, 328-329. Composition is the one use of choreographic notation of which there is evidence in Nijinsky's hand (see Guest & Jeschke 1991, 8-9) and which he does not mention in what remains his most comprehensive statement regarding his notation system, Peyser 1916.

²¹ E.g. Louppe 1994.

notation sometimes becomes an art object in and of itself.²² However, the relationship of dance and text only serves to emphasise how thinking of the author function in dance requires provisos about the nature of dance works as far less fixed than works of literature.

Ephemerality, Authorship, and Authority

The relative insignificance of notation for dance as an art form is only one reason why Foucault's analysis of authorship is difficult to apply to dance. In comparison to literature, dance is ephemeral and unstable: "a work" is, in effect, a fiction constituted by a title re-used when performances retain sufficient similarity, including names of authors or even vaguer genealogies ("choreography after Petipa"). Yet, "Qu'est ce qu'un auteur?" helped me to question who, in fact, were responsible of constituting the work and its authorship.

At the turn of the twentieth century, "choreography" as we understand it was not as important for reviews or for books on dance as was the general impression given by the dancer of qualities considered "new" or "modern" – ephemerality, flight, ease of movement, grace, and so on. Often, the true focus lay in the audience member's *experience* of the dance, or what they remembered of the dance at the time of writing, and here, the emphasis often focused on Foucault's second and third points: the attestation of reliability and truth-value, and the rapport of attribution. Descriptions of the free-form dancers, many of them soloists, say very little of dance techniques used, although some authors made comparisons between dancers they had seen.²³ Genre – which dance tradition these dancers were seen as representing – was fluid, as flamenco, ballet, waltz, and various free-form dances were all lumped under the notion of "modern dance".²⁴ Lines between social and art dance were porous: the most famous ballet dancers of the long nineteenth century from Taglioni to Nijinsky taught social dancing;²⁵ and in theatrical repertoires social dance demonstrations, variety theatre spectacles, pageants, and folk dancing went side by side with ballet and "free-form" performances as well as art dance styles few but historians nowadays know, such as skirt dancing. Also professionalism was less rigid: some of the leading innovators in art dance had little dance training.²⁶

Politically, much of this "art" of dance was in support of bourgeois ideals of health, race, and morality, and the dances of Fuller, Duncan, and others were

²² See e.g. Ashwal et al. no date.

²³ Although early twentieth-century dance reviews were, by today's standards, exceedingly long, much of what was said regarded interpretation of narrative rather than dance technique or choreographic composition. Isadora Duncan's "barefoot" dance was certainly a point commented upon, but it is notable that critics vexed eloquent on dancers much less well known today: see e.g. Flicht 1912, 71-120.

²⁴ As in Flicht 1912; Caffin & Caffin 1912.

²⁵ Engelhardt 2009, esp. 3-4, 30; Nijinska 1992, *passim.*, esp. 173.

²⁶ E.g. Fuller 1913 mentions none.

mostly not something radical and shocking to contemporary discourse.²⁷ Overall, in what was said of dancing, very little dealt with what we would call choreography (composition, form, and so on); and until the First World War, even the idea that step sequences or choreographic features should remain the same from one performance to the next seems to have been relatively insignificant – on the contrary, dance was lauded precisely as an art of the moment:

Nothing is as close to a dream. The libretto, here, is nothing and the music often of little matter. It is the garden of bodies, in the flower of their youth. All is smoke; all is the illusion of a moment. The art of pleasing, the dream of spring, the bygone rose: and picked, it is already gone.²⁸

This ephemeral, constantly changing and evanescent quality of dance was precisely what was understood as its modernity – modernity being something fleeting and impossible to pin down, as Baudelaire had famously pointed out.²⁹ Historical dances (whether “ancient” dances or old ballets) were reimagined and reinvented rather than reconstructed or preserved. This attitude towards former “masterworks” is exemplified in the words of Marius Petipa, the French ballet master of Imperial Russian fame:

The talented balletmaster, reviving earlier ballets, will create dances in accordance with his own fantasy, his talent and the tastes of the public of his own time, and not come to expend his time and effort copying what was done by others long before. We note that in *La Fille mal gardée* Mr Taglioni changed all the previous dances, and Mr Hertel composed new music, and so too do I, without exception, every time I revive an old ballet. And then, each dancer of course performs these dances depending on her manner and capabilities.³⁰

The notion that ballet was “of course” recomposed every time it was staged anew or with new star dancers explains the continuing interest of Russian dance critics and audiences for what appears, in writing, a limited repertory of the “same” works. *Sleeping Beauty* ran for over two hundred times in the first ten

²⁷ In early twentieth-century texts, the laudable qualities of art dancing were often opposed to the racially “unsanitary” popular ragtime dances with syncopated rhythms and twisted bodies (e.g. Caffin & Caffin 1912, esp. 255-279; Duncan 1996, 244) and any signs of modernization are excluded from this “modern” dance – although modern life and modernization were, as e.g. Sarah Gutsche-Miller 2010, 254-258, 261, 268-273 has shown, exceedingly common on variety stages. Similarly, dancing was advocated as healthy exercise for girls, in lieu of sports (see Bloomfield 2007, esp. 684); and the free-form dancers’ flowing tunics rested on the conservative opinion of mostly male paediatricians who opposed the corset as hindering female reproduction and encouraging women to work outside the domestic sphere (Steele 2001, 59-85, 137-141).

²⁸ “Rien n’est si près du rêve. Le texte, ici, n’est rien; et la musique, souvent peu de chose. C’est le jardin des corps, en fleurs de leur jeunesse. Tout est fumée, tout est le mirage d’un instant. Art du plaisir, songe du printemps, rose qui passe: et cueillie, elle est déjà passée.” “Scantrel” 1911, 388.

²⁹ Fuller 1913; Allan [1908]; Duncan 1996. See e.g. Frisby 1985, 13-20, 33-37, 40-46 on timeless modernity, also 46-50, 57 fragmentation and 62-63 ephemerality as signs of modernity.

³⁰ Quoted in Wiley 1985, 2, see also xi-xii, 1-3.

years since its premiere in 1890 in a theatre where four out of five ballet performances were by subscription only. In principle, this meant that the same people would see the same dances over and over again, even if in reality, seats were sold on or given to friends, and speculation in tickets was rife.³¹ Although changes in the staging of a particular work had to do with the rapid development of stage effects, costumes, and theatre technology,³² the longevity of the “same” dance works also speaks to the prestige of the Imperial company, which guaranteed attention not given to ballets elsewhere in Europe. In fact, Russian critics took it as a sign of incompetence and disinterest when their French colleagues failed to review different castings of works by the Ballets Russes company.³³

Contemporary admiration for total works of art, whether in the Wagnerian sense of one genius leading the production or in the more traditional sense of all elements of a staged production working harmoniously together, added to the relative irrelevance of discussion of one element – dancing – except when that element was seen as incongruous, whether because it was ‘not dancing’ in some sense or because dancing was seen as improper in conjunction with particular elements of the production, usually musical scores deemed “symphonic”.³⁴ As long as the choreographer was not considered the sole authority over the dance spectacle (a Wagnerian genius) and as long as what exactly dancers danced could significantly change from one performance to the next, the notion of “a work” remained quite flexible and fluid.³⁵

The shift of authorship of a work from the performer to the author figure called choreographer required stabilisation and restriction of dancers’ free improvisation, making dance more about *choreography*, understood as a definite and invariable set of movements, actions, steps, and even expressions. This shift took place in the second and third decades of the twentieth century, a time when more dance began to be documented in moving images, and when a new generation of dance critics and an audience sought to establish themselves as experts of this modern art form. In this development, parallels can be seen with how musical improvisation well-nigh disappeared from concert practice in the second half of the nineteenth century, or how in theatre, directors became guardians of the dramatist’s intention.³⁶

Yet, it is only with the gradual overthrow of the ideal of the total work of art and the emergence of formalism whereby each art should strive for its particular (sensory) essence that authorship shifts fully to the choreographer as dance critics strive to explain how the abstract message of the choreography is conveyed

³¹ Frame 2000, 66-70.

³² See Brewster & Jacobs 1997, esp. 7, also 142-158.

³³ Järvinen 2014, 235.

³⁴ E.g. of the former: St.-Johnston 1906, 130-131 on Fuller; e.g. of the latter: Finck 1916 on Duncan.

³⁵ Unlike often represented (e.g. Koritz 1995, 119-134) the first Wagnerian dance author in the Ballets Russes was not Fokine but Nijinsky (Koritz, too, cites articles about Nijinsky’s choreographies, not Fokine’s) whose works not only utilised his existing fame as the dancing genius but were sufficiently different aesthetically to require such rethinking of authorship of the total work of art. The first interview of Fokine outside of Russia that I have found is Chavance 1912, at which point Nijinsky had already been established as a new kind of choreographic author (e.g. “De la peinture à la danse” 1912).

³⁶ Lehmann & Ericsson 1998, especially 70-72, 76-77; Brown 1992, esp. 113; Citron 1995, esp. 27.

to the audiences.³⁷ The emergence of the choreographic author, in other words, was intimately intertwined with abstraction – non-narrative dance – as an aesthetic goal and dance critics’ and theorists’ need to explain the importance of art dance as something other than a narrative form. In practice, this led to what Kirsi Monni has called the idealist model of authorship in dance,³⁸ where the choreographer composes an abstract “ideal” of the work and the dancers repeatedly fail to execute this ideal composition in their physical practice. In this model, the choreographer is conceived as the author of “the work” that has no other physical, material form than the dancers’ imperfect execution; and the canon of dance is the history of these ideal forms and their authors, the choreographers.

But the shift from choreography as something constantly styled to current fashion to choreography as a specific composition is also evident in how early twentieth-century dance makers changed the position of the author (Foucault’s fourth point) by writing of themselves as authors of dance. Whereas Loïe Fuller’s 1913 autobiography still engages with the concerns of a theatrical entrepreneur seeking to attest her originality and significance in spite of prevalence of copies, the autobiographies of Maud Allan (published in 1908) or Isadora Duncan (published in 1927) represent any similarity in the work of others as proof of their importance as artists, seeing copiers as their pupils rather than as thieves.³⁹ Duncan and Allan also discuss far more their aesthetic principles, pedagogical ideas, and the general importance of their art form, dance, to the well-being of humankind than Fuller does – seeking therefore to assert their significance as more than makers of individual works.

Although few of these early figures write of compositional principles (or write of them only very metaphorically), their understanding of writing (and of interviews in the press) as a means of attesting themselves as significant figures for their art form shifted the focus of art from specific articulations on stage (performance) to authorship as a position one can take vis à vis art – the author function. Together with the attestation that the author stipulates a kind of truth (Foucault’s second point), this self-fashioning of importance for one’s art form brought those dance makers articulating their art in writing (as opposed to performance) far closer to author-figures in other art forms than, say, dance notation ever could. These authors of text were concerned with their legacy beyond performance (Foucault’s fourth point), and the role of factual texts by authors on their art draws attention to how much attribution of authorship and canonisation of particular authors has relied upon text rather than performance.

This, of course, blurs the neat lines between fictional and factual text and further emphasises the strangeness of Foucault’s limitation of factual authors (including himself) outside his discussion on the author function. As Antoine Compagnon has argued, the theory of the “death of the author” ignores the specific experience of the author as a creative individual in favour of the read-

³⁷ E.g. Morris 2004, esp. 170-172; Kunst 2003, 62.

³⁸ Monni 2007, 39-43.

³⁹ See Krauss 1988, 160-168 on the notion of the copy as the underlying condition of ‘the original’.

er,⁴⁰ and these examples of writing by self-proclaimed important dance authors point to the ties between authorial articulations and canonisation in the dance discourse. In dance research, and especially dance history, the authority over what the work once was is predominantly written authority, given to those describing, representing, documenting this disappearing performance – usually dance critics, historians, and scholars, who frequently quote the statements of artists but also interpret what these quotes signify. With more contemporary forms, this focus on the reader position has led to tensions between dance makers and those writing of performances, but since the 1990s, the emergence of artist-scholars and practice-led research in the arts has again shifted the focus of research towards the artists' self-fashioning as authors and authorities on dance.

Beyond the Author Function?

Towards the end of the English translation of Foucault's article, Foucault imagines a future in which the author function has disappeared, and what defines fiction is what might be called experience of fictionality:

We would no longer hear the questions that have been rehashed for so long: Who really spoke? Is it really he and not someone else? With what authenticity or originality? And what part of his deepest self did he express in his discourse? Instead, there would be other questions, like these: What are the modes of existence of this discourse? Where has it been used, how can it circulate, and who can appropriate it for himself? What are the places in it where there is room for possible subjects? Who can assume these various subject functions? And behind all these questions, we would hear hardly anything but the stirring of an indifference: What difference does it make who is speaking?⁴¹

From today's perspective, the rhetoric Foucault uses here seems a little old-fashioned, but his questions are useful and pertinent: what would happen to dance as a discipline if, instead of speaking of "choreographers" and "dancers" we sought out other kinds of subject positions and what could be their genealogies?

Although the kind of formalism where a dance work was discussed as sequences of particular steps was fortunately short-lived, philosophers of dance seeking to understand what a work or its author(s) can be have struggled to propose more epistemologically sound theories than those resting on the choreographer as an author-figure, whose "truth" (Foucault's second point) asserts the work to be the same from one performance to the next. This, I would say, is because the notion of *œuvre* functions within the specific institution called "art", and, as Francis Sparshott notes, definitions of what qualifies as art tend

⁴⁰ Compagnon 2012.

⁴¹ Foucault 1998, 222.

to rely on distinguishing this art from what is not art.⁴² However, Sparshott's own definition is limited by the manner in which his understanding of the identity of a work rests on the assumption that the author of the dance is the choreographer.⁴³ Importantly, the qualia Sparshott uses to define "art" exclude the kind of art dance increasingly common in contemporary dance: works that rely on audience participation, on the movements of non-professional dancing bodies, a virtuosity of small gestures and of being present.

Foucault's desire to see a discourse without the author figure seems particularly poignant for these kinds of practice and for dance makers eschewing the association of the title "choreographer" with composer of specific step sequences. In discussing the idealist model of authorship, Monni argues that this manner of understanding dance is increasingly becoming obsolete as choreographers become facilitators of dancers' practice and choreography is no longer something striving for similarity between different performances.⁴⁴ Indeed, in dance, the rise of collective authorship, and improvisational and citational practices⁴⁵ point attention to Foucault's idea that the author (here, the choreographer) is a function for grouping things together in order to make sense of the world. In a somewhat semantic move, Frédéric Pouillaude suggests relinquishing the notion of *œuvre* (the work) altogether in favour of material (*matière*) in art forms like dance that are temporal and do not produce a "fixed" object.⁴⁶ Yet, Pouillaude himself utilises the name of the choreographic author as a shorthand for these particular materialities without questioning Foucault's third and fourth clauses of the author function: that the "author" designates a certain continuum of characteristics appropriate to the kind of discourse they are seen as belonging to; and that these characteristics are one aspect of the "selves" created by and for this "author" both through their work and in addition to it.

In fact, any attempts at discussing examples of particular practices in art dance reveal the significance of Foucault's third point about the author as rapport of attribution, a short-hand for a particular set of aesthetic qualia and expectations from art works with which we make sense of the complexity of the field and the discourse. For example, many of Deborah Hay's pieces have a relationship to "the work" where the author merely provides a set of conditions for the performer to imagine and express their understanding of what the work is or might be. In performance, the choreography is then what the dancer dances into existence, the various dances thus created connected into "the same work" by the name of the piece that connotes a set of conditions created by the author figure (the choreographer), such as a notation as interpreted after an intensive training pe-

⁴² Sparshott 1995, esp. 38-39.

⁴³ Sparshott 1995, 406-419 cf. 374-396.

⁴⁴ Monni 2007; also Monni 2016.

⁴⁵ See e.g. Lilja 2015, 101-102; Pouillaude 2009, 370-374; Lepecki 2010.

⁴⁶ Pouillaude 2009, esp. 346-349.

riod with the choreographer.⁴⁷ This kind of authorship recalls not so much the written fictions of Foucault as the fictions of table top or live action role playing games where the author function is attributed to the designers (usually plural) not of something stable but a universe of possibilities that can be repeatable, have aesthetic aspirations, convey complex meanings and affective responses, and even take place in the context of institutionalised art such as a theatre or a gallery space.⁴⁸

Of course, this is to again mess with the notion of “art”. If aesthetic qualia appear too elitist to exclude games altogether from the category of “art”, recourse can and will be taken to notions of professional training traditions, much in the manner that early twentieth-century defenders of art dance defined certain variety theatre practitioners or social dancing as the not-art of that day. But it is precisely in such definitions of what qualifies as art and who qualifies as an artist-author that Foucault’s desire to see a discourse without authors reveals its revolutionary power: to imagine art without artists or, to extend Foucault’s thesis outside of fictional text, research without researchers, is to raise the issue of capital.

Foucault’s first two points about legal rights and liabilities and the attestation of reliability draw attention to how authorship is increasingly about immaterial rights, about who takes credit and who gets paid. Hence, asking who acquires something from the attribution of authorship quickly draws attention to the economics of so-called creative economies where all but the most popular authors struggle to make ends meet. As noted, Foucault’s third point about the rapport of attribution, in contrast, draws attention to how “author” is convenient shorthand for finding a particular kind of dance (a product) in a sea of possibilities (a market) – in other words, an author as having “signature style”.⁴⁹ To an extent, famous authors of art dance have already acquired one of the main characteristics of a star in that audiences go see dance authors rather than particular pieces: it matters more what authorial name is associated with a particular piece than what that piece is.⁵⁰ This, then again, recalls Foucault’s fourth point about authors construed through and in excess of the work of art – the imagined personality of the author. The authors and works bring me to my last critique of Foucault, the question about canons.

⁴⁷ Between 1998-2012, Hay’s Solo Performance Commissioning Project included an eleven-day intensive residency for twenty dance makers training her most recent solo piece. The main condition of the project was that the participants raise all the funds for the commissioning fee and residency expenses through donations and grants from their community. Michele Steinwald (2012) sees this funding structure as one of the feminist organizational principles that she sees as crucial to understanding Hay’s practice.

⁴⁸ Stenros 2010, esp. 305-306; also Jara 2012, esp. 42 on different degrees of authorship in role playing games. The notion of what, then, are the limits of “a work” that is fundamentally serial or, in cases such as *Star Trek* or *Star Wars* (e.g. Wilbur 2016; Barsanti 2016), extensively franchised, raise questions about corporations (e.g. Disney) as authors and the tenuous connections between the author figure and their legal rights that Foucault could not have dreamed about.

⁴⁹ A signature style is the combination of those characteristics that distinguish an artist in terms of creativity, originality, and authenticity. See e.g. Grafenauer 2010 on the politics of signature.

⁵⁰ DeCordova 2001, esp. 9-12, 23-24, 112-114 on star personas; Koritz 1995, on how audiences go to see stars as stars, regardless of what piece they are performing; Järvinen 2014, 165-166 on Nijinsky as such a star.

Canons of Art

Because Foucault's analysis of the author function focuses on text, he takes for granted that the author is an author of *lasting* works of art, works that can constantly be reinterpreted and re-evaluated in this discourse called "art" as aesthetic preferences change.⁵¹ "Works" are fundamental to the evaluation of who merits being called an "author", and this evaluation, as Foucault points out, is a complex and constant process, even if, as for example Tia DeNora has pointed out, lists of important authors or canons of art are represented as unchanging and eternally true.⁵² In art dance, the repertorial canon – works performed – overlaps with the historical canon – works considered "worthwhile" in the history of the art form, names taught as significant for students and, to a large degree, researched in dance scholarship. Research is nowadays crucial to canonisation of contemporary dance works and authors: dance researchers not only rely on marketing materials by production companies (and hence, good relations with those who control access to such materials) and publish about already well-known authors on the international festival circuit but also dance makers, regardless of their academic status or interests, increasingly refer to what they do as being "research". In part, this may be due to the new paradigms of practice-led academic work and artistic research⁵³ as well as neoliberalist inflation in the pressure to publish.⁵⁴

Yet, because the past of dance is written into a history as a canon, a set of "masterworks" new generations should know as of particular importance, there is a constant tension between the self-evident changing that takes place in any work that remains in or is resurrected for the repertory and the need for longevity and a degree of "the same" in works in order for them to be useful as a measuring-stick for "newness" or "significance" of emerging authors' practice. In ballet, this first served to emphasise the position of the libretto and the musical composition as something referenced by audiences and critics alike to create an identity of what "a work" signified. Hence, *Giselle*, which originally premiered in Paris in 1841, is considered "the same work" today, although major changes have taken place even in these most stable elements – the music and the plot – of the spectacle.⁵⁵ Thinking of *Giselle* certainly raises the question whether it is very precise to both question what we do mean by "a work" and to use the term – to speak of "works" of dance, just as it is somewhat questionable to reflect upon the author function by giving examples of names of authors.

Yet, although we are stuck with notions like "author" and "work" because we use them to make sense of the complexity of the discourse of art (and of research), this does not mean we should not be critically aware of what happens in the process of designating something as "a work" by "an author" or when we then group these entities into "genres", "styles", "histories", and "canons".

⁵¹ Murray 1989, 6-7.

⁵² DeNora 1995, 4-8, 186–191.

⁵³ See e.g. Lilja 2015.

⁵⁴ See e.g. Mountz et al. [2015].

⁵⁵ See Ries 1979 for the changed plot; Smith 2000 for the musical score(s); Pouillade 2009, 268-270 on attribution. On what constitutes a 'work', see e.g. Fisher 2003, esp. 3-6; Thomas 2004.

For example, as Beth Genné has pointed out, notions like “classical ballet” and “modern dance” are curious artefacts of dance history, where works created within a very short timeframe are categorized as belonging to the opposing categories of “classical” (Marius Petipa) and “modern” (Isadora Duncan), giving the first the impression of having always been there and the latter the guise of outstanding newness.⁵⁶ The issues of canonicity only exacerbate once lines get drawn between “art” and “popular” and “social” forms of dance.⁵⁷ In other words, lists of authors and works in a dance canon are never neutral but always serve some kind of political and pedagogical agenda; and one characteristic of works that get canonised tends to be that they can be fitted into the changes in aesthetics that the canon serves – in other words, that the works can be interpreted differently by new dance makers and audiences alike.

This is to say that the complexities of what a work is in dance are only challenging if the institution of art is defined through the fixity of works and their authors. One means for responding to Foucault’s desire for a new kind of discourse might be to shift attention to different subjects – to discuss dancers or pedagogical genealogies rather than works and authors. For the most part, dancers’ experiences and their everyday rehearsal practices are underrepresented in the historical discourse of the art form. The dancers who published works on their art in the early twentieth century are nowadays discussed as *choreographic* creators, their works represented as evidence of unprecedented innovation and compositional principles as well as somehow essentially unchanging even over a career spanning several decades. The focus on the choreographic author has obscured the concrete bodies of dancers in the performing art by relegating the dancer into the role of executor of someone else’s authorship, a medium rather than a creative and corporeal individual. This is in part why, in *Dancing Genius*, I focused on the dancer and sought examples of training and rehearsal practices, beliefs about diet and health, touring schedules, and other everyday concerns that moulded the dancer’s professional and public figure.

Some Conclusions

Because Foucault explicitly focuses on literature and excludes numerous forms of text from his theory of authorship, “Qu’est-ce que un auteur?” does not quite work as a template for discussing contemporary (or even historical) dance, at least not without major provisos having to do with ontological differences between the art forms and the nature of fact versus fiction. Yes, art dance as physical activity is founded on structured techniques (improvisation being one type of these structured techniques as improvisation is a skill that has to be learned and different kinds of improvisation techniques produce very different kinds of improvised dances); art dance usually produces something that then can be defined as ‘a work’ and performed to an audience in the context of art (within the

⁵⁶ Genné 2000. Here, too, recent research on variety stage works has shown trends in, for example, ‘Greek’ dancers prior to Duncan: Naerebout 2010.

⁵⁷ Dodds 2011, 18-21.

institution of art). Yet, this art dance does not have the same relationship to technique and studio work as literature has to writing as a technique or as a system, simply because published text remains fixed to an extent art dance never is – a dancer dances differently each time, no matter whether the “work” is based on a “fixed” notion of a choreographer’s idea, a developing score that changes through the practice of performing it, an improvisational score, or no score at all.

Hence, the subject of the discourse of dance is never simply “the author” who creates a “work” but always involves “a dancer” who may or may not be one of the “selves” Foucault writes about as the fourth characteristic of the author function. For the past century, this “dancer” has also been the subject whose experience is silenced far more than the “author” assigned with creativity, the “choreographer”, and silencing has to do with the undervaluation of dance as labour, and with the myth that dance itself is a *silent* art form.⁵⁸ Nevertheless, the manner in which Foucault stresses the complex process that creates the “author” in a discourse and the uses of power that attribution of authorship requires has drawn my interest to, for example, the critics whose opinions are often constitutive of how a particular historical “work” gets remembered, even if, in a performing art, critical opinion tends to focus around the first performance and often lacks analytical depth.

I am anything but convinced I have here managed more than a preliminary foray into a much-needed discussion on dance authorship. With the emergence of practice-based or artistic research, dancers have had the chance to bring their perspective on artistic creation, interaction, skill, and experience of dancing into academic discussion on the art form, offering a very different view to art dance as labour and as creative process than the perspectives of the connoisseur and the choreographic author hegemonic in dance research. Speaking as a historian, these processes and ways of thinking about and in dance have influenced my perspective on what signifies in documents of past dance and why. But the perspective of the dance maker who functions as the performer, composer, producer, and manager of their authorship is even more pertinent for the field of contemporary dance, where collaborative practices of devising and co-creation are more prevalent than in the fields of ballet or (American) modern dance. Authorship that goes beyond the singular subject is also particularly important for politically and socially conscious artists and collectives, especially those working with non-professionals, minorities and subaltern groups.⁵⁹ Hopefully, these forms of collaborative and collective authorship, where it most certainly does matter

⁵⁸ Again, Nijinsky is an excellent example: as a celebrity figure, he gave numerous interviews but these were actively silenced in historiography to turn him into a true genius that escapes words alike his silent art form. The silent audience of art dance, their rapt attention on the silent bodies dancing on stage, neatly separates dance that was art from danced entertainment or social activity, aligning theatrical dance with bourgeois notions about disciplined art. Järvinen 2014, esp. 173-174. Frédéric Pouillaude 2009, 228-229 connects this muteness specifically to the mechanical, the virtuosity in ballet prior to Noverre and the expressivity of the ballet d’action (second half of the eighteenth century). I would say that silence as a characteristic of dance emerges to separate art dance from other (theatrical) forms of movement, and that since the 1990s, dancers who speak in performance have become a staple of contemporary dance, especially the kind of contemporary dance that seeks to “research” particular topics.

⁵⁹ See e.g. Koppers 2010; Rossen 2015 on Forklift Danceworks.

who is speaking, also work a change in the discourse of art dance. By this, I do not mean to disparage the author called the choreographer but to add new voices, often silenced: the differently abled, gendered, and ethnic bodies, the sweating, affective, and speaking bodies that disturb the privileged gatekeepers of the hegemony and aesthetic ideals still too often limited to sylphs in white tulle.

Sources

- *Ezhegodnik Imperatorskikh Teatrov 1907–1908*. The Yearbook of the Imperial Theatres of Russia for the 1907-1908 season. St. Petersburg: Tip. Imp. S.-Peterburgskikh teatrov.
- "De la peinture à la danse: Nijinski va faire dans l'Après-midi d'un Faune' des essais de chorégraphie cubiste." *Comœdia* 18 April 1912, 4.
- *Programme officiel des Ballets Russes*. Programme of the Ballets Russes season, 1912. Accessed 22 June 2015 at <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84151148/f9.image.r>.
- *Saison Russe (opéra & ballet) donnée au Théâtre du Chatelet*. Programme of the Ballets Russes season, 1909. Accessed 22 June 2015 at <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8415098m.r>.
- Allan, Maud. [1908]. *My Life and Dancing*. London: Everett & Co.
- Amin, Takiyah & Blanco Borelli, Melissa & Chakravorty, Pallabi & De La Cruz, Meiver & Kedhar, Anusha & Khubchandani, Kareem & Krishnan, Hari & Mitra, Royona & Purkayastha, Prarthana & Rahman, Munjulika & Sarkar-Munsi, Urmimala & Srinivasan, Priya & Zhu, Ying. 2016. "Feature: Writing from Silence." *Londondance.com* 15 February 2016. Accessed 20 February 2016 at <http://londondance.com/articles/features/writing-from-silence-transnational-collective>.
- Ashwal, Gary & Chung, Soojin & Feldman, David & Kim, Eugene Mikyung & Malsbury, Evan & Prajapati, Sheetal & Welch, Samsurin. n.d. *Pictures of Music*. Northwestern University Curatorial Internship Program. Accessed 5 February 2016 at <http://www.blockmuseum.northwestern.edu/picturesofmusic/>.
- Barsanti, Sam. 2016. "Paramount lawyers call *Star Trek* fan film's bluff in nerdist lawsuit ever." *A.V.Club* 13 March 2016. Accessed 16 March 2016 at <http://www.avclub.com/article/paramount-lawyers-call-star-trek-fan-films-bluff-n-233718>.
- Battersby, Christina. 1994. *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. London: The Women's Press (1989).
- Berlanstein, Lenard R. 2001. *Daughters of Eve: A Cultural History of French Theater Women from the Old Regime to the Fin de Siècle*. Cambridge, MA and London: Harvard University Press.
- Bloomfield, Anne. 2007. "Health or Art? The Case for Dance in the Curriculum of British State Schools 1909-1919." *History of Education* 36(6), 681-696.
- Bourdieu, Pierre. 1986. "The Forms of Capital." From *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, ed. J. Richardson, 241-258. New York: Greenwood. Accessed 26 March 2016 at <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/bourdieu-forms-capital.htm>.

- Brewster, Ben & Jacobs, Lea. 1997. *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Brown, Clive. 1992. "Performing Practise." In *Wagner in Performance*, eds. Barry Millington & Stewart Spencer, 99-119, 190-191. New Haven and London: Yale University Press.
- Burt, Ramsay & Adair, Christy. [2014]. *British Dance and the African Diaspora*. Research project. Accessed 26 March 2016 at <http://www.dmu.ac.uk/research/research-faculties-and-institutes/art-design-humanities/dance/british-dance-african-diaspora/british-dance-and-the-african-diaspora-research-project.aspx>.
- Caffin, Caroline & Caffin, Charles H. 1912. *Dancing And Dancers Of Today: The Modern Revival Of Dancing As An Art*. New York: Dodd, Mead And Company.
- Chavance, René. 1912. "Avant-première." *Gil Blas* 4 June 1912, 5.
- Citron, Marcia J. 1995. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge, New York and Melbourne: Cambridge University Press (1993).
- Compagnon, Antoine. 2012. "Qu'est-ce qu'un auteur?" Course notes. Accessed 22 June 2015 at <http://aphelis.net/wp-content/uploads/2012/03/Compagnon-Auteur.pdf>.
- Daly, Ann. 1994. "Isadora Duncan and the Distinction of Dance." *American Studies* 35(1), 5-23.
- DeCordova, Richard. 2001. *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press (1990).
- DeNora, Tia. 1995. *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna 1792-1803*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Dodds, Sherril. 2011. *Dancing on the Canon: Embodiments of Value in Popular Dance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Duncan, Isadora. 1977. *The Art of the Dance*. Ed. Sheldon Cheney. New York: Theatre Arts Books (1928).
- Duncan, Isadora. 1996. *My Life*. London: Victor Gollancz (1927).
- Engelhardt, Molly. 2009. *Dancing out of Line: Ballrooms, Ballets, and Mobility in Victorian Fiction and Culture*. Athens, OH: Ohio University Press.
- Finck, Henry T. "Music: The Ballet Russe, Bakst, and Nijinsky." *The Nation* 27 April 1916, 464-465.
- Fisher, Jennifer. 2003. *Nutcracker Nation: How an Old World Ballet Became a Christmas Tradition in the New World*. New Haven and London: Yale University Press.
- Fitch, J.E. Crawford (M.A.). 1912. *Modern dancing and dancers*. Philadelphia and London: J.B. Lippincott Co. and Grant Richards Ltd.
- Foucault, Michel. 1998. *Aesthetics, Method, and Epistemology: The Essential Works of Foucault 1954-1984, Vol. 2*. Ed. James D. Faubion, trans. Robert Hurley et. al. New York: The New Press.
- Foucault, Michel. 2001. *Dits et écrits I, 1954–1975*. France: Quarto Gallimard (1994).
- Frame, Murray. 2000. *The St. Petersburg Imperial Theaters: Stage and State in Revolutionary Russia, 1900–1920*. Jefferson, NC: McFarland & Company.
- Franko, Mark. 2011. "Writing for the Body: Notation, Reconstruction, and Reinvention in Dance." *Common Knowledge* 17(2), 321-334.
- Frisby, David. 1988. *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*. Cambridge: Polity Press (1985).
- Fuller, Loïe. 1913. *Fifteen Years of a Dancer's Life*. Boston: Small, Maynard & Co.
- Gautier, Judith. 1911. "Les Ballets Russes." *Femina* 1 December 1911, np.
- Genné, Beth. 2000. "Creating a Canon, Creating the 'Classics' in Twentieth-Century British Ballet." *Dance Research* 18(2), 132-162.
- Gottschild, Brenda Dixon. 2003. *The Black Dancing Body: A Geography from Coon to Cool*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

- Grafenauer, Petra. 2010. "The Poetics and Politics of the Signature." In *Signature*, eds. Janez Janša, Janez Janša, Janez Janša, 12-33. Ljubljana: Aksioma and Koroška Gallery of Fine Arts.
- Grosz, Elizabeth. 1994. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Guest, Ann Hutchinson. 1989. *Choreo-graphics: A Comparison of Dance Notation Systems*. New York: Gordon & Breach.
- Guest, Ann Hutchinson & Jeschke, Claudia. 1991. *Nijinsky's Faune Restored: A Study of Vaslav Nijinsky's 1915 Dance Score and his Dance Notation System*. Philadelphia: Gordon and Breach.
- Gutsche-Miller, Sarah. 2010. *Pantomime-Ballet on the music-hall stage: The popularisation of classical ballet in fin-de-siècle Paris*. Unpublished PhD thesis, McGill University.
- Hall, Stuart. 1996. "The West and the Rest: Discourse and Power." In *Formations of Modernity*, eds. Stuart Hall & Bram Gieben, 273–320. Cambridge: Polity Press, The Open University (1992).
- Hall, Stuart. 2002. "The Spectacle of the Other." In *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, ed. Stuart Hall, 223-279. London, Thousand Oaks & New Delhi: Sage Publications, The Open University (1997).
- Jara, David. [2012]. "A Closer Look at the (Rule-) Books: Framings and Paratexts in Tabletop Role-playing Games." *International Journal of Role-Playing* 4, 39-54. Accessed 9 February 2016 at <http://www.ijrp.subcultures.nl/wp-content/issue4/IJRPissue4jara.pdf>.
- Järvinen, Hanna. 2014. *Dancing Genius: The Stardom of Vaslav Nijinsky*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Kinney, Troy & Kinney, Margaret West. s.a. *The Dance Its place in art and life*. Rev. ed. New York: F.A. Stokes Company [1st ed. 1914].
- Koritz, Amy. 1995. *Gendering Bodies/Performing Arts: Dance and Literature in Early Twentieth-Century Culture*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Krauss, Rosalind E. 1988. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Kraut, Anthea. 2016. *Choreographing Copyright: Race, Gender, and Intellectual Property Rights in American Dance*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Kunst, Bojana. 2003. "Subversion and the Dancing Body: Autonomy on Display." *Performance Research* 8(2), 61–68.
- Kuppers, Petra. 2000. "Accessible Education: Aesthetics, bodies and disability." *Research in Dance Education* 1(2), 119-131.
- Lehmann, Andreas C. & Ericsson, K. Anders. 1998. "Historical developments of expert performance: public performance of music." In *Genius and the Mind: Studies of Creativity and Temperament*, ed. Andrew Steptoe, 67–94. Oxford, New York, Tokyo: Oxford University Press.
- Lepecki, André. 2006. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. Lontoo & New York: Routledge.
- Lepecki, André. 2010. "The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances." *Dance Research Journal* 42(2), 28-48.
- Lilja, Efva. 2015. *Art, Research, Empowerment: On the Artist as Researcher*. Stockholm: Regeringskansliet.
- Loupe, Laurence. 1994. *Traces of Dance: Drawings and Notations of Choreographers*. Paris: Éditions Dis Voir.
- Malnig, Julie. 1999. "Athena Meets Venus: Visions of Women in Social Dance in the Teens and Early 1920s." *Dance Research Journal* 31(2), 34-62.

- Monni, Kirsi. 2007. "Tanssiesteettinen perintö ja Deborah Hayn radikaali taide: ontologisen eron pohdintaa." In *Liikkeitä näyttämöllä*, ed. Pia Houni & Johanna Laakkonen & Heta Reitala & Leena Rouhiainen, 36–61. Näyttämö & Tutkimus 2. Helsinki: Teatterintutkimuksen seura.
- Monni, Kirsi. 2016. "Diskursseja, identiteettejä, ontologioita." *Liikekieli.com* 16.3.2016. Accessed 26 March 2016 <http://www.liikekieli.com/archives/8171>.
- Morris, Gay. 2004. "Modernism's Role in the Theory of John Martin and Edwin Denby." *Dance Research* 22(2), 168-184.
- Mountz, Alison & Bonds, Anne & Mansfield, Becky & Loyd, Jenna & Hyndman, Jennifer & Walton-Roberts, Margaret & Basu, Ranu & Whitson, Risa & Hawkins, Roberta & Hamilton, Trina & Curran, Winifred. [2015]. "For Slow Scholarship: A Feminist Politics of Resistance through Collective Action in the Neoliberal University." Forthcoming in *ACME, International E-journal for Critical Geographies*. Accessed 22 June 2015 at https://www.academia.edu/12192676/For_Slow_Scholarship_A_Feminist_Politics_of_Resistance_through_Collective_Action_in_the_Neoliberal_University.
- Murray, Penelope. 1989. "Introduction." In *Genius: The History of an Idea*, ed. Penelope Murray, 1-8. Oxford and New York: Basil Blackwell Ltd.
- Naerebout, Frederick. 2010. "'In Search of a Dead Rat': The Reception of Ancient Greek Dance in Late Nineteenth-Century Europe and America." In *The Ancient Dancer in the Modern World: Responses to Greek and Roman Dance*, ed. Fiona Macintosh, 39-56. Oxford: Oxford University Press.
- Nijinska, Bronislava. 1992. *Early Memoirs*. Transl. and ed. by Irina Nijinska and Jean Rawlinson. Durham and London: Duke University Press (1981).
- P[eyser]., H[erbert]. F[rançis]. 1916. "Nijinski Writing Book to Perpetuate His Art." *Musical America* 15 April 1916, 3.
- Pouillaude, Frédéric. 2009. *Le désœuvrement chorégraphique: Étude sur la notion d'œuvre en danse*. Paris: Librairie philosophique J. VRIN.
- Ries, Frank W.D. 1979. "In Search of Giselle: Travels with a Chameleon Romantic." *Dance Magazine*, August, 59-74.
- Rossen, Rebecca. 2015. "Engaging Publics: Valuing Dance in/for Transnational Exchange, Institutions and Communities." Presentation at the SDHS/CORD Annual Conference 2015 in Athens, Greece 6 June 2015.
- "Scantrel, Yves" (pseudonym of André Suarès) 1911. "A travers la Quinzaine: Sur la Vie" in *La Grande revue* 25 July 1911, 385-390.
- Smith, Marian. 2000. *Ballet and Opera in the Age of Giselle*. Princeton, NJ and Oxford: Princeton University Press.
- Snow, Georgia. 2016a. "Akram Khan: 'Don't have more female choreographers for the sake of it.'" *The Stage* 12 January 2016. Accessed 2 February 2016 at <https://www.thestage.co.uk/news/2016/akram-khan-dont-have-more-female-choreographers-for-the-sake-of-it/>.
- Snow, Georgia. 2016b. "Akram Khan backlash as 400 sign open letter following female choreographer comments." *The Stage* 21 January 2016. Accessed 2 February 2016 at <https://www.thestage.co.uk/news/2016/akram-khan-backlash-as-400-sign-open-letter-following-female-choreographer-comments/>.
- Snow, Georgia. 2016c. "Choreography row: Akram Khan responds." *The Stage* 22 January 2016. Accessed 2 February 2016 at <https://www.thestage.co.uk/news/2016/choreography-row-akram-khan-responds/>.
- Sparshott, Francis. 1995. *A Measured Pace: Toward a Philosophical Understanding of the Arts of Dance*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.

- St.-Johnston, Reginald. 1906. *A History of Dancing*. London: Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent, & Co.
- Steinwald, Michele. 2012. "Feminist Movement: Deborah Hay, Artistic Survival, Aesthetic Freedom, and Feminist Organizational Principles." *Walker Art Center Green Room* blog, 30 November 2012. Accessed 5 February 2016 at <http://blogs.walkerart.org/performingarts/2012/11/30/feminist-movement-deborah-hay-artistic-survival-aesthetic-freedom-and-feminist-organizational-principles/>.
- Steele, Valerie. 2001. *The Corset: A Cultural History*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Stenros, Jaakko. 2010. "Nordic LARP: Theatre, Art and Game." In *Nordic LARP*, eds. Jaakko Stenros & Markus Montola, 300-315. Stockholm: Fëa Livia.
- Thomas, Helen. 2004. "Reconstruction and Dance as Embodied Cultural Practice." In *Rethinking Dance History: A Reader*, ed. Alexandra Carter, 32-45. London and New York: Routledge.
- Tomko, Linda J. 1999. "Dance Notation and Cultural Agency: A Meditation Spurred by Choreo-Graphics." *Dance Research Journal* 31(1), 1-4.
- Wilbur, Brock. 2016. "Paramount Must Explain 'Star Trek' in Court or Lose Ownership." *Inverse* 23 February 2016. Accessed 25 February 2016 at <https://www.inverse.com/article/11905-paramount-must-explain-star-trek-in-court-or-lose-ownership>.
- Wiley, Roland John. 1985. *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. Oxford: Clarendon Press.

Teemu Paavolainen



Textures of Theatricality: Three Approaches from Canonical Theatre Directors

Tiivistelmä

Artikkeli esittelee kolme “teatterillisuuden” mallia ja purkaa niiden dramaturgiaa “tekstuurin” käsitteellä: kuva (syvä tai litteä, esimerkkeinä Richard Wagner ja Georg Fuchs), lava (esiintymiselle ja esitetyn kritiikille, esimerkkeinä Vsevolod Meyerhold ja Bertolt Brecht) ja nuora (Peter Brookin metafora “välittömälle” teatterille, joka tasapainoilee kuvan ja lavan kenties “pyhien” ja “karkeiden” pyrkimysten välillä). Mainitun kaltaisista auktoriteeteista huolimatta tekijyyden esitetään aina kehkeytyvän tekemisen monikollisissa prosesseissa: rakentamisen tai artikulaation sijaan tekstuuri sen metaforana kuvaa toisiinsa kietoutuvien toimintalinjojen rihmastollisuutta. Näin myös esitettyjen mallien erityinen teatterillisuus nousee osin siitä, miten niiden tekstuurit tiheydessään tai väljyydessään erottautuvat historiallisesti umpeen kutoutuneista (oopperan, kirjallisuuden, teatterin tai yhteiskunnan) performatiivisista normeista.

Abstract

The article argues for a “textural” understanding of “theatricality,” across three fairly distinct models: *the image* – deep or shallow, as for Richard Wagner and Georg Fuchs; *the platform* – of skill or tension, as for Vsevolod Meyerhold and Bertolt Brecht; and *the tightrope* – this is Peter Brook’s metaphor for a kind of theatrical immediacy that navigates between the “holy” and “rough” aspirations of the above. Beyond such central authorities, authorship itself is seen as woven within the work; ‘texture,’ throughout, implies a dramaturgy of interweaving strands or processes, as opposed to the assemblage of pre-existing parts or components. What marks each of the three models as specifically *theatrical* is how the very density or sparsity of their textures ostensibly deviates from some historically specific performative norm – be it operatic convention, stage naturalism, capitalist society, literary or “deadly” theatre.

Introduction

Quality always exhibits some degree of fusion of the details of its texture. This feature is perhaps most clearly perceived in [--] [a] simple musical chord [--] because most people can voluntarily take it as either fused or unfused. The tonic triad C-E-G has a distinctive character. [--] Flat the

E, and another chord is felt which has another highly distinctive quality. (Stephen C. Pepper)⁶⁰

In the appropriate entry to *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, David Saltz defines “theatricality” as a “presentational mode of performance that draws attention to its own status as theatre and as artifice.”⁶¹ In its rough equivalence to a historically specific style of *theatricalism*, this default understanding of the term is inextricably intertwined with the authorial figure of the modernist theatre director. Certainly the very etymology of theatre as “seeing place” would chime with the newly professional role of an external observer. In Helen Crich Chinoy’s early overview (and the gender is indicative), “his genesis lay in the pictorial stage; his first successes in the facsimile stage; and his triumphs in the expressionistic and theatrical stages.”⁶² The stakes would have been both aesthetic and political: displacing play, actor, and playwright on the one hand, effecting “a major reversal in the idea of theatricality” on the other – this is how Thomas Postlewait and Tracy Davis describe the modernist directors’ newly affirmative use of theatre’s “excess and its emptiness.”⁶³ (Routinely attacked in the antitheatrical tradition, these qualities would now justify a range of aesthetics, from the Baroque spectacular to the ‘poor’ bare essentials of Brecht or Grotowski.) With the kind of absorption readily afforded by stage realism and the emergent cinema, it now made new sense to celebrate the very artifice of theatricality, whether the appeal was to “retheatricalize” the theatre, or to theatricalize life itself as something from which humanity had become utterly alienated by its inert institutions.⁶⁴ Either way, the control remained with the director, its implications ranging from the cognitive – the Cartesian eye overlooking a regime of material bodies – to the cultural, epitomized in the Euro-centric baggage of colonial modernity.

With theatricality as my topic, my choice of case studies is somewhat evident. In the “wonderful tapestry of threads and knots” that Christopher Innes and Maria Shevtsova trace in their *Cambridge Introduction to Theatre Directing*, it is “the line initiated by [Richard] Wagner” (1813–83) that “made the modern director an essential figure” but also provided “a new definition of the theatre as art.”⁶⁵ While Martin Puchner would not shy from “attributing to Wagner [–] the ‘invention’ of what subsequently became avant-garde theatricalism,” it is with Vsevolod Meyerhold (1874–1940), however, that Innes and Shevtsova’s “directional line of *theatricality*” properly begins.⁶⁶ Such notions of invention aside, the first strand of my article extends from Wagner to Georg Fuchs (1868–1949), often remembered for his slogan of “retheatricalizing the theatre” but otherwise routinely dismissed; the second, from Meyerhold’s early work to that of Bertolt

⁶⁰ Pepper 1984, 243.

⁶¹ Saltz 2003, 1352.

⁶² Chinoy 1976, 14.

⁶³ Postlewait and Davis 2003, 12, 4.

⁶⁴ E.g. McGillivray 2004, 84–94. I highly recommend this thesis on “the discourse of theatricality.”

⁶⁵ Innes and Shevtsova 2013, 3, 34, 54

⁶⁶ Puchner 2002, 8–9; Innes and Shevtsova 2013, 77 (my italics).

Brecht (1898–1956), who as Saltz suggests provided the theatricalist aesthetic with “its most fully articulated and influential ideological rationale.”⁶⁷ The final strand, while touching on the early “pan-theatricalist” Nikolai Evreinov (1879–1953), focuses on Peter Brook (1925–), as much glorified for his brand of theatricalist essentialism as he is indeed ridiculed for its perceived lack of political commitment. Altogether, these three strands address theatricality in its modes of excess, estrangement, and emptiness; in accordance with my target directors, I name them the *image*, the *platform*, and the *tightrope*, but also seek to intertwine them toward the end.

For a beginning, however, I need to make the focus of the article absolutely clear. Firstly, the main ambition is not historical. While I do address a range of well-known and indeed well-studied directors, and may even suggest a new angle here or there, it is not the directors themselves that I am interested in, but the fact that these names – add or subtract a few⁶⁸ – regularly shore up in discussions of *theatricality*. In the wider project to which this article contributes, I study this concept from a range of perspectives (from the *antitheatrical* tradition to different notions of *performativity*),⁶⁹ but here my focus is on explicitly “theatricalist” or “pro-theatrical” understandings. Secondly – and this is the weird part – I wish to study these notions through the arguably dramaturgical metaphors of *texture* and *weaving*, derived from pragmatist philosopher Stephen C. Pepper, anthropologist Tim Ingold, and director Eugenio Barba. In short, “dramaturgical” here means that things or qualities come about in action over time; “texture” means that their coming about is a matter of interweaving strands or processes, rather than their being assembled from pre-existing parts or components.⁷⁰ (Thus, with Chinoy and Saltz, the very craft of directing might be derived from the historical emergence of “the rehearsal, the co-ordinated acting group, and the scenic paraphernalia”; the “quality of theatricality,” from “the use of puppets and masks, displays of vocal or physical virtuosity, and conventions such as the aside.”⁷¹) Here, my textural argument consists in a shift from individualistic to more distributed notions of *authorship*, on the one hand – *woven within the work* rather than exclusively controlled by a single central “author-creator” – and, second, in showing how qualities of theatricality may indeed come about very differently in the three models I discuss.

More technically, this textural bias shows in three basic ways. First, I will deliberately highlight instances where my target directors themselves resort to textural metaphors: keep an eye on all the *lines, threads, strands, knots, webs*, and

⁶⁷ Saltz 2003, 1353.

⁶⁸ Apart from the Russian line – from Meyerhold to Valery Fokin – Innes and Shevtsova’s “directors of theatricality” include Ariane Mnouchkine, Frank Castorf, Thomas Ostermeier, Robert Sturua, Eimuntas Nekrošius, and Oskaras Korsunovas (2013, 77–115). Further applicants could include Adolphe Appia, Gordon Craig, Antonin Artaud, Max Reinhardt, Einar Schleeef, and Robert Wilson. For an accessible account of some key director theorists, in Finnish, see Paavolainen 2001 ([online](#), with chapters on Craig, Artaud, Meyerhold, Brecht, [Jerzy] Grotowski, and [Tadeusz] Kantor). More recently, I have also discussed Meyerhold, Grotowski, and Kantor in some depth, in Paavolainen 2012.

⁶⁹ Cf. Paavolainen 2016, forthcoming.

⁷⁰ For theoretical specifics, see Paavolainen 2015; see also Pepper 1984; Ingold 2011; Barba 2010.

⁷¹ Chinoy 1976, 17; Saltz 2003, 1352–3.

networks to appear, for whatever they are, they are not the ‘building blocks’ of more mechanistic aesthetics. Second, I highlight metaphors of *musicality*, which not only partake in various projects of the theatre’s theatricalization,⁷² but also concretely exemplify the aesthetics of texture. As Pepper suggests in my opening quote, tonality and orchestration provide prime metaphors for the material moorings of aesthetic quality. Much like the density, thickness, or range of sound is derived from the respectively “horizontal” and “vertical” textures of melody and harmony – rough or smooth, polyphonic or contrapuntal – so also may explicitly ‘theatrical’ qualities variously harbour dense and sparse textures alike. (As for the other core practice providing such metaphors – though I will not be addressing this aspect explicitly – the figure of weaving also goes some way toward decentralizing the specific masculinity of modern/ist authorship.⁷³)

Finally, the notion of theatrical texture also implies a performative tension of cultural novelty and normativity, in the sense that “performativity” may equally denote a principle of efficient action *and* the compliant reiteration of settled conventions.⁷⁴ What I mean is best exemplified by the case of stage naturalism. While there is a valid argument that theatre is nowhere more theatrical than in its attempts at denying its own theatricality, the European theatricalism of the early twentieth century certainly arose as a counter-aesthetic to the then-dominant norms of “artless art,” dictated by extratheatrical imperatives of literature and verisimilitude. In such terms, the apparent density or sparsity of overtly *theatrical* textures – their excess or emptiness – measure as deviations from the aesthetic norms of stage realism more than anything else: showing too much or too little, relative to what convention would lead one to expect. In their normatively modernist quest for artistic “essence” – whether it be found in medium specificity (what is minimally needed for theatre to be theatre) or aesthetic interrelation (the Wagnerian interweaving of art forms) – this sense of deviation is crucial. For Saltz, theatricality has “little meaning in contexts where virtually all dramatic performance is overtly theatrical, such as most non-Western theatre, or Western theatre prior to the nineteenth century.”⁷⁵ In 1956, John Gassner admits to its enduring prevalence in stage production and musical entertainment, but finds its modern forms “inorganic” for not having grown out of “cultural climaxes” such as he locates in Periclean Athens or Elizabethan England.⁷⁶ What I would argue, in view of what follows, is that modern forms of theatricality do indeed parallel modern climaxes, culminating in two world wars and beginning, with Wagner, with the failed revolutions of 1848–49.

⁷² See Roesner 2014.

⁷³ But see Paavolainen 2015; my language here is also influenced by Pepper’s four “root metaphors” of *formism*, *mechanism*, *organicism*, and *contextualism*, “texture” being specific to contextualism (1984).

⁷⁴ On performativity, see e.g. Loxley 2007; cf. Paavolainen forthcoming.

⁷⁵ Saltz 2003, 1353.

⁷⁶ Gassner 1956, 179.

Strand 1. The Image: Wagner and Fuchs

The “unique webbing” of Richard Wagner’s theatricality is well in evidence in the Prologue to his *Götterdämmerung*, premiered in Bayreuth on 17 August 1876, with three Norns weaving the rope of destiny from the strands of past, present, and future time. If their libretto draws together narrative threads from the *Ring* cycle as a whole, so also the score, as musicologist Richard Taruskin puts it, consists in “a ceaseless warp and woof of well-worn tunes” in Wagner’s “perhaps most densely woven tissue of *leitmotives*” (musical strands of reminiscence and premonition).⁷⁷ Where Wagner’s dense orchestral texture was to contest the dominance of the melodic line as an operatic norm,⁷⁸ the trinity of the Norns also evokes “the three primeval sisters” of dance, tone, and poetry he had envisioned in *The Art-Work of the Future* in 1849: surviving only as “isolated Grecian arts [--] sprung from the wreck of Tragedy,” the three would soon be “interlaced” or “entwined” in the “united chain” of the drama.⁷⁹ In its intertwining of past and future, it seems that Wagner’s famous utopia of “the total work of art” also owes some of its textural rhetoric to his once architect Gottfried Semper. Having discussed the “sister arts,” and indeed the “unified work of art,” already in 1834, Semper would neatly literalize Wagner’s sense of artistic “entwining,” by equating “*the beginning of building [--] with the beginning of textiles.*”⁸⁰ In brief, his idea was that monumental architecture only gave permanence to the temporary theatrical scaffold with its polychrome tapestries – and indeed Wagner also would have preferred “a provisional theatre, as simple as possible, perhaps merely of wood.”⁸¹

But obviously Wagner’s Festival Theatre at Bayreuth is no temporary scaffold.⁸² Adapted from Semper’s Munich designs of 1865 – and woven with German nationalism from the nation’s concurrent founding to Wagner’s Hitlerian fandom – it stands as the permanent instrument for his vision of total theatricality, purpose-built much as his enlarged brass section, with a curiously dual effect of absorption and detachment. The sense of absorption derives from Wagner’s Romantic idealist aesthetics. As Matthew Wilson Smith puts it, “the total work of art implies not only an intermingling of art-forms” but also an organic synthesis of both subject and society – the *Volk* of a Greek past and of a German future, “the basic fabric of social life” torn asunder by modernity.⁸³ To counter “humanity’s fall from organism into mechanism,” the mere getting to Bayreuth would

⁷⁷ Taruskin n.d. (“unique webbing” quoted from Wagner’s own discussion of the scene, in a letter to King Ludwig II of Bavaria, dated 5 May 1870).

⁷⁸ See e.g. Puchner 2002, 44.

⁷⁹ Wagner 1892–9:1, 52, 95 (the first quote is from *Art and Revolution*, also of 1849).

⁸⁰ Semper quoted in Mallgrave 1996, 293. While Koss (2010, 25–6) finds Semper’s argument “hardly unique enough” to secure him as Wagner’s primary source, their significant historical parallels do suggest that “the artistic interrelation that occurred between the arts also took place within each one.” For an argument on Semper’s central influence on Wagner, see Mallgrave 1996, 7–10, 60, 126–9.

⁸¹ Wagner quoted in Koss 2010, 28; on Semper’s theory, see especially Mallgrave 1996, 299–300.

⁸² Certainly it was not destroyed after the first performance of the *Ring* tetralogy, as initially planned (Koss 2010, xxvii). The following discussion owes mostly to Koss 2010 and Smith 2007.

⁸³ Smith 2007, 11–12.

amount to a Platonic pilgrimage from the cave of commerce to the sun of social restoration, arising from dance, tone, poetry, and participation.⁸⁴ Once there, a series of innovations were in place to reduce distraction and to focus audience attention entirely on the ideal reality on stage. The theatre was sparsely adorned, cleansed of the standard operatic paraphernalia of boxes and balconies; the seats steeply raked so as to afford roughly equal sightlines; the house lights darkened during performance; the orchestra pit tucked beneath the proscenium stage.⁸⁵

However, the “mystic gulf” thus created – so called by Wagner and Semper “because it had to part reality from ideality” – also served the most drastic separation of the two realms. The forced perspective of Semper’s double proscenium further endowed the singers with an ambiguous air of distance and “superhuman stature.”⁸⁶ In Wagner’s words, the viewer found himself “in an actual ‘theatron,’ i.e. a room made ready for no other purpose than his [--] looking straight in front of him.” Before him was a consciously framed “scenic picture,” brilliant in colour but hovering in darkness.⁸⁷ Hence then the further divide between *the image and the imperceptible*, emphatically repressed or dissimulated in the interest of artistic and societal totality. For Smith, this “concealment of production [is] at the heart of Wagnerian performance,” whose mimetic basis he aptly identifies as “a mechanism pretending to be an organism.”⁸⁸

Should we read this in terms of the theatrical instinct for *dress*ing or *veil*ing from which Semper derives his architectural theory – the emergence of form from the masking of material (cf. Greek polychromy and the marble beneath)⁸⁹ – Wagner’s specific dressing would have been woven in various theatrical layers. On the surface, its Semperian “seams”⁹⁰ are overtly apparent: I refer to Martin Puchner’s enjoyable analysis of Wagner’s *gestural* aesthetic of ascending and descending leitmotifs, harshly attacked by both Nietzsche and Adorno. Rather than developing into organic “themes, motives, and (musical or dramatic) lines,” in Puchner’s analysis, Wagner’s disjointed musical gestures appeared to critics as mere “isolated entities” that could “only be performed one at a time,” and perhaps mechanically “amplified and exaggerated” – “leading Nietzsche to the seemingly paradoxical statement that Wagner’s megalomaniac works represent a ‘miniaturism’ in music.”⁹¹ Beneath this seaming surface of music and melodrama, however, a vast theatrical network was arduously hidden in layers of naturalistic detail (trees painted by the leaf on backdrops), Romantic landscapes (at times in stage-wide moving dioramas) and mechanical magic (gauze curtains and clouds of steam). Major effects were used especially for major changes, such as when the Norns,

⁸⁴ Smith 2007, 13 (Schiller on organism and mechanism), 25 (on Bayreuth as a site of pilgrimage).

⁸⁵ E.g. Smith 2007, 30–1.

⁸⁶ Wagner 1892–9:5, 334–5 (“The Festival-Playhouse at Bayreuth,” 1873). On Semper’s earlier but very similar discussion of his 1865 Munich designs, see Koss 2010, 61–2.

⁸⁷ Wagner 1892–9:5, 334–5.

⁸⁸ Smith 2007, 35, 18.

⁸⁹ Mallgrave 1996, 300–1.

⁹⁰ Based on the etymological connections of the German *Naht* and *Noht* – for “seam” and “necessity” – leaving seams undisguised was, for Semper, to “make a virtue out of necessity” (Mallgrave 1996, 292).

⁹¹ Puchner 2002, 34–45, 52–4.

their rope of destiny snapped, “sink into the earth to a concatenation of Curse, Oblivion, Fate, and [--] Götterdämmerung motives.”⁹² To enable the magic and to conceal the machinery, although discouraging both singers and scenographers, the Bayreuth stage all but outsizes the auditorium in every direction.

Not so with the Munich Artists’ Theatre, opened by director Georg Fuchs and architect Max Littmann for the Munich Exhibition of 1908, and briefly famous for its shallow “relief stage” in close proximity to the audience. Built “on Theatricalist principles” and bridging “the mystic gulf of Wagner,” commentator Mordecai Gorelik found it “perhaps the first conventional-style theatre building of the modern era.”⁹³ Even if the actual stage was not much wider than it was deep, it made literal “the theme of flatness epitomized by Jugendstil design,”⁹⁴ as art historian Juliet Koss argues. Fuchs’s major influences included his earlier cooperation with architect Peter Behrens, at the Darmstadt Artists’ Colony, and a two-dimensional emphasis in the German visual theory of the 1890s. The one inspiration that Fuchs denied, in his 1905 essays on *The Stage of the Future* (although the title implies otherwise), was Wagner: “The stage can never be the ‘Gesamtkunstwerk’ [--] but instead is *an art for itself*.”⁹⁵

First of all, then, Fuchs’s famous “retheatricalization of the theatre” joined in a current refrain of artistic liberation, especially from the bounds of literature. Indeed, the very name of the Munich Artists’ Theatre proclaims the specific *art* of the theatre.⁹⁶ Second, the “deep stage” of naturalism, “overburdened” with three-dimensional reality, was to collapse for an overtly unnatural use of the *pictorial* plane. Rather than “lost in the unfathomable depths of an opera stage,” voices and figures would emerge in a relief that Fuchs boasts could fully satisfy “even foreigners.”⁹⁷ Third, and against “the literary theorists [who] separated stage and auditorium,” it was not on stage but “in the audience that the dramatic work of art is actually born.”⁹⁸ If the theatre, in Fuchs’s ur-narrative, arose from these two experiential elements being “assembled in one place,” then “the drama [was] possible without word or tone, without scenery or costume, simply as rhythmic movement of the human body” in space.⁹⁹

To make his case – apart from literalizing a theory of relief sculpture¹⁰⁰ – Fuchs was entertainingly at pains to prove the pertinence of his shallow stage, not in pictorial terms, but as arising from the very nature of acting, drama, and the aesthetic experience. Thus he deems it “a discovery as old as the theatre itself” that performers “involuntarily press forward” at important moments, an “instinctive [dramatic] urge” just “sweeping them down” to “assume positions similar to

⁹² The quote is from Taruskin n.d.; see also Smith 2007, 26–9, 33–5.

⁹³ Gorelik 1962, 289. My key references here will be Fuchs 1959, Koss 2010, and Jelavich 1985.

⁹⁴ Koss 2010, 160.

⁹⁵ Fuchs quoted in Koss 2010, 121.

⁹⁶ Fuchs 1959, xxviii; Koss 2010, 163–4.

⁹⁷ Fuchs 1959, 98.

⁹⁸ Fuchs 1959, 6, 43.

⁹⁹ Fuchs 1959, 46–7.

¹⁰⁰ Indeed, Fuch’s debt to sculptor and visual theorist Adolf von Hildebrand, specifically *The Problem of Form in the Fine Arts* of 1893, is at the very core of Koss’s arguments in Koss 2000 and 2010.

the arrangement of figures in a relief.¹⁰¹ This follows “from the dramatic necessities of the play,” “since every drama in its decisive moments pushes forward away from the background”; the relief stage only allows it “to create its own surroundings as a snail builds its house.”¹⁰² Insofar as this house also includes the auditorium, finally, the relief stage was “to intensify the dramatic experience [–] not only for the eye, but also for the ear.” Acoustically, the “shallow scene, shut in above and at the sides,” would keep sound from dispersing. Visually, the “principal plane” would not be the background but the forestage, where “the highest figures meet,” again forced there by dramatic necessity.¹⁰³

Consequently, any naturalistic reproduction of actuality, and “its necessary depth of stage, is at best superfluous and at worst annoying.” Given the forward urge of the dramatic action, such a stage “remains unused for almost two thirds of its depth,” and only becomes more obtrusive if then filled with illustrative detail.¹⁰⁴ Moreover, it produces an “untheatrical” relationship between actor and environment, often with “insurmountable difficulties” for the performers thus divided just to “have a scene together.”¹⁰⁵ “The more the actors work in one plane, the more strongly their action will hang together”¹⁰⁶ – this principle of textural cohesion was also stressed by other adherents of the relief effect. Where critic Karl Scheffler likened the relationship of deep stage and shallow proscenium to that of bass line and melody in music, Behrens found in relief “the most striking expression of the line, of the moving line” and hence of the “essentially lateral” movement that for him was “everything, in the drama.”¹⁰⁷ In striking contrast to my model of the platform, he would argue that “movement which occurs in the direction of the audience is, optically speaking, without effect.”¹⁰⁸

Concerning *the image* as a model of theatricality, accordingly, its two extremes can now be identified in the absorbing abyss of Wagner’s “scenic picture,” and the shallow relief in which Fuchs’s actors would push forth but could only proceed sideways. For critics, however, “the life-threatening tightrope-walking of the pedestrians” in Fuchs’s *Faust* (1908) made both the lack and the need of spatial depth “clear to the point of irony. Often wonderful as a picture, it is impossible as a dramatic scene.”¹⁰⁹ Altogether, Fuchs seems to have relied on an outmoded aesthetic ideal at a historical moment when – and Koss traces a theme of flatness in all these developments – abstract painting, cinema, and the mass audience of the 1920s were already imminent.¹¹⁰ In Munich, Wilhelm Worringer, the advocate of abstraction, denounced his efforts for their “Protestant” fear of theatre itself (or a “detheatricalization of the theatre”) and indeed, Max Reinhardt took

¹⁰¹ Fuchs 1959, 68.

¹⁰² Fuchs 1959, 72, 70.

¹⁰³ Fuchs 1959, 67, 73 (“highest figures” quoted from Hildebrand).

¹⁰⁴ Fuchs 1959, 74, 76.

¹⁰⁵ Fuchs 1959, 76, 73, 72.

¹⁰⁶ Fuchs 1959, 72.

¹⁰⁷ On Behrens and Scheffler, see Koss 2010, 174, 179 (also Jelavich 1985, 189–90).

¹⁰⁸ Behrens 1910, cited in Koss 2010, 174.

¹⁰⁹ Otto Falckenberg (then in the executive board of the Artists’ Theatre), cited in Jelavich 1985, 206.

¹¹⁰ Koss 2000, 3; 2010, 184, 185ff.

over the supervision of the Artists' Theatre the very next summer.¹¹¹ Apparently undaunted, Fuchs edited his essays into a new volume that presented his work as a success – *Revolution in the Theatre* was widely read throughout Europe, not least for its catchy French motto, *Rethéâtraliser le théâtre!* – but still his German failure would have been a blow. According to an early friend's testimony when he was tried for treason in 1923, Fuchs's boyhood dream had been of "the German people erecting a Festspielhaus for him and performing his dramas."¹¹²

Hence one final sense of Fuchs's retheatricalization: the "strange intoxication which overcomes us when, as part of a crowd, we feel ourselves [--] united in an overwhelming passion." In its Nietzschean modality, the function of theatre would have been to satisfy this "atavistic urge" for "intensification of life" or "primitive enchantment": "The more this excitement is intensified, the more specifically theatrical this art will be."¹¹³ The other modality was well kept by the executive committee of the Artists' Theatre, but plainly to be seen in Fuchs's anonymous *Kaiser, Culture, and Art* of 1904, with chapter titles such as "Race and Rhythm," or "Culture and the Position of World Power." In 1933, having served five years in prison for his separatist ambitions in the 1920s, Fuchs embraced the affective theatricality of Nationalist Socialism. In 1944, the Munich Artists' Theatre was reduced to rubble in an Allied bombing raid.¹¹⁴

Strand 2. The Platform: Meyerhold and Brecht

If Naturalist and Symbolist productions had tried to "represent" places and characters, the Theatricalist ideal was to "present" them directly to the audience, bringing them in on the stage platform as on a tray. [--] [Theatricalism was defined by its] frankly artificial "scenography" [--] – a recognition of the stage as platform rather than as picture. [--] The second feature is a shift in emphasis from the *walls* of the setting to the *floor* of the setting. (Mordecai Gorelik)¹¹⁵

For the 1914–15 class at his studio, in St Petersburg, Vsevolod Meyerhold envisioned "a new form of pantomime in which music dominates on its own level and the actor's movements proceed parallel to it," "weaving a rhythmical pattern" across the corresponding planes of the main stage and the proscenium. As a unifying principle, he states in the studio journal, "theatricality presupposes an inevitability of form."¹¹⁶ In a 1909 lecture on his inaugural production at the Mariinsky Opera, he likewise stated that an opera without words "amounts to a *pantomime*," and that "the dance is to the body what music is to thought:

¹¹¹ Koss 2010, 180–4; Jelavich 1985, 208.

¹¹² Jelavich 1985, 208, 201.

¹¹³ Fuchs 1959, 3–5.

¹¹⁴ Jelavich 1985, 203–4, 198–200, 308; see also Koss 2010, 119.

¹¹⁵ Gorelik 1962, 291, 295.

¹¹⁶ Meyerhold 1998, 149, 147.

form artificially yet instinctively created.”¹¹⁷ Apart from his then interest in “stylized theatre” and in the spectator as its “fourth creator”¹¹⁸ – filling in scenic suggestions as “one does when listening to music”¹¹⁹ – Meyerhold’s production of *Tristan and Isolde* was based on a year’s study of Wagner, whose “fundamental conception of the stage as a pedestal for sculpture” he proposed to embody with a set of “practicable reliefs” derived from his reading of Fuchs.¹²⁰ Where Fuchs’s reliefs consisted of actors, however, Meyerhold’s practicables would be anything the actors touch or lean on, sculptural pedestals for movement, so constructed “that the lines of rhythmical expression can stand out distinctly,” “cross and vibrate.”¹²¹

From these early musical considerations, one already intuitively discerns Meyerhold’s comprehensive sense of acting as melody and staging as harmony, both of these orchestrated by the director in textures of line, movement, and gesture. Whether homophonic or contrapuntal, as Edward Braun notes, their “rhythmical discipline [would be] reinforced by the purposely contrived spatial restrictions of the stage area.”¹²² In *Tristan*, Meyerhold sought a strict synchrony of music and movement so as to “free the actor [--] from the demands of his own temperament”: from the “inspirational” style that his key 1913 essay, “Fairground Booth,” would fault with the still-negative connotations of “theatricality.”¹²³ What he means by the “pure theatricality” that the essay emphatically argues for can be succinctly outlined by briefly unpacking the implications, of the essay and of the later studio journal, for acting, dramaturgy, and spectatorship.

As for the actor, the essay suggests that he “rediscover the basic laws of theatricality” from the *cabotin* – the “strolling player” akin to juggler, conjurer, and quack¹²⁴ – and the theatre’s “primordial elements” of mask and movement, puppets and pantomime; in the studio, “the truly theatrical ages of the theatre” would also be studied.¹²⁵ Much as Fuchs had and as Grotowski would, Meyerhold contends that “the theatre remains the theatre” even if “deprived of dialogue, costume, footlights, wings and an auditorium, and left with only the actor and his mastery of movement.”¹²⁶ As for dramaturgy, the essay argues that the merest “scenario of movement” suffices, with elements of prologue, parade, and address, and with reality utterly “schematized” now spatially, now temporally. According to the studio journal, “any dramatic work which is imbued with the quality of true theatricality is amenable to total schematization.”¹²⁷ Lastly, and

¹¹⁷ Meyerhold 1998, 80, 85.

¹¹⁸ Meyerhold 1998, 63.

¹¹⁹ Meyerhold 1998, 26 (“The Naturalistic Theatre and the Theatre of Mood,” 1906).

¹²⁰ Meyerhold 1998, 89–90. On the production, see e.g. Braun 1995, 86–95.

¹²¹ Meyerhold 1998, 91, 63. The latter quote is from “First Attempts at a Stylized Theatre” (1907): “Stage movement is achieved not by movement in the literal sense, but by the disposition of lines and colours, and by the ease and cunning with which these lines and colours are made to cross and vibrate.”

¹²² Braun 1995, 89; on Meyerhold’s notions of melody and harmony, see e.g. Roesner 2014, 79.

¹²³ Meyerhold 1998, 85, 129; on the notion of synchrony, see also Braun 1995, 94.

¹²⁴ Meyerhold 1998, 122, 136.

¹²⁵ Meyerhold 1998, 126, 125, 146, 148.

¹²⁶ Meyerhold 1998, 125, 147. Cf. Fuchs 1959, 46–7; on Grotowski, see Paavolainen 2012, 93–161.

¹²⁷ Meyerhold 1998, 124, 137–8, 150; his example of the latter is the Mousetrap scene in *Hamlet*.

most famously, Meyerhold's notion mirrors the then principle of the Russian Formalists that art lay its devices "bare" for perception. In Robert Leach's words, "the painting did not attempt to conceal its paint, [--] and the theatrical presentation its theatricality."¹²⁸ Thus Meyerhold's audiences were constantly reminded that they were in a theatre, the *quality* of theatricality estranged by foregrounding its very *texture*. The curtain and the footlights might be abolished, the house lights left on, scenes shifted by stage-hands before their eyes. As Leach suggests of his later work in the 1920s, "the final 'baring of the device' was to put the actor in an empty space, or a space with a few platforms, [--] throwing into relief the reality of objects and people."¹²⁹

Since I have analysed Meyerhold's biomechanics and constructivist settings at length elsewhere,¹³⁰ however, I now turn to discuss what I mean by the theatricality of *the platform* more generally. This is best exemplified by three early commentaries of 1939/40, by the American designer-historian Mordecai Gorelik, the Prague School semiotician Jindřich Honzl, and the German cultural critic Walter Benjamin. As Gorelik notes, first, the idea of the platform stage thrust forth like "a tray" is ever relative to the *picture* stage of the Renaissance, perfected by Wagner, receding inward and leaving its audience ever more passive and introspective as well. The two things that the scenic platform enables "the Theatricalist designer" to do instead are to "carry the actor into direct contact with the spectator," and to "treat the setting as a component part of the action." Insofar as the setting no longer "surrounds the actors" but rather "deals with the actors," its floor plan becomes more important than its walls: "When the area of the stage is broken up by means of platforms, steps, ramps, partitions or barriers of any kind [--] the actor is vitally affected," his movements defined "by the spatial arrangement of the setting. Where steps are placed in his path he must ascend; where an area is restricted" by partitions or barriers, so are his movements.¹³¹

For Gorelik, in short, the theatrical platform – the bare device – amounts to a network of practicables. What Honzl and Benjamin add to the notion (both attacking aspects of Wagner) is a further sense of its textural dynamics. For Honzl, "the action value, that is, the theatricality" of the scenic network resides in its "structural stability" insofar as it enables "versatility" in use: in the theatre, "space need not be indicated by a space, sound by a sound, light by lights, human activity by an actor's acting."¹³² "The firmer the structural base, the more finely will the textural strands weave patterns and pictures that captivate us with their beauty."¹³³ For Benjamin, the texture of the action will also include the audience, but no longer quite "captivate" them as if by magic: to bridge the Wag-

¹²⁸ Leach 1989, 11, 128; see also Innes and Shevtsova 2013, 81–2.

¹²⁹ Leach 1989, 38–41, 82, 94.

¹³⁰ Paavolainen 2012, 53–92.

¹³¹ Gorelik 1962, 285–8, 298.

¹³² Honzl 1976, 91, 79, 85, 83.

¹³³ Honzl 1976, 80.

nerian “abyss,” the stage will become “a public platform.”¹³⁴ With this notion, and with Benjamin, we now move to more Brechtian aspects of theatricality.

For all his varied debts to Meyerhold, it is against the magic, hypnosis, or intoxication of Wagner’s theory that Brecht first calls for the “radical separation of elements,” making “music, words and set design [–] more independent of one another” (1930).¹³⁵ In later direct references, he “invites all the sister arts” to “mutually estrange one another” (1949), now as “a collective of independent arts” (*1956), now as a Gesamtkunstwerk but conceived “as a bundle of separated elements” (1939).¹³⁶ While discussions of Brecht and Wagner range from Puchner’s emphasis on Brecht’s antitheatrical heritage – interpreting his *gestus* as a “theory of controlled theatricality” – to Brown’s reading his drama as a quasi-Wagnerian system of “leitmotiv networks,” I am inclined to side with Smith that he was not up to dispense with unity per se, but rather with the Wagnerian, organically textured illusion of “seamless unity.”¹³⁷

Just consider the textural imagery Brecht himself provides for his key concepts. First, *historicization*,¹³⁸ or showing things as ephemeral and thus changeable: in textural terms, this is the effort to “untie” or “resolve” conditions into processes and relationships (*1931),¹³⁹ to “untangle ‘fate’ into a mesh of types of behaviour” (1941).¹⁴⁰ Second, *Verfremdung* or estrangement¹⁴¹: to show things as peculiar and striking rather than familiar and inconspicuous, the events of the plot are to be “tied together in such a way that the knots become conspicuous” (1949).¹⁴² Third, the principle of the *not ... but*, that the actors always “imply what they are not doing” (1940), akin to “rough sketches” with “traces of other movements and features” still apparent (1949).¹⁴³ Here the historicized event becomes a *knot* of *buts* pointing to the strands *not* followed, further tightened by all the sister arts deliberately pulling in different directions.

In short, what Brecht adds to the *platform* metaphor of theatricality – so fluently playful and rhythmical in Meyerhold – is a sense of unresolved tensions in its very texture. Below, I elaborate what this means in terms of aesthetics, thematics, and reception, in the work of his “stage builder” Caspar Neher. Even his preferred epithet highlights the scenic platform against the “Nazi word” *stage picture*.¹⁴⁴ On their stage, Brecht’s twin principles of estrangement and historicization would have been in evidence on virtually every level: “to show the world

¹³⁴ Benjamin 1988, 22.

¹³⁵ Brecht 2015, 65–6.

¹³⁶ The 1949 and 1939 quotes are from Brecht 2015, 254 (section 74) and 145; the *1956 quote is from Brecht 1967:17, 1210 (in Finnish Brecht 1991, 284). The asterisks generally indicate passages for which I know of no translation in English; for *1931, I have modified the newest existing one.

¹³⁷ Puchner 2002, 140, 152; Brown 1991; Smith 2007, 76, 78–9.

¹³⁸ E.g. Brecht 2015, 187–8.

¹³⁹ Brecht 2015, 57–8. As for the implicitly mechanistic “breaking down” of conditions and theatrical material, as it is rendered in the English translation, *untied* or *resolved* are not only more literal but also more textural translations of the German “löste [–] auf / die Auflösung” in Brecht 1967:15, 220, 222.

¹⁴⁰ Brecht 2014, 55.

¹⁴¹ E.g. Brecht 2015, 143–4, 192–3 (section 17).

¹⁴² Brecht 2015, 251 (section 67).

¹⁴³ Brecht 2015, 185, 240 (section 39).

¹⁴⁴ Willett 1986, 13–14; on Neher, see also Baugh 2006.

in such a way that it becomes manageable” (1940), with “man as a function of the milieu and the milieu as a function of man” (1936).¹⁴⁵

Rather than “melt into a Gesamtkunstwerk,” first, the art of stage design should not only remain apart from the other “elements” at play, but itself consist in a “montage of mobile elements” so as to undercut any misleading sense of stability (*1938).¹⁴⁶ In rehearsal, Neher could influence the acting and groupings, enabling new meanings and gestures. The set would be introduced as a “fellow-actor” early on, an extra or protagonist with “its own climax and special round of applause” (mid-1920s).¹⁴⁷ Thematically, man and milieu would create the desired *gestus* reciprocally, with “Neher-height” chairs and tables so lowered as to “create attitudes.”¹⁴⁸ To enhance legibility, any “beautiful approximation in matters large of scale” would be matched with “carefully worked-out detail in costumes and props” (1949).¹⁴⁹ Hence the Brechtian realism of work and implied human history: A door frame, perhaps, from a torn-down building, “no contrived construction” but “a sociologically adept thing with its own biography” and the sole purpose of “securing the passage of people” (*1938).¹⁵⁰ The whole would be represented metonymically by its parts – the room, by furniture and the merest frames for its doors and windows: “solid, realistic, second hand if wanted.” On the otherwise-bare platform, these “tokens” or fragments would stand out like a sculpture on a pedestal, decontextualized and hence defamiliarized to the full, effectively isolated for critical scrutiny. Rather than have the audience believe that they are “in a real place of real life,” they should believe themselves “in a good theatre,” and indeed, find themselves in a theatre even when “in a real place of real life” (*1938).¹⁵¹

All in all, Brecht’s is a “deictic theatricality,”¹⁵² *pointing* not only to its own devices, but also to the *performativity* of social norms and conditions – to the *texture* of their assumed qualities, their well-woven habits made conspicuous like knots. Insofar as *de-familiarization* depends on what has performatively been rendered familiar, first, Brecht all but prefigures Judith Butler’s critique of gender essentialism. Rather than depicting “‘universal’ situations that allow Man with a capital M to express himself: man of every period and every colour” – “timeless” and “eternally human” (1936) – the “epic” actor “derives his characters entirely from their actions” (1938) and makes things appear strange by showing them as “customary” (1949).¹⁵³ In more *theatrical* terms (theatrical as in the etymological “seeing place”), defamiliarization works to provide *perspective* on the performative: In rehearsal, the actors could gain in “detachment” by reading

¹⁴⁵ Brecht 2015, 188, 157.

¹⁴⁶ Brecht 1967:15, 441, 446; in Finnish Brecht 1991, 187, 190.

¹⁴⁷ Brecht cited in Willett 1986, 98.

¹⁴⁸ Egon Monk cited in Willett 1986, 113; on Neher’s chairs, see also Brecht 2014, 117–18. On these and on the theatrical/cultural affordances of chairs more generally, see also Paavolainen 2012, 44–5.

¹⁴⁹ Brecht 2014, 187.

¹⁵⁰ Brecht 1967:15, 458 (in Finnish Brecht 1991, 193).

¹⁵¹ Brecht 1967:15, 457–8, 451 (in Finnish Brecht 1991, 193, 191).

¹⁵² Puchner 2002, 153; my discussion of Brecht and performativity is somewhat inspired by a [2014 blog post](#) by Jena Zelezny on the “Performance Philosophy” website (link checked 11 Jan 2016).

¹⁵³ Brecht 2015, 156, 179, 251 (section 67).

the stage directions out loud and by using the third person and the past tense – also, by seeing their own work in a mirror, or “their roles played by others” (especially comedians, 1940).¹⁵⁴ In performance, the theatrical perspective would highlight direct appearance and reflective distance: As for the looks of things, bright white light from apparent sources would have prevented illusion but also highlighted the appearance of theatre as theatre and of objects as objects, their rough, well-worn texture itself embodying a strong sense of history and human labour. As for reflection, issues as well could be estranged by means of a spatial distancing, implicit in Brecht’s situating his plays in “model” cities and societies (from China to Chicago) but also in the “epic” scale of his plots not being “tied to time” in Aristotle’s sense.¹⁵⁵ With each scene seen for itself, the storyline would unfold as a rope of chosen knots, each apart from the other, and offered for synoptic scrutiny in their very separation.

Finally, this zooming between perspectives also evokes Brecht’s initially binary theorization of estrangement and empathy: “just as empathy turns a special event into something ordinary, so *Verfremdung* turns an ordinary one into something special” (1941).¹⁵⁶ Here, Juliet Koss’s intriguing argument is that Brecht, “in claiming a Soviet theoretical heritage” in Shklovsky and Meyerhold, “repressed a particular German one” that would have still been apparent during his early years in Munich: that of Georg Fuchs, aligning his conservative right-wing politics to a specific theory of empathy (*Einfühlung*, signaling both “absorption” and “self-alienation”).¹⁵⁷ Whatever the case, historically, Koss herself agrees with Brecht’s later dialectics that “a consciousness of distance,” in her words, depends on “the experience of its absence; [that] estrangement relies on the intermittent experience of empathy. (A fully estranged spectator would get up and walk out during the performance.)”¹⁵⁸ Thus, empathy is “one of the two strains comprising the dialectical structure of *Verfremdung*,” oscillating “between distance and closeness,” or “absorption and theatricality,”¹⁵⁹ or perhaps, between the empathetic image and bare device of the theatrical platform. A version of such fluctuation would also characterize the work of Peter Brook, who himself witnessed the “dazzling theatricality” of Brecht’s *Mutter Courage* in 1955, not as cold and distant but instead as highly emotional on a practically empty stage.¹⁶⁰

Strand 3. The Tightrope: Peter Brook

Craig, by putting the question: “How much is it essential to put on the stage to convey a forest?” suddenly exploded the myth that it was

¹⁵⁴ Brecht 2015, 186, 190 (section 6).

¹⁵⁵ Cf. Willett 1967, 156–9, 167.

¹⁵⁶ Brecht 2014, 46.

¹⁵⁷ Koss 1997, 810, 812–13.

¹⁵⁸ Koss 1997, 817.

¹⁵⁹ Koss 1997, 810, 817, 818.

¹⁶⁰ Brook 1998, 64.

necessary to show an entire forest, trees, leaves, branches and all the rest. And the moment the question was put, suddenly the doors opened to the bare stage and the single stick, suggesting whatever is needed. [--] I think it is in that area that the visual revolution of Craig relates to an acting revolution through Brecht. (Peter Brook)¹⁶¹

Turning now to Brecht's "Man with a capital M," an early pioneer of a *universally* "theatrical instinct" would have been the Russian Nikolai Evreinov, preceding even Meyerhold in his appeals to "the theatre theatrical," and in coining the concept of *teatralnost'* in 1908.¹⁶² "Infinitely wider than stage," he found in theatre a "pre-aesthetic" instinct of transformation – thus preceding the arts of "formation" – that was "as essentially necessary to man as air, food and sexual intercourse." In Tony Pearson's precis, "children, savages, primitive societies, even animals" all exhibited "an instinctual [--] urge to theatricalize – and hence to transform – their lives."¹⁶³

I begin this section with Evreinov, because he initiates an *essentialist* strand of theatricality, quite distinct from those previously discussed, yet one to be carried on by a more famous director later in the century. In the 1970s, Peter Brook likewise promoted *playing* as "a basic function, like eating, drinking, making love," with "all vital forms of theatre" thus "an extension of a natural activity."¹⁶⁴ Since then, Brook's prime instrument has been his International Centre at Paris's Bouffes du Nord, a blend of theatre and anti-theatre with its nineteenth-century balconies and its long-since dilapidated texture. With the Bouffes as his Bayreuth, the Gesamtkunstwerk of Brook's Centre has consisted in an interweaving of performance cultures.¹⁶⁵ In 1968, he arguably initiated an aesthetic of "emptiness" with his succinct definition of theatre – "a man walks across [an] empty space whilst someone else is watching him"¹⁶⁶ –, but since then, Brook has also come under some fire for essentializing the "man" of this sentence. In 2002, most notably, playwright David Hare accused him of "draining plays of any specific meaning or context to a point where each became the same play – a universal hippie babbling which represents nothing but fright of commitment."¹⁶⁷

Here, I argue that Brook's is precisely a theatre of *intertwining contexts*, "theatricality" being what "makes the invisible appear from the visible: if something abnormal is to come forth, what is normal must exist first. Then you heighten it."¹⁶⁸ If Evreinov wanted the theatre to be *theatre* (not "a temple, a school, a mirror, a tribune or a pulpit") and assured the theatrical instinct would build "pal-

¹⁶¹ Brook 1987, 42–3.

¹⁶² Brecht 2015, 156; Pearson 1992, 153, 156–7. "An Apologia for Theatricality" was Evreinov's inaugural address when he succeeded Meyerhold at Kommissarzhevskaya's theatre in August 1908.

¹⁶³ Evreinoff 1927, 6, 23–4; Pearson 1992, 163.

¹⁶⁴ Brook in Williams 1992, 200.

¹⁶⁵ On the Bouffes du Nord, see especially Todd 2003. "Interweaving performance cultures" is Erika Fischer-Lichte's intriguingly textural concept of multicultural performance.

¹⁶⁶ Brook 1990, 11.

¹⁶⁷ Hare's criticism and then correspondence with Brook is quoted at length in Kustow 2005, 297–300.

¹⁶⁸ Brook quoted in Worrall 2007, 1343.

aces out of cardboard” on the simplest pretext,¹⁶⁹ Brook would share his confidence but also texturize his vision. First, if temples are built “downward from the abstract,” then in Brook’s theatre “one starts in the dirt of everyday life.”¹⁷⁰ Hence the consistently vertical thread in his thought, from the “rough texture” of the everyday – or, the “rough theatre” of “available means”: of Brecht and Meyerhold – to the other aspect of reality he variously relates to imagination and “holiness”: the sacred as a transformation of “[what] is not sacred at the outset,” and whose forms easily turn “deadly” over time (Brook wonders if Artaud too was “dragging us back to a nether world, [--] [to] Wagner”).¹⁷¹ If this duality is overtly Platonic at times – such that where “visible [--] forms live and die,” “the invisible world has no form [and] does not change”¹⁷² – it is the “passing from the visible to the invisible and back again” that Brook locates as “the basis of the theatre experience”:¹⁷³ a “double vision” native to children and enabled by “artistic form,” provided that the actors and the audience inhabit “the same world.”¹⁷⁴ Be it from prose to poetry, or from the long shot to close-up, what matters is “the constant in-and-out movement between various planes”; in the vast depth of the Bouffes du Nord stage (beyond the easily rough and holy associations of its peeling-red walls), it is suggested that one step separates distant panorama from utmost intimacy.¹⁷⁵

However, as Brook would argue in various texts and talks of the 1990s (including his autobiography *Threads of Time*), “simplicity [--] is the end result of a dynamic process that encompasses both excess and the gradual withering away of excess.”¹⁷⁶ To make life “more visible [and] vivid than on the outside” (hence again the “seeing place”), the theatre presents it as “more concentrated [--] more compressed in time and space,” by “removing everything that is not strictly necessary and intensifying what is there, [--] putting a strong adjective in the place of a bland one.”¹⁷⁷ One recurring model for this process is the “traditional storyteller’s art,” enabling the invisible to appear in “the most mundane of objects” if only they are neutral, ordinary, and “empty” enough to arouse the theatrical instinct.¹⁷⁸ In more musical terms, a connecting thread is also provided by *rhythm*: “that the movement of the eye as it passes across a painting or across the vaults and arches of a great cathedral is related to a dancer’s leaps and turns and to the pulse of music.”¹⁷⁹ Finally, even if he sometimes dates the theatre/everyday duality back to Meyerhold (he doesn’t mention Evreinov), there is no doubt of Brook’s highest ideal: In Shakespeare, “all levels of society” would be “linked in a common event,” one section “following the crude” and another

¹⁶⁹ Evreinoff 1927, 148, 33.

¹⁷⁰ Brook in Todd 2003, 251–2.

¹⁷¹ Brook 1993, 56, 72; Brook 1990, 60 (Wagner). On holy and rough theatre, Brook 1990, 47–109.

¹⁷² Brook 1993, 105.

¹⁷³ Brook 1987, 128.

¹⁷⁴ Brook interviewed in Croyden 2003, 174, 72.

¹⁷⁵ Brook 1987, 46; Brook in Todd 2003, 27.

¹⁷⁶ Brook 1998, 74.

¹⁷⁷ Brook 1993, 11–12.

¹⁷⁸ Brook 1998, 165; Brook 1993, 72, 55.

¹⁷⁹ Brook 1998, 172, 19.

er the “sophisticated level,” then treated “to an instant of deep insight into the fabric of reality.”¹⁸⁰

In what follows, I only briefly introduce three spatial models through which Brook has sought to navigate between the extremes of “holy” and “rough” theatricality (which I suggest resonate well with my models of the image and the platform). The first was introduced during his new group’s hundred-day journey of Africa, at the turn of 1972 and 1973: lay down a big blue carpet, wait for an audience, and see if “a common ground” could be established by someone just “walking across” it (much like the primordial man in *The Empty Space*).¹⁸¹ In such carpet work, there is a sense of roughness, immediacy, and contact, but also, potentially, a degree of imagistic purity, in the ritual framing of those who traverse it. Here is Brook himself in 1993:

We often use a carpet as a rehearsal zone, with a very clear purpose: off the carpet, the actor is in daily life, he can do what he wants – waste his energy, engage in movements that don’t express anything in particular [--]. But as soon as he finds himself on the carpet, he is under the obligation of having a clear intention, of being intensely alive, simply because an audience is watching. [--] It was through this that we experienced the technical basis of Shakespearean theatre.¹⁸²

The second practice was assumed during the rehearsals for Brook’s most overt “celebration of theatricality,” in his 1970 production of *A Midsummer Night’s Dream*: “abandon everything” (like the iconic trapezes in *Dream*) when a sense of story and production have begun to emerge, and present the work-in-progress to children in a school gym or basement, re-routing all associations through local affordances on the fly.¹⁸³ While the production resonates with the lightness of its imagery, the gym work exemplifies not only the rough immediacy of the platform, but also a dual sense of *context* that I would argue defines Brook’s theatricality more generally. On the one hand, the very point both of his Centre and his aesthetic is to “work outside contexts” and “systems of reference,” be they geographic, cultural, or linguistic.¹⁸⁴ In cinema, for example, one “is always in a context” and “the mind of the spectator is already furnished,” but “in an empty space, each detail comes into focus” and “audience participation” consists in a sense of complicity, “on condition that the actor be ‘nowhere.’”¹⁸⁵ On the other hand, there is no way whatsoever that the materiality of context will evaporate by merely going to a gym or to Africa, rather it will make itself felt more acutely. In Brook’s terms, once the “invisible network of relationships among the characters and themes that grows up during rehearsals” is in place,

¹⁸⁰ Brook 1993, 103; Brook in Croyden 2003, 102–3; Brook in Todd 2003, 52 (Meyerhold).

¹⁸¹ Brook 1998, 159; Brook in Croyden 2003, 94–5 (the *Empty Space* analogue is mine).

¹⁸² Brook 1993, 17, 33.

¹⁸³ Brook 1993, 138–40; see also Brook 1998, 131, and Brook in Croyden 2003, 6–7 (“theatricality”).

¹⁸⁴ Brook 1987, 124.

¹⁸⁵ Brook 1993, 30–2.

this “hidden production” can also be divorced from its external form, and woven through the “immediate set of references” provided by any anonymous gym or carpet.¹⁸⁶ For Brook, such interweaving defines the art of the storyteller, acting in the first person rather than the Brechtian third, her story always dependent on the context of its telling.¹⁸⁷

In Simon Brook’s 2013 documentary *The Tightrope*, finally, an 87-year-old Brook (with actor Yoshi Oida and two musicians, himself stylish with a cane and an orange shirt) leads a workshop into another uniting thread of the “theatre experience.” This time around, theatre happens when one walks across an imaginary tightrope, keeping the “triple balance” of self, other, and audience without “falling into tragedy and comedy.”¹⁸⁸ Whether or not the exercise works for actors, the metaphor does capture something of Brook’s perpetual balancing act between the theatrical extremes discussed in this article: the sanctified image (holy theatre in danger of turning deadly) and the public platform (rough theatre, risking its reduction to mere slapstick). If the *imagined* tightrope exemplifies the theatrical “heightening” Brook speaks of – a narrow path up in the air, or in one exercise across fire and water – it remains ever relative to the gravity of its material platform: watching the students walk across, or on the edges, of what look like Brook’s Persian *ur*-carpets of the 1970s, his late theatre aesthetic comes across as peacefully moderate rather than strikingly “immediate.”

The same goes for the operatic work of 2010, from which the fire and water exercise was directly derived. “Freely adapted” with Franck Krawczyk and Marie-Hélène Estienne, *A Magic Flute* was Brook’s last production as the artistic head at the Bouffes, de-cluttered into a ninety-minute *Singspiel* in black and red, with two actors and seven singers.¹⁸⁹ That I end with this perhaps minor example is because it exemplifies a *musical* texture very different from the Wagnerian one with which we began. (Always “fascinated by the act of conducting,” Brook himself has attributed his earliest sense of emptiness to a late concert by a frail Toscanini, still drawing from his orchestra a “transparent texture of sound in which each thread was clear and present.”¹⁹⁰) While Mozart’s “pure language of story, people, and sound,” as Brook conceives it,¹⁹¹ may evoke Wagner’s sister arts of poetry, dance, and tone, in its triple interweaving, its texture and quality differ radically, in the terms provided by Pepper at the beginning. Rather than having an orchestra in its pit or even tucked under the carpet like Wagner, *A Magic Flute* was accompanied solo on stage by pianist Franck Krawczyk, cutting all embellishment and “reducing [Mozart’s] textures to a cool Satie-like minimum.”¹⁹² The very overture to the opera was abridged to its opening chords, their qualities of “openness and happiness” – as Brook defines them in *The Tightrope* – very

¹⁸⁶ Brook 1998, 132; Brook in Croyden 2003, 70 (here with the boxes as the immediate “references”).

¹⁸⁷ Brook in Todd 2003, 185; Brook in Croyden 176, 173.

¹⁸⁸ Brook 1993, 40 (“triple balance”); Brook in S. Brook 2013.

¹⁸⁹ Brook 2010; since then, Brook has only directed an English version of *The Suit* (2012); *The Valley of Astonishment* (2013); and *Battlefield*, based on *The Mahabharata* and opened in September 2015.

¹⁹⁰ Brook 1998, 74.

¹⁹¹ Brook cited by Margaret Croyden ([blog post from 2011](#)), link checked 11 January 2016.

¹⁹² Mark Swed, review in *Los Angeles Times* ([15 July 2011](#)), link checked 11 January 2016.

lightly woven from simple triads of E flat and C minor: G-B ♭ -E ♭ /C-E ♭ -G/(G)-E ♭ -G-B ♭ .¹⁹³ The images of the enchanted forest, or the temple, or the cage, were silently woven by the two black African actors, with the set of thin bamboo poles on the otherwise-bare platform. Of the reviews I have read, one notes the “uncomfortable, unfortunate evocation [--] of the ‘magical Negro’ [--] facilitating the love plot of white protagonists.”¹⁹⁴

Textures of Theatricality

Zooming out to the wider context, the specific theatricality of the director’s art has often been defined from a few perhaps conflicting positions. On one level – that of the individual author-creator, and often of the historical record – it may come across as a theatricality of *writing and naming*, often in the avant-garde genre of the manifesto. Rather than a theatre of performances, this is a theatre of epithets: cruel, epic, or poor, approximating the plague, the planetarium, or the laboratory, to cite only Artaud’s, Brecht’s, and Grotowski’s trademark labels. Somewhat conversely and more texturally, the director’s art has been understood as a theatricality of the *mise-en-scène*, taken as a fabric of bodies and objects, rendered “theatrical” in its constitutive subversion of text and language. Finally, these developments have also been related to the argued primacy of the visual in modernity, and to its effects of social alienation and fragmentation. Only at the loss of such “accepted values” as had previously “made the director as a distinct craftsman unnecessary” does Crichton task him with “restoring the artistic and social unity that had always been the central demand of the collective art of theater.”¹⁹⁵ As new technologies of vision would specifically polarize the viewer and the viewed, Rebecca Schneider and Gabrielle Cody relate “the notion of a director ‘in the modern sense’ [--] to the organization of [--] a decidedly *visual* whole.”¹⁹⁶

In the cases discussed here, this search for coherence has also been situated between further extremes of *quality* and *texture*: the tendencies to purity and plurality, medium specificity and artistic interrelation. Where the aesthetic line of Wagner would absorb or interweave arts and audiences alike into the total texture of an organic work of art, the avant-garde line of Brecht and Meyerhold would rather have them mutually estranged, in politicized attempts at “barring the device” and opening its mechanics to critical scrutiny. If *theatricality* as a term only emerges in the latter moment – in line with concurrent formalisms of *literariness* or *pictoriality* – it still resonates with what Puchner calls “the Wagner effect: forcing the arts to take a definite stance toward the theatricalized theater [--] transforming the concept of theatricality from a description of the theater as an art form [--] into a value that must be either rejected or embraced.”¹⁹⁷ If

¹⁹³ Brook in S. Brook 2013; see also the [trailer](#) for the production, link checked 9 September 2016.

¹⁹⁴ Zachary Woolfe, *Observer*, [9 August 2011](#) Accessed 9 September 2016.

¹⁹⁵ Chinoy 1976, 9, 4.

¹⁹⁶ Schneider and Cody 2002, 5, 4.

¹⁹⁷ Puchner 2002, 9, 31.

Wagner’s project is one of quasi-Romantic organicism, and Brecht/Meyerhold’s, one of bare mechanics, then Brook’s theatre approximates an immediate “emptiness” that depends on the duality and intertwining of the mechanical and the organic precisely: The “holy” is woven from the “rough,” not as a Wagnerian totality but in “invisible networks” of bodies, objects, and performance cultures. In order to tie up loose ends, I now proceed to argue that the “textures of theatricality” I have suggested all benefit characteristic areas within a general range of possibilities.

<p style="text-align: center;">IMAGE for audience</p> <p>Theatrical Texture: fused, heavy, dense: Performative Quality: oneness/normativity: Audience: apart but absorbed:</p>	<p>upstage: Wagner & †Fuchs excess: organic, figural, lateral</p> <p>in detail and orchestration (†W) ritual character of performance physically/psychologically</p>
<p style="text-align: center;">TIGHTROPE</p> <p>Theatrical Texture: spread, light, sparse: Performative Quality: repetition/novelty: Audience: close but apart:</p> <p style="text-align: center;">performers’ PLATFORM</p>	<p>“holy” or “deadly” Brook: “immediate” “rough theatre”</p> <p>in naturalistic detail (also †F) skill displayed/norms estranged physically/psychologically</p> <p>empty: mechanical, literal, frontal downstage: Meyerhold & Brecht</p>

Table 1.

In effect, the ensuing discussion is outlined in the adjacent Table 1, furnishing the previous models of *image*, *tightrope*, and *platform* with some conceptual parameters. Needless to say, the mappings here are only indicative; while I believe they offer some interesting variables to consider, they may intertwine in many different ways.¹⁹⁸ For example, take the typical stage positions suggested in the right-hand column: while Fuchs’s is indeed a theatre of the *image*, it does not take place upstage, nor is it “dense” in its textural detail (these deviations are marked with crosses, in the table). In such terms, Brook’s *tightrope* is indeed entirely metaphorical, navigating an “immediate” middle ground between what he would term the “holy” and “rough” theatricalities of the image and the platform – think tragedy/comedy, or church/marketplace. Other such conceptual extremes, again in the right-hand column, include the tendencies to “excess”

¹⁹⁸ If many an *auteur* director has turned perfectly practicable performers’ platforms into absorbing images – think Craig, Appia, Wilson, or the ultimate “estrangement” of life in Tadeusz Kantor’s Theatre of Death (see Paavolainen 2012, 163-2017) – so also have images increasingly taken on qualities of the platform (think of video screens and their migration to 3D objects). If the “poor theatre” of Grotowski may appear all “spread, light, sparse” in the texture of its staging, it also exhibits an utter density of text, muscle, breath. Indeed, an apparent emptiness on one level will often be woven through with excesses on others.

and “emptiness” that also fuel antitheatrical prejudices, as Postlewait and Davis have argued; organistic and mechanistic aesthetics; a general emphasis on the *figural* and the *literal*; and a sense of movement as lateral or frontal (within the frame, or more toward the audience: here one may also think of Gorelik’s “wall” and “floor”; the internal and the external; re-presentation and direct presentation.)¹⁹⁹ In what follows, I advance a more general discussion of theatricality – and why, perhaps, it can be argued to matter – by opening out what in Table 1 (across the columns) are titled “theatrical texture,” “performative quality,” and their relations to the audience.

To begin with, a key argument running through this article – if often between the lines – has been that the *quality* of theatricality is a function of its dramaturgical *texture*. In other words, even if Gorelik’s notions of (upstage) image and (downstage) platform were intuitive enough for the reader to get a general sense of what I am talking about, I would argue that their specifically theatrical qualities are due to the specific ways they support the interweaving of usually heterogeneous strands or processes. In Table 1, I describe the texture of the Wagnerian *image* as “fused, heavy, dense” in its detail and orchestration, as opposed to the “spread, light, sparse” quality that defines the *platforms* not only of Meyerhold and Brecht, but indeed of Fuchs and Brook as well. If we think of it in terms of the philosopher Pepper’s tonic triad, quoted at the very beginning, then one will present it as fully merged, the other at given intervals apart, but it is important to remember that the strands at play are indeed not all of a kind. Where Wagner dreams of *dance, tone, and poetry* as “interlaced” or “entwined” in a “united chain,” Brecht wishes to “untie” or “resolve” naturalized conditions into *processes and relationships* “in such a way that the knots become conspicuous.”²⁰⁰ By way of another analogy, the image and the platform perhaps compare with romantic and abstract *painting*, respectively over- and underdetermined in depth and context. Related to questions of authority or authorship, the contrast is a familiar one between textures that respectively seek to conceal or highlight the very fact of their weaving.

Hence then the second category of *performative quality*, which in Table 1 is delineated with further distinctions of repetition/onceness and novelty/normativity. That their combinations may appear awkward – are not norms arrived at by repetition? is not novelty marked by a sense of onceness? – is again a function of said tendencies to concealment and emphasis. If the normativity of the image is often dissimulated by a ritual sense of occasion (whether ideal or conventional: Brook’s “holy” and “deadly”), it is by highlighting how what it presents is a *repetition* that the platform would contest it (a key to Brechtian *Verfremdung*). More generally, it can be argued that the very “theatricality” of any performative texture will only appear as such – as contrived and “stagey”; empty or excessive; overly sparse or dense – with respect to some historically specific performative norm from which it ostensibly deviates, perhaps, throwing its very performativity into theatrical relief. Here, such norms could include operatic convention

¹⁹⁹ Postlewait and Davis 2003, 4; Gorelik 1962, 295; on literal and figural, see Jackson 2004, 144–5.

²⁰⁰ Wagner 1892–9:1, 95; Brecht 2015, 57–8, 251 (section 67).

(Wagner), literary drama (Fuchs), stage naturalism (Meyerhold), capitalist society (Brecht), or whatever one means by “deadly” theatre (Brook). Perhaps, it is in avoiding the extremes of the image and the platform that Brook’s tightrope act gets the ridicule that it regularly does: to cite two default criticisms, he is just not as “holy” and serious as Grotowski, nor as political – if indeed at all – as Brecht.

Finally, this dialectic of norm and deviation also affects the roles of the audience, in Table 1. For the *image*, this role has been defined as one physically apart but psychologically “absorbed,” for the *platform*, as physically close but psychologically apart. In both cases, what renders the role “theatrical” is its ultimate *apartness*, which I would like to consider in relation to one specific definition of “normativity.” This is the iterative intertwining of perception with action that enables fluent performance but in so doing also conceals its historicity; for example, the phenomenologically “recessive” body needs to conceal itself from itself in order to act effectively.²⁰¹ In such terms, specifically theatrical deviations may begin with the simple *decoupling* of action and perception that occurs when an image or a platform presents itself to be watched or trodden on – perhaps, a mere tightrope as a slight heightening – but that need not even be institutionalized into formal divisions of performers and audiences. As Elizabeth Burns perceptively put it in 1972, “the theatrical quality of life” is most acutely experienced “by those who feel themselves on the margin of events either because they have adopted the role of spectator or because [--] they have not yet been offered a part or have not learnt it sufficiently well to enable them to join the actors”:

[They] have not yet learnt the conventions of a foreign country, or [--] find themselves suddenly in a situation in which they had never envisaged themselves, in a hospital bed or prison cell. [--] They are acutely aware of the element of composition in the management of sequences of action, which the participants may feel to be spontaneous. [--] This perception emerges in the history of the individual when the child realises that what happens in the world about him is not under his control [--] though he may at first attempt to take part in the scene.²⁰²

In deeming theatrical action “meaningful and affective (not instrumental and effective),” Burns is clearly following the distinction of praxis and performance long since established by the Russian Formalists and the Prague semioticians, between the instrumentality of something and its poetic function: its literariness or theatricality.²⁰³ However, the dynamic does also seem to work across the very different cases I have discussed, whether one is placed on the theatrical “margin of events” by Wagner’s mystic gulf or by the very skill of Meyerhold’s actors. In Brecht, an equally theatrical decoupling also takes place on stage, as it were,

²⁰¹ On the coordination of action and perception, see e.g. Ingold 2011, 58–61; on the recessive body, see Leder 1990, 36–68; on the arguable *performativity* of such dynamics, see Paavolainen forthcoming.

²⁰² Burns 1972, 11, 13.

²⁰³ Burns 1972, 31.

once the performer steps aside her material so as to better enable its contemplation or manipulation, as in the exercises of past-tense or third-person narration. For Brook, finally, “all that is needed for an act of theatre to be engaged” is for one “man” to walk across an empty space (or a carpet, or a tightrope) “whilst someone else is watching”: Here the literal context of perception is suspended for the “invisible network” of action established in rehearsal.²⁰⁴

Perhaps, in short, what is minimally needed for a *theatrical* quality to make itself felt is not so much a clear distinction of actors and spectators as the cut or cleavage in a texture of action and perception that their division exemplifies.²⁰⁵ On the model of the platform, this is a multiply *deictic* theatricality that *defamiliarizes* performative textures by *decontextualizing* their workings, and in so doing *deautomatizes* perception by *decoupling* it from opportunities of intervention and reciprocal adjustment. On the model of the image, the stage/audience distinction is more rigid but also more concealed; perhaps, the quality of theatricality is only felt in degrees, beginning with the merest “outside” perspective of the novice, and only proceeding to a sense of excess and contrivance as its attended moments of decoupling accumulate over time? On the model of the tightrope, theatricality is akin to the slightest act of contemplation in the midst of ongoing action – zooming out to check the pattern before weaving in again: close to the “rough texture” of reality but still somehow “heightened.” In all cases, theatricality pursues to provide a perspective on performative processes that might escape perception otherwise, whether it does so by framing them as images, rehearsing them on platforms of display, or by balancing between the two as if on a tightrope.

²⁰⁴ Brook 1990, 11; Brook 1998, 132.

²⁰⁵ For Josette Féral (2002, 97, 12), theatricality “emerges through a cleft in quotidian space” and opens a novel relationship to “objects, events, and actions” by way of a series of “cleavages: everyday space/representational space; reality/fiction; symbolic/instinctive.”

Sources

- Barba, Eugenio 2010. *On Directing and Dramaturgy: Burning the House*. London: Routledge.
- Baugh, Christopher 2006. "Brecht and Stage Design: The *Bühnenbildner* and the *Bühnenbauer*." In Peter Thomson and Glendyr Sacks, eds. *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge University Press, 259–77.
- Benjamin, Walter 1998/1966. *Understanding Brecht*. Trans. by Anna Bostock. London: Verso.
- Braun, Edward 1995. *Meyerhold: A Revolution in Theatre*. London: Methuen.
- Brecht, Bertolt 1967. *Gesammelte Werke*. 20 vols. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- 1991. *Kirjoituksia teatterista*. Trans. Anja Kolehmainen, Rauni Paalanen, and Outi Valle. Helsinki: VAPK-kustannus.
- 2014. *Brecht on Performance: Messingkauf and Modelbooks*. Ed. Tom Kuhn, Steve Giles, and Marc Silberman. Trans. Charlotte Ryland, Romy Fursland, Steve Giles, Tom Kuhn, and John Willett. London: Bloomsbury.
- 2015. *Brecht on Theatre. Third Edition*. Ed. Marc Silberman, Steve Giles, and Tom Kuhn. Trans. Jack Davis, Romy Fursland, Steve Giles, Victoria Hill, Kristopher Imbrigotta, Marc Silberman, and John Willett. London: Bloomsbury.
- Brook, Peter 1987. *The Shifting Point: Forty years of Theatrical Exploration 1946–1987*. London: Methuen.
- 1990/1968. *The Empty Space*. London: Penguin.
- 1993. *The Open Door: Thoughts on Acting and Theatre*. New York: Pantheon Books.
- 1998. *Threads of Time: Recollections*. Washington: Counterpoint.
- (dir.) 2010. *A Magic Flute: After Wolfgang Amadeus Mozart*. [Freely adapted by Peter Brook, Franck Krawczyk and Marie-Hélène Estienne. Accessed 1 Feb 2016 at the Bouffes du Nord website <http://www.bouffesdunord.com/en/download/pro/500d2b629c4bd/0>]
- Brook, Simon (dir.) 2013. *Sur un fil / The Tightrope*. DVD. Paris: Brook Productions.
- Brown, Hilda Meldrum 1991. *Leitmotiv and Drama: Wagner, Brecht, and the Limits of 'Epic' Theatre*. Oxford: Clarendon.
- Burns, Elizabeth 1972. *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*. London: Longman.
- Chinoy, Helen Krich 1976. "The Emergence of the Director." Toby Cole and Helen Krich Chinoy, eds, *Directors on Directing: A Source Book of the Modern Theatre*. New York: Macmillan, 1–77.
- Croyden, Margaret 2003. *Conversations with Peter Brook 1970–2000*. London: Faber and Faber.
- Evreinoff, Nicolas 1927. *The Theatre in Life*. Edited and translated by Alexander I. Nazaroff. London: George G. Harrap.
- Féral, Josette (ed.) 2002 "Theatricality." *SubStance* 31:2–3, (special issue). Madison: University of Wisconsin Press, 3–318.
- Fried, Michael 1998. *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Fuchs, Georg 1959. *Revolution in the Theatre: Conclusions Concerning the Munich Artists' Theatre*. Condensed and adapted from the German by Constance Connor Kuhn. Ithaca, NY: Cornell.
- Gassner, John 1965. *Directions in Modern Theatre and Drama*. New York: Holt, Rinehart and Winston.

- Gorelik, Mordecai 1962/1940. *New Theatres For Old*. New York: E. P. Dutton.
- Honzl, Jindřich 1976/1940. "Dynamics of the Sign in the Theater." Ladislav Matejka and Irwin R. Titunik, eds, *Semiotics of Art: Prague School Contributions*. Cambridge, MA: The MIT Press, 74–93.
- Ingold, Tim 2011. *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. London: Routledge.
- Innes, Christopher, and Maria Shevtsova 2013. *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jackson, Shannon 2004. *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jelavich, Peter 1985. *Munich and Theatrical Modernism: Politics, Playwriting, and Performance 1890–1914*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Koss, Juliet 1997. "Playing Politics with Estranged and Empathetic Audiences: Bertolt Brecht and Georg Fuchs." *South Atlantic Quarterly* 96:4, 809–20.
- 2000. "Empathy Abstracted: Georg Fuchs and the Munich Artists' Theater." PhD Thesis, Columbia College. Accessed 1 Feb 2016 at <https://dspace.mit.edu/handle/1721.1/8832>
- 2010. *Modernism After Wagner*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kustow, Michael 2005. *Peter Brook: A Biography*. London: Bloomsbury.
- Leach, Robert 1989. *Vsevolod Meyerhold*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leder, Drew 1990. *The Absent Body*. Chicago: University of Chicago Press.
- Loxley, James 2007. *Performativity*. London and New York: Routledge.
- Mallgrave, Harry Francis 1996. *Gottfried Semper: Architect of the Nineteenth Century*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Meyerhold, Vsevolod 1998. *Meyerhold on Theatre*. Translated and edited with a critical commentary by Edward Braun. London: Methuen.
- McGillivray, Glen 2004. "Theatricality: A Critical Genealogy." PhD Thesis, University of Sydney. Accessed 1 Feb 2016 at <https://ses.library.usyd.edu.au/handle/2123/1428>
- Paavolainen, Teemu 2001. *Ylimarionetista bioesineeseen: Näkökulmia teatterin esinekieleeseen*. [Master's Thesis in Theatre and Drama Research. Accessed 1 Feb 2016 at <http://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/89095/gradu00079.pdf?sequence=1> Tampere: University of Tampere.
- 2012. *Theatre/Ecology/Cognition: Theorizing Performer-Object Interaction in Grotowski, Kantor, and Meyerhold*. New York: Palgrave Macmillan.
- 2015. "Meaning in the Weaving: Mapping and Texture as Figures of Spatiality and Eventness." *Nordic Theatre Studies*, Vol. 27:2., 10–21.
- 2016 (forthcoming). "Textures of Thought: Theatricality, Performativity, and the Extended/Enactive Debate." Peter Garratt, ed., *The Cognitive Humanities: Embodied Mind in Literature and Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Pearson, Tony 1992. "Evreinov and Pirandello: Twin Apostles of Theatricality." *Theatre Research International* 12:2, 147–67.
- Pepper, Stephen C. 1984/1942 *World Hypotheses: A Study in Evidence*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Postlewait, Thomas, and Tracy C. Davis 2003. "Theatricality: An Introduction." Tracy C. Davis and Thomas Postlewait, eds, *Theatricality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1–39.
- Puchner, Martin 2002. *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Roesner, David 2014. *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*. Burlington, VT: Ashgate.

- Saltz, David Z. 2003. s.v. 'theatricality.' *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, ed. Dennis Kennedy. Oxford: Oxford University Press.
- Schneider, Rebecca, and Gabrielle Cody 2002. "General Introduction." *Re:direction: A Theoretical and Practical Guide*. New York: Routledge, 1–11.
- Smith, Matthew Wilson 2007. *The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace*. New York: Routledge.
- Taruskin, Richard, n.d. "The Texture of Tenseless Time." *Oxford History of Western Music*. Accessed 1 Feb 2016 at <http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume3/actrade-9780195384833-div1-010006.xml>
- Todd, Andrew 2003. *The Open Circle: Peter Brook's Theater Environments*. With Jean-Guy Lecat. London: faber & faber, 2003.
- Wagner, Richard 1892–9. *Richard Wagner's Prose Works*. 8 vols. Translated by William Ashton Ellis. Accessed 1 Feb 2016 at [http://imslp.org/wiki/Richard_Wagner's_Prose_Works_\(Wagner,_Richard\)](http://imslp.org/wiki/Richard_Wagner's_Prose_Works_(Wagner,_Richard)) London: Kegan Paul.
- Willett, John 1967. *The Theatre of Bertolt Brecht: A Study From Eight Aspects*. London: Methuen.
- 1986. *Caspar Neher: Brecht's Designer*. London: Methuen.
- Williams, David (ed.) 1992. *Peter Brook: A Theatrical Casebook*. Revised and updated. London: Methuen.
- Worrall, Nick 2007. s.v. 'theatricality.' *The Columbia Encyclopedia of Modern Drama*, Vol. 2, ed. Gabrielle H. Cody and Evert Sprinchorn. New York: Columbia University Press.

Satu-Mari Jansson



“I Need a Door Onstage through which I Can Enter” – Learning Challenges of Collaborative Theatre Practices

Tiivistelmä

Tutkin tässä artikkelissa ammattiteatterin haasteita, jotka liittyvät teatterin tekemisen prosesseihin ja taiteellisiin käytäntöihin, kun esityksiä valmistetaan ryhmämuotoisesti. Hypoteesina on, että teatterin ristiriidat ja oppimishaasteet liittyvät tekstilähtöisen teatterin ja ryhmälähtöisempien tuotantoprosessien välisiin eroihin.

Tavoitteena on vastata seuraavaan tutkimuskysymykseen: *Mitä pitäisi oppia, jotta ammattiteatterissa voitaisiin laajentaa teatterin tekemisen tapoja?* Artikkelissa pohditaan, mitkä seikat olisi hyvä ottaa huomioon tulevaisuudessa. Miten teatteri kokonaisuudessaan voi sopeutua ja muuttaa prosessejaan? Artikkelissa käsitellään molempia puolia: yksilötason reaktioita ja arvioita mutta myös teatterin työkäytäntöjä.

Ammattiteatterin oppimisen haasteita tarkastellaan kolmen eri tason avulla. Ensimmäinen taso liittyy yleisiin teatterituotannon malleihin sekä prosesseihin, kuten aikataulutuksiin ja työnjakoihin. Toinen ja kolmas taso liittyvät pikemminkin tuotantojen yksilölliseen puoleen: harjoituskäytäntöihin, johtamiseen ja näyttelijöiden näkökulmiin. Analyysin kohteena on erään laitosteatterin kaksi kokeellista tuotantoa. Esittelen kohdeteatterin kehitystä pidemmällä aikavälillä. Tätä varten kuvaan molempien artikkelissa analysoitujen tuotantojen avulla, miten vakiintuneiden hierarkioiden muuttaminen ja kollektiiviset prosessit ja käytännöt otettiin vastaan teatterissa pitkällä aikavälillä (2008–2011).

Käytän teoreettisena kehyksenä kulttuurihistoriallista toiminnan teoriaa ja kehittävää työntutkimusta. Vastaan tutkimuskysymykseen tarkastelemalla kahden kokeellisen tuotannon ristiriitoja, dilemmoja, häiriöitä ja ratkaisuideoita. Muodostan analyysin tuloksena kaksi yhtenäistä tarinaa teatterin muutosyrityksistä.

Avainsanat: teatteri, laitosteatteri, devising, ryhmäkeskeiset työtavat, tekstilähtöinen teatteri, kehitys, toiminnan teoria, kehittävä työntutkimus

Abstract

In this article I will study the challenges of subsidised institutional theatre when faced with theatre making processes and artistic practices that take on new dramaturgies and aesthetics and collective theatre making practices. The hypothesis is that the contradictions and learning challenges of theatre are connected to the relationship between literary theatre and more collective types of performance making processes.

The aim is to answer the research question: *What should be learnt in order to broaden the theatrical practices of subsidised theatre?* The article ponders what should be taken into consideration in the future. How does an institution as a whole adapt in order to change its processes? Both sides are presented; the individual's responses and evaluation and the institution's working practices.

The learning challenges of institutional theatre will be examined on three levels. The first level concerns the general production models, and processes such as schedules and divisions of labour. The second and third levels concern the more individual side of productions: rehearsal processes, leadership and actors' points of view. The analysis will focus on two experimental productions from one institutional theatre. I will present a longer-term overview of the case theatre. In order to demonstrate this, both productions analysed in this article map the long-term picture (2008–2011) of how the case theatre handled non-hierarchy within collaborative processes and practices.

I use Cultural Historical Activity Theory and Developmental Work Research as a theoretical framework. In order to answer the research question I examine the contradictions, dilemmas, problems and new solutions that arose in two artistic experimental productions. I map a longitudinal overview of the theatre's change efforts with two narratives.

Keywords: Theatre, Institutional theatre, Devised Theatre, Collaborative Practices, Text-based Theatre, Development, Activity Theory, Developmental Work Research

1. Introduction

The quotation presented in the title, "I need a door onstage through which I can enter", was jokingly said by one of the actors involved in the study. He explained that he is a "drama man", meaning that he is used to text-based theatre making. He found practices that did not involve "traditional" working with a character very demanding, claiming that he is not used to "that kind of language". The door in the quotation symbolises a hierarchy based on a text – as a text and its meaning act at the top of the hierarchy of tools in drama productions. The meaning of a text is perceived as one of the most important elements in theatre making, especially in dramatic traditions. This quotation nicely encapsulates one aspect of the learning challenges that might be met when subsidised institutional theatres start integrating more collective approaches into their theatre making processes.

The study²⁰⁶ started in 2008 when I became an interventionist-researcher²⁰⁷ in a publicly funded project, the aim of which was to support the development

²⁰⁶ This research has been undertaken as part of the ArtsEqual –project funded by the Academy of Finland's Strategic Research Council from its Equality in Society –programme (project no. 293199).

²⁰⁷ Doing this type of intervention research (see: Jansson, 2015a) means that personnel and the interventionist-researcher experience and go through a research-based development process together (Engeström, 2011; 2007 Virkkunen & Newham, 2013; 2005; Alasoini & Ramstadt, 2007). In the research-based development process, personnel have a double role (Alasoini, 2005). On the one hand, personnel are an active part of the developmental process as they collaborate with studying and developing their work practices, and then on the other hand, they are objects of study (Jyrkämä, 1999, 139). Research-based development generally has two aims: 1) to develop organisations by producing research data, 2) to produce research results by developing organisations (Alasoini, 2005). The interventionist-researcher uses methodology that is based on activity theory (Engeström, 1985; 1991; 2004a; 2004b), which means that the same kinds of analytical tools are used during a developmental process as in academic publications (see more: Engeström, Sannino, & Virkkunen, 2014).

of Finland's northern-most professional theatre Rovaniemi Theatre – Lapland Regional Theatre, situated on the Arctic Circle in Lapland. I ended up asking why it seems so difficult for subsidised institutional theatre professionals to broaden their theatrical practices, as this issue came up in the project. I started to analyse problems, dilemmas and solutions experienced in the production processes as part of the potential and more extended longitudinal accommodation process happening in the Finnish theatre field. Most Finnish and Swedish subsidised theatres in Finland are organised in such a way that production models support making theatre using dramatic text, with the script as a starting point. This has led most of the agents to perceive the main purpose of an institutional theatre being the creation of theatrical performances that bring the playwright's output on stage as a dramatic piece or a ready composed piece of musical theatre. The dominance of this perception affects the division of labour and production models within theatres. Still, some directors are keen to bring in more group-oriented working practices as part of their artistic visions. In these cases, the director's visions are not only about the end result, but also about the processes of building a theatrical performance. In this way the processes are part of individually formed theatre aesthetics. When more process-oriented directors gain positions within theatres, it seems that theatres start accommodating more process-oriented practices.

In this article I will study the challenges a subsidised institutional theatre faces as theatre-making processes and artistic practices, which take in more collective and non-hierarchical theatre-making approaches are accommodated. My aim is to answer the research question: *What should be learnt in order to broaden theatrical practices in subsidised theatre?*

The learning challenges of institutional theatres will be viewed on three levels. The first level concerns the general production models and processes such as schedules and division of labour. The second and third levels concern the more individual side of productions. I would like to pinpoint the questions being asked by actors who meet these challenges in their work as rehearsal processes and directors' actions diverge from dominant literary theatre traditions. I will also document the challenges directors face, and pose, in terms of their communication and leadership skills.

The analysis will focus on two experimental productions from one institutional theatre. The case theatre is a typical example of a regional theatre in Finland, with quite limited audience groups and drama based working practices. I have tried to present a longer-term overview of the case theatre, since the hypothesis is that the long-term perspective on accommodating theatre practices is related to the institutional theatre's learning challenges. In order to demonstrate this, both of the productions analysed in this article map the long-term picture (2008–2011) of how the case theatre handled non-hierarchical elements within collaborative processes and practices.

I am introducing a new type of theoretical framework for enriching comprehension of the accommodation practices that are happening in the field of the-

atre. This work is carried out through several articles²⁰⁸ and a dissertation summary²⁰⁹. The theory is called Cultural Historical Activity Theory and Developmental Work Research²¹⁰. The methodological framework will help to create a systemic image of the theatre's traditions at a macro-level. The stage directors, actors, scenographers and technical personnel are part of a systemic constellation that explains why, in fact, work practices are so difficult to change. The concrete analysis will focus on micro-level productions as the conventions reveal themselves at that level. The theoretical framework helps to conceptualise the components that are involved when a theatre's practices are diversified.

2. Challenges of Accommodating Devised Theatre into Subsidised Institutional Theatre

In Finland, there are a little less than 60 subsidised theatres altogether. The professional theatre network is financed by the national government and local municipalities. Much of the average municipal cultural budget is channelled towards maintaining local institutional theatres.

In Northern Finland, theatres, such as Rovaniemi Theatre, are targeting their performances to meet local needs and tastes. This is done because in Lapland the audience structure and the amount of audiences differ from those in metropolitan areas. Statistically, most professional theatre and performing arts audiences in Finland are women aged 45 to 64 years with a higher education degree and living in Southern Finland. Yet, students have increased their theatre-going by about 10% over the last five years.²¹¹ However, in the case of Rovaniemi Theatre, the overall audience is still quite small. Rovaniemi Theatre also acts as a touring regional theatre, so its audiences are in fact spread all over Lapland municipalities, in which higher education isn't actually that typical. Rovaniemi is a small university town with about 50,000 inhabitants. Student theatre is very strong there, as is demand for entertainment by an improvisation group, which holds sessions at local restaurants. In Finland, some institutional theatres and their managements are aiming at renewing theatre practices and bringing new insight into theatre work. However, the location and size of the theatre, the conventions as well as the audiences (e.g. education, age and expectations and habits regarding theatre attendance) have their effects on how much theatre practices can be renewed at once (or how much renewal is reasonable).

Most of the theatres contractually bind actors for a certain period, typically two years. The case theatre employed a total of 13-14 actors at the time of the developmental project. However, most Finnish stage director's work as freelancers. Such a set-up can cause challenges as ensembles and directors don't necessarily have the possibility to develop their working methods together in the long-term.

²⁰⁸ Jansson, 2014a; 2014b; Korhonen, 2012.

²⁰⁹ Jansson, 2015a; Jansson 2015b.

²¹⁰ Engeström, 1987; 1991; 1998; 1999; 2004a; 2004b; 2007; 2011.

²¹¹ Suomen Teatterit, 2012.

Finnish institutional theatres still typically function as drama or “literary theatre”²¹², the main purpose of which is to represent a text through a theatrical performance. The institutional production model is built around this drama paradigm that makes all processes subordinate to literature, creating what’s referred to as the hierarchy of text.²¹³ Actual practices and the division of labour during productions are built to serve the vision that the director and the working group have extrapolated from the text and the production model functions as the perceived ideal for performances.²¹⁴ Essentially, the work of the director and the ensemble is subordinate to conventions and taken-for-granted ideas of what a play is and what processes are used to make a production (see: Fig. 1).

Rovaniemi Theatre has gradually taken in more collective and participatory working practices. One might call the two experimental productions described in this article fairly typical devised theatre processes²¹⁵. Devised theatre is the collective creation of theatrical art through a variety of processes and methods. The workgroup has the power to choose the working methods and processes. The theatrical product can be created using methods such as “research, discussion, ‘workshopping’, material, improvisation, the use of a writer, or visual experimentation”.²¹⁶ Devised theatre is an approach rather than a method.²¹⁷

Institutional theatres are called “production theatres”.²¹⁸ Theatre companies and their organisational structures are organised around functional divisions, meaning that the work process is organised by coordination, instead of more collective collaboration. A rigid structure was observed in the case theatre in 2008 in the form of the scenographic process starting many months before the actors joined the process. This meant that the stage sets and costumes for the production were already decided upon before actors had a chance to start their role work (see: Fig. 1).

²¹² See Lehmann, 2006

²¹³ Ibid..

²¹⁴ Korhonen, 2012

²¹⁵ However, the two productions analysed in this article should not be labelled merely as devised theatre. The theatre directors who directed the two plays don’t themselves use the term “devising” for describing their aims and working methods. Both of the processes aimed at bringing collective working into the productions.

²¹⁶ Oddey, 1994, 12.

²¹⁷ Oddey, 1994.

²¹⁸ Hofman, 1998.

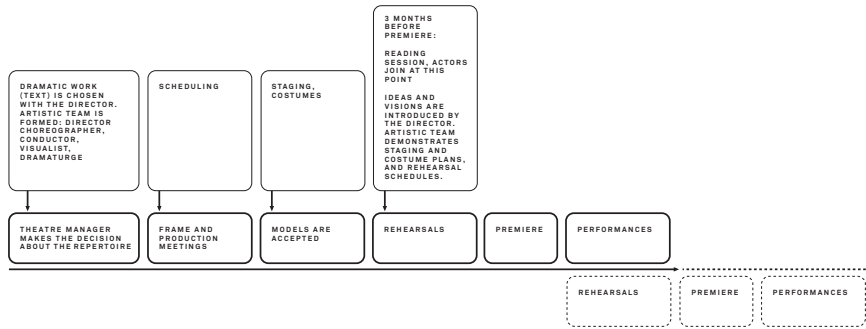


Fig. 1: Generic text-based production model of Rovaniemi Theatre in 2008.

3. Applying Activity Theory for Viewing Processes and Modification of Practices

The theoretical and methodological approach used in this study is based on Cultural-Historical Activity Theory and Developmental Work Research.²¹⁹ The activity theoretical framework was introduced in 1920 by a group of Russian researchers who were interested in explaining people’s psychological behaviour by using premises other than behaviourism, which had been the main theoretical framework until that point.

Human beings have produced cultural artefacts, tools, languages and notations, all of which affect the psychological development of present and future generations. Objects are observed through “tools”, in other words, objects are always mediated, and change over time.²²⁰ People are also involved in different activities that are historically formed and collective in nature. The object can be said to be the direction of the collective practices. The collectively constructed object motivates people but, even though activities are collective in nature, they consist of individuals’ actions that are linked to personal goals.²²¹

To expand the whole collective activity to take in more devised types of practices creates a demand for the theatre’s entire team of personnel to redefine the object of work and the toolkit used (*the idea of a play and the theatre making process*). This article also seeks to bring forth the perspectives of actors and to analyse their personal learning challenges, as the perspectives become evident in data and interviews. The challenge of moving from literary theatre to devised theatre practices in an institutional theatre setting can raise issues about how to handle changes in individuals’ motivation levels, actions and emotions.

The hypothesis for this study is that when theatre expands to more collective theatre making practices this requires rethinking the activity system, meaning

²¹⁹ Engeström, 1987; 1991; 1998; 1999; 2004a; 2004b; 2007; 2011.

²²⁰ Vygotsky 1978.

²²¹ Vygotsky, 1978; Leontjev, 1978.

tools, the group, division of labour and rules. Rethinking and developing, then again, affects the individual's working practices, which must be changed in order to expand the repertoire of working practices. This requires learning and making new kind of connections and insights concerning one's work. Concepts derived from activity theory and developmental work research help us to study and analyse learning challenges in these situations.

Meaning-making happens in the relation between personal sense (one's life and goals) and reality. An individual's personal mind is attached to their present activity²²² e.g. dramatic play traditions. If the work carries on in the way an individual has envisaged in their personal mind it will arouse feelings of success as things are happening as planned.²²³ The subjects who have an ability to develop the object of their work see "the object through the perspective of their own motives, that is, in the perspective of personal sense".²²⁴ The case theatre organisation's bringing in of new types of activity models was experienced on the personal level.

Detaching from the "old" object and redirecting one's actions can be quite painful. Modifying theatrical practices can contradict one's personal mindset, i.e. an actor's concept of their work. Rynell (2008) has analysed actors' actions and the cognitive aspect of creating a character from a script, which involves realising specific actions (BSI - background-situation-intention). BSI changes in devised theatre performances – internalised tools don't work in the same way as usual. However, having experiences that stem from new approaches is the first part of involvement and possible change. Changes can also cause experiences of critical conflict, that is, situations "in which people face inner doubts that paralyse them in front of contradictions between motives unsolvable by the subject alone"²²⁵ (e.g. "I don't want to commit to these 'new' performances"). At the personal level, experienced risks and tensions might uncover contradictory motives, which in turn might enhance professional development when they are solved.²²⁶

4. Long-term Data Gathering and Analysis

In order to capture longitudinally the learning challenges that the Rovaniemi Theatre was faced with, I followed Rovaniemi Theatre and its practices for several years, from 2008 until the summer of 2011. After two years of gathering longitudinal data from several productions I realised that in theatres the artists and technical personnel habitually observe their work per production. They have problems analysing their activity longitudinally. This is one of the explanations as to why changes in work practices are difficult to manage.

The data was gathered as part of an intervention research project. In 2008 I conducted 21 individual interviews, four group interviews and held 9 develop-

²²² Sannino, 2008.

²²³ Mäkitalo, 2005.

²²⁴ Sannino 2008, 239.

²²⁵ Sannino 2008, 240. See also Vasilyuk 1988.

²²⁶ Sannino, 2008; Vasilyuk, 1988.

ment sessions. Most of the interviews were conducted during February and April. The ethnographical data gathering period took place in the spring of 2008. In 2011 I interviewed seven artists, one director (a second theatre manager), one performance dramaturge and five actors that were part of one production. I also undertook some ethnographical observation of the rehearsals. I narrowed down the focus and took the two theatre productions as my object as they were described as “experimental productions” where different kinds of work practices were initiated.

Activity theory and developmental work research explain how changes in work practices cause developmental contradictions.²²⁷ These contradictions are felt and experienced as problems in daily work and routine. On a personal level, they are felt as conflicts, dilemmas and new meaning makings.²²⁸ In order to apply activity theory and developmental work research, I started operationalising the idea of developmental contradiction by tracing marks or notions related to changes in the working practices and activity. Problems, dilemmas and new solutions describe the adjustment between a previous, stable activity model and new models that are just about to develop. Problems, dilemmas and new solutions are concrete ways how developmental contradictions emerge. This is a way of studying work-related learning as people try to develop their working practices and solve problems that they face in their work. I did this by focusing on problems and dilemmas and solutions that arose during the two productions. Engeström²²⁹ has defined the concepts of problem, solutions and dilemma. Problems are best identified as ruptures in the fluent workflow, while solutions are ways to solve the situation at hand.²³⁰ A dilemma is recognised as comprising issues or things that are in conflict by their nature.²³¹

I gathered all the data together, related to problems, dilemmas and new solutions, per production. I used these data as material to create two narratives, following the idea that a narrative requires a chronological plot, which makes events complete and whole.²³² I then utilised three levels of production in my analysis; 1) leadership; 2) the rehearsal process; and 3) the production model. (see Fig. 2). I formed these three different levels in order to break down the narratives, as the perspectives of the interviewees produced a multi-layered description. The hypothesis for further analysis is that some parts of these three levels change or at least there is a requirement for change when performances are produced in ways more akin to devised theatre practices.

²²⁷ Engeström, 1987; 1991; 1998; 1999; 2004a; 2004b; 2007; 2011.

²²⁸ Engeström & Sannino, 2011.

²²⁹ Engeström, 2004a.

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ Engeström & Sannino, 2011.

²³² Czarniawska, 1998, 2.

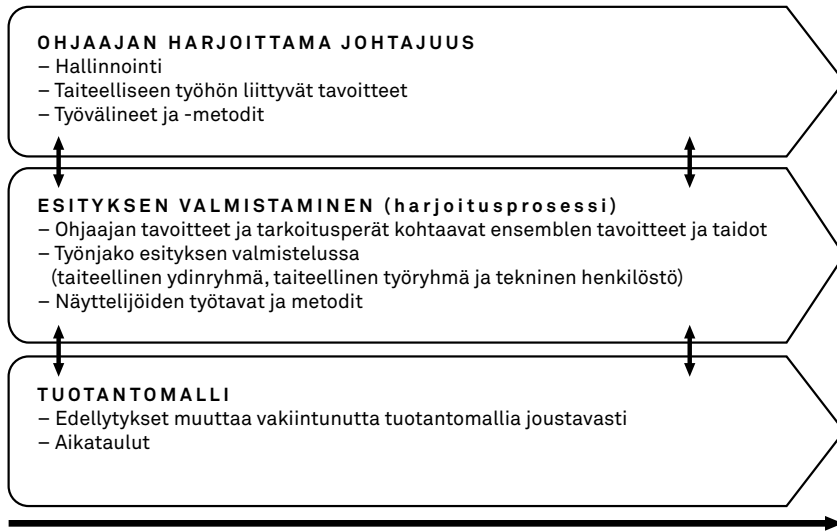


Fig. 2: Three levels of learning as a subsidised institutional theatre takes in more group-based practices.

I have constructed two production narratives by operationalising developmental contradictions as problems, dilemmas and new solutions. I call these narratives Production “multiple leaders” (2008) and Production “collaboration as a starting point” (2011). Narratives provide an insight into the longitudinal blending of new types of practices and the artists’ reactions and reflections concerning these processes.

5. The Slow Adoption of Devised Theatre Practices

The Production “Multiple Leaders”

The theatre manager was eager to create a new model for the theatre and she wanted the whole theatre’s personnel to participate in planning the future. She organised discussion sessions for 50 people. The theatre also planned to start an evacuation period so that the theatre building could be renovated. This was the initial reason for starting the development project. The manager was also keen to revise conventional text-based practices, as she had a long career in the field of improvisational theatre. The aim was a challenge for some of the actors, who had not had much chance for further education.

It became clear that the manager (director 1) was struggling in various ways with her vision for making theatre. Her vision was that professional theatres could also produce performances without commitment to psycho-realism or drama theatre. The problematic aspect of her vision was that most of the theatre’s personnel did not share the same practical and aesthetic ideas. Some of the oldest actors and technical staff really had to process these ideas. Experimental productions

had demonstrated how difficult these productions were in light of the new types of working practices. Previous productions that were experienced as being problematic had increased doubts about new types of theatre methods and practices.

One production can be considered as one of the first experimental productions. It was prepared for the main stage and did not follow the traditions of drama theatre. I call it the production “multiple leaders”. In that production there was not one sole director but a core artistic workgroup consisting of a director (director 1), a set designer and a circus artist, who together led the production. The production started with improvisational workshops with the ensemble. The idea was to make a non-verbal performance for the main stage with plenty of circus tricks. The theatre manager at the time (director 1) described the production as one of the most process-led productions they had ever tried. Unfortunately, the performance didn’t make the opening night – at least not in the first year. The opening night was cancelled a week before it was scheduled to take place, and this caused quite a stressful situation. The whole autumn had been very busy and problematic since the production personnel had tried to assemble the performance together. There were plenty of minor and major problems during the process and these overwhelmed the technical and artistic personnel, causing resistance, anxiety and issues of wellbeing.

Leadership in the Production “Multiple Leaders”

The decision to have the performance directed by three artists - director, set designer and circus artist - created some problems. The artistic core group did not discuss the division of labour, so everybody did what they thought was their core competence. At first they thought that the performance would not need a plot and they focused instead on the visual aspects. The artistic and technical personnel suffered from the chosen approach because someone has to make the final decisions, regardless of things being discussed together and agreed on by the group. The production was considered very problematic because of its lack of a foreman/forewoman. The three directors gave different answers to the same questions.

Theatre generally is felt to be one of the most hierarchical and authoritative organisation types, and the director’s power and responsibility is enormous. Such a hierarchy can cause frictions, yet ultimately some element of authority was in this case perceived to be required, otherwise the process would stagnate. Issues related to hierarchy and authority won’t change in one production even though they may change in the future.

Rehearsal Process in the Production “Multiple Leaders”

Normally a rehearsal process starts with a reading session. In these meetings a director introduces his/her ideas, and a miniature model of the set is discussed. In this particular production there were none of these elements. The workgroup

had exactly one month time to make the performance ready to meet an audience. The synopsis was given verbally to everybody.

The performance was too open, dramaturgically and structurally, to meet production schedules. Beside this openness there were too many open technical problems that could not be solved. The plot was dramaturgically completely scattered. Different scenes had no connecting points. The performance was experienced as problematic in a structural and dramaturgical sense. During rehearsals there were many successful moments in their first run-through but the scenes were not connected together. The workgroup tried to solve problems in various idea sessions and workshops and the people who were involved said that there was maybe too much brainstorming. From the beginning of the rehearsal process the workgroup repeated:

Excerpt 1: I just didn't get it. "This isn't going to work" was the first thing in my mind. (Technical staff 1, interview conducted on 28.2.2008 at Rovaniemi Theatre).

Both artistic and technical personnel tried to manage each other too much during the process. Generally, many of the theatre staff recognised these aspects as a sign of catastrophe. The performance would not become 'alive' on stage, if people would not commit themselves to making and rehearsing it.

The actors felt that the actions that the directors wanted them to perform weren't familiar to them and that they did not have tools with which to judge their success. In fact, they did not have any habitual tools, such as characters, in this production. The rehearsals took many different forms as they explored and experimented with interesting physical movements. Two of the actors were very talented mimetically, but the aesthetic goals did not fall within their comfort zones. They practiced heavily and showed themselves no mercy. The circus artist, one of the directors, couldn't help wondering about the actors' obsession with not believing how good they were. The actors didn't believe in themselves even though the directors repeatedly encouraged them. Some of the actors wondered why nobody had asked them what kind of methods they had previously used in their work and whether they would be interested in exploring new methods.

The Production model in the Production "Multiple Leaders"

The idea was that actors would get inspiration from different settings or objects, for instance from a painting, and adapt their theatrical methods in accordance with the input from other art forms. The aim was not to bind scenes together, but just to arrive at them. The challenge was that it was impossible to plan this in advance, as the content was to be produced in the rehearsals. The directors didn't make any rehearsal plan and this caused disturbances because the technical staff did not know what they should be doing and when.

Instead, the goal was to produce all sorts of material that would be put together later on. Nobody had any idea that this type of material producing activity would need much more rehearsal time. Besides this need for time, these productions demanded hard work and could not succeed without everybody committing themselves fully to the process and the outcome. If the idea is that things are done completely differently, the production personnel need more time to learn.

Afterwards, the technical and artistic personnel said that these kinds of productions needed new types of schedules, and that you cannot simply start with literary theatre production schedules and models. The technical staff had no clue what kind of a “play” they were making and why. The set workshop and wardrobe had no timetables and they were uncertain about when the designers would give them the plans. Otherwise, they had quite fixed deadlines and timetables with other productions: this particular production was not the only one they were preparing. Falling behind meant that there was going to be a huge rush at the point when the designers would be ready to give the plans. The technical personnel felt neglected.

The Production “Collaboration as a Starting Point”

In recent years there had been some changes in the Rovaniemi theatre. The oldest actors had retired and representatives of a new, younger generation had been hired to the theatre. After 2009 Rovaniemi Theatre introduced plenty of performances that could be labelled group-based and devised processes. Two managers shared the post of theatre manager and they started their job in 2010. The managers proclaimed their mission: to find new audiences for the theatre. They wanted to achieve this by rethinking the mission of institutional theatre.

When I entered Rovaniemi Theatre again after a pause of two years, I noticed very soon that the theatre had continued with the vision of blending in new types of artistic approaches. At this point, they were struggling with the audience reaction. The oldest audience members had left in the middle of a performance in a few cases, probably because they felt that the logic of the performance was too strange for them. Some of the local newspapers started to publish not-so-glowing critiques, and letters to the editor continued to pan the theatre and its mission. The theatre managers and the marketing personnel tried to solve the situation by organising some audience events where they discussed and opened up the theatre pieces and their aesthetics.

Next I will introduce one production that took place in 2011. The production “collaboration as a starting point” – unlike the previous example – made use of a script based on a novel and relied heavily on spoken text.

Leadership in the Production “Collaboration as a Starting Point”

The director told me that he started the whole process by making an initial agreement with the actors. This was done to guarantee commitment to the upcoming process. It was important that the actors trust the process and devote themselves to the various ideas and methods that were presented to them. The director introduced his way of thinking; the whole performance would grow until the opening night, as the material was added bit by bit. The director had no presupposed vision of the text or theme. He had no plans on how they would continue working and no plans for the scenes. The idea was to process the material they gathered and go scene-by-scene through the rehearsals until they developed a better idea. He thought that the concept of the performance should be composed according to all the material and people who are involved in it. The aim was to put these materials into a dialogue with each other.

In the beginning of the process the director said that he wanted the actors to be on the stage throughout the rehearsal period. Usually those actors who were not having their turn on stage would have drunk coffee backstage or tried to memorise the script. The strategy of everyone being on stage was a very concrete way of reinforcing the community. Some of the actors felt it was a good idea because it gave them a strong feeling of owning the process and the result – they were in the same boat, they were telling the same story.

One of the actors said that these types of collaborative processes brought them together and that they ensured that on the opening night there would be no surprises for the actors in the form of “oh, so this is the type of play we’ve created!” It was experienced as very important, but also quite exhausting that the actors didn’t just play their own part in the process but were also expected to produce material for the whole performance. Even if the process sounds quite collective, there was still quite a big gap between the director’s participatory ideals and his actual actions. Some of the actors felt they didn’t have any influence on the content or the solutions. Their ideas were rejected. These types of collaborative processes could be seen to operate counter to the envisioned goal, since they may create sizeable expectations in the actors that their collaboration will be highly valued and acted upon. Instead, directors often fall into old habits – being authoritarian and neglecting collective input – and are unable to submit to genuine dialogue.

Even though they produced material together, a few actors thought that they were all still the marionettes of the director. They tried out scenes repeatedly with the help of the somewhat tough director. There was a lot of repetition, particularly of short scenes or moments (e.g. entering the stage). It was hard for the actors to concentrate on such small sequences for a long time, for example, 1.5 hours on one short scene. One actor explained this:

Excerpt 2: I feel that if we do this for 1.5 hours it's much harder than a piece of text that you rehearse. I made a decision, even though I know that this kind of thing gets on my nerves. I thought that I wouldn't whinge between rehearsals because that will put other people off. My actions became more positive after I decided to take things more positively. (Actor 1, interview conducted 25.2.2011 in Rovaniemi).

Rehearsal Process in the Production "Collaboration as a Starting Point"

The idea of the performance was that the play was not going to be a basic theatrical drama even though there was a ready-made text as a starting point. The theatre hired a performance dramaturge to rewrite the text with the director and with the input of the actors. The text evolved during the process, and therefore it was quite normal that in the mornings the dramaturge gave the workgroup a new version of the script. Most of the actors didn't mind this, however some were quite irritated, as usually in a production the text is not modified, although single scenes and lines can be changed.

At the beginning of the rehearsal process, the director made the actors do different kinds of demonstrations and tasks. For example, he gave them a mission to do anything, a scene or a bodily performance, with the title "water". One of the actors demonstrated with real snow and water how a tsunami forms. They also wrote essays about recycling. It was uncertain how these tasks were related to the outcome. Nonetheless, one of the actors said that it didn't really matter because the tasks functioned to forge the actors together as a group.

At the beginning of the rehearsal process the actors paid little attention to the characters. In this particular production it was too early to think of such things. A few of the actors struggled with this type of approach since, at least in my opinion, they were dealing with changed work practices. According to Leontjev²³³, the subjects who are developing the object of collective activity are dealing at the same time with their personal sense. The development aims can cause critical conflicts,²³⁴ which are experienced as an inner doubt. Inner doubts are unsolvable by individuals alone. The following excerpts demonstrate this issue. One actor explained the situation:

Excerpt 3: It's like you've done theatre for twenty-five years and you have learned a certain language with regards to how to do an actor's job. If you bring a totally new language next to the old one, it's not going to be the same any more. It's strange, and you find yourself wondering can I do this, am I going to be ok with this? There is nothing certain about your actions. (Actor 1, interview conducted on 25.2.2011 in Rovaniemi).

²³³ Leontjev, 1978,

²³⁴ Vasiliyuk, 1988.

The actor's case is an example of experiencing inner doubt. The actor also said that (an interest in) drama had initially been the reason for him to come to the theatre sector – he wanted to do different kinds of roles. In these productions drama had not been used as a starting point and the roles hadn't been an essential point of the performance. He had been thinking a lot of the reasons why he became an actor and what kind of processes and performances he was used to working with. The quotation gives an idea how experimental productions such as "collaboration as a starting point" can be experienced as quite overwhelming due to identity issues related to working. He continued:

Excerpt 4: It's been difficult since you have to think why you arrived here, what is it that you like, where you're going at the moment, what is this that we're doing and do I even want to do these performances? (Actor 1, interview conducted 25.2.2011 in Rovaniemi).

Actor 1 continually utilises his toolkit – the methodology behind the way he acts. For him there is both an intellectual side and an emotional repertoire he can tap into. For him it is crucial to use emotions and he feels liberated when he acts according to this methodology. The role gives him a shelter, so that he can behave intuitively, without rationalisation. Yet, in "contemporary theatre productions" as he calls them, where the hierarchy of the text is broken and where the "acting" doesn't necessarily follow traditional routes, he feels that there isn't much to hold on to. In approaching performances through bodily movements he ends up intellectualising the situation and this arouses unpleasant feelings. The quotation captures the premises of acting and the uncertainty that is caused by not approaching the stage performance as expected. This next excerpt sums up the critical conflicts²³⁵ of an actor while performing experimental productions with not so familiar tools:

Excerpt 5: For actors there is both the intellect and the emotions. As an actor I like that I have a lot of emotions when I'm acting. However, in contemporary theatre I don't think there's much chance to take those kinds of emotions with you, it's more about your intellectual side. I think that doing roles with emotions can be at its best very liberating and make you feel as if you were pure and naked. Without fear, you can show your feelings, thoughts and wishes publicly in front of the audience. This I can do very easily. Roles also give you a shelter, and I feel that the contemporary theatre doesn't give me that. There isn't anything to get a hold on, and then it's difficult to have enough courage to do things. (Actor 1, interview conducted on 25.2.2011 in Rovaniemi).

The problem isn't limited to one particular production. Instead, it spreads to the overall repertoire of Rovaniemi Theatre, which has moved more towards non-tra-

²³⁵ Vasiliyuk, 1988.

ditional productions as the new managers have sought to bring in new audiences and working methods. The actor is meanwhile craving for more text-based theatre processes and productions. He playfully described that he wishes to have a real stage set – “a door” on stage, which he would like to use. By this he means that he misses the situation where the whole performance is subordinate to a literary text, as in traditional drama plays.

Excerpt 6: I have to say that there is this one thought that's stuck in my head, even though I performed; I miss drama. If I did only these kinds of performances, I have to admit, I would miss drama. Lately, I have started to wonder when the next time I can use a dramatic text will be, when I will have a role, a role that I like. I'm joking here, but I need a door (onstage) through which I can enter. By “a door” I mean a play that is built – where the whole stage is subordinate to the drama – even if it is just a picture that you look at from one side. (Actor 1, interview conducted on 25.2.2011 in Rovaniemi).

When doing traditional drama plays, the actor feels that he only needs a script to read and everything starts with that. After reading the text, it is possible to imagine what is going to happen on the stage. The actor is facing problems when rehearsals and the dramaturgy of performances are “broken” and played with. This is troubling because he is not used to handling these types of processes. These new types of methods can in the long run start demotivating him and draining his energy.

Excerpt 7: When you're doing drama plays, you first read the script, for example Anna Karenina, and that's all you need. (Actor 1, interview conducted on 25.2.2011 in Rovaniemi).

During the production there was a library next to the main stage where you could loan books about climate change – which was the topic of the novel and the performance – and post-dramatic theatre. One of the actors thought it was a good improvement. He had read several books about the present condition of both the planet earth and of contemporary theatre. He started to evaluate his own lifestyle and values. He experienced being introduced to the theme through all the material. After reading the literature he started to think that the theatre piece was alive, and the script or text is just one part of it. He said that he had finally understood something new and that this had taken a lot of effort on his part.

The Production Model in the Production “Collaboration as a Starting Point”

The theatre managers decided to leave out one premiere so that they could add more rehearsal time to their productions. It meant that in this particular produc-

tion there wasn't the kind of rush that was witnessed during the process of the production "multiple leaders".

The production schedule was very flexible. At the beginning the artistic core group had the idea that everything should be white, and there should be water on stage in the "main role". This became the starting point for costumes and stage sets. During the process they witnessed some situations where they had to make decisions about sets or costumes or do run-throughs to help the work of the sound designer. These situations worked as a boundary for the production. The production personnel reacted well to the flexibility of building schedules during the process. The stage sets and costumes evolved during the process.

6. Learning Challenges in Adopting Multifaceted Theatre Practices

The two narratives afford us an insight into the challenges of building a performance when process-based approaches are used in the theatre-making processes. The narratives demonstrate the kinds of learning challenges that theatre professionals experience during productions with regards to their knowledge and practices. The learning challenges of an institutional theatre are viewed on three levels (see Fig. 2). One level concerns the general production models and processes, such as schedules and division of labour. The other two levels concern the more individual side of productions. I'm interested in bringing forth the perspectives of actors as they meet the challenges in their work as rehearsal processes and the director's actions – leadership – differ from the dominant literary theatre traditions.

Generally, these two productions and the challenges they faced were somewhat different from each other. The first one dealt more with contradictions that manifested at the activity level as many problems and frictions arose. These primarily concerned the production model and work processes. The latter element was mostly related to the problematic role of the directors in terms of having power over others. Also, some actors experienced critical conflicts²³⁶ that could be seen as a part of the learning process at an individual level. In the following I present a more detailed analysis of these productions.

The first narrative ("multiple leaders") demonstrates that the established production model is strongly connected with the vision of the director. At the centre of this method is the idea that the director has a theme and a vision, which he or she, with the working group, extrapolates from the text. In this case there was no vision, because the idea was that the material would develop during the process. Because of this situation, there were no shared tools that would mediate the basic idea of the "play" (e.g. a prompt book and a set model) to other professional groups.

Three artists ran the production instead of just one. The idea of creating a multi-professional team was interesting, but it proved to be too challenging to

²³⁶ Vasiliyuk, 1988.

manage because the team didn't have any clear division of labour, on top of the whole approach being new to them. Problems arose with working on scenes, because the dramaturgy of the performance was evolving during the production process, yet a professional dramaturge was not involved in the production. Problems exacerbated the lack of commitment and the circus approach was experienced as being too challenging for the actors. This highlights how issues such as trust and commitment are important to theatre processes. The key question is: how can you build and maintain trust and commitment during problematic rehearsal processes in institutional settings?

In the second production ("collaboration as a starting point") some of these "problems" were not experienced. The know-how of the actors was also crucial. A few actors were dissatisfied with the work practices because they weren't used to working that way. Unfamiliar rehearsal methods caused some uncertainty, yet the actors' reactions varied.

With the activity theoretical perspective, I'm conceptualising change at the system level, using the term "activity", and then again at an individual level, according to Leontjev's²³⁷ terms of personal sense. Broader developmental contradictions²³⁸ are felt and worked out at the individual level, as the subject's needs demand redirection towards new kinds of objects. This process takes time and is unlikely to be easy since personally experienced critical conflicts²³⁹ – moments where opposite directions and goals meet on a psychological level – should be resolved. The description of "collaboration as a starting point", in particular, reveals how profoundly some actors process their previously experienced truisms, routines and commitments. For them it is far from easy to let go of a familiar "language" and to challenge literary traditions, find new kinds of tools to interpret and create a new language to understand more group-oriented performances.

In the future, issues such as trust, the power and role of the director, the level of participation of actors, the toolkits of the actors, production models and timetables could be taken into account. These productions produced lots of important knowledge about conditions and future possibilities – problems and solutions – that could be used in future experimental productions. Taking into account these factors would be a concrete way to renew institutional theatre practices in the long term. That would mean to continuously ask questions such as: What feels challenging in this production? Why? How could it be solved? What went wrong? What was learnt from previous productions? What kind of knowledge do the technical and artistic personnel need in the near future to overcome these problems? What kind of new solutions have been created?

7. Conclusions

The research question for this article is: *What should be learnt in order to broaden the theatrical practices of Finnish subsidised theatre?* The article doesn't offer

²³⁷ Leontjev, 1978.

²³⁸ Engeström & Sannino, 2011.

²³⁹ Vasilyuk, 1988.

any guidelines but instead ponders what should be taken into consideration in the future and how an institution as a whole has to adapt in order to accommodate change in its processes.

Both sides are presented: the individuals' responses and evaluation and the changes in the institutions' working practices. Hopefully the article could act as a tool for theatre managers and directors. The hypothesis of this article is that the contradictions and learning challenges of theatre are connected to the relationship between literary theatre and more collective types of theatre making processes. Text-based theatre has so far been the basis of activity in Finnish institutional theatres.

The learning challenges faced by subsidised institutional theatre were dealt with on three different levels in this article, at the level of the production model, the leadership level and at the level of the rehearsal process (see Fig 2.). The rehearsal process strongly highlighted the actor's experiences. To conclude, I will look at these three different learning levels in more detail.

The production model was the first and most obvious element likely to limit devised working practices. The two example productions were quite different in terms of their flexibility of timetables and rehearsal periods. It can be recommended that a professional theatre with a fixed production model wishing to examine different types of working practices first focus on changing and developing the conventions of the production model and their production-led perspective. The two examples, both directed on the main stage of the theatre, showed the challenges in rehearsing the performance with a traditional mode of production. A more flexible production model could be worth developing. Also, quite often the perspective of working is somewhat directed towards the here and now, while this type of developmental goal raises questions about the long-term perspective on developing production models and work in theatres.

To make any further claims about how the production model could be improved in different contexts, more analysis would be required. The next step would be to form a generic and flexible devised theatre production model to go alongside the drama production model presented in Figure 1. The most relevant question from the point of view of the collective learning process could be how to find a way to ensure learning from previous productions. At present, much energy is used to work through negative issues and tensions in difficult productions. A culture of blame will not support efforts to merge various methods in an institutional theatre context. Instead, the focus should be directed towards working practices and working groups needing more time and new tools to support and enable positive commitment. Only then can previous processes be constructively analysed and this information used to ensure the success of future productions. Learning requires rethinking the whole process, incorporating the artistic, technical and support teams' points of view, because they have to change their own conception of their roles and practices.

The challenges of Rovaniemi Theatre are not only related to the text-based production model (see Fig. 1) and division of labour, but are also part of much larger issues regarding how professional groups and individuals are involved with

producing plays. The roles of everybody in the working group change as the new work roles are adopted with time and learning. This must happen on an individual level as well as with the collaboration in the whole theatre house. To democratise processes means rethinking the professions within institutional theatre.

Sources

- Alasoini, Tuomo. 2005. "Työelämäinnovaatiot tutkimusavusteisen ja ohjelmallisen kehittämisen kohteena. Työelämän kehittämisohjelman kaksinaisesta roolista." In Alasoini, Tuomo, Ramstad, Elise & Rouhiainen, Nappu. *Työelämän kehittämisohjelma kehittyvänä toimintana. Tuloksia, haasteita, mahdollisuuksia.* Työelämän kehittämisohjelman raportteja 40. Helsinki: Työministeriö.
- Alasoini, Tuomo & Ramstadt, Elise. 2007. *Työelämän tutkimusavusteinen kehittäminen Suomessa. Lähestymistapoja, menetelmiä, kokemuksia, tulevaisuuden haasteita.* Työelämän kehittämisohjelman raportteja. Helsinki: Työministeriö, 3–40.
- Czarniawska, Barbara. 1998. *A Narrative Approach to Organisation Studies. Qualitative Research Methods*, Vol. 43. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Engeström, Yrjö. 2011. "From design experiments to formative interventions." *Theory & Psychology*, 21(5), 1–31.
- 2007. "Putting Vygotsky to Work The Change Laboratory as an Application of Double Stimulation." In Harry Daniels, Michael Cole and Wertsch, James (Eds.); *The Cambridge Companion to Vygotsky*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 2004a. "New forms of learning in co-configuration work". *Journal of Workplace Learning*, 16(1/2), 11–21.
- 2004b. *Ekspansiivinen oppiminen ja yhteiskehittely työssä*. Tampere: Vastapaino.
- 1999. "Perspectives on activity theory, innovative learning in work teams: analyzing cycles of knowledge creating in practice." In Yrjö Engeström, Reijo Miettinen and Punamäki Raija-Leena (Eds.); *Perspectives on activity theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1998. *Kehittävä työntutkimus – perusteita, tuloksia ja haasteita*. Helsinki: Edita.
- 1991. "Developmental Work Research: A Paradigm in Practice. (Introduction)." *The Quarterly Newsletter of the Laboratory of Comparative Human Cognition* 13(4), 79–80.
- 1987. *Learning by expanding – an activity-theoretical approach to developmental research*. Helsinki: Orienta-konsultit.
- Engeström, Yrjö, Engeström, Ritva, Kerosuo. Hannele. 2001. *Neuvottelevan työtavan kehittäminen perusterveydenhuollon ja erikoissairaanhoidon välillä*. Väiliraportti. Helsinki: Helsingin kaupungin terveysviraston raportteja. 2001:5.
- Engeström, Yrjö, Sannino, Annalisa & Virkkunen, Jaakko. 2014. "On the methodological demands of formative interventions." *Mind, Culture and Activity*, 21(2) 118–128.
- Engeström, Yrjö. & Sannino, Annalisa. 2011. "Discursive manifestations of contradictions in organizational change efforts: A methodological framework." *Journal of Organizational Change Management*, Vol. 24 Iss: 3, 368–387.
- Flanagan, John C. 1954. "The Critical Incident Technique." *Psychological bulletin*, 51(4), 327–358.

- Hofmann, Jürgen. 1998. "The Theatre System of Germany." van Maanen, Hans & Steve Wilmer (Eds.) *Theatre Worlds in Motion: Structures, Politics and Development in the Countries of Western Europe*. Amsterdam ; Atlanta (Ga.): Rodopi, 223-259.
- Jansson, Satu-Mari. 2015b. Lectio: Teatteri ja draama työn oppimismuotoina. *Aikuiskasvatus*, 4. 312-315.
- 2015a. *Teatteri ja draama työn oppimismuotoina* (Theatre and drama as forms of learning in organisations). Doctoral Dissertation. Faculty of Behavioural Sciences, Institute of Behavioural Sciences, University of Helsinki.
- 2014b. "A Theatre Company's Development, Cultural-historical Activity Theory and Developmental Work Research: Movement between Archetypes." In Davis, Susan, Ferholt, Beth, Grainger Clemson, Hannah, Jansson, Satu-Mari & Marjanovic-Shane, Ana. *Dramatic Interactions in Education: Vygotskian and Socio-Cultural Approaches to Drama, Education and Research*. London: Bloomsbury Publishing, 211–229.
- 2014a. "Building a Workplace Theatre - Forum Theatre and Developmental Work Research as Developmental Resources in Interventions." In Davis, Susan, Ferholt, Beth, Grainger Clemson, Hannah, Jansson, Satu-Mari & Marjanovic-Shane, Ana. *Dramatic Interactions in Education: Vygotskian and Socio-Cultural Approaches to Drama, Education and Research*. London: Bloomsbury Publishing, 261–279.
- Jyrkämä, Jyrki. 1999. Toimintatutkimus ja sosiaaliset toimintakäytännöt - giddensiläisiä näkökulmia toimintatutkimukseen. In Hannu Heikkinen, Rauno Huttunen and Pentti Moilanen (Eds.) *Siinä tutkija missä tekijä. Toimintatutkimuksen perusteita ja näköaloja*. Jyväskylä: Atena, 137–153.
- Korhonen, Satu-Mari. 2012. "Laitosteatterin tuotantomalli esityksen esikuvana. Ikonen, Liisa., Järvinen, Hanna. & Loukola, Maiju. (Eds.) *Näyttämöltä tutkimukseksi – Esittävien taiteiden metodologiset haasteet*. Näyttämö & Tutkimus 4. Helsinki: Teatteritutkimuksen seura, 136–153.
- Lehmann, Hans-Thies. 2006. *Postdramatic Theatre*. Translated and with an introduction by Karen Jürs- Munby. London and New York: Routledge.
- Leontjev, Aleksei Nikolaevich. 1978. *Activity, Consciousness, Personality*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Mäkitalo, Jorma. 2005. *Work-related Well-being in the Transformation of Nursing Home Work*. Oulu: Oulu University Press.
- Oddey, Alison. 1994. *Devising Theatre. A Practical and Theoretical Handbook*. London: Routledge.
- Rynell, Eric. 2008. *Action Reconsidered. Cognitive Aspects of the Relation between Script and Scenic Action*. Acta Scenica 22. Helsinki: Theatre Academy.
- Sannino, Annalisa. 2008. "From talk to action: Experiencing interlocution in developmental interventions." *Mind, Culture and Activity*, 15 (3).
- Suomen Teatterit ry. 2012. *Suomalaisten teatterissa, tanssiesityksissä ja oopperassa käynti*. Helsinki: Taloustutkimus Oy.
- Vasilyuk, Fyodor. 1988. *The Psychology of Experiencing*. Moscow: Progress.
- Virkkunen, Jaakko & Newnham, Denise Shelley. 2013. *The Change Laboratory. A tool for collaborative development of work and education*. Rotterdam: Sense publisher.
- Vygotsky, Lev Semonovich. 1978. *The collected works of L.S. Vygotsky (volume 1): Problems of general psychology*. New York: Plenum.

Tekijyys suomalaisilla näyttämöillä



Havel: *Vastaanotto* Suomen Kansallisteatteri 1978.
Ohjaus: Lisbeth Landefort. Kuvassa: Antti Litja ja Pekka Autiovuori.
Kuva: Timo Palm. Suomen Kansallisteatterin arkisto.

Mikko-Olavi Seppälä



“Rosvovaltio ja Bernin kontrahti” – ulkomaisten tekijänoikeuksien tunnustaminen Suomen teatterikentällä 1920-luvulla

Tiivistelmä

Artikkeli käsittelee näytelmänvälitystä, näytelmien tekijänpalkkioita ja tekijänoikeuskysymyksiä 1920-luvun Suomessa. Suomi sai uuden tekijänoikeuslain vuonna 1927 ja vahvisti kansainväliset tekijänoikeudet tunnustavan Bernin sopimuksen 1.4.1928.

Bernin sopimuksen voimaantulo merkitsi Suomen Näyttämöiden Liiton aseman vahvistamista. Siitä tuli keskeinen ulkomaisen uutuusdraaman välittäjä suomenkielisille teattereille ja näytelmäseuroille. Lisäksi liitto kädestä pitäen opasti suomalaiset teatterit tekijänpalkkioiden maksuun. Työväen Näyttämöiden Liiton, joka oli hyödyntänyt lainsäädännön porsaanreikiä, asema sen sijaan vaikeutui. Se oli investoinut näytelmäkirjastoonsa, jonka käyttöarvo oli tullut kyseenalaiseksi.

Ammattiteattereiden taloudessa Bernin sopimuksen voimaantulolla ei ollut äkillistä vaikutusta. Ne joutuivat maksamaan uudesta ohjelmistosta jo ennen uutta lakia, ja menoerä oli loppujen lopuksi varsin pieni, neljän prosentin luokkaa kokonaislipputulosta. Tekijänoikeuspalkkioiden taloudellinen vaikutus jäi olemattomaksi valtion kompensaaation ansiosta. Teattereiden huviverosta luovuttiin puhenäytelmien osalta vuoden 1928 alusta, mikä merkitsi teattereille kymmenen prosenttia korkeampia lipputuloja. Operettiveroa kannettiin vielä vuoden ajan.

Olennaista on, että Bernin sopimuksen valmistelu ja voimaantulo 1920-luvulla vakautivat suomalaisten teattereiden ohjelmistonhankintaan ja tekijänpalkkioiden maksuihin liittyvät käytännöt. Suomennosten laatua voitiin kontrolloida entistä paremmin, ja näytelmänvälitys oli keskittynyt teattereiden ja näytelmäkirjailijoiden omille toimistoille. Diplomaattisesta näkökulmasta Suomen teatterikenttä oli raamisopimuksilla luonut kansainväliset suhteet. Teatterimatkaajat eivät enää vertautuneet vakoojiin ja salakuljettajiin, kun ohjelmisto hankittiin toimistojen välityksellä.

Asiasanat: teatterihistoria, näytelmäkirjallisuus, tekijänoikeudet, tekijänpalkkiot, näytelmänvälitys, kääntäminen, Jalmari Lahdensuo, Arvid Englund, Aarre Linnala, Antero Suonio.

Abstract

The article addresses the theatrical agencies and royalty and copyright issues of the 1920s Finnish theatre field. Finland ratified a new copyright law in 1927 and international copy-

right law, or the Berne Convention for the protection of literary and artistic work, in the year of 1928.

For the Association of Finnish Theatres (SNL), ratifying the Berne Convention meant strengthening of its position. It became a major theatrical agency for Finnish-speaking theatres and acting clubs. Its main rival, the Association of Workers' Theatres (TNL) now found itself in a problematic position. Having taken advantage of loopholes in the legislation, the Association now saw its vast drama library having lost much of its utility value.

As for professional theaters, ratifying the Berne Convention did not affect their economy as they had feared. Many theatres had been paying for the dramatic rights of foreign drama and operetta even before the new law, and the copyright fees made only some four percent of the total box office income. Compensating the economic impact of copyright fees, the government repealed the notorious amusement tax of the theatres at the beginning of 1928 (for operetta a year later).

To sum up, the process of ratifying the Berne Convention stabilized the practices regarding drama agencies and royalties in Finland. As the major drama agencies were now run by the theaters and the dramatists, the quality of translations could be better controlled. From a diplomatic point of view, Finnish theater had now established international relations and no more was accused of smuggling foreign drama.

Key words: Finnish theatre, drama agencies, drama royalties, translating drama, international copyright, the Berne Convention.

Mut mikäs on hätä, kun parempi ain'
on vieraiden draamojen lista –
ellei vain esteitä muodostu
siitä Bernin kontrahdista.

(Kanttori Sepeteus [Eero Alpi]: "Teatterikauden alkaessa". *Tuulispää* 9.9.1927.)

Suomi uudisti tekijänoikeuslakinsa vuonna 1927 ja liittyi huhtikuun alusta 1928 kansainväliseen Bernin sopimukseen, jonka allekirjoittajat tunnustivat tekijänoikeudet vastavuoroisesti yli valtioiden rajojen. Tekijänoikeuskysymyksen ratkaisua oli haettu koko 1920-luvun ajan. Teatterikentälläkään se ei ollut helppoa. Kysymys oli teattereiden ja näytelmäseurojen vakiintuneiden käytäntöjen muuttamisesta. Viime kädessä kysymys oli henkisen työn tekijöiden oikeudesta oman työnsä tuotteisiin.

Aikaisemmassa tutkimuksessa olen esittänyt – asiaa riittävän systemaattisesti tutkimatta – että suomenkieliset teatterit eivät maksaneet ulkomaisia tekijänpalkkioita ennen vuotta 1928.¹ Asia ei ole aivan niin mustavalkoinen. Itse asiasa suomenkieliset teatterit ryhtyivät jo muutamia vuosia aikaisemmin tilittämään tietyistä näytelmistä prosenttipohjaisia tekijänpalkkioita. Tilitys tapahtui näytelmätoimistoille ja niiden välityksellä tekijöille. Samalla totuttauduttiin uuteen järjestelmään, joka teki vasta tuloaan.

¹ Seppälä 2010a, 280.

Tämä artikkeli käsittelee näytelmien tekijänoikeuksia ja niiden tunnustamista tekijänpalkkion muodossa 1920-luvun Suomessa. Erityisesti tarkastelun kohteena on ulkomaisen teatteriohjelmiston välittäminen suomenkielisiin teattereihin. Kysyn, millaisia vaikutuksia ulkomaisten tekijäpalkkioiden maksulla tai Bernin sopimukseen liittymisellä oli suomalaisen teatteriin: teatterikentän rakenteisiin, teattereiden kulurakenteeseen, verotukseen sekä ohjelmistoihin.

Näytelmäkirjailijat ja kirjallisuudentutkijat tekijänoikeuslain valmistelijoina

Suomen tekijänoikeuslaki oli säädetty vuonna 1880 ja tullut voimaan seuraavan vuoden alusta. Laki takasi suomalaisille ja Suomessa toimiville kirjailijoille ja kääntäjille ja heidän perillisilleen oikeuden teoksiinsa, joiden oikeudet oli pidätetty. Suoja-aika ulottui aina viidenkymmenen vuoden päähän tekijän kuoleman jälkeen. Painamattoman näytelmän esittäminen vaati aina tekijän luvan. Käännöskirjallisuuden suojen aika oli kuitenkin vain viisi vuotta siitä, kun teokset oli ensi kerran painettu. Toisin sanoen painosta ilmestyneitä suomalaisia näytelmiä sai lupaa kysymättä kääntää vieraille kielille ja myydä ulkomailla, ja sama päti ulkomaisen kirjallisuuden oikeuksiin Suomessa.²

Suomen lainsäädäntö alkoi jo 1890-luvulla näyttäytyä vanhanaikaisena, kun yhä useampi valtio liittyi vuonna 1886 solmittuun niin sanottuun Bernin konventioniin, jossa tekijänoikeudet tunnustettiin yli kansallisten ja valtiollisten rajojen.³

Eurooppalaisessa käytännössä näytelmän ilmestyminen painosta merkitsi teattereille yksinoikeuden menettämistä ja näytelmän uutuusarvon laimentumista. Siksi teattereille oli tärkeää saada yksinoikeus näytelmän esittämiseen ainakin omalla toiminta-alueellaan. Käsikirjoitukset olivat arvokkaita eikä niitä hevin luovutettu kustannettavaksi.⁴

Suomessa näytelmäkirjailijat ja suomentajat möivät käsikirjoitukset suoraan teattereille. Jos suomentaja ei erikseen pidättänyt oikeuksiaan, teatterit katsoivat, että tekijänoikeudet olivat niiden hallussa. Eräät suomentajat erikoistuivat näytelmiin ja perustivat 1910-luvulla yhden hengen ”näytelmätoimistoja”. Vilkas näytelmäseuratoiminta takasi kovan kysynnän. Joissakin tapauksissa näytelmiä käännettiin kuin liukuhihnalta ruotsinnosten pohjalta, ja jälki oli ala-arvoista. Koska esitysoikeudet myönnettiin suomennoksille, ei alkuperäisille teoksille, suosituista näytelmistä liikkui markkinoilla useita kilpailevia suomennoksia.⁵

Suomessa valmisteltiin jo vuosina 1919–1920 tekijänoikeuslakia, joka olisi valmistuessaan mahdollistanut Suomen liittymisen Bernin sopimukseen. Laki sai kannatusta henkisen työn tekijöiden piirissä, kuten Suomen Kirjailijaliitossa. Suoja-ajan pituudesta keskusteltaessa liiton jäsen Yrjö Koskelainen huomautti, että

² Asetus N:o 8: Kirjailijain ja taiteilijain oikeudesta työnsä tuotteisiin 15.3.1880. Suomen Suuriruhtinaanmaan Asetuskokoelma 1880; Seppälä 2010a, 277–278.

³ Seppälä 2010a, 277.

⁴ Seppälä 2010a, 282; Yates 1985, 60–61.

⁵ Seppälä 2010a, 280–283.

aineellinen omistusoikeus ilman muuta periytyi polvelta toiselle, miksi henkistä pitäisi rajoittaa?⁶

Lakiesitys hautautui kuitenkin useiksi vuosiksi, mikä ilmeisesti johtui etupäässä kustantamoiden ja valtion vetkuttelusta. Ahtaassa taloudellisessa tilanteessa katsottiin protektionistisesti, että Bernin sopimus aiheuttaisi pienessä kulttuurimaassa rahan virtaamisen ulos maasta – toisin sanoen Suomi olisi ottavana osapuolena.⁷ Tekijänoikeuksien tunnustaminen kytkeytyi valtiontalouden ja teattereiden taloudellisiin huoliin. Teattereiden näkökulmasta tekijäpalkkioiden lisääminen vaikutti menoerältä, joka saattaisi keikauttaa niiden huteran talouden. Taidelaitosten julkinen tuki oli lähinnä kuntien vastuulla. Valtio näet keräsi 1920-luvulla teattereilta ja muilta julkisten näytäntöjen toimeenpanijoilta huviverona tietyn prosentin lipputuloista. Verotus oli alkanut 1915 erityisenä sotaverona, mutta rauhan tultua ja Suomen itsenäistyttyä valtio ei halunnut luopua tuottoisasta tulonlähteestään. Veroprosentti nousi 1916 kahteenkymmeneen, 1917 kahteenkymmenneenviiteen ja 1920 peräti lukemaan 37,5 %. Vuodesta 1921 lähtien huviveroa maksettiin kymmenen prosenttia lipunmyynnin bruttotuloista.⁸

Teatteriväki ei ollut kovin aktiivinen lain valmistelussa, mutta kirjailijat ja suomentajat olivat sitäkin suuremmissa roolissa. Heidän näkökulmastaan kysymys oli taistelusta heidän omien oikeuksiensa tunnustamiseksi. Useat teatterit ja näytelmäseurat eri puolilla maata pitivät käytäntönä, että kirjana painettua kotimaistaikin näytelmää saisi vapaasti esittää. Esimerkiksi näytelmäkirjailija Arvi A. Seppälä penäsi 1918 oikeuksiaan: ”Kun kustantajat väittävät, että näytelmät kustannustuotteina ovat kannattamattomia ja teatterit kauhistuvat tekijäpalkkioiden suoritusta, niin minkälainen tulevaisuus on silloin Suomen näytelmäkirjailijoilla ja koko suomalaisella näyttämötaiteella?”⁹

Vuonna 1921 perustettu Suomen Näytelmäkirjailijaliitto ryhtyi määrätietoisesti keräämään tekijänpalkkiona kymmenen prosentin osuutta kotimaisten näytelmien esitysten bruttotuotoista. Mutta palkkioiden perimisessä oli jatkuvasti ongelmia.¹⁰ Kustannus oli teattereiden näkökulmasta korkea, joten näytelmävalinnassa saatettiin suosia ulkomaista tai vanhempaa kotimaisia ohjelmistoa. Julkisuudessa valiteltiin uuden kotimaisen näytelmäkirjallisuuden heikkoa mekettä.¹¹

Suomalaisten näytelmäkirjailijoiden kannalta ulkomaisten kirjailijoiden tekijänpalkkioiden tunnustaminen oli tervetullutta, koska se parantaisi heidän kilpailuasemaansa: kallis kotimainen ei enää vertautuisi edulliseen ulkomaiseen. Näytel-

⁶ Jalkanen 1956, 148; Tekijänoikeuslakia koskevat Kirjailijaliiton konseptit 1920. Coll. 107:3. Yrjö Koskelaisen arkisto. Kansalliskirjasto.

⁷ Esim. Järviluoma 1923.

⁸ Seppälä 2010a, 155–156.

⁹ Arvi A. Seppälän kirjeet 2.10.1918 ja 19.10.1918 Koiton Näyttämölle. Efa: Näytelmiä ja esitysoikeuksia koskevat kirjeet 1917–1929. Koiton Näyttämön arkisto. Kansan arkisto.

¹⁰ Ks. esim. ”Eräitä näytelmätuotantomme ulkonaisia vaikeuksia”. *Näyttämö* 10/1923–1924, ”Reklaami ja tekijänoikeus”. *Näyttämö* 3–4/1925 sekä ”Ohjelmistomme ja näytelmäsuomennoksemme”. *Näyttämö* 10/1926.

¹¹ Esim. ”Ohjelmistomme ja näytelmäsuomennoksemme”. *Näyttämö* 10/1926 ja ”Teatterivuoden varrelta”. *Näyttämö* 17–18/1926.

mäkirjailijat kritisoivat Suomen tekijänoikeusoloja ja valmistsivat näin maaperää uudelle lainsäädännölle.

Kirjailija Artturi Järviluoma kuvasi teatteriväelle Suomen harjoittamaa ”kirjalista ja taiteellista ryöstöviljelystä” kesällä 1923. Jos suomentaminen tulisi luvanvaraiseksi, välttäisiin siltä, että sama näytelmä käännettäisiin useaan kertaan ja esitettäisiin kilpailevina suomennoksina. ”Meillähän tämä on hyvin tavallinen ilmiö”, Järviluoma surkutteli. Myös suomennosten taso saataisiin nousemaan. Nyt suomentajat mukailivat ja lyhentelivät teoksia surutta, ja markkinoilla rehotti ”kokonainen rikkaruohotarha ’mukaeltuja’ ulkomaalaisia näytelmiä, joilla ei ole muuta merkitystä kuin että ne vahingoittavat kotimaista näytelmäkirjallisuutta”. Järviluoma uskoi, että Bernin sopimukseen liittyminen ei toisi ongelmia. Suomi muodosti niin pienen kielialueen, että käännösoikeudet saataisiin jatkossakin hyvin edullisesti.¹²

Myös kirjallisuudentutkija Viljo Tarkiainen kiirehti lakiesitystä *Näyttämö*-lehden kirjoituksessaan 1923. Kyse oli suomalaisten taiteilijoiden edusta ja Suomen kansainvälisestä maineesta: ”Nykyisin kuuluu Suomi vielä niiden ’rosvovaltioiden’ joukkoon, joissa ulkomainen kirjallisuus on oikeusturvaa vailla, mielin määrin käännettävissä ja julkaistavissa.” Saksan kirjailijakunta oli jo osoittanut tyytymättömyyttään suomalaisia käytäntöjä kohtaan.¹³

Tarkiainen huomautti, että suomalaiset teatterit elivät ulkomaisesta ohjelmistosta. Kun Suomi liittyisi Bernin sopimukseen, teattereiden pitäisi ehkä laskea tarkemmin ulkomaisen ohjelmiston kannattavaisuusprosentteja. ”Mutta missään tapauksessa eivät nämä ’tuontitullit’ nouse suuriin summiin”, rauhoitteli Tarkiainen, ”ne saattavat osaltaan kohottaa kotimaisenkin kirjallisuuden arvoa ja menekkiä”.¹⁴

Kirjailija Huugo Jalkanen on kuvannut, miten tekijänoikeuslain valmistelu 1926 nytkähti käyntiin ja eteni opetusministeri, suomen kielen ja kirjallisuuden professori E. N. Setälän tarmokkuuden ansiosta nopeasti eduskunnassa. Mallia antoivat Norjan ja Puolan uudet tekijänoikeuslait. Jalkanen oli itse Kirjailijaliiton ja Näytelmäkirjailijaliiton edustajana Varsovassa syyskuussa 1926 pidetyssä tekijänoikeuskongressissa, joka linjasi viidenkymmenen vuoden suoja-ajan puolesta. Varsovassa hurrattiin, kun suomalaiset kertoivat tekijänoikeuslain olevan viimein valmistumassa. Kongressi pohti myös kysymystä, tulisiko tekijänoikeuksien suoja-ajan jälkeen siirtyä valtiolle – tämä oli puolalaisten aloite, jota suomalaiset lämpimästi kannattivat.¹⁵

Suomen hallituksen lakiehdotus koki eduskuntakäsittelyssä vastatuulta, kun lakivaliokunta yritti heikentää tekijänoikeuden suojaa. Ministeri Setälä ja taiteilijajärjestöt pitivät kuitenkin kiinni kansainvälisestä hyväksytyistä tavoitteista. Lopputuloksena oli viidenkymmenen vuoden suoja-aika, jonka jälkeen oikeudet oli-

¹² Järviluoma 1923.

¹³ Tarkiainen 1923.

¹⁴ Tarkiainen 1923.

¹⁵ Jalkanen 1956, 255–258; ”Varsovan kansainvälinen tekijänoikeuskongressi”. *Näyttämö* 12/1926.

vat vapaasti kaikkien hyödynnettävissä – eduskunta oli torjunut tekijänoikeuksien siirtymisen valtiolle.¹⁶

Vuonna 1927 lakiesitys eteni lausuntokierrokselle, ja ulkoasiainministeriö pyysi lausuntoa myös valtion draamalliselta asiantuntijalautakunnalta. Lautakunta, jossa teatterikentän eri instituutiot ja ammattikunnat olivat edustettuina, ilmoitti hartaasti kannattavansa liittymistä. Samalla se esitti toiveen erityisestä siirtymäajasta sekä pyynnön, jonka mukaan ”Suomen teatterit saisivat vapaasti esittää niitä kappaleita, joita ne ennen ovat liittäneet vakinaiseen ohjelmistoonsa”.¹⁷

Laki tuli voimaan 1.8.1927. Teatteriväen aloitteen mukaisesti siihen kirjattiin pykälä, jonka mukaan teattereita ei voinut kieltää esittämästä aikaisemmin hankkimaansa ohjelmistoa:

36§ Näytelmäkappaleita, joita joku aikaisemman lain perusteella on esittänyt ennen tämän lain voimaantulemista tai joiden näyttämöllepanon joku on ennen tämän lain voimaantuloa todistettavasti pannut alulle, saa hän edelleen julkisesti esittää.¹⁸

Mutta pykälä koski vain teattereita, ei näytelmänvälitystoimistoja. Niiden osalta tilanne olikin paljon sotkuisempi.

Liitot näytelmänvälittäjiksi

Tekijänoikeuslain voimaantulon odotuksessa Suomeen syntyi näytelmänvälitystoimistoja, ja ulkomaiset näytelmätoimistot kiinnostuivat Suomen markkinoista. Kotimainen kenttä koostui yksityisistä suomentajista ja teattereista, mutta vuonna 1922 perustettu Suomen Näyttämöiden Liitto ja 1920 toimintansa uudelleen aloittanut Työväen Näyttämöiden Liitto tavoittelivat sillä tukevampaa asemaa. Monopoliasemaa tavoittelevien liittojen näkökulmasta yksityisyritykset olivat häiritseviä tekijöitä. Niillä ei kuitenkaan ollut taloudellisia resursseja keskittää näytelmänhankintaa, joten ne pyrkivät vetoamaan teattereihin omia palveluitaan parantamalla sekä retorisin keinoin, moralisoimalla.

Työväen Näyttämöiden Liiton tehtävä oli hankkia työväenliikkeen ideologian mukaisia näytelmiä. Kevyen ohjelmiston kovan kysynnän vuoksi periaatetta tulokittiin siten, että näytelmän ei sopinut olla ristiriidassa työväenliikkeen kanssa. Perusohjelmiston liitto hankki kopioimalla Tampereen Työväen Teatterin näytelmäkirjaston ja pyytämällä muiltakin jäseniltään pääkirjakopiot – teattereille välitettiin sitten palkkio niiden ’omistamien’ näytelmien käytöstä sen mukaan, miten käsikirjoituksia liitolta tilattiin. Ulkomaiset uutuusnäytelmät hankittiin ensi alkuun opintomatkoilla käyvien teatterilaisten välityksellä. Valuuttakurssitkin suosivat Saksassa matkustavia suomalaisia. Suomentajana urakoinut liiton myöhempi sihteeri Jussi Suvanto kuvaili: ”Ei tarvinnut muuta kuin tavalla tai toisella hankkia

¹⁶ Jalkanen 1956, 259–263.

¹⁷ Valtion draamallisen lautakunnan vuosikertomus 1927. KD 26/536 v. 1928. OPM. Kansallisarkisto.

¹⁸ Asetus N:o 174 Laki tekijänoikeudesta henkisiin tuotteisiin. Suomen Asetuskokoelma 1927.

käsiinsä alkuperäiskappale ulkomaista näytelmää tai (harvemmin) jäljennös siitä, kääntää se suomeksi ja sitten: antaa mennä.”¹⁹

Työväen Näyttämöiden Liitto sai Keski-Eurooppaan vakinaisen asiamiehen, kun maisteri Ada Norna muutti 1923 Berliiniin jatkamaan teatteriopintojaan. Hänen työhönsä oli seurata näytelmäuutuuksia ja kääntää niitä liiton laskuun – lupia kysymättä. Norna suomensi 1920-luvun kuluessa liitolle kuuden näytelmän vuositahtia peräti neljäkymmentäkaksi teosta. Näytelmäkohtaiset palkkiot vaihtelivat 1.000 ja 2.000 markan välillä.²⁰

Suomen Näyttämöiden Liiton perustehtävänä oli niin ikään ulkomaisen nykydraaman välittäminen suomalaisille teattereille, mutta sen strategia oli toisenlainen. Näytelmätoimistona se palveli tasapuolisesti kaikkia teattereita ja näytelmäseuroja, vaikka sen omia jäseniä olivat varsinaisesti vain suomenkieliset ammattiteatterit – pois lukien työväenteatterit. Vaikka voimassa oleva lainsäädäntö ei siihen velvoittanutkaan, liitto pyrki alusta asti yleissopimukseen suurten näytelmätoimistojen kanssa. Liiton toimistonhoitajana aloitti 1923 maisteri Jalmari Lahdensuo, joka oli aikaisemmin toiminut Kansallisteatterin ja Tampereen Teatterin johtajana. Saksan-matkallaan kesällä 1923 Lahdensuo solmi suhteet muutamaan keskeiseen näytelmätoimistoon ja toi liiton kirjaston pesämunaksi pinon näytelmäkäsikirjoituksia:²¹

Monien vaikeuksien jälkeen onnistui sihteerin myös taivuttaa suuren saksalaisen näytelmäkustantajaliiton – liittoon kuuluu 120 kustannusliikettä Saksassa ja Itävallassa – johtohenkilöt kannattamaan yhdenmukaista sopimusta kaikkien Suomessa esitettävien, näitten kustannusliikkeitten omistamien näytelmien esittämisoikeudesta, jolloin palkkiota näille kustannusliikkeille ja niiden kautta näytelmäkirjailijoille maksettaisiin ainoastaan 5 % näytäntöjen bruttotuloista, huvivero pois luettuna.²²

Vaikka sitovaa yleissopimusta ei saatu aikaan, viiden prosentin periaate saatiin ajettua läpi. Poikkeuksellisen suosituissa näytelmissä, eritoten opereteissa, noudatettiin kuuden prosentin sopimuksia. Liitossa oltiin tyytyväisiä: ”Näin on otettu ensi askel yleisiin ulkomaisiin sopimuksiin, joiden laatimisessa ja järjestelmällisessä noudattamisessa Bernin konventionin astuttua voimaan Suomessakin liitolle ja sen toimistolle avautuu laaja toiminta-ala.”

Käytännössä liiton näytelmäkatalogissa teokset, joista tilitettiin määräprosentti saksalaisille toimistoille, olivat vähemmistössä. Suurin osa näytelmistä oli entiseen tapaan suomentajien itsenäisesti hankkimia, ja niiden maksu suoritettiin kiinteällä hinnalla. Tilanteen sekavuutta oli omiaan lisäämään se, että liitolla ei pääomien puutteen vuoksi ollut halua itse ryhtyä hankkimaan suomennoksia,

¹⁹ Suvanto 1945, 113.

²⁰ Suvanto 1945, 115–116; Vesikansa 2006.

²¹ Toimistot olivat Vertriebsstelle des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten, Felix Bloch Erben sekä Drei Masken. Luettelo SNL:n suomennos- ja esityssopimuksista. B:1; sekä Suomen konsulaatin todistus 3.7.1923 Jalmari Lahdensuolle. Fa:1. Kirjeenvaihto. SNL. TeaMA; SNL:n vuosikertomus 15.3.1923–15.3.1924. *Näyttämö* 14/1923–1924.

²² SNL:n vuosikertomus 15.3.1923–15.3.1924. *Näyttämö* 14/1923–1924.

vaan sen suojiinsa ottamat suomentajat saivat toimia omalla riskillä. Liitto välitti käyttömaksut edelleen suomentajille – ja pidätti vuodesta 1925 lähtien näistä maksuista oman välityspalkkionsa. Omia suomennoksia liitto hankki varovaisesti. Suurta vaivaa sen henkilökunnalle aiheutti uuden järjestelmän iskostaminen ja valvonta: liitto koetti ”estää vääriä teitä hankittujen suomennosten tyrkyttämistä teattereihin sellaisista näytelmistä, joita ei ole ilmestynyt kirjakauppoihin”.²³

Suomen Näyttämöiden Liitto ei nauttinut teatterikentän rikkumatonta tukea. Itsenäisen Suomen kulttuuriseksi lippulaivaksi noussut Kansallisteatteri erosi keväällä 1924 liitosta, kun *Näyttämö*-lehti oli näyttävästi kritisoinut sen taiteellista linjaa. Hyökkäyksen allekirjoittajiin kuului Jalmari Lahdensuo. Teatteri ilmoitti, ettei tarvitse liiton palveluksia ja hankkisi itsenäisesti näytelmänsä.²⁴ Diplomaattisten kutsujen tyssijana kunnostautuneessa Kansallisteatterissa tekijänoikeudet nousivat esille kevään 1925 aikana. Lähetystöjen kautta teatterille saapui tiedusteluja tekijänpalkkioiden maksamisesta. Johtokunta linjasi, että taannehtivasti ei ryhdytty mitään maksamaan, ”kun ei mitään maiden välistä tekijänpalkkiosopimusta ollut”. Sen sijaan maksettaisiin uudesta ohjelmistosta niille tekijöille, joille palkkio oli erikseen luvattu, kolmesta viiteen prosenttia bruttotuloista. Maksut suoritettiin ulkomaisille agentuureille tai suoraan tekijöille.²⁵

Ongelmatilanteita Kansallisteatterille toi suomentajien yrittäjäasema. He käänvivät omalla riskillään näytelmiä ja toimivat usein niiden tekijänpalkkioiden välittäjinä, mutta sopimuksista ei aina ollut selvyttä. Niinpä Yrjö Liipola peri Kansallisteatterilta keväällä 1926 jälkikäteen viiden prosentin bruttotuloja Ferenc Herczegin *Gyurkovicsin tyttäristä*. Teatteri oli valmis taipumaan, mikäli Liipolalla olisi esittää lainvoimaiset sopimukset.²⁶

Näytelmätoimistot kilpasilla

Vaikka Suomen Näyttämöiden Liitto solmi sopimukset suoraan saksalaisten suurtoimistojen kanssa, se sai toisinaan huomata, että Suomen oikeudet olikin myyty jo eteenpäin. Suoranaista kahnausta syntyi Ruotsiin ja Tanskaan emigroituneiden suomenruotsalaisten näytelmävälittäjien kanssa. Kysymys palautui siihen, että skandinaaviset välittäjät – Arvid Englund, Carl von Knorring ja Konni Wetzer – eivät enää tyytyneet ruotsinkielisiin esitysoikeuksiin Suomessa, vaan katsoivat omistavansa oikeudet myös suomenkielisiin esityksiin.

Suomen Näyttämöiden Liiton syksyllä 1923 hankkimiin esitysoikeuksiin kuului muun muassa Franz Arnoldin ja Ernst Bachin farssi *Der keusche Lebemann* (1921), jonka Lahdensuo käänsi nimellä *Kaino rakastelija*. Kun näytelmästä tuli suosittu Suomen teattereissa, Lahdensuo sai kirjeen Tukholmasta. Kirjeessä ky-

²³ SNL:n vuosikertomus 15.3.1924–15.3.1925. *Näyttämö* 5–6/1925; SNL:n vuosikertomus 15.3.1925–14.3.1926. *Näyttämö* 5/1926 ja 6–7/1926; Luettelot SNL:n näytelmäsuomennoksista. B:1. SNL:n arkisto. TeaMA.

²⁴ Kansallisteatterin vastaisen syytöskirjelmän allekirjoittajia olivat teatterikriitikkoina, näytelmäkirjailijoina ja suomentajina toimivat Jalmari Lahdensuo, Lauri Haarla, Erkki Kivijärvi, Huugo Jalkanen, Artturi Järviluoma ja Eino Palola. *Näyttämö* 16/1923–1924; Suomen Kansallisteatterin kirje 31.5.1924 SNL:lle. Fa:1. Kirjeenvaihto; Suomen Kansallisteatterin johtokunnan istunto 21.5.1924. SKT.

²⁵ Suomen Kansallisteatterin johtokunnan istunto 27.4.1925. SKT.

²⁶ Suomen Kansallisteatterin johtokunnan istunto 21.4.1926. SKT.

syttiin, tiesikö suomentaja Lahdensuo, että näytelmän Suomen-oikeudet olivat Tukholmassa?

Kirjeen laatinut Arvid Englund oli suomenruotsalainen näyttelijä ja ohjaaja, joka oli Åbo Svenska Teaterin vuosiansa jälkeen asettunut Ruotsiin ja perustanut nimeään kantavan näytelmätoimiston. Englund hankki edustamiinsa näytelmiin ja operetteihin järjestään oikeudet sekä Ruotsiin että Suomeen. Tällä tavoin hän sai neuvoteltua saksalaisten kanssa matalamman prosentoin – ainakin näin hän perusteli toimintaansa Lahdensuolle. Hän valvoi ruotsalaisen kollegansa Axel Wijkanderin puolesta myös Arnoldin ja Bachin Suomen-oikeuksia.²⁷

Lahdensuo kiisti Englundin oikeudet ja selvitti puolestaan Saksasta miehen taustoja. Suomen Näyttämöiden Liitto oli saanut syksyllä 1923 farssin esitysoikeuden suomen kielellä koko Suomessa. Näytelmätoimisto Felix Bloch Erben vakuutti tietämättömyyttään sopimuskiistassa.²⁸ Kaikesta päättäen saksalaiset olivat katsooneet luovuttaneensa Wijkanderille oikeudet ruotsinkielisiin esityksiin Ruotsissa ja Suomessa, ja Ruotsissa tulkittiin sopimusta maantieteellisin perustein.

Englundin ja Lahdensuon kirjeenvaihto vuosilta 1924–1926 paljastaa kiinnostavalla tavalla näytelmänvälitykseen liittyvät ongelmat, pyrkimykset ja ennakkoluulot. Englund ei ollut perillä suomenkielisen teatterikentän laintulkintoista, Lahdensuo puolestaan kavahti kansainvälisen näytelmänvälityksen käytäntöjä ja piti agenttuureja välistäviä. Molemmilla oli opittavaa toisiltaan.

Lahdensuo korosti Englundille, että Suomen Näyttämöiden Liitto ei missään tapauksessa tulisi hankkimaan ulkomaisia esitysoikeuksia välikäsien kautta, vaan suoraan tekijöiden teatterikustantamoilta. Englund puolestaan kysyi, miten menetellään näytelmien kanssa, joiden esittämiseen Suomessa hänellä faktisesti oli oikeudet? Esiintyivätkö suomalaiset teatterit silloin ilman ulkomailta hankittua esitysoikeutta?²⁹

Ruotsin ja Suomen kulttuurierot paljastuivat pian Englundille. Viihteellinen ohjelmisto oli molemmissa maissa suosittua, mutta rakenteet poikkesivat toisistaan. Ruotsissa teatterikenttä oli kaupallinen, ja teatterit olivat tottuneet hankkimaan ohjelmistonsa hyvämaineisilta agenttuureilta. Suomessa katsottiin, että teatteri oli perimmiltään kansanvalituslaitos, ja teatterikenttä lepäsi yhdistyspohjalla.³⁰ Englund piti kuitenkin Suomen järjestelmän mustana pisteenä suhdetta tekijänoikeuksiin. Hän valitteli, miten joutui rettelöimään suomalaistahojen kanssa edustamiensa näytelmien esitysoikeuksista ja vastailemaan näytelmien oikeudenomistajien Suomea koskeviin tiedusteluihin.³¹

Lahdensuo puolestaan valotti Englundille suomalaisteattereiden noudattamia periaatteita. Liitto kunnioitti omia sopimuksiaan, mutta muista näytelmistä se ei ollut vastuussa. Suomen tekijänoikeuslain mukaan painettu, kirjakaupoissa myytävä näytelmä oli niin sanotusti vapaata riistaa:

²⁷ Arvid Englundin kirjeet Jalmary Lahdensuolle 10.7.1924 ja 26.7.1924. Fa:1. Kirjeenvaihto. SNL. TeaMA.

²⁸ Näytelmätoimisto Felix Bloch Erbenin kirjeen SNL:lle 10.10.1923, 2.11.1923 ja 21.6.1924; SNL:n kirje Arvid Englundille 19.7.1924. Fa:1. Kirjeenvaihto. SNL. TeaMA.

²⁹ SNL:n kirje 19.7.1924 Arvid Englundille ja Englundin kirje 26.7.1924 Lahdensuolle. Fa:1. Kirjeenvaihto. SNL. TeaMA.

³⁰ ”Suomalaisista teatterioista”. *Näyttämö* 9–10/1925.

³¹ Arvid Englundin kirje 15.9.1925 Jalmary Lahdensuolle. Fa:1. SNL. TeaMA.

- 1) ulkomaisista näytelmistä, joita kirjakauppojen välityksellä on saatavissa, ei makseta minkäänlaisia tekijäpalkkioita, mutta jätetään kunkin yksityisen teatterin asiaksi suorittaa suoraan tekijälle jonkinlaisia tunnustuspalkkioita, mikäli katsotaan siihen olevan aihetta ja
- 2) kaikista niistä ulkomaisista näytelmistä, jotka ovat saatavissa vain teatterikäsikirjoituksina (painettuina tai muuten monistettuina) maksetaan sopimuksen mukainen 5% tekijäpalkkio heidän kustantajinsa välityksellä, jolloin SNL tulee kaikin käytettävissä olevin keinoin pitämään huolta siitä, ettei kuukausittain suoritettavia prosenttimaksuja lyödä laimin.³²

Englind ei sulattanut Lahdensuon vastausta. Suomi oli itsenäinen maa, takapajuisuutta ei saanut enää anteeksi vetoamalla Venäjän alamaisuuteen. Pimittäessään tekijäpalkkioita Suomi vertautui bolshevistiseen Neuvosto-Venäjään ja sen maine kulttuurimaana kärsi. Vaikka Suomi ei vielä ollut ratifioinut Bernin sopimusta, Suomen Näyttämöiden Liiton oli syytä ajaa teatterikentälle Bernin säädösten mukaiset toimintatavat. Tämä olisi myös diplomaattisesti viisasta, nyt neuvottelemalla voitaisiin saada matalat palkkioprosentit säilymään myös myöhempinä aikoina. Suuremmissa maissa kymmenen prosentin tekijäpalkkiot kuuluivat asiaan, Ruotsissa noudatettiin Englindin mukaan kahdeksan prosentin periaatetta.³³

Englindin näkökulmasta kyse oli siitä, että suomalaiset teatterit esittivät surutta ja kyselemättä näytelmiä, joihin hän oli hankkinut esitysoikeudet. Englind varoitteli Lahdensuota: näytelmäncustantajat olivat kirjailijoiden asialla ja teosten juridisia omistajia. Teattereiden ei sopinut kävellä niiden yli, muuten näytelmiä ei enää heruisi. Ja jos juridiset oikeudet olivat epäselvät, tekijöiden moraalisia oikeuksia pitäisi korostaa sitäkin lujemmin. Englind muistutti Lahdensuota siitä, että Suomen kolme ruotsinkielistä teatteria ja Kansallisteatteri tilittivät maksunsa kiltisti Tukholmaan.³⁴

Vastalauseita Suomen Näyttämöiden Liitolle esittivät muutkin ulkomaiset tahot – vaikka kyseessä olisivat olleet Kansallisteatterin rikkomukset. Erityisesti unkarilaiset kunnostautuivat tekijänoikeuksien perinnässä. Marraskuussa 1925 Alexander Martonin agentuuri kirjelmöi Suomen Näyttämöiden Liittoon. Kansallisteatterissa oli esitetty Lajos Zilahyn *Aurinko paistaa* -näytelmä, jonka palkkiona tulisi tilittää viisi prosenttia bruttotuloista. Vaatimusta perusteltiin Suomen tekijänoikeuslain mukaisesti: näytelmä oli ilmestynyt vain käsikirjoituksena, ei laisinkaan painettuna. Martonin agentuurilla oli esittää myös uhkavaatimus: ”Siinä tapauksessa ettei tätä maksua lähetettäisi ilmoittaa hän lähettävänsä Berliinissä olevan teatterikustantajien liiton välityksellä tiedon kaikille kustannusliikkeille, ettei suomalaisille teattereille lähetetä mitään materiaalia ja manuskripteja.”³⁵

³² Jalmari Lahdensuon kirje 26.10.1925 Arvid Englindille. Fa:1. SNL. TeaMA.

³³ Arvid Englindin kirjeet 29.10.1925 ja 9.11.1925 Jalmari Lahdensuolle. Fa:1. SNL. TeaMA.

³⁴ Arvid Englindin kirje 9.11.1925 Jalmari Lahdensuolle; myös Englindin kirje 2.1.1926 Mia Backmanille. Fa:1. SNL. TeaMA.

³⁵ Alexander Martonin kirje SNL:lle 4.11.1925 ja SNL:n kirje 20.11.1925 Suomen Kansallisteatterille. Fa:1. SNL. TeaMA.

Samaan aikaan Saksan näytelmäkirjailijaliiton näytelmäkustantamo ilmoitti yksikantaan Suomen Näyttämöiden Liitolle, että se asioi Suomessa ainoastaan ruotsinkielisten teattereiden ja Kansallisteatterin kanssa, koska nämä kunnioittavat kansainvälisiä tekijänoikeuksia ja maksavat tekijänpalkkioprosentit kaikista esittämistään näytelmistä. Samalla saksalaiset varoittelivat Näyttämöiden Liittoa, että uudet menestysnäytelmät saattoivat jäädä liiton edustamilta teattereilta saamatta, jos sen ikävä asenne jatkuisi.³⁶

Englind pyrki omalta osaltaan pääsemään pattitilanteesta ehdottamalla Lahdensuolle yhteistyötä. Lahdensuo suomentaisi Englindin edustamat operetit ja saisi niistä maksun joko kertapalkkiona tai prosenttiperusteisesti.³⁷ Kun Lahdensuo ei käynyt koukkuun, Englind ryhtyi vuoden 1925 alussa ilmoituksin tiedottamaan omista oikeuksistaan Suomessa.³⁸ Hän allekirjoitti ensi alkuun itse Suomea koskevat esityssopimukset, mutta turvautui sitten paikallisiin asiamiehiin, ensin Aarre Linnalaan ja sitten Antero Suonioon.

Aarre Linnala oli operettiin erikoistunut työväenteattereiden johtaja, ohjaaja ja näyttelijä. Hän oli tullut Englindin asiakkaaksi jo 1924 hankkiessaan operetteja Viipurin Työväenteatterille. Useassa tapauksessa Linnala hankki haltuunsa koko maata koskevat esitysoikeudet ja möi niitä sitten omaan laskuunsa eteenpäin suomalaisille teattereille. Virallinen Englindin edustajan asema hänellä oli 1926–1927, mikä ei estänyt häntä toimimasta samaan aikaan Koiton Näyttämön johtajana. Kalliit ja suositut operetit maksoivat itsensä takaisin ja laajensivat tämän Helsingissä toimivan työväenteatterin yleisöpohjaa, varsinkin kun niitä esitettiin kesäisin Mustikkamaan kansanpuistossa.³⁹

Suomen Näyttämöiden Liitto pyrki pelaamaan pohjoismaiset toimistot kentältä. Liiton äänenkannattaja *Näyttämö*-lehti haukkui keväällä 1926 kilpailijoidensa välittämiä operetteja kalliiksi ja kieliasultaan kelvottomiksi. Arvostelu kohdistui epäsuorasti Aarre Linnalaan, jonka kynästä osa suomennoksista oli.⁴⁰ Yksityiskirjeessä Englindille Lahdensuo paukautti suoraan, että Linnalalla ei ollut Suomen teatteriipiireissä kannatusta, vaan hänet oli asetettu pannaan:

Seuraukset ovat jo näkyvissä. Operetti Orloffin hän on saanut kaupatuksi vain Tampereen Teatteriin ja sielläkin ilmoitti johtaja Salmelainen kovasti katuvansa tätä tekoa, koska esim. suomennos oli ollut niin huono, että oli tehtävä aivan uusi. Sen lisäksi Hra L[innala] on vaatinut esim. Kansan Näyttämöltä paljon suurempia maksuja kuin mistä jo oli sovittu Teidän kanssanne suoraan.⁴¹

³⁶ Kustantamon Vertriebsstelle des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten kirje 6.11.1925 Suomen Näyttämöiden Liitolle. Fa:1. Kirjeenvaihto. SNL. TeaMA.

³⁷ Arvid Englindin kirje 2.9.1924 Jalmari Lahdensuolle. Fa:1. Kirjeenvaihto. SNL. TeaMA.

³⁸ Luettelo Arvid Englindin esitysoikeusvälikirjoista Suomessa 1924–1928. B:1. SNL. TeaMA.; Englindin ilmoitus esim. *Näyttämö* 3–4/1925.

³⁹ Välikirjat 1919–1928. Kansio 12. He: Sopimuksia. Koiton Näyttämön arkisto. Kansan arkisto; Luettelo Arvid Englindin edustamien näytelmien välikirjoista 1924–1928. B:1. SNL. TeaMA.

⁴⁰ ”Ohjelmistomme ja näytelmäsuomennoksemme”. *Näyttämö* 10/1926.

⁴¹ SNL:n kirje 8.3.1926 Arvid Englindille. Fa:1. SNL. TeaMA.

Arvid Englund myönsi, että Linnala oli kiirehtinyt hankkimaan *Orlowin* esitysoikeudet voidakseen kaupata niitä Helsingissä. Vaikka hän ei nähnyt Linnalan toiminnassa moitittavaa, hän ryhtyi hakemaan Suomesta päätoimista edustajaa, joka nauttisi teatterikentän luottamusta. Tehtävänä olisi suomentaa Englundin edustamat näytelmät ja myydä ne edelleen suomenkielisille teattereille. Englund tiedusteli sopivaa henkilöä Kansan Näyttämön johtaja Mia Backmanilta, joka myös kuului Suomen Näyttämöiden Liiton johtokuntaan.⁴² Mahdollisesti Backmanin suosituksesta Englund löysi Antero Suonion, teatterisuvun vesan, joka oli jo kunnostautunut oopperalaulajana, operettiohjaajana ja -suomentajana. Suonio perusti vuoden 1927 alussa toiminnan Suomen Teatteritoimisto, joka ryhtyi välittämään Englundin näytelmiä suomeksi. Suonio lupasi seuranäyttämöille apuaan myös teatteritarpeiston välittäjänä.⁴³

Suomen Näyttämöiden Liiton nihkeä suhtautuminen vaikeutti Englundin ja Suonion toimintaa Suomessa, joten he uudistivat yhteistyötarjoituksen toukokuussa 1927. Ehdotuksen mukaan Lahdensuo toimisi Englundin firmassa ”näytelmien ym. ylivalvojana ns. litteräärinä konsulenttina, joka valvoisi näytelmien sisältöä, sopivaisuutta, toimittaisi niitä teattereihin, suomentaisi niitä ym.” Suonion osana olisi jäädä välmieheksi Englundin ja Lahdensuon välille. Yhteistyö olisi molempipuolisen tarpeen vaatima. Englund ja Suonio maalailivat, miten kilpailu oli kiristymässä ja käymässä epäkansalliseksi:

Tämä olisi juuri nyt hyvinkin tärkeää, sillä muuten saamme tänne Suomeen kolmannen välittäjän, nim. Tanskasta juutalaisen Strakoschin, jolla on Teatterikustantamo, ja joka aikoo erikoisesti Suomea varten ostaa näytelmät ym. Strakosch on julman rikas mies, joka rahallaan voi tukahuttaa kaiken meikäläisen yritteliäisyyden.⁴⁴

Lahdensuo ja Näyttämöiden Liitto torjuivat Englundin. Liitto kuitenkin reagoi tilanteeseen tekemällä marraskuussa 1927 aloitteen suomalaisten liittojen yhteisen ”Oy Suomen Näytelmätoimiston” näytelmätoimiston perustamiseksi. Mukana olisivat olleet Suomen Näytelmäkirjailijaliitto ja Työväen Näyttämöiden Liitto. Tarkoituksena oli hankkia ja turvata täydellinen monopoliasema:

Toimiston tulisi pyrkiä saamaan haltuunsa kaikkien maamme näyttämöiden ohjelmistohankinta sekä tässä tarkoituksessa 1) koettaa päästä kaikkien ulkomaisten näytelmäkustannusliikkeitten yksinomaiseksi edustajaksi Suomessa pitäen samalla silmällä mahdollisimman edullisia yleis-sopimuksia tekijäpalkkioitten maksamisesta, ja 2) saada aikaan liittoihin kuuluvien teattereiden kanssa sopimus siitä, etteivät nämä missään ta-

⁴² Englundin mukaan Jalmari Lahdensuo ja Erkki Kivijärvi olisivat tehtävään muuten omiaan, mutta heidän lehtityönsä muodosti esteen. Arvid Englundin kirje 2.1.1926 Mia Backmanille ja 12.3.1926 Jalmari Lahdensuolle. Fa:1. SNL. TeaMA.

⁴³ ”Antero Suonion Teatteritoimisto”. *Näyttämö* 4/1927; Suomalaisen Teatteritoimiston kirjeenvaihtoa ja kirjepohja. H:1b. SNL. TeaMA.

⁴⁴ Antero Suonion kirje 20.5.1927 Jalmari Lahdensuolle. Fa:2. Kirjeenvaihto. SNL. TeaMA.

pauksessa hanki ohjelmistoaan muuta tietä kuin liittojen yhteisen toimiston välityksellä.⁴⁵

Hanke ei kuitenkaan ottanut tulta muiden liittojen keskuudessa. Ne halusivat jatkaa välitystoimintaansa omilla ehdoillaan.⁴⁶

Suomen Näyttämöiden Liitto pyrki myös suoriin suhteisiin englantilaisten kanssa, jotta saisi anglosaksista draamaa ohi tanskalaisen Carl Strakoschin agentuurin. Englanti oli kaukana, joten sinne suuntaaville suomalaisille sälytettiin välittäjän tehtävä. Lontoossa 1927–1928 asunut kirjailija Seere Salminen sai toimeksianton solmia suhteita sikäläisiin näytelmäkustantajiin ja suomentaa liitolle sopiviksi katsomiaan näytelmiä.⁴⁷

Anglofiili teatterikriitikko Elsa Enäjärvi, joka toivoi näyttämöille saksalaisten farssien sijaan brittiläistä henkevyyttä, epäili Strakoschin kohdalla kansainvälistä salaliittoa: "Vai riippuuko teatteriemme sokeus vain siitä Kööpenhaminan juutalaisesta, joka on nostanut englanninkielisten kappaleiden esittämisoikeudet Pohjoismaissa liian korkeisiin hintoihin ja pitelee näin hyppysissään Suomen teatterioitoitumisen ohjaksia?"⁴⁸

Strakoschin näytelmätoimiston rasistinen leimaaminen oli Suonion puolelta tarkoitushakuista. Tosiasiassa tanskalaisfirman edustajina olivat suomenruotsalaiset Carl von Knorring ja Konni Wetzer, jotka olivat aikoinaan johtaneet Svenska Teaternia. Näytelmät myytiin ruotsiksi, suomalainen tilaaja sai itse hoitaa niiden suomentamisen. Strakoschin näytelmäoikeuksia välitti miesten johtama Suomen Teatteritoimisto. Knorringin kuoleman jälkeen Suomen Teatteritoimisto siirtyi 1932 Söderströms & Co. -kustantamolle.⁴⁹

Bernin sopimuksen voimaantulo lähestyi, ja näytelmänvälittäjien lukumäärä tuntui vain kasvavan. Aarre Linnala sentään pelattiin pois kentältä. Hänellä nimittäin oli edelleen hallussaan usean operetin oikeudet joko koko maassa tai Helsingin tai Viipurin seudulla. Helmikuussa 1928 Englind osti oikeudet takaisin Linnalalta, joka sai 5500 markan korvauksen kymmenestä näytelmästä. Niiden joukossa olivat menestysoperetit *No no Nanette*, *Orlow* ja *Sirkusprinsessa*. Sopimus koski esitysoikeuksia ja suomennoksia, jotka Linnala oli hankkinut suoraan suomentajilta – muun muassa Antero Suoniolta.⁵⁰

Antero Suonio tiedotti keväällä 1928, että hän oli aikeissa laajentaa toimistoaan "suomalaiseksi itsenäiseksi teatteritoimisto-osakeyhtiöksi". Hänkin ehdotti suomalaisten toimistojen yhteistoimintaa. Suonio näki, että näytelmien hankintahinnat uhkasivat karata käsistä. Jos ulkomaille tilitettäisiin suurempi prosentteja, vaatimukset siellä vain kasvaisivat. Vastalääkkeeksi hän ehdotti, että suomalaiset

⁴⁵ Konsepti "Osakeyhtiö Suomen Näytelmätoimisto" 8.11.1927. Fa:2. Kirjeenvaihto. SNL. TeaMA.

⁴⁶ SNL:n kiertokirje 10.10.1928. Suomen Kansallisteatterin johtokunnan istunto 27.10.1928. Suomen Kansallisteatterin arkisto.

⁴⁷ Seere Salmisen kirjeet SNL:lle 18.10.1927, 22.12.1927, 7.2.1928 ja 20.3.1928. Fa:2. Kirjeenvaihto. SNL. TeaMA.

⁴⁸ Enäjärvi 1928.

⁴⁹ SNL:n kirje Koiton Näyttämölle 19.2.1932 sekä Söderström & C:o ja Suomen Teatteritoimiston kiertokirje 16.3.1932. Ef:a Näytelmiä ja esitysoikeuksia koskevat kirjeet 1930–1933. Ef:a. Kansio 5. Koiton Näyttämön arkisto. Kansan arkisto; Suonio 1928.

⁵⁰ Aarre Linnalan ja Arvid Englindin sopimus 16.2.1928. H:2. SNL. TeaMA.

toimistot yhdenmukaistaisivat maksunsa ja pitäisivät ulkomaille tilitettävät prosenttinsa mahdollisimman matalina. Muodostettavan suomalaiskartellin vastapeluriksi hän maalasi Strakoschin toimiston: ”Vasta kun vieraat kädet on saatu pois pelistä, voidaan kohtuuden rajat pysyttää.”⁵¹

Antero Suonio kuvaili näytelmänvälityksen moraalaa: ”tekijäoikeuden luovuttaminen toisiin käsiin on puhdasta afääriä, jossa ei tule minkäänlaiset tunnuseikat kysymykseen”.⁵² Hänen toimistonsa ei Suomessa voinut saada elintilaa. Suomalaisen liittojen näkökulmasta merkitsevä ero ei ollut ulkomaisen ja kotimaisen välillä, vaan teattereiden tai tekijöiden oman näytelmätoimiston ja Suonion edustaman yksityisyritteliäisyyden välillä. Niinpä Suonio ostettiin kentältä pois. Suomen Näyttämöiden Liitto hankki kesällä 1928 Suonion toimiston ja sai sen myötä haltuunsa koko Arvid Englindin katalogin – tukun saksalaisia, itävaltalaisia sekä ranskalaisia operetteja.⁵³

Bernin jälkipyykki

Bernin sopimuksen voimaantulo merkitsi Suomen Näyttämöiden Liiton aseman vahvistumista. Siitä tuli keskeinen ulkomaisen uutuusdraaman välittäjä suomenkielisille teattereille ja näytelmäseuroille. Lisäksi liitto kädestä pitäen opasti suomalaiset teatterit tekijänpalkkioiden maksuun. Kesän ja syksyn 1928 kiertokirjeillään se tiedotti teattereita uusista tilitysvelvollisuuksista ja neuvoi:

[--] kehoitamme me kaikkia näyttämöitä ja näytelmäseuroja siirtämään kustakin esityksestä suoritettavan prosenttimaksun suoraan lippukassasta jollekin pankkitilille, josta ne välikirjojen mukaisesti kuukausittain lähetetään asianomaisen toimiston välityksellä näytelmän tekijöille tilitettäväksi. Täten menetellen taloudenhoitajat eivät edes tilapäisesti tulisi käyttäneeksi laitoksen menoihin varoja, jotka tekijänoikeuslain mukaan eivät laitokselle kuulu, eikä myöskään esityspalkkioitten vähittäinen suoritus tuntuisi niin rasittavalta kuin suuret kertakaikkiset maksut.⁵⁴

Työväen Näyttämöiden Liiton, joka oli hyödyntänyt lainsäädännön porsaanreikiä, asema sen sijaan vaikeutui. Se oli investoinut näytelmäkirjastoonsa, jonka käyttöarvo oli tullut kyseenalaiseksi. Se joutui kiireen vilkkaa solmimaan suhteita ruotsalaisiin, norjalaisiin ja tanskalaisiin näytelmätoimistoihin ja yritti turhaan vedota työväenteattereihin, että ne turvaisivat ainoastaan omaan toimistoon. Monet työväenteatterit hyljeksivät näytelmänhankinnassa omaa liittoaan. Luottamuspuolan taustalla oli se, että Työväen Näyttämöiden Liiton edustamat näytelmät joutuivat tekijänoikeuden puolesta tiukkaan syyniin – Suomen Näyttämöiden Liitto piti ilman muuta selvänä, että sillä oli esitysoikeudet kaikkiin saksalaisiin näytelmiin.

⁵¹ Suonio 1928.

⁵² Suonio 1928.

⁵³ Arvid Englindin toimiston näytelmäluettelot. B:1. SNL. TeaMA; SNL:n kiertokirje 18.8.1928. Kansio 5. Efa: Näytelmiä ja esitysoikeuksia koskevat kirjeet 1917–1929. Koiton Näyttämön arkisto. Kansan arkisto.

⁵⁴ SNL:n kiertokirje 18.8.1928. Koiton Näyttämön arkisto. Kansan arkisto.

Joissakin tapauksissa Työväen Näyttämöiden Liitto pystyi kuitenkin osoittamaan, että se oli saanut esitysluvan suoraan ulkomaiselta kirjailijalta.⁵⁵

Useat teatterit olivat 1920-luvun lopulla helisemässä, kun tekijänpalkkioita penattiin usealta eri suunnalta. Joskus tuntui siltä, että kenelläkään ei ollut käsitystä siitä, kenelle näytelmän oikeudet kuuluivat.⁵⁶ Esimerkiksi Koiton Näyttämö joutui kesällä 1929 hetkellisesti Suomen Näyttämöiden Liiton asettamaan saartoon, kun se tilitti operetin *Hurja Lola* palkkioita väärään osoitteeseen.⁵⁷

Lapsuksia sopimusten reviirien suhteen sattui myös näytelmätoimistoille. Syksyllä 1929 Svenska Teatern hermostui, kun Kansallisteatteri esitti näytelmää *Matkan pää*, johon ruotsinkielisellä teatterilla piti olla yksinoikeus Helsingissä. Kävi ilmi, että molemmilla teattereilla oli Arvid Englindin toimiston käypä sopimus.⁵⁸

Vaikka näytelmävälitys oli varsin keskittynyt kolmelle suomalaiselle liitolle, puhe näytelmäkeinottelijoista ja välistävetäjistä ei laantunut. Palkkioprosentit tahtoivat nousta siedettävästä viiden prosentin määrästä joissakin tapauksissa jopa kahdeksaan.⁵⁹ Ammattiteatterille, joka metsästi ”kassakappaletta”, prosentin suuruudella ei ollut määrävää merkitystä. Teatterit saattoivat operetinälässään lähestyä kansainvälisiä toimistoja suoraan ja samalla pyrkiä irti turhista välityspalkkioista. Esimerkiksi Koiton Näyttämö kirjoitti elokuussa 1932 Carl Strakoschille ja pyysi tarjousta *Valkoisen hevosen* ja *Erämaan laulun* esitysoikeuksista. Työväenteatteri ilmoitti itsetietoisesti, että Strakoschin tuotteiden kanssa se kilpailutti Arvid Englindin välittämää operettia: ”Olettaen, että Te ette lähemmin tunne teatteriamme, pyydämme saada ilmoittaa, että Koiton Näyttämö on maamme suurin työväen teatteri sekä pääkaupunkimme toiseksi suurin suomenkielinen teatteri. Päänäyttämömme Suomen Kansallisteatteri ei operetteja esitä.”⁶⁰

Käytettävissä olleiden lähteiden valossa näyttää siltä, että ammattiteattereiden taloudessa Bernin sopimuksen voimaantulolla ei ollut äkillistä vaikutusta. Ne joutuivat maksamaan uudesta ohjelmistosta jo ennen uutta lakia, ja menoerä oli loppujen lopuksi varsin pieni. Kansallisteatterin vuotuiset tekijänpalkkiokulut tekivät näytäntövuonna 1926–1927 yhteensä 60.000 markkaa, kolmisen prosenttia lipputuloista. Seuraavana vuonna tekijänpalkkiot nousivat 100.000 markkaan,

⁵⁵ Suvanto 1945, 118–121; Lammi, Emanuel: ”Huomiota liittokokouksen päätöksiin ohjelmistoja hankittaessa”. *Työväen Näyttämötaide* 11–12/1928; ”Kaikille STNL:n näyttämöille”. *Työväen Näyttämötaide* 16/1928; Työväen Näyttämöiden Liiton kirje 21.8.1929 Koiton Näyttämölle. Kansio 5. EfA: Näytelmiä ja esitysoikeuksia koskevat kirjeet 1917–1929. Koiton Näyttämön arkisto.

⁵⁶ Lammi, Emanuel: ”Huomiota liittokokouksen päätöksiin ohjelmistoja hankittaessa”. *Työväen Näyttämötaide* 11–12/1928.

⁵⁷ Koiton Näyttämön kirje 19.8.1929 Työväen Näyttämöiden Liitolle; Työväen Näyttämöiden Liiton kirje 21.8.1929 Koiton Näyttämölle. Kansio 5. EfA: Näytelmiä ja esitysoikeuksia koskevat kirjeet 1917–1929. Koiton Näyttämön arkisto.

⁵⁸ Suomen Kansallisteatterin johtokunnan istunto 24.10.1929. Suomen Kansallisteatterin arkisto.

⁵⁹ Esim. ”Kulunut vuosi”. *Työväen Näyttämötaide* 1/1929.

⁶⁰ Koiton Näyttämön kirje 19.8.1932 Carl Strakoschin toimistolle ja Carl Strakoschin toimiston kirje 22.8.1932 Koiton Näyttämölle. EfA: Näytelmiä ja esitysoikeuksia koskevat kirjeet 1930–1933. EfA: Kansio 5. Koiton Näyttämön arkisto. Kansan arkisto.

mikä vastasi jo neljää prosenttia lipputuloista. Näytäntövuonna 1928–1929 vastaava suhde oli 4,3 prosenttia.⁶¹

Tekijänoikeuspalkkioiden taloudellinen vaikutus jäi olemattomaksi valtion kompensaaion ansiosta. Teattereiden huviverosta luovuttiin puhenäytelmien osalta vuoden 1928 alusta, mikä merkitsi teattereille kymmenen prosenttia korkeampia lipputuloja. Operettiveroa kannettiin vielä vuoden ajan.⁶²

Klassikkoja voitiin näytellä edelleen ilman tekijänpalkkioita, mikä epäilemättä vaikutti yhtenä tekijänä ajan runsaiden Shakespeare-tulkintojen taustalla. Joka tapauksessa Bernin sopimukseen liittymisen katsottiin vaikuttavan piristävästi suomalaisen näytelmäkirjallisuuden asemaan. Euroopassa elettiin protektionismin valta-aikaa, ja kotimaisen korostaminen oli muutenkin ilmassa. Asetelma oli otollinen, nyt oli vain odotettava hedelmiä, hyviä kotimaisia näytelmäutuuksia. Katsauksessaan vuoden 1929 teatteriohjelmistoista valtion draamallinen lautakunta kirjasi: ”Teattereiden ohjelmistoja silmäillessä pistää entistä enemmän silmään pyrkimys kotimaiseen ohjelmistoon. Tämä on ilahduttava ilmiö, mutta on valitettavaa, että kotimainen draamakirjallisuus ei ole kyennyt tätä tervettä kai-puuta kunnollisesti tyydyttämään.”⁶³

Olennaista on, että Bernin sopimuksen valmistelu ja voimaantulo 1920-luvulla vakauttivat suomalaisten teattereiden ohjelmistonhankintaan ja tekijänpalkkioiden maksuihin liittyvät käytännöt. Suomennosten laatua voitiin kontrolloida entistä paremmin, ja näytelmänvälitys oli keskittynyt teattereiden ja näytelmäkirjailijoiden omille toimistoille. Suomi oli ottavana osapuolena, mutta pääsivät pä yksittäiset suomalaiset näytelmät, kuten Erkki Kivijärven ja Ilmari Hannikaisen *Tälkootanssit* (1930), jo skandinaavisten välittäjien katalogeihin.⁶⁴ Diplomaattisesta näkökulmasta Suomen teatterikenttä oli raamisopimuksilla luonut kansainväliset suhteet. Teatterimatkaileijat eivät enää vertautuneet vakoojiin ja salakuljettajiin, kun ohjelmisto hankittiin toimistojen välityksellä.

⁶¹ Suomen Kansallisteatterin yhtiökokousten pöytäkirjat 28.11.1927, 19.11.1928 sekä 11.11.1929. Suomen Kansallisteatterin arkisto.

⁶² Seppälä 2010b, 159.

⁶³ Valtion draamallisen lautakunnan vuosikertomus 1929. KD 7/512 v. 1930. OPM. Kansallisarkisto.

⁶⁴ Arvid Englundin katalogi. B:1. SNL:n arkisto. TeaMA.

Lähteet

Painamattomat lähteet

Kansallisarkisto

- Opetusministeriön arkisto (OPM): Valtion draamallisen lautakunnan vuosikertomukset 1921–1930.

Kansalliskirjasto

- Yrjö Koskelaisen arkisto: tekijänoikeuskysymystä koskevat muistiot

Kansan arkisto

- Koiton Näyttämön arkisto: johtokunnan pöytäkirjat, esityssopimukset, kirjeenvaihto

Suomen Kansallisteatterin arkisto (SKT)

- johtokunnan pöytäkirjat 1920–1929 liitteineen

Teatterimuseon arkisto (TeaMA)

- Suomen Näyttämöiden Liiton arkisto (SNL): kirjeenvaihto, sopimukset, luettelot

Painetut lähteet

Lehdet

Näyttämö 1923–1930

Työväen Näyttämötaide 1922–1930

Kirjallisuus

-- 1930. *Kotimaisia näyttämötaiteilijoita*. Viipuri: Opas.

-- 1927. *Näyttelijöitä sanoin ja kuvin*. Toim. Em. Lammi. Tampere: Suomen Työväen Näyttämöiden Liitto.

-- 1927. *Suomen Asetuskokoelma 1927*.

-- 1880. *Suomen Suuriruhtinaanmaan Asetuskokoelma 1880*.

Enäjärvi, Elsa. 1928. "Suomalainen teatteri nykyhetkellä". *Tulenkantajat* näyttenumero 1928.

Jalkanen, Huugo. 1956. *Kirjallinen kevät. Kuvauksia ja muistelmia Suomen Kirjailijaliiton vaiheista*. Porvoo ja Helsinki: WSOY.

Järviluoma, Artturi. 1923. "Onko Suomen liityttävä Bernin konventioniin?" *Suomen Näytelmäkirjailijoiden Liiton näytelmäluettelo No. 3*. Helsinki.

Seppälä, Mikko-Olavi. 2010a. *Suomalaisen työväenteatterin varhaisvaiheet*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

---- 2010b. "Kaksiteatterijärjestelmän nousu ja tuho". Teoksessa Mikko-Olavi Seppälä ja Katri Tanskanen (toim.). *Suomen teatteri ja draama*. Helsinki: Like.

Suonio, Antero. "Bernin konventio ja Suomen teatteri". *Näyttämö* 6/1928.

Tekijä – teos, esitys ja yhteiskunta

- Suvanto, Jussi. 1945. *Työväen Näyttämöiden Liitto 25 vuotta taipaleella*. Painamaton käsikirjoitus. Työväen Näyttämöiden Liiton arkisto. Työväen arkisto.
- Tarkiainen, Viljo. 1923. "Suomen liittyminen Bernin konventioniin". *Näyttämö* 5/1923.
- Vesikansa, Jyrki. 2006. "Norna, Ada". *Kansallisbiografia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Yates, William Edgar. 1985. "Das Werden eines Nestroystücks". Teoksessa Yates, W. Edgar. ja John R. P. McKenzie (Eds.). *Viennese Popular Theatre*. Exeter: University of Exeter.

Hanna Helavuori



Representaation kriisi ja tekijyyden kamppailut

Tiivistelmä

Artikkeli tutkii 1960-luvulla käytyjä kamppailuja tekijyydestä. Representaation kriisissä keskiöön nousee perinteisten instituutioiden ulkopuolelle muodostunut kokeellinen avantgarde, varhaisten happeningien kollektiivinen ja prosessinomainen tekijyys. Työni paikantuu teatterihistorian, professiososiologian ja Foucault'n valta-analyysin alueelle. Tarkastelen sitä, miten ohjaajan ja näyttelijän/esiintyjän tekijyydet rakentuivat sosiaalisesti valtaprosessien kautta, millaisiksi muodostuivat ammattialan käytäntöjen ja teorian historialliset jatkumot ja katkokset. Artikkelini osoittaa, mitä sysättiin sivuun, mikä nousi ja nostettiin valtaan. Teatterihistoriallinen näkökulman laajennus asettaa suomalaisen ohjauksen kehityksen modernina teatteriprofessiona aikaisempaa monisyisempään valoon. 1960-luvun tekijyyden kamppailuista avautuu myös kysymys karismaattisen johtajuuden tai ylipäättään karismaattisuuden merkityksestä ja sen sukupuolittuneisuudesta.

Abstract

This article investigates the struggle concerning authorship in the 1960s. The crisis of representation centers on the collective, process-like authorship of the early happenings that originated outside traditional institutions. This paper deals with the history of theatre, profession sociology and Foucault's power analysis. I focus on how the authorships of the director and actor/performer were constructed socially through power processes and what the historical continuums and interruptions of the theory and practices of the professional field were like. The article shows what was pushed aside and what gained or was given power. Extending the theatre-historical viewpoint sheds more diverse light into the development of Finnish directorship as a modern theatre profession. The authorship struggle of the 1960's also arouses the question of the role of charismatic leadership or charisma and its relation to gender differentiation in general.

”Isät valvovat. Kaikenlaiset isät. On käsitettävä yrityksiksi vapautua, rikkoa välit, vastareaktio, palasia – mutta miksi tunne kuin olisi väärällä asialla? Siksikö, että ympäristö painaa? Tällaisessa yhteiskuntajärjestelmässä, joka ei suosi taiteilijoita. Jossa koko valtakunnassa ei ole yhtään täysin vapaata kokeiluteatteria. Mitä voisi enää olla velkaa tällaiselle yhteisölle? Aina hymyilee väärässä paikassa väärille ihmisille.” (Markku Lahtela romaani *Se/* käsikirjoitus, 327)

Ylioppilasteatterin johtaja (1959–1963) Jaakko Pakkasvirta kritisoi vuoden 1960 teatteripäivillä teatterin tuotantoprosessin pakkotahtisuutta ja kulutuskulttuurina, jossa teatteritaiteilijasta oli muiden ihmisten tapaan tullut ”kiireen ja ahdistuksen uhri”:

Näyttelijäkin haluaa kuulua auton ja jääkaapin todellisuuteen. Tämä pakkottaa ansioihin teatterin ulkopuolella, filmissä, radiossa, televisiossa. Lisää suuria rooleja, yhä vähemmän lepoa. Tuloksena on nykyaikaisen porvarin vitsaus: ennenkuulumaton henkinen latteus ja väsähtäneisyys. Sama koskee teatteriohjaajaa, jonka on ’salamannopeasti hypättävä tyylistä toiseen’, oltava eräänlainen asemointikone. Seurauksena on se, että yleisö joutuu katsomaan ’itsensä kaltaisen porvarin kuritonta oleskelua kuristuslaatikossa.⁶⁵

Draamastudion neuvottelupäivillä samana vuonna Lilla Teaternin teatterinjohtaja (1955–1967) Vivica Bandler suoraan suorasukaisesti nykyteatteria, jossa ”teatterihomma paisuu hyvin organisoiduksi yritykseksi”, jolla on turhan paljon ”haara-liikkeitä” ja jossa näyttelijöistä oli tulossa ”salkunkantajia”:

Joka on maisterismies on luotettava mies. Hyvä on, mutta älköön tuotako akateemisuutta tai kauppakorkeakoulun leimaa teatteriin. Luulo, että tutkimisella, organisoimalla ja järjestelmällisyydellä varmimmin päästään tuloksiin, ei pidä paikkaansa teatterissa.⁶⁶

Pakkasvirran ja Bandlerin kriittiset puheenvuorot olivat alkutahtea sille prosessille, jossa teatteria sekä teatterin ammatteja ja erityisasiantuntijuutta vuosikymmenen kuluessa artikuloitiin uusilla tavoilla. Näissä uudelleen artikuloinneissa keskityn teatterin kokeelliseen avantgardeen. Avantgardessa olennaista oli kriittinen suhde taiteen normeihin ja traditioon. Avantgarde voidaan nähdä Irmeli Hautamäen tavoin dekonstrukttiivisena, tietoisena oppositiokulttuurina tai perinteen kyseenalaistavana ja suuren yleisön makua vastustavana vaistonvaraisena oppositiokulttuurina.⁶⁷ 1960-luvulla kokeellisuus piti sisällään esitysestetiikaltaan ja muodoltaan perinteisistä teatteriesityksistä poikkeavia tapahtumia perinteisten

⁶⁵ Pakkasvirta, 1960.

⁶⁶ Bandler, 1960.

⁶⁷ Hautamäki 2003, 170.

teatteritilojen ulkopuolella. Toisin tekemiseen liittyi myös uudenlaista artikulaatiota näyttämötaiteilijoiden rooleista ja tehtävistä. Avantgarde-käsitykseni pohjautuu Peter Bürgerin näkemykseen avantgardesta itsekriittisenä taiteena, joka kritisoi taideinstituutiota ja taiteen yhteiskunnallista asemaa pyrkien myös saattamaan taiteen takaisin arjen yhteyteen ja pois kulutushyödykkeen roolista.⁶⁸ Bürgerille eurooppalaiset avantgarde-liikkeet, ”historiallinen avantgarde”, edustivat hyökkäystä sitä asemaa kohtaan, joka taiteella porvarillisessa yhteiskunnassa oli. Radikaalissa ja itsekriittisessä avantgardessa taiteen ideaa kyseenalaistettiin provokaation keinoin ja purettiin orgaanisen teoksen ideaa. Avantgarde laajensi taideteoksen käsitettä tehden taitelijat ja taiteen tietoisiksi omasta instituutio- luonteestaan.⁶⁹

Artikkelini käsittelee sitä, miten 1960-luvun suomalaisen teatterin avantgarde(t) rakensivat taiteilijoiden tekijyyksiä ja asiantuntija-asemia uudelleen vallan ja valtaprosessien kautta. Tarkastelen erityisesti ohjaajien ja näyttelijöiden asemaa sekä osittain näytelmäkirjailijan roolia. Huomioni kohdistuu myös tekijäasemiin, joissa uudenlaisesta intermediaalisuudesta ja eri taidemuotojen risteytymistä syntyi sekamuotoista kollaboratiivista tekijyyttä.

Toivon tuovani lisävalaistusta teatteriammattien ja tekijäidentiteetin muutosprosesseihin ja niiden historiallisiin ja kontekstuaalisiin reunaehtoihin. Käsittelemän ammatteja relationaalisenä käsitteenä, suhteina, jolloin olennaista on valaista, miten ammattikuntia ja tekijyyttä pyrittiin kontrolloimaan ja toisaalta monopolisoimaan. Pohdittavaksi tulevat myös valikoitumis- ja ulossulkemismekanismit: ketkä olivat tai joutuivat kentän ulkopuolelle, ja mistä syystä.

Artikkelini asettautuu dialogiin ohjaajien ja näyttelijöiden, skenografien sekä valo-, ääni- ja videosuunnittelijoiden ammatteja ja toimenkuvia koskevan tutkimuksen kanssa.⁷⁰ Pyrkimykseni on lisätä ja taustoittaa ymmärrystä teatterialan taiteilija-ammateista ja niiden keskinäisistä suhteista kiinnittämällä huomiota historiallisiin jatkumoihin ja katkoksiin. Paikannun teatterihistoriaan, professio- ja

⁶⁸ Bürger 1984; Sevänen 1998, 154; Hautamäki 2007, 30 – 31: Erkki Sevänen ja erityisesti Irmeli Hautamäki ovat kohdistaneet Bürgerin marxilaiseen avantgarden teoriaan kritiikkiä useasta syystä. Sevänen mukaan Bürgerille taideinstituutio käsitteenä on pikemminkin vallitseva taidekäsitys kuin taideinstituutio. Lisäksi hänen näkemysensä on sekä totalisoiva että pessimistinen suhteessa historialliseen avantgardeen. Bürger ei myöskään tunnista taiteen instituutiosta tapahtuvia mullistuksia ja kapinoita, ja hänellä on välinpitämätön suhde uusavantgardeen. Myönteisenä Hautamäki pitää kuitenkin sitä, että Bürger näkee normien sisältävän valtaa ja olevan siten poliittisia.

⁶⁹ Bürger 1989, 52–53; 22–23, vrt. Siivonen 1992, 65.

⁷⁰ Useissa taidekorkeakoulujen väitöskirjatutkimuksissa on tutkittu, analysoitu ja purettu eri ammatteihin liittyneitä valtakäsityksiä. Pyrkimykseni on ollut löytää vaihtoehtoisia tapoja ajatella tekijyyttä, kyseenalaistaa monoliittista yhteen tekijään (taiteilijaneroon) keskittyvää valtaa. Ks. Hirvikoski, Reija, 2005. *Tahdon tiellä. Lavastajan rooli ja asema*. Taideteollinen korkeakoulu, Helsinki; Hulko, Pauliina, 2013. *Amoraliasta Riitaan: ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi*. ACTA SCENICA 32. Teatterikorkeakoulu, Helsinki. Humalisto, Tomi, 2012. *Toisin tehtyä, toisin nähtyä – esittävien taiteiden valosuunnittelusta muutosten äärellä*. ACTA SCENICA 27. Teatterikorkeakoulu, Helsinki. Jouko Turkan opetusmetodeja uudelleenarvioivassa tutkimusprojektissa on korostettu näyttelijän itseohjautuvuutta ja valtaa: *Nykynäyttelijän taide horjutuksia ja siirtymiä*. Teatterikorkeakoulu. Maahenki 2011. Seppo Kumpulaisen väitöskirja *Hikeä ja harmoniaa. Liikunnan ja fyysisen ilmaisen opetus Suomen Teatterikoulun ja Teatterikorkeakoulun näyttelijäkoulutuksessa vuosina 1943–2005*. ACTA SCENICA 26. Teatterikorkeakoulu, Helsinki. Riikka Korppi-Tommolan teatteritieteen väitöskirja *Toisia liikkeitä, uusia virtauksia. Suomalaisen modernin tanssin muutosprosessi 1960-luvulla* (2013) tuo esiin tanssijan näkökulmasta vuosikymmenen murrosta ja koreografioiden toimintatapoja ja liikekielen muodostamista, ja tätä kautta tanssin arjen käytännöistä.

asiantuntijuustutkimuksen⁷¹ sekä Foucault'n valta-analyysin⁷² alueelle. Teoreettisesti ja metodologisesti pidän tarkoituksenmukaisena yhdistää aineistolähtöistä esitys- ja teatterihistoriallista tutkimusta väljästi professioiden sosiologiaan. Työtäni kannattelee foucaultlainen ajatus siitä, että ammattien kehittyminen tapahtuu jatkuvuuksien sijaan pikemminkin murroksina. Tällaisessa prosessissa aikaisemmat "totuudet", käytännöt ja toimintatavat muuttavat jatkuvasti muotoaan. Haluan tehdä näkyväksi näkymätöntä vallan verkkoa, traditioita, ajattelutapoja – Foucault'n järjestykseksi nimittämää. Näin ymmärrettynä valta on tuottavaa. Mielenkiintoni kohdistuu myös pieniin, vähäpätöisiin normalisoinnin eleisiin, joihin tapahtuu mikrotasolla.

Monitieteisellä lähestymistavalla toivon pystyväni tavoittamaan aikakauden moniaineisuusutta ja konkreettisista todellisuuksista aukeavaa moninaisuutta. Ei-monoliittinen todellisuus ei pelkästään kutsu vaan suorastaan pakottaa monitieteiseen lähestymistapaan. Näen tehtäväkseni tuottaa perusteltuja ja hyvin argumentoituja, vankkaan empiiriseen todellisuuteen pohjautuvia tulkintoja siitä, miten asiantuntijuuksia alettiin määritellä ja millaiseksi muodostuivat näkemyk-

⁷¹ Profioiden sosiologiassa ja asiantuntijuustutkimuksen kohteena ovat ammattikunnat. Professionaalistuminen nähdään ammatillistumisprosessina, jonka kuluessa työstä kehittyä oma ammattinsa. Ammatit voidaan nähdä jatkumona, jonka toisessa päässä ovat niin sanotut organisoimattomat (non-professiot) ammatit ja toisessa päässä sitten ideaalityypin professiot. Tässä prosessissa funktionalistisen teorian mukaan on erotettavissa erilaisia vaiheita: ammatin harjoittaminen, ammatin koulutuksen organisointi, ammatillisten yhdistysten perustaminen ja järjestäytyminen, pyrkimys suojata työtä esim. lainsäädännöllä, eettisten säännösten muodostaminen. Alan keskeisen teoreetikon, erityisesti lääkäreiden professiota tutkineen Eliot Freidsonin (1923-2005) mukaan profession ideaalityyppi on tiivistettävissä seuraavasti (Freidson 2001, 180; Haapakoski, 2013): 1) työtä tehdään erikoistuneella alalla, jolla on oma teoreettinen perustansa, syntynyt tietotaitoa, ja oma erityisstatuksensa 2) "ammatillisen neuvottelun kautta luotu ja kontrolloitu eksklusiivinen harkintavalta tietyn työnjaon sisällä 3) "ammatin luomiin pätevyyden kriteereihin perustuva suojattu asema sekä ulkoisilla että sisäisillä markkinoilla" 4) "formaali koulutusohjelma, joka sijoittuu työmarkkinoiden ulkopuolelle ja joka tuottaa ammatin kontrolloimaa ja korkeakoulutukseen yhdistettyä pätevyymistä" 5) "ideologia, joka sitouttaa vahvemmin hyvän työn tekemiseen kuin taloudellisen varallisuuden keräämiseen sekä laadukkaaseen työhön kuin kustannustehokkaaseen työhön". Kriittinen teoria puolestaan kiinnitti huomiota professionaalistumisen reunaehtoihin. Tällöin kiinnitetään huomiota siihen, mikä kontrolloi, säätelee ja organisoii jonkun ammattiryhmän toimintaa. Täysin kehittyneitä teatteriprofessioita luonnehtivat seuraavat tekijät: korkea akateeminen koulutustaso, ne hoitavat yhtä kulttuurin palvelutehtävää, ammatin autonomia, ammatin sisäinen lisääntymissäätely eli koulutusvalintoihin, pätevyyssehtoihin ja ammatinvalintoihin liittyvä sääteley- ja määrittelyvalta (pätevyyden ja rekrytoinnin kontrolli), erikoiskvalifikaatiot, jotka hankitaan ammatin kontrolloiman erityiskoulutuksen tuottamina tietoina, taitoina ja valmiuksina. Taideammattit asettuvat hyvin professio- ja asiantuntijuustutkimuksen kehyksiin. Niillä on oma kulttuurinen ja taiteellinen perustansa, oma pitkälle kehittynyt eristäytyvä asiantuntijakieli ja siihen kytkeytyvä käsittejärjestelmä, profession harjoittajat ovat organisoituneet järjestöiksi. Modernin teatterin koko 1900-luku oli kehitysvaihetta, jossa syntyivät eriytyneet ja erikoistuneet ammattikunnat myös teatterin piirissä. Näitä ns. moderneja professioita luonnehtii autonomia, tarkkarajaisuus, koulutus, ammattikuntien/liittojen perustaminen, yhteinen etujenvallonta, koulutusstandardien luominen.

⁷² Foucault'n valtaoteoreettinen ajattelu osoittautuu tässä käyttökelpoiseksi. Foucault'han mukaan valta on kaikkialla läsnä. Genealogian mukaisesti ei huomion kohteena ole valta sinänsä vaan valtasuhteet ja se, miten tekijyyksistä kamppailtiin ja niitä rakennettiin erilaisin hallintakäytännöin ja -tekniikoin. Hallinta käsitteenä kuvaa tapoja, joilla valta säätelee ja muuttuu hienosyisesti arkipäivän käytänteiksi. Valta on ennen kaikkea kykyä ja mahdollisuutta määrittellä se, mikä on mahdollista ja tavoiteltavaa, oli sitten kyse politiikasta tai teatterin ammattikunnista, erilaisista tekijyyksistä ja tekijäpositioista, niihin valmentavasta koulutuksesta, esitysten ilmaisukielestä tai koko teatterin rakenteellisesta kehittämisestä. Foucault tutkii ennakoimattomia tapahtumia ja tilanteita, sisäistä liikettä ja monimuotoisuutta. "Polveutumisen" tutkiminen tarkoittaa Foucault'lle "menneen säilyttämistä sille ominaisessa hajaannuksessa". (Foucault 1998, 75; Foucault, 1980 (1975), 34.)

set tekijyydestä tai tekijyyksistä. Tärkeänä pidän sitä, että pystyn tavoittamaan sen, mitä yhteiskunnassa, kulttuurissa ja teatterissa ajallis-paikallisesti tapahtui.

Representaation kriisi ja taiteilijoiden uusi rooli

Useat tutkijat ovat nostaneet esiin 1960-luvun modernisoituvan yhteiskunnan taiteilijoiden uudelleenasetoinnin ja ongelmat suhteessa representaation kriisiin. Mimesis, todellisuuden jäljittely, oli olennainen osa realistisen kirjallisuuden, taiteen tai teatterin luonnetta. Mimesiksen käsite on sittemmin korvautunut representaatiolla, joka ymmärretään todellisuuden tulkittamiseksi ja merkityksellistämiseksi. Representaatio ei ole todellisuuden mimeettistä jäljentämistä tai sen esittämistä absoluuttisena, vaan se ymmärretään jonkun edustamiseksi ja esittämiseksi. Taide ei jäljennä vaan representoi historiallisen todellisuuden yleistä, jaettavaa kokemusta. Muuttuneiden olosuhteiden seurauksena representaation kriisissä taiteessa ei enää vallitsekaan ongelmatonta suhdetta todellisuuteen ja tapaan, jolla teokset tuottavat, esittävät tai välittävät todellisuutta. Tässä kriisissä kieli, maalaus tai teatteri osoittautuu epätäydelliseksi välineeksi kuvata todellisuutta, ja totutut esittämisen tavat koetaan riittämättömiksi.⁷³ 1960-luvun alun kokeelliset esitykset sekä taiteelliseen ja poliittiseen avantgardeen sisältyvät uudelleenmäärittelyt pyrkivät ratkaisemaan representaation kriisiä ja määrittelemään tekijyyttä uudelleen. Samankaltainen kehitys on nähtävissä myös muilla taiteenaloilla.

Kirjallisuudessa representaation kriisi näyttäytyi vallitsevien kirjallisuuskäsitysten muutoksena, neuvotteluina kirjailijoiden uusista tekijärooleista, joissa vanhojen ammatti-identiteettien ja tehtävien sijaan rakennettiin uutta kriittisessä suhteessa aiempaan rooliin.⁷⁴ Runoilijan yhteiskunnallista tehtävää oli määritelty uudelleen Turun runoseminaarissa 1962. Kirjailijalta ryhdyttiin vaatimaan sitoutumista ja kannanottoja: ”Elitistisen runoilijan” vastapainoksi tuli ”sosiaalinen, dynaaminen runoilija”. Vaadittiin taiteen demokratisointia ja kirjailijan ja arkielämän kohtaamista. Kirjallisuuden ei enää pitänyt eristäytyä muilta elämänalueilta irralliseksi saarekkeekseen vaan teosten tuli olla tekoja ja yhteiskunnallista toimintaa.⁷⁵ 1960-luvun musiikin murrosta tutkinut Tarja Rautiainen on nähnyt yhdysvaltalaisen taideradikalismien pyrkimyksenä vapautua ”taiteen instituutio-naalisista kahleista”, mihin samanaikaisesti vähitellen liittyi vasemmistolainen keskustelu taiteen ja taiteilijan tehtävistä.⁷⁶ Vastaavaa keskustelua käytiin myös elokuva-alalla. Suomalaisen elokuvan kriisipuhe oli alkanut jo 1950-luvulla. Elokuvan studiojärjestelmän hajottua 1950- ja 1960-lukujen taitteessa ja jäseny-

⁷³ Veivo 2011, 24–45;

⁷⁴ Kirjallisuuden tutkimuksessa, vrt. Karkama 1997, 219–233, älymystön aseman kriisiytymisen myötä tarve oman aseman reflektointiin; vrt. Komulainen 2009, tutkimuksen kohteena Markku Lahtelan *Se-romaani* suhteessa representaation kriisiin; vrt. Arminen 2009, Timo K. Mukan myöhäistuotanto ja kirjallisuuskäsitys.

⁷⁵ Turun runoseminaarissa 1962 määriteltiin runoilijan tehtävää uudelleen; vrt. Tarkka 1996; Aseman ja tehtävien uudelleenmäärittely on nähty myös yhteydessä suunnitteluun, Niemi 1999. Kirjailijan tehtävän uudelleenmäärittely on nähty myös ”elitistinen kritiikkinä”, Kunnas 1981, 83; keskustelua käytiin ”epäpuhtaasta runoudesta”. Ralf Långbackan ja Helke Sanderin kirjoitukset Brechtistä Parnassossa (Parnasso 7/1964, 7/1965) liittyivät samaan keskusteluun epäpuhtaasta taiteesta. Vrt. Arminen 2009, 65–69; 283–289.

⁷⁶ Rautiainen 2001, 79–80.

essä 1960-luvulla uudelleen ns. uuden aallon elokuvakäsitys oli lähtökohdiltaan tekijä- ja ohjaajakeskeinen näyttelijä- ja studiokeskeisyyden sijaan. Representaation kriisistä kieli uuden elokuvanäkemyksen ilmausuttu pyrkimys ”todenmukaisuuteen”, ”aitouteen” ja ”luontevuuteen”, mistä syystä pesäeroa tehtiin paitsi studiojärjestelmään myös ”teatterillisuuteen” ja ”teatterinäyttelemiseen”, jotka näyttäytyivät suurien eleiden ”teatraalisuutena”.⁷⁷

Representaation kriisissä teatterin tehtäviä määriteltiin uudelleen, samoin ohjaajan ja näyttelijän asemia. 1960-luvun kamppailuissa kyse oli tekijäpositioista ja tekemisen tavoista, tarpeesta luoda uudenlaisia tapoja hahmottaa yhteiskunnallista todellisuutta ja maailmaa. Ensimmäisessä vaiheessa kriitikkoina olivat erityisesti Jaakko Pakkasvirta ja kirjailija Markku Lahtela, joiden kritiikki kohdistui teatterin tavaraluonteeseen ja esiintyjän ja katsojan väliseen kommunikaatiosuhteeseen. Keskeisenä tavoitteena oli vapauttaa näyttelijä. Pakkasvirran ja Lahtelan ajattelussa voi kuulla kaikuja Georg Lukácsin tavaramuodon marxilaisesta analyysistä ja hänen esineellistymisteoriastaan sekä kriittisen teorian filosofilta Herbert Marcuselta. Vuonna 1964 ilmestyneessä ja Lahtelan vuonna 1969 suomentamassa ja esipuheella varustamassa *Yksilotteisessa ihmisessä*⁷⁸ Marcuse kirjoittaa, miten ihmiset tunnistavat itsensä tavaroiden avulla, he löytävät sielunsa autoistaan, hi-fi-laitteistaan ja stereoistaan, monitasokodeistaan ja keittiönsä varusteista. Kapitalistisessa yhteiskunnassa kuluttaminen ja viihde tarjosivat korvike-elämyksiä. Lahtelan teokset olivat yhteydessä Lukácsin tavaroitumisen käsitteeseen ja sen tuottamaan vieraantumiseen. Marcuse näki medioiden manipuloivan kuluttajia. Vuonna 1955 ilmestyneessä teoksessaan *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry* Marcusen kritiikki kohdistui ihmisen psyykeä muokanneeseen sivilisaatioon ja rationalismiin. Sivilisaatio oli tukahduttanut ja torjunut viettelijä vapauttamalla oli mahdollista kapinoida. Marcusen mukaan järki oli vallannut ylikorostuneen aseman moderneissa yhteiskunnissa, joissa vallitsi ”järjetön rationaalisuus tai rationaalinen järjettömyys”: ”Vallitsevan järjen muoto on sulkenut ulkopuolelleen ruumiillisuuden, aistisuuden ja nautinnon.”⁷⁹ Ylioppilaslehden valkankumousnumerossa itsenäisyyspäivänä 1968 ilmestyi Markku Lahtelan Marcusea esittelevä artikkeli, jossa kirjoittaja pohti teollisuusyhteiskunnan ongelmia.⁸⁰

Pakkasvirran ja Lahtelan ajattelussa kaikui ennakoivasti valistuksen dialektiikka ja sen pessimistinen nykykulttuurianalyysi: teatteri taiteena oli jäämässä yhteiskunnan rationalisointi- ja standardointipyrkimysten jalkoihin, ja taiteilijoista oli tulossa mukautujia. Adorno kirjoitti 1970-luvulla:

Taiteen tehtävä ei ole osoittaa vaihtoehtoja vaan vastustaa yksin muodollaan maailmanmenoa, joka asettaa pistoolin pysyvästi ihmisten ohimaille... Kafkan proosa ja Beckettin näytelmät, tai hänen todella hirviö-

⁷⁷ Koivunen 1996.

⁷⁸ Marcuse, 1969,33. Herbert Marcuse oli Theodor Adornon, Max Horkheimerin ja Erich Frommin rinnalla yksi Frankfurtin koulukunnan kriittisen teorian ajattelijoista, josta tuli 1960-luvun opiskelijaradikalismin ”guruhahmo”.

⁷⁹ vrt. Lähde, Ville, ”Herbert Marcuse: ”Yhteiskuntakritiikin perustaa etsimässä” niin & näin 3/2001. Lepistö, 2011.

Tämä sivilisaatiokritiikki sivuutettiin vuosikymmenen kuluessa ja nousi esiin Jouko Turkan myötä.

⁸⁰ Lahtela, 1968.

mäinen romaaninsa *L'Innommable*, vaikuttavat tavalla, johon verrattuna virallisesti sitoutuneet teokset näyttävät pantomiimeilta. Kafka ja Beckett herättävät sen pelon, josta eksistentiaalisuus vain puhuu. Riisumalla pinnallisen vaikutelman he räjäyttävät sisältäpäin esiin sen taiteen, jota sitoutunut julistus alistaa ulkopuolelta, siis vain pinnallisena vaikutelmana. Heidän teostensa vangitsevuus pakottaa siihen asenteen muutokseen, jota sitoutuneet teokset vain vaativat.⁸¹

Jaakko Pakkasvirralle suomalainen teatteri näyttäytyi teatterin tekemistä vaikeutavana ”porvarillisen yhteiskunnan viihdemuotona, hupilaitoksena” ja ”viihdetuotannon myyntiartikkelina”, jota myytiin samoin ”liikepsykologisin” periaattein kuin mitä tahansa tuotetta. Teatteri sai julkista tukea, mutta ”tällä kulttuurihyväntekevyydellä” yhteiskunta pelkää ”tyydytti kulttuuritahtoa” suostuen ”sosiaalihygieenisiin toimintoihin”. Teatteri oli jätetty ”vapaan kilpailun uhriksi”, joka tarjosi ”viihdeteollisuuden käyttökonekonein [--]totuttua, tuttua, aina samaa”: käyttödramatiikkaan pohjautuvia esityksiä. Ohjaajista oli Pakkasvirran sanoin tullut viihdeteollisuuden keinoja hyödyntäviä ”käyttöinsinöörejä”. Eikä tässä vielä kylliksi. Pakkasvirran synkän oirekuvauksen mukaan teatteri suurten joukkojen taiteena kärsi myös ”sivistyskadosta”. Pakkasvirran ratkaisuehdotukset kriisiin olivat ”puhtaan” teatterillisiä, ja ne koskivat ohjaajan roolia ja uusia esitysmuotoja. Pakkasvirta ehdotti 1) ohjaajan teatteria 2) vapaan näyttämöleikin teatteria 3) tyyliä liikunnan teatteria 4) akustisen ja optisen rytmin teatteria.⁸²

Teatterintekijän yhdeksi tehtäväksi tuli horjuttaa perinteistä esiintyjän ja katsojan kommunikaatiosuhdetta: Markku Lahtelan mukaan teatterissa ei ollut riittävästi tutkittu ”kommunikaatitilanteen radikaalia muuttamista”: [--] ”sellaisena kuin teatteri nyt on se ei ole vain poliittisesti tehoton vaan sitä on mahdoton elävästi kytkeä mihinkään niistä asioista mitä nyt on tapahtumassa.”⁸³

Jaakko Pakkasvirran ja Markku Lahtelan kaltaiset taiteilijat pohtivat, minkälaista voisi olla teatteriin sisältyvä avantgardistinen potentiaali, oliko mahdollista teatterin keinoin tuoda ajankohtaisia kriittisiä näkökulmia teatteria koskevaan keskusteluun. Teatterin 1960-luvun avantgarden ensi vaiheessa teatterintekijät kritisoivat teatteri-instituutiota, siellä toimivia taiteilijoita, ohjelmistoja ja ilmaisukieltä. Taiteellinen avantgarde purki esityksen oletettua väline-erityisyyttä: esitys ei todentuaakseen välttämättä tarvinnut perinteistä teatteritilaa, teatterin kurkistusluukkunäyttämöä, ei liioin perinteiseen muotoon kirjoitettuja näytelmiä. Esiintyjänkään ei tarvinnut olla ammattinäyttelijä.

Ohjaajan tehtäväksi nousi Pakkasvirran ajattelussa toimia näyttelijöiden kulttuurivammojen vapauttajana. Ylipäätään juuri vahvan ohjaajuuden kautta nähtiin mahdolliseksi vastustaa teatterin tavaroitumista. Paradoksaalisesti Lahtelan näytelmäkirjailijan valtaa purkavat tekstit tulivat vahvistaneeksi ohjaajan valtaa. Välimaaston muodosti happeningien tekijyys, joka ei paikantunut näytelmäkir-

⁸¹ Adorno 1977, 180, 191; Kellner 2006, 129.

⁸² Pakkasvirta 1960.

⁸³ Lahtela 1966.

jailijaan, ei myöskään ohjaajaan perinteisessä mielessä vaan tapahtumalliseen yhteistekijyyteen.

Kollektiivinen tekijyys ja kollaasitekstit

Taiteidenväliset happeningit toteutettiin ”puhtaamman taiteen puolesta” ja ne kohdistuivat tavaroitunutta ja kaupallistunutta taidetta vastaan.⁸⁴ Tämän ”yhdistettyjen keinojen teatterin”⁸⁵ instituutioiden ulkopuolella toteutuva, taiteidenvälinen kollektiivinen tekijyys antoi happeningejä tutkineen Arja Elovirran mukaan kyytiä ”luovalle taiteilijanerolle” ja ”kontemplatiiviselle katsojalle” sekä orgaanisen taideteoksen idealle. Multitaiteilijoiden happeningeissä tehtiin Kirbyn ajattelun mukaisia matriisittomia esityksiä, joissa tavoitteena oli luoda yhteistyön ja yhteisvastuun taidetta. Nämä varhaiset kokeilut osoittavat Elovirran mukaan juuri vaihtoehtoisia tekijyyksiä.⁸⁶ Happeningeissa esitys oli prosessi, tekemistä ja sosiaalista toimintaa. Tapahtumalliset ja ruumiillisuutta korostavat esitykset eivät viitanneet itsensä ulkopuolelle. Happeningeissä harjoitettiin uudenlaisia kirjoittamisen, ohjauksen ja esittämisen strategioita: esityksen ja teatterin ontologia asemoitiin uudelleen. Happeningeissä harjaantumattomat esittäjät tekivät arkipäiväisiä tekoja muuttaen näin käsitystä ”taitoon” ja ”taidokkuuteen” perustuvasta esittämisestä.⁸⁷ Näytelmäkirjailijaa, ohjaajaa, näyttelijää tai lavastajaa ei nähty alkuperäisenä liikkeellepanijana tai teoksen määrittäjänä. Tällaiset tekijäroolit olivat happeningeissä merkityksettömiä esitystapahtuman materiaalisuuden ja uudenlaisen katsojasuhteen rinnalla. Voidaan myös ajatella, että ”harrastajasiintyjien” käyttö tavoitteli uuden elokuvan kaltaista ”aitoutta”. Ehkä elokuvassakaan harrastajanäyttelijöiden käyttö ei johtunut pelkästään vuosien 1963–65 ammattinäyttelijöiden lakosta.

Markku Lahtelan kokeelliset happening-näytelmät tai tekstikollaasit *Moraliteetti kuolemasta kasalle näyttelijöitä* 1962, *Skorpionen* 1964 ja *Kevätsadetta* 1965 olivat realismin konventioita kyseenalaistavia tekstejä, joissa ei ollut mahdollista nojata mimesiksen mekanismeihin. Tekstikollaasi *Moraliteetti kuolemasta kasalle näyttelijöitä* oli tarkoitettu kirjailijan esipuheen mukaan ”kokeilevalle teatterille” ”ohjaajan näytelmäksi”. Kirjailija sanoo kirjoittaneensa vain välttämättömän tekstimateriaalin ja jättäneensä ohjaajalle vapaat kädet:

On annettu vain repliikit. Replikkien väliinkin on jätetty tyhjää tilaa osoittamaan, että on kyse erillisistä repliikeistä. Ohjaaja voi vapaasti yhdistellä eri repliikkejä, hän voi jopa, mikäli siihen pystyy, muuttaa repliikkien järjestyksen, lisätä toistoja, vähentää toistoja, ja niin edelleen. Tämän

⁸⁴ Sederholm 2000, 32.

⁸⁵ Kostelanitz, 1966.

⁸⁶ ks. Elovirta, 1996; Elovirta 2006, 147.

⁸⁷ 1960-luvun näyttelemisen vapautumispyrkimyksissä ja teatterin esittämisen ontologisten kysymysten pohdinnassa on yhteisiä tekijöitä tanssissa tapahtuneeseen kehitykseen. vrt. Monni, 2006. Monnin artikkeli Deborah Hayn uuden tanssin paradigmasta ja irrottautuminen idealistisesta tanssietetikasta; vrt Korppi-Tommola 2013, Merce Cunningham.

moraliteetin ei välttämättä tarvitse olla moraliteetti kuolemasta eikä sen välttämättä tarvitse olla myöskään moraliteetti. Nimi on lähes sattumanvarainen. Nimen painopiste on jälkimmäisessä osassa: kasalle näyttelijöitä.⁸⁸

Lahtelan mukaan ihmiset eivät halunneet tulla opetetuiksi tai opastetuiksi, mutta ”ohjaaja haluaa, että kolme perustekijää, näyttelijämateriaali, näyttämömateriaali ja tekstimateriaali, olisivat mahdollisimman vapaasti hänen hahmoteltavissaan.” Lahtela vastusti ajatusta kirjailijasta oman tekstinsä ylimpänä auktoriteettina. Hänen näkemyksensä ennakoivat Roland Barthesin näkemyksiä avoimesta tekstistä ja tekijän kuolemasta. Barthesin mukaan jokaisella on vapaus tulkita tekstejä:

Kun tekstile annetaan Kirjailija, se pakotetaan pysähtymään, se varustetaan lopullisella merkityksellä. Kirjoitus suljetaan. [--] Kun kirjailija on löydetty, teksti ”selitetään”, ja kirjallisuudentutkimus on voittanut. Ei siis ole lainkaan hämmästyttävää, että historiallisesti Kirjailijan valtakausi on ollut myös kirjallisuuden tutkimuksen valtakautta.⁸⁹

Lahtelan *Moraliteetissa* ei ole roolihenkilöitä, siinä on 184 numeroitua repliikkiä, joista ei muodostu lineaarisesti etenevää tapahtumaa tai yhtenäistä toimintaa. *Moraliteetin* tekstimateriaalissa toistuu tuttuja katkelmia lastenlorusta (Entten tentten teelikka mentten...), ”Siunaa alku, siunaa loppu, siunaa keskikohta” sekä ironinen kiitos: ”Minä kiitän tätä kaupunkia siitä, että katujen kulmissa on kyltit, jotta tiedän minne minä olen menossa – ja edelleen minä kiitän, että on numeroita ja nimikilpiä ja sitten taas nimiä ja kasvoja, jotta minä tiedän, minne olen tullut ja keiden kanssa minä puhun.” Tekstiin sisältyy ruumiin jäykistymistä odottavien rituaali, tekstissä toistuvat numerot ja ajan kiertokulku. Jaakko Pakkasvirran ohjauksessa teksti esitettiin kuoron avulla, taustalle oli projisoitu otteita filosofisista teksteistä, puheotteita, vallankumousta, tuotantosuunnittelua ja Marxin *Pääomaa* iskelmäksi sovitettuna. Pantomiimin tukena oli Juhana Blomstedtin tekemä ihmisen luuranko. Pantomiimia hyödyntävä esitys leikitteli äänen ja eleen mahdollisuuksilla.

Vesa Haapalan mukaan sitaatteja hyödyntävä kollaasi on osallistuvaa taidetta. Kollaaseissa tarkka ja viimeistelty muoto syrjäytyy sattumanvaraisesti koostetun, monia ajatus- ja kirjoitusparadigmoja rinnakkain kuljettavan rakenteen tieltä.⁹⁰ Lahtela liikkui samoilla teillä kuin Pentti Saarikoski, joka esitti vuonna 1963 uudenlaisen runouden vaatimuksena sanojen ja lauseiden tasa-arvoisuuden tuoden esiin myös vaateen siitä, että runouden on vallankumouksen osailmiöinä tutkit-

⁸⁸ Lahtela, 1962.

⁸⁹ Barthes 1993 (1968), 115–116; ”Tiedämme nyt, että teksti ei koostu joukosta peräkkäisiä sanoja, jotka ilmentävät vain yhtä, tavallaan teologista merkityksestä joka olisi kirjailija-Jumalan ’sanoma’. Sen sijaan teksti ilmentää moniulotteista avaruutta, jossa moninaiset kirjoitukset yhtyvät ja kilpailevat, eikä yksikään niistä ole alkuperäinen: teksti on kulttuurin tuhansista kehoista syntynyt lainausten kudos.”

⁹⁰ Haapala 2007, 291.

tava ”kielen hajoamisen ilmiöitä” ja ”kielen rakentumisen ilmiöitä”.⁹¹ Kieleen materiaalina keskittynyt tekijyys näkyi Lahtelan ajankohtaisia ilmiöitä sisältävissä kollaasiteksteissä, jotka eivät tarjonneet selkoversioita todellisuudesta vaan pakottivat katsojankin utojen merkitysyhtymien ja assosiaatioiden poluille. Tekstien esityksellisiä arvoituksia ei perinteisellä roolityöskentelyllä ratkottu. Tekstikollaasien eri materiaalien keskinäinen tasa-arvo teki eri taiteenalojen tekijöistä keskenään aikaisempaa tasa-arvoisempia.

Lahtelan kollaasitekstit rikkoivat ajatusta eheästä ja autonomisesta taideteoksesta, niiden kokeellisuus ja avantgardistisuus hakee vertaistaan suomalaisten näytelmien ja suomalaisen teatterin historiassa. Tämän ”kokeellisen avantgardistin” merkitys suomalaisen proosan uudistajana ja sukupolvikapinoitsijana on tiedossa ja arvostettu,⁹² sen sijaan syrjään ovat jääneet hänen näytelmänsä. Oliko Lahtela ns. väärän hevosen kyydissä taiteellisenä avantgardistina ja Ylioppilasteatterin oppositiolinjalaisena. Eikö Lahtelan ajattelulle ja näytelmille ollut yhteiskunnallisessa avantgardessa tai ylipäätään suomalaisessa teatterissa enää sijaa? Lahtelan tapaus osoittaa, että näytelmäkirjailijan ja dramaturgin suhde teatteriin ja ohjaajien tapa käyttää näytelmiä, dramatisointeja ja muita tekstimateriaaleja on tärkeä, teatteriprofessioiden selvittämistä kaipaava alue.

Näyttelijä – akrobaatista yhteiskunnalliseksi esiintyjäksi

Näyttelijänä oleminen ja näyttelemisen konventiot asetettiin kyseenalaisiksi. Jaako Pakkasvirta oli jo aiemmin Draamastudion neuvottelupäivillä syksyllä 1960 kiinnittänyt huomiota teatterin nykyongelmiin näyttelijän näkökulmasta.

Näyttelijän on käytettävä olemukseensa kätkeytyvät ilmaisumahdollisuudet totaalisesti, hänen on oltava akrobaatti sekä hengessään että ruumiissaan. Näyttämöllä oleminen ei ole arkiolemista. Luonnollisuus ei ole taiteellinen päämäärä. Ihmisjäsenistä on otettava [irti] kaikki mahdollinen. Ääni ei saa rajoittua sanan julkituomiseen, vaan kurkkutorven äänentuotamismahdollisuudet on tutkittava loppuun saakka.⁹³

Pakkasvirta näki näyttelijän akrobaattina, joka suorittaa ”narrinhyppyjään yhä korkeammalle ja korkeammalle jääden leijumaan ilmaan”. Helsingin yliopiston ylioppilaskunnan järjestämässä *Studia Artica* -luentosarjassa keväällä 1964⁹⁴ Pakkasvirran luento edelsi rajoiltaan avoin, avantgardistiseksi manifestiksi luonneh-

⁹¹ Saarikoski 1963, 8: ”Ideologisen hajoamisen ja kielen hajoamisen aikana, kun suurten muutosten järkytykset järkyttävät meidän mieltämme, tällaisen merkitsevän runouden tulee olla sisällöltään dialektista, olipa se muodoltaan monimutkaista tai yksinkertaista. [...] Niin kuin maisemien maalaajalle maisemien, niin tulee runoilijalle sanojen ja sanoista muodostuvien lauseiden olla kaikkien yhtä tärkeitä, keskenään tasa-arvoisia. Ministerin tai professorin sanat ja lauseet eivät ole arvokkaampia kuin ministerin autonkuljettajan tai professorin kotiapulaisen sanat ja lauseet. Ja vielä enemmän: myöskään runoilijan omat sanat ja lauseet eivät hänelle saa olla missään erikoisasemassa, vaan niiden tulee olla tasa- arvoisessa asemassa muiden sanojen ja lauseiden joukossa”

⁹² vrt. esim. Tarkka 1980, 111–113 ; Komulainen 2009.

⁹³ Pakkasvirta, 1960.

⁹⁴ Pakkasvirta, 1964.

dittava *Suunnitelma tapahtumiksi* -esitystapahtuma. Ylioppilaslehdessä julkaistu Pakkasvirran yksityiskohtainen esityskäsikirjoitus antaa kuvan tapahtuman rakentumisesta, erilaisista fragmentaarista kohtauksista, onomatopoeettisuutta tai sanojen materiaalisuutta korostavasta lähestymistavasta, absurdiudesta tai surrealistisuudesta. Tekstissä sekoittui onomatopoeettista materiaalia, katkelma *Hamlet*-monologista, Markku Lahtelan tekstien katkelmia ja Kaisa Korhonen laulamassa Arvi Kivimaan juhlarunoa *Näyttämön lumous*. Puolitoista tuntia kestäneessä tapahtumassa esiintyjät harjoittelivat yleisön saapuessa. Esiripun noustessa ja valojen himmetessä esiintyjät kulkivat ryhmissä näyttämöltä salin taakse laulaen "siunaa alku, siunaa loppu, siunaa keskikohta". Näyttelijät vastasivat paikalle ilmestyvän esitelmöitsijän "jibidididii"-replikkeihin, saapuivat kynttiläkulkueena ja loitsuja (muni, muni, mani-man, meni-men) lausuen salin molemmille puolille ja jäivät etunäyttämön reunalle. Esitelmöitsijä lauloi Paul Ankan *The Lonely Boy* ja esitti *Hamlet*-monologin katkelmia. Esitelmöitsijän esittäessä ajatuksiaan Korhonen lauloi Kivimaan runoa, esitelmöitsijä jatkoi puheitaan pyytäen yleisöltä ja näyttelijöiltä lupaa rakastaa. Tapahtuman päätteeksi Pakkasvirta ja Jukka Sipilä esittivät Edna St. Vincent-Millayn *Aria da Capon*.

Minkälaisella artikulaatiolla Pakkasvirta tutki teatterin ja yhteiskunnan suhdetta? Yksi selkeä viesti oli se, että Pakkasvirta vastusti taidetta propagandan välineenä. Hänen lähtökohtansa olivat 1950-luvun taidefilosofiassa, Susanne K. Langerin (1895-1985) teoksessa *Feeling and Form* (1953). Langerin mukaan taide oli symbolisessa muodossa tapahtuvaa taiteilijan tunneilmaisua. Pakkasvirralle taide-teos oli Langerin näkemysten mukaisesti tällainen symbolinen muoto ja projektio tunne-elämän tapahtumista: "Teatteritaide käyttää ilmaisussaan monia keinoja, jotka houkuttelevat pitämään sitä erityisen yhteisöllisenä taiteena, suurten joukkojen taiteena. Teatterissa muodostuu yleisö, tietyssä mielessä ihmiset menettävät yksilöllisyytensä yleisöelämysten kustannuksella."⁹⁵ Pakkasvirran mielestä teatteri yhteiskunnallisena taiteena toimi huonosti propagandan välineenä: "[--] kun sille tehdään väkivaltaa kuten esim. sosialistisessa realismissa on tapahtunut, se muuttuu ikävyyttäväksi ja kääntyy helposti raiskaajiaan vastaan."⁹⁶ Pakkasvirta arveli Brecht-näkemystensä närkästyttävän suomalaisia Brecht-asiantuntijoita. Hänelle Brecht ei ollut niinkään "yhteiskunnallisen teatterin määrittelijä" vaan teatterin taiteellisen tehtävän määrittelijä. Vieraannuttamisefekti oli Pakkasvirran mukaan vapauttanut näyttelijät "omien tunteiden mellastuksesta" "tunnesymbolien tasolle" ja hänen kritiikkinsä kohdistui tapaan, jolla Brechtin oivalluksista oli tehty "kaupallisen teatterin myyntiartikkeleita". "Puhtaan taiteen vaatimukseen" Brecht oli Pakkasvirran mukaan "vihattu sosialistisessa" leirissä. Häntä ei näin ollen onnistunut tuhoamaan kaupallinen, ei liioin sosialistinen teatteri. Pakkasvirta puhui puhtaan taiteen puolesta:

Teatteri voi vaikuttaa yhteiskuntaan rakentavasti vain jos se on puhdasta taidetta, taiteellisen muodon puhdasta rakentamista, ilman suoranaisia sosiaalisia, moraalisia tai viihdetendenssejä. Jo viihdeteatteri on yhteis-

⁹⁵ Pakkasvirta 1964.

⁹⁶ Emt.

kunnan vastainen, koska se suosii passiivista asennoitumista. Samoin on moraalinen tendenssi yhteiskunnan vastainen, koska se suosii passiivista asennoitumista.⁹⁷

Pakkasvirran esitysten tavoitteena oli purkaa näyttelemiseen liitettyjä näkymättömiä esityksellisiä imperatiiveja. Hän korosti yksilöpsykologista ahdistuneisuudesta vapautumista. Jälkeenpäin Pakkasvirta arvioi Ylioppilasteatterin merkityksen ”sodanjälkeisen sukupolven yleisenä vapautumisprosessina”. Vapautuminen tarkoitti erityisesti näyttelijöiden vapauttamista, luopumista ”pakonomaisesta ammatillisesta ohjauksesta” ja ilmaisun kokonaisvaltaistumista tilanteessa, jossa tekstin ja esitysohjeiden nähtiin asettavan liian ahtaat rajat. Pakkasvirran näyttelijän työtä käsittelevässä manifestissa korostui toisaalta esitystapahtumallinen ruumis, toisaalta notkea plastinen ruumis.

Markku Lahtelan tekstien avantgardistinen kokeileva muoto venytti draaman käsitettä äärimmilleen rikkoen tekstin auktoriteettiasemaa. Tekstien vaateet näyttelijälle ja ohjaajalle olivat uudenlaisia. Ne purkivat psykologista, henkilöahmoille ja todellisuuden representaatiolle rakentuvaa teatteria kieltäytyessään tarjoamasta mahdollisuutta jäljitellä inhimillistä toimintaa ja luoda henkilöahmoja tai identiteettejä. Teksteissä oli näyttelijän ja roolihenkilön sekä esityksen ja ympäröivän todellisuuden välinen sidos katkaistu. Esitykset uhmasivat syy-seuraussuhteen logiikkaa ja representaatiota. Ne tutkivat teatterin ja esityksen perusmateriaalien merkityksiä. Numeroituihin anonyymeihin vuorosanoihin ei sisältynyt rooleja, sanojen lausujaa ei ollut määritelty. Tekstit eivät olleet perinteisessä mielessä dialogeja. Niihin ei sisältynyt parenteesseja, joissa olisi selvitetty, kuka puhuu ja tai kenelle. Assosiaatiovyörynä sanakollaasit sisälsivät sanomalehdistä ja muualta silloisesta julkisuudesta irrotettuja sanoja, jotka liittyivät mainos- ja kulutusyhteiskunnan informaatioon. Lahtelan tekstit eivät tarjonneet yksiselitteisiä merkityksiä. Niissä ei ollut juonta, niiden fragmentaarinen rakenne ja sattumanvaraisuus muistuttivat dadaismia eikä mikään määritelty, miten tekstejä tulisi esittää.⁹⁸

Pakkasvirtalainen näyttelijä oli eräänlainen *commedia dell'arten* maastossa liikkuva, kehonsa hallitseva akrobaatti. Tämänkaltainen näyttelijyys näyttäytyy pitkälti kurinalaisena ruumiillisuutena vapautumispyrkimyksistä huolimatta. Markku Lahtelan tekstit tarjosivat näyttelijälle epä-näyttelijyyttä, esittämistä vailla henkilöahmon tai roolikaaren auraa. Otso Appelqvistin näyttelijä jatkoi Pakkasvirran tiellä: hän oli ”psykofyysisesti vapautunut” anarkistinen(kin) ihminen, ennen kaikkea yksilö.

Yksilöllinen taiteilija versus kollektiivinen ryhmäidentiteetti

Esteettisen avantgarden ja poliittisen avantgarden tekijäkamppailuissa, jotka kumuloituivat Ylioppilasteatterissa vuosina 1964–66, yksilöllinen taiteilijaidentiteetti vaihtuu vähitellen kollektiiviseen ryhmäidentiteettiin. Marxilaisuuden nousun

⁹⁷ Emt.

⁹⁸ Lahtelan tekstikollaasit ovat esimerkkejä varhaisista postdraamallisista teksteistä, vrt. Lehmann, 2009 (1999).

myötä painopiste siirtyi yksilötaiteesta yhteiskunnallisiin kollektiivisiin prosesseihin.⁹⁹ Tekijäidentiteetti käsityksenä taiteilijan ja taiteen tehtävistä sekä suhteessa yleisöön alkoi asemoitua ja arvottua eri tavoin kuin ennen. Tämä jännitteinen kiista avantgarden tekijyyksistä – kamppailu autonomiaestetiikan ja poliittisen sitoutumisen välillä – on jäänyt vaille suurempaa huomiota. Avantgardetekijyyteen keskittyvän mikrokuvan rinnalla ja suhteessa siihen on kuitenkin pidettävä mielessä suuri kuva tekijäpositioista 1960-luvun suomalaisen teatterin valtavrassa, jossa huolenaiheet ja kysymyksenasettelut olivat tyystin toisenlaisia.

Tampereen Yhteiskunnallisen Korkeakoulun Draamastudiossa kesällä 1963 järjestetyssä väittelytilaisuudessa ”Suomalaisen teatterin on vaikutettava poliittisesti” väitettä puolusti Max Rand ja vastaväittäjänä toimi Otso Appelqvist, jonka vastaväite teatterista puhtaana taiteena voitti äänin 50–24.¹⁰⁰ Helsingin Ylioppilasteatterin johtajanvalinnassa vaakakupit heilahtivat vuotta myöhemmin toisin.¹⁰¹ Ristiriidat, esteettiset ja ilmaisulliset mielipide-erot tulivat näkymään sitten jo Otso Appelqvistin *Connectionin* ohjauksen tiimoilta vuonna 1964 käydyissä keskusteluissa. *Connection* sovelsi improvisaatiota, se sisälsi pitkiä kohtauksia, joissa ei ollut puhetta, ja joissa ”näyttelijät tuntuivat kiipeilevän pitkin seinää”. Ylioppilaslehden haastatteluista koostetussa kirjoituksessa ”Connection teatteria vai näyttämövelttoilua”¹⁰² Markku Lahtela totesi epäesityksellisen tunnelman synnyttämistä vaikeaksi ja kutsui ilmiötä ”sattumaksi”:

[--] syntyi sattumalta tällainen eleetön ja uskottava asia, kukaan ei mennyt suurella metelillä avantgardismin kaitaa tunnustettua tietä – menttiin jotain huomaamatonta oikotietä ja kiertotietä ja näin siinä vain kävi.¹⁰³

Samaisessa kirjoituksessa Kalle Holmberg kysyi, onko mahdollista saada ”hajonneista teatteri-elementeistä enää mitään toimimaan” pohtien teatteri-ilmaisun suhdetta katsojaan. *Connectionin* ilmaisukieli ei vakuuttanut Holmbergia:

Tulkinnassa nähdyn arkipäiväelementtien ja ikävystyttämismetodin liittämistä tuossa muodossa näyttämöilmaisuun, en koe teatteria uudistavana tekijänä. Tästä huolimatta löydän *Connectionista* niitä tulkinnallisia on-

⁹⁹ Elovirta 1995 ja 1996.

¹⁰⁰ Talaskivi, 1963.

¹⁰¹ Kallinen (toim.) 1976; Kallinen 1996, Kallinen 2001. vrt. Brechtin tulo 1960-luvulla: Max Randin kirjoitukset *Parnassossa* 2/1963 ja 5/1963; otteita Randin Brecht-kirjoituksista oli julkaistu Ylioppilaslehdessä ”Jokapäiväisestä teatterista”; Polttilan Brecht-runojen suomennos ilmestyi 1964; Kaisa Korhonen ja Max Rand olivat vuonna 1963 nähneet esityksiä (Brechtin *Tage der Kommune* ja *Hochhuthin Der Stellvertreter*) Berliner Festwochenilla (Länsi-Berliini) ja Berliner Festtagenilla (Itä-Berliini). Auktoriteettivihamielinen nuori sukupolvi kelpuutti esikuvakseen Ralf Långbackan, joka toimi tärkeänä Bertolt Brechtin näkemysten välittäjänä suurten ikäluokkien teatteriopiskelijapolvelle. 1950- ja 1960-luvun vaihteesta lähtien kriittisimmät intellektuellit pitivät Brechtä ”ohitettuna vaiheena”. Nämä keskustelut Långbacka tiivisti kirjoituksessaan ”Dialogi Brechtistä”, joka julkaistiin vuonna 1964 ruotsiksi ja suomeksi. *Progress-lehdessä* julkaistiin samana vuonna Långbackan kirjoitus ”Beckettin ja Brechtin välinen kuilu – maailmankatsomuksen välinen kuilu”, jossa Långbacka osoitti Brehtiin liittyvien kiistojen maailmankatsomuksellisen pohjan.

¹⁰² Ylioppilaslehti seurasi tässä vaiheessa erittäin vireästi teatteria, likipitään sisältä käsin. ”Connection” 1964, Lahtela.

¹⁰³ Emt. Lahtela.

gelmia, joiden havaitseminen aktivoi suhdettani teatteriin ja tuo eteeni uusia konkreettisia ilmaisumahdollisuuksia.¹⁰⁴

Pikkuporvarihäät keväällä 1965 oli Ylioppilasteatterin ensimmäinen Brecht-esitys ja Kaisa Korhosen esikoisohjaus. Syksyllä 1965 Ylioppilasteatterissa valmistui *Nuorta Brechtiä* -esityskokonaisuus ja *Orvokki*-kabareiden sarja alkoi Radioteatterissa. Kesällä 1965 oli Jyväskylän kesässä nähty Lahtelan *Kevätsadetta* Otso Appelqvistin ohjauksena, Juhana Blomstedtin visualisointina ja Otto Donnerin äänimaailmana. *Kevätsadetta* nähtiin myös Helsingissä keväällä 1966, mutta se jäi *Lapualaisoopperan* julkisuuden jalkoihin.

Lapualaisoopperan ensi-illan vaiheilla Appelqvist problematisoi *Ylioppilaslehd*en kirjoituksessaan yhteiskunnallisen teatterin estetiikkaa ja Bertolt Brechtin näkemyksiä eikä nähnyt tämän edustavan kumpaakaan ryhtiliikettä ”pidetään taide puhtaana” tai ”pidetään taide puhtaana politiikasta”. Appelqvistille keskeisin tulevaisuuden haaste koski ”ihmisen psykofyysistä vapautumista”.¹⁰⁵ Kaisa Korhonen ja Kaj Chydenius kirjoittivat kumpikin omat vastineensa Appelqvistille. Korhosen mukaan oli ”traagista vääristelyä väitteessä, etteivät yhteiskunnallisesti osallistuvat teatterintekijämme ole muuta yrittäneet kuin esittää kapitalistia isomahaisina ja työkeäkätseisenä herrana.” Chydenius puolestaan puuttui Appelqvistin väitteeseen, miten ryhmässä ”sisäinen ryhmäpaine aiheuttaa välistä fanaattistakin käyttäytymistä, diskriminointia, klishee-demagogiaa.” Chydenius koki Appelqvistin syyttävän itseään ja kaltaisiaan ”farisealaisuudesta” tai ”harkitsemattomuudesta”, koska ”me yleensä vielä roikumme kiinni teatterissa, jolla on niin ilmeisen vähäpätöisiä mahdollisuuksia vaikuttaa yhteiskunnallisiin epäkohtiin.”¹⁰⁶

Tämänkaltaiset siirtymät ovat tekijyyden kannalta kiinnostavia. Tarja Rautiainen toteaa väitöskirjassaan, miten Musiikkinuorison varhaisiin kokeiluihin aktiivisesti osallistunut Kaj Chydenius irtisanoutui 1960-luvun kuluessa näistä kokeilevista suuntauksista.¹⁰⁷ Kaisa Korhoselle vuodet 1960–1964 olivat merkitseviä: ystävyys Max Randin kanssa, tutustuminen Jarno Pennaseen ja muihin kiilalaisiin, kirjoitukset *Tilanne*-lehteen ja vuodesta 1962 alkaneet säännölliset vierailut Berliiniin, erityisesti DDR:ään.¹⁰⁸ Toisaalta Korhonen oli pitkään mukana myös Lilla Teaternin *O-Pop* -illoissa.

Tekijäkamppailuissa oli kyse maailmankatsomuksesta ja representaatiosta. Eri-laiset tekijäpositiot asettuivat omiin (vastakkaisiin) asemiinsa. Ensimmäisessä vaiheessa taistelua käytiin uuden vasemmiston ja opiskelijaliikkeen taustavaikut-tajien, uusvasemmistolaisen Herbert Marcusen ja Wilhelm Reichin viitoittamalla tiellä: Marcusen estetiikan ja aistillisuuden yhteiskunnallinen luenta ja kritiikki erilaisia ”pakottavia kollektiivisuuden muotoja kohtaan” oli ei-poliittisen avant-

¹⁰⁴ Emt. Holmberg.

¹⁰⁵ Appelqvist, 1966.

¹⁰⁶ Korhonen, 1966.

¹⁰⁷ Rautiainen 2001, 80.

¹⁰⁸ Korhonen 1976, 78-79: ”Olen jossain yhteydessä sanonut, että minun poliittinen kehitykseni on kiinteässä yhteydessä DDR:ään, ja se pitää paikkansa.--- Suuntautumiseeni DDR:ään ja Brechtiin vaikutti myös Max Rand, koska vuosina 1960-1964 olimme erottamattomat ystävykset. Rand rupesi kääntämään Brechtiä.”.

gardeteatterin taustalla. Kapina merkitsi nimenomaan viettien vapauttamista ja siten vapautumista autoritaarisesti nujerretusta ihmisenä olost. Kiinnostavaa on havaita, kuinka vähäisessä määrin esimerkiksi Artaud'n tai Grotowskin ajattelu vaikutti suomalaiseen teatteriin tässä vaiheessa.¹⁰⁹ Politisoituva avantgarde-teatteri pohjautui yhä selkeämmin Marxin ja Bertolt Brechtin ajatteluun, jolloin taiteilijoiden tehtäväksi asetui yhteiskunnallisen muutoksen aikaan saaminen.

Teatterissa samankaltaisen kehityksen mukaisesti tekijyys sitoutui avantgarden ajatuksiin siitä, että taiteilijan tehtävänä oli kuulua etujoukkoon. Aluksi avantgardistit kamppailivat ns. puhtaan taiteen puolesta. Vähitellen heidän kritiikkinsä kohdistui yhä enemmän kulutusyhteiskuntaa, poliittisia järjestelmiä ja muita instituutioita vastaan. Tämän uuden tekijähaasteen kiteyttää Holmbergin toteamus: Vapaa, maailmankatsomukseen sitoutumaton teatterintekijä korosti taiteilijan vastuuta ”taide on pyhä” argumentaatiolla ja näki olevansa vastuussa taiteelleen. ”Maailmankatsomuksellinen teatterintekijä” sen sijaan oli vastuussa ”katsomukselleen”, kuten Kalle Holmberg, Veli-Matti Saikkonen ja Jouko Turkka artikkeloivat A:n, B:n C:n välisessä dialogissa *Teatteri*-lehdessä vuonna 1966.¹¹⁰ Toisaalta Holmberg varoitti, että poliittisen teatterin vaarana oli ”muottiin astuminen”, Suomessakin koettu ”brechttiläinen hekuma”. Poliittisen teatterin ei tulisi jäädä ”halpamaisesti aivopesun ja hihhuloinnin asteelle tyrkyttäen väkipakolla omia ratkaisujaan.”¹¹¹

Todellisuuskokemuksen ja tätä kuvaamaan pyrkimän representaation välillä aukenikin yhä syvenevä kuilu. Valtavirtaesitykset näyttäytyivät teatterihuuruina, ”esteettisesti suttuisina, emotionaalisesti valheellisina” ja taiteellinen avantgarde puolestaan ohuena yläpilvenä. Kaikenlaisesta metafysiikasta piti päästä eroon.¹¹² Kesällä 1966 oli kulunut 10 vuotta Brechtin kuolemasta. Helsingin Sanomien kirjoituksesta paljastuivat tekijöiden erilaiset näkemykset. Veli-Matti Saikkonen halusi hylätä metafyyssisen, Jouko Turkka puolestaan kritisoi yhteiskunnallista teatteria ”ideologioitten lisenssitavarana”, esityksiä ”poliittiselta pohdinnaltaan lapsellisina”: ”Juoni on epärealistinen, pääasia, että ’maailma on muutettavissa’ ja lauluja paljon.”

Lapualaisoopperaa on pyrittävä katsomaan avantgardetaistelun valossa ja tekijäpositioina, joita siitä ja ennen sitä jo *Orvokki*-kabareista oli auennut. Holmbergin mukaan *Lapualaisoopperan* esityksiin piirtyi iltaisin ja öisin eri tiloissa tehtyjen harjoitusluonnosten kiihko. Jälkikäteen ohjaaja kertoo armeijan käyneenä

¹⁰⁹ Turkan koulun näyttelijänpedagogiikkaa arvioivassa teoksessa *Nykynäyttelijän taide horjutuksia ja siirtymiä* (2011) Kirkkopelto 2011, 183, 205; Silde 2011, 159; Tervo 2011, 74-77. Silden mukaan Turkan näyttelijät pyrkivät vapautumaan ”kulttuurivammoistaan”, millä tarkoitetaan sosiaalustumisen aikaansaamaa sosiaalustumista, ruumiillistuneita tapoja ja ajattelumalleja, bourdieulaisittain omasta sovinnaisesta habituksesta. Silde kytkee tämänkaltaisen aitouden etsinnän sivilisaatiokriittiseen romanttiseen ajatteluun. Tervo käsitteellistää yhtenä ruumiinmuokkauksena *kinesialiikkeen*, millä hän ymmärtää pyrkimystä rakentaa uudelleen symbolista auktoriteettia. Tervon mukaan tämä tarkoittaa yrityksiä ruumiillistaa kehoa ja ”pelastaa” sitä banaalilta kehollisuudelta. Kirkkopelto kytkee opetuksen näyttelijänkoulutuksen psykofyysiseen traditioon ja erilaisiin ”länsimaisen porvarillisen subjektiruumiin” purkamis- ja vapauttamisyrityksiin ja toteaa Turkan kauden kärjistäneen psykofyysisen kriisin. Näyttelijänruumiin vapauttamisesta oli kyse myös 1960-luvun avantgardetekijöiden kamppailussa.

¹¹⁰ Holmberg, Turkka, Saikkonen, 1966.

¹¹¹ Holmberg, 1966.

¹¹² Holmberg, 1999. Jälkimmäisessä tämä nousee selkeästi esiin.

ja joukkojen liikkeistä kiinnostuneena ohjanneensa kohtaukset kokonaisuudeksi. Esityksessä purkautui tekijöiden lataus suhteessa aiheeseen ja tilaan, siinä laulava joukko ilmaisi energiaa liikkeenä, joka hajosi, kiertyi kokoon, etsi asemiaan ja vaihtoi rytmiä.¹¹³ Tuliko montaasin käyttö yhtenä esityksen rakentumisperiaatteena vahvistaneeksi ohjaajan tekijyyttä? Ohjaajaa tarvittiin kokonaishahmon rakentajaksi. Montaasi ilmaisukeinona liittyi vahvasti moderniin elokuvailmaisuuun vastineena klassiselle elokuvarealismille ja ranskalaisen elokuvan ”tekijänpolitiikalle” (*la politique des auteurs*), jossa elokuvaa kehitettiin ei-kaupallisena sivistysprojektina. Tekijyyden siirtymä tarkoitti myös siirtymää kollaasista montaasiin,¹¹⁴ joka rakentuu konfliktille ja dialektiikalle. Tämänkaltainen pohdinta voi näyttäytyä tutkijapositiosta käsin tehtynä jälkiviisautena. Tekijöille työskentely oli pitkälti vaistonvaraista. On joka tapauksessa kiinnostavaa, miten *Lapualaisoopperan* ilmaisullisesta kielipolitiikasta on luettavissa tämänkaltaisia piirteitä.

Uusi esiintyjä ja poliittinen toimijuus

Tapahtumattomuuden ja sattumanvaraisuuden rinnalle oli noussut musiikista lähtevää esiintyjyyttä, joka oli näkyvissä Lilla Teaternin *O-Pop* -illoissa syksyllä 1964. *O-Popit* olivat juonettomia tapahtumia, populaarikulttuurin, surrealismin ja Shakespearen näytelmäkatkelmien sekoituksia, joissa Kaisa Korhonen lauloi. Näyttämöä hallitsi Ralf Forsströmin tekemä Beatlesien kuvan suuri jäljennös. Kaj Chydenius sävelsi Marja-Leena Mikkolan, Aulikki Oksasen ja Arvo Salon tekstejä, jotka käsittelivät karnevalisoiden silloisessa kulttuurikontekstissa vallitsevia sovinnaisarvoja ja hyvän käytöksen normeja rikkoen esimerkiksi koululaitosta, armeijaa, kirkkoa, sukupuolirooleja, seksuaalikasvatusta, asuntopolitiikkaa,

¹¹³ Holmberg 1999, 67; Holmbergin antama suullinen tieto tekijälle; Korhonen 1993; Lapualaisoopperaa harjoiteltaessa Sergei Eisensteinin elokuvien sarja pyöri Suomen elokuva-arkistosta. ”Esitysten rakentamista ei pidä tarkastella ikään kuin kasvuna, vaan niin kuin montaasina”, oli Brecht todennut. Elokuva alkoi Sergei Eisensteinin mukaan ”elokuvallisen liikkeen ja värähtelyn eri muunnelmien” törmätessä yhteen. Lapualaisooppera paljasti keinonsa ja strategiansa. Sen poliittisuus tai yhteiskunnallisuus oli paitsi suhdetta reaaliseseen myös ennen kaikkea suhdetta tapoihin, joilla esitys todellisuutta representoi. Teatterin tekemisestä tuli elokuvan tavoin nykyhetkessä tapahtuvaa ajattelua ja yhteistä tekoprosessia ja katsomiskokemusta. Ohjaaja oli se, joka leikkasi ja yhdisti, leikkasi tilanteesta toiseen luoden esitysdramaturgiaa ja ennen kaikkea liikkeen. Jos dialektiikan mukaisesti teatteriesityksen konfliktirakenteita haluttiin korostaa, montaasi oli keino erilaisten toimintojen yhteen saattamisessa ja konfliktien esille tuomisessa. Lapualaisoopperan yhteiskunnallinen (ohjaaja) tekijyys tuotti esityksiä, joissa yhteiskunnalliset tai poliittiset ulottuvuudet rakentuivat tai ne rakennettiin osaksi esityksen estetiikkaa ja esitystekstuuria. Se tarkoitti liikettä, joukkojen liikkeellä ilmaisemaa energiaa. Tämänkaltaisessa tekijyydessä esitykset (ja tekijät) osallistuivat laajempaan yhteiskunnallis-kulttuuris-teatteriesteettiseen keskusteluun. Esitykset olivat avoimia ja muodoltaan epäyhtenäisiä autonomisten jaksojen ja tilanteiden muodostamia sarjallisia rakenteita, jotka näyttivät toden ja epätoden paljastaen omia rakennepiirteitään.

¹¹⁴ Montaasi on kollaasille läheinen käsite. vrt. Huttunen (2005, 7–8): ”Montaasin ja kollaasin välinen ero on epäselvä: joidenkin mielestä kollaasi on montaasitekniikan yksi olomuoto, toisten mielestä päinvastoin”. Huttunen mukaan kollaasissa on kyse ”keskenään samanarvoisista ja itsenäisistä elementeistä”. Montaasi on Huttunen (mt.2) mukaan: ”[E]rotettavista osista rakennetun tekstin kompositioperiaate, joka perustuu tekijän fragmentaation ja vastaanottajan integraation vuorottelulle.” Vrt Brecht 1991, 372: ”Kun nostamme esiin näytelmämme kriisit ja konfliktit, seuraamme vallankumouksellisen proletariaatin dialektista ajattelutapaa. Dialektikko nostaa esiin ristiriitaisuuden kaikista ilmiöistä ja prosesseista, hän ajattelee kriittisesti, mikä tarkoittaa että hän ajattelussaan vie ilmiöt kriisiin päästäkseen niihin käsiksi.”

tai Vietnamin sotaa koskevia tabuja.¹¹⁵ Laulujen levytykset joutuivat sittemmin Yleisradion mustalle listalle. Tarja Rautiainen on käsitellyt sekä näitä kabareita, että naisesiintyjien/laulajien Kaisa Korhosen, Aulikki Oksasen ja Kristiina Halkolan ääntä Brechtin eepin teatterin eleinä.¹¹⁶ Kaisa Korhonen oli hankkinut Berliinistä Max Randin avustuksella Hans Eislerin laulujen nuotteja, ja pyysi laulujen suomentajiksi kiilalaisia: mm. Elvi Sinervoa, Ilkka Ryömää ja Brita Polttilaa. Näitä suomennoksia Korhonen sitten ryhtyi laulamaan.

Rautiainen on kuvaillut selkeän artikulaation ja kovaa laulamisen elettä, johon julkisuudessa ruumiillistui radikaali tekijyys. Korhonen on korostanut sitä, että katsomiskokemukset Berliinin teatterista suodattuivat laulamiseen, mutta niitä laulettiin omalta pohjalta: laulu oli ennen kaikkea ajattelemista ja omana itsenä olemista.¹¹⁷ Korhoseen liitettyä elettä on tutkittava tekijyyden näkökulmasta. Laulu rakensi uudenlaisen poliittisen ja performatiivisen tilan.¹¹⁸ Samalla se loi uudenlaisen poliittisen toimijuuden, jossa näyttelijä esiintyjänä laajensi vaikutusalaansa. Musiikin vaikutus kuulijoihin voi Mark Matternin mukaan olla konfrontoivaa eli vastakkain asettuvaa, deliberatiivista tai pragmaattista. Korhosen esittämien, Kaj Chydeniuksen ja Hans Eislerin säveltämien laulujen voi katsoa edustaneen vastakkain asettumista. Populaarimuusikkojen poliittisuutta tutkineen John Streetin mukaan muusikot poliittisina toimijoina ovat joko poliittisia aktivisteja tai poliittisia argumentoijia. Poliittisena aktivistina taiteilija käyttää asemaansa asiansa tukemiseen.¹¹⁹ Kaisa Korhonen oli luomassa poliittisen aktivismin tekijyyttä. Musiikilla on nähty keskeinen rooli 1900-luvun yhteiskunnallisten liikkeiden ja kollektiivisen välittäjänä. Keskeiseksi nousee esiintyjän kyky liikuttaa, mobilisoida joukkoja sanoilla, niiden merkityksillä sekä retoriikalla – tavoilla joilla sanat lauletaan – sekä omalla henkilökohtaisuudellaan. Tämä kaikki on ”moraalipääomaa” jota ilman vaikutus ei toteudu. Korhosella oli moraalipääomaa, hän oli edustamiensa tahojen silmissä uskollinen ja tehokas intressien puolustaja. Tämänkaltaisen tekijyys saattoi tekijälle itselleen muodostua myös taakaksi. Televisiohaastattelussa vuodelta 1969 Kaisa Korhonen nostaa tämän asian esiin.¹²⁰

¹¹⁵ Lauluja esim. seuraavat: *Ei*. Säv. Kaj Chydenius, san. Marja-Leena Mikkola. Es. Terttu Vilhola. Kaksinaismoraalia kritisoiva laulu; *Hiljainen kevät*. Säv. Kaj Chydenius, san. Arvo Salo. Es. Kaisa Korhonen. Kappale ensiesitettiin Sadankomitean Vietnam-juhlassa heinäkuussa 1965 ja siitä tuli Orvokkien vakituinen loppulaulu; *Mitä opit koulussa tänään*. Säv. ja san. Malvina Reynolds, suom. Pertti Reponen. Es. Hootenanny Trio. Laulun on hieman toisilla sanoilla levyttänyt duo Brita & Eikka. *Laulu sukupuolikasvatuksesta*. Säv. Kaj Chydenius, san. Veronica Pimenoff. Es. Aulikki Oksanen. Laulu kuultiin Helsingin Teinäteatterin Sex-kabareessa vuonna 1967.; *Laulu rakastamisen vaikeudesta*. Säv. Kaj Chydenius, san. Marja-Leena Mikkola. Es. Kristiina Halkola. Kappale esitettiin kabareessa *Laulu tuhannesta yksöstä* (1967) ja elokuvassa Käpy selän alla (1966). *En kai vain nimikristitty*. Säv. venäl. kansansävel, san. Marja-Leena Mikkola. Es. Aulikki Oksanen, Seppo Lehtonen, Kaisa Korhonen, Kalle Holmberg. *Tottelisinko*. Säv. Kaj Chydenius, san. Arvo Salo. Es. Pertti Lumirae. *Pesäpallolaulu*. Säv. Kaj Chydenius, san. Arvo Salo. Es. Kalle Holmberg. *Vauhtihurjastelija*. Säv. Kaj Chydenius, san. Arvo Salo. Es. Kaisa Korhonen.

¹¹⁶ Rautiainen 2001.

¹¹⁷ Rautiainen 2001, 201.

¹¹⁸ Helavuori 2008, 284.

¹¹⁹ Mattern, 1998, 25–27; 28–30; Eyerman & Jamison 1998, 7–8; Street, 2003, 114–124; Street 2012. John Street on tutkinut populaarimuusikoiden poliittista toimijuutta ja ja musiikin erilaista käyttöä. Eyermanin ja Jamisonin tutkimus valottaa musiikin merkitystä 1900-luvun yhteiskunnallisissa.

¹²⁰ Korhonen 1969; televisiohaastattelu, insertti ohjelmasta Kaks nurin yks oikein” (6.9.1969). <http://yle.fi/aihe/artikkeli/2008/04/08/kaisa-korhosen-aani-jakoi-kuulijat>.

Tekijyydestä oli tullut aikaisempaa intermediaalisempaa. Jos näyttelijä oli aiemmin ollut teatterin ohella elokuvien ja mahdollisesti radioteatterin ”tähti”, nyt välineeksi tulivat televisio ja äänilevyt. Vuonna 1966 perustetun Love Recordsin merkitys oli suuri. Ensimmäinen julkaisu, Kaj Chydeniuksen lauluista koottu albumi *Lauluja*, ilmestyi joulukuksi 1966. Se sisälsi joukon Ylioppilasteatterin esitysten kirjallisia lauluja. Vastajulkisuus ja julkisen tilan haltuunotto kumpusivat ajatuksista, että esiintyjä synnyttää teon ja toiminnan. Hän ei ole kirjallisen tekstin tulkitsija, hän ei liioin ole ”puhtaan laulun”, ”puhtaiden äänien” tuottaja. Kabareelauluista oli tullut vastarinnan väline: Yleisradion kautta esiintyjien äänet ja kabareelaulujen sanoma levisivät elävää esitystä huomattavasti laajemmalle kuulijakunnalle ottaen haltuunsa julkisen tilan. Samankaltaista julkisen tilan haltuunotosta oli teatterillisessä mielessä kyse myös silloin, kun esityksellisiä tapahtumia toteutettiin esimerkiksi Jyväskylän Kesässä tai Bunkkeriteatteri Väestönsuojassa Helsingin Kaupunginteatterin alapuolella.

Suomi oli ottamassa ensimmäisiä askeleitaan instituutioiden säätelemästä yhteiskunnasta kohti medioitunutta joukkotiedotusvälineiden yhteiskuntaa. Television myötä teatterin alue laajeni. Media ja populaarikulttuuri läpäisivät yhä enemmän ihmisten arkea. Teatteristakin tuli osa mediavälitteistä kulttuuria. Median kautta heijasteltiin tekijyyksiä, käsityksiä teatteriammateista. Tämä uudella tavalla ajateltu teatterintekijöiden poliittinen toimijuus sai tilaa paitsi esityksinä myös radio- ja televisiohaastatteluina. Tekijyys asettui aikaisempaa vahvemmin intermediaalisemmaksi ja vuorovaikutteisemmaksi kehittyvän kulttuurin osaksi. Teatterintekijät ovat aina olleet vuorovaikutteisessa suhteessa eri medioihin: aiemmin elokuvaan ja radioon. Nyt tuo vuorovaikutteisuus ulottui televisioon ja äänilevyteollisuuteen. Ylioppilasteatterin yhteiskunnallis-poliittiset avantgarde-tekijät onnistuivat hyvin käyttämään uutta tilannetta hyväkseen, tekijäasemat rakentuivat vahvasti suhteessa julkiseen mediatilaan.

Prosessi ja työryhmätyöskentely

Tekijyys sitoutui erilaisten kokeellisten taiteiden viitekehyksiin ja *devising* -käytäntöjen perinteeseen – vaikei tuota käsitettä vielä 1960-luvulla käytettykään.¹²¹ Tekijyyskamppailuihin sisältyi halu etsiä erilaisen teatterityön muotoja ja työskentelytilanteita ”tavanomaisista tottumuksista irtileikatussa teatterityössä”. *Saaren vangit* Jyväskylän kesässä vuonna 1966 oli esimerkki tällaisesta työskentelystä. *Saaren vankeja* tehtiin noin viiden kuukauden ajan. Tästä kolme kuukautta käytettiin tutkimustyöhön, ennakkosuunnitteluun, kirjallisen materiaalin keräämiseen ja näyttämötilanteiden ideointiin. Ryhmä teki näyttämöharjoitteita noin kaksi kuukautta siten, että viimeinen kuukausi oli ”intensiivistä hikivaihetta”, joka koostui

¹²¹ Oddey 1994, 4. ”Devising theatre is an alternative to the dominant literary theatre tradition, which is the conventionally accepted form of theatre dominated by the often patriarchal, hierarchical relationship of playwright and director.[--] Devised work is a response and reaction to the playwright-director relationship, to text-based theatre, and to naturalism, and challenges the prevailing ideology of one person’s text under another person’s direction. Devised theatre is concerned with the collective creation of art (not a single vision of the playwright), and it is here that the emphasis has shifted from the writer to the creative artist.”

harjoituksista, esityksistä, yleisökeskusteluista ja asumisesta yhdessä. *Saaren van-
kien* työskentelymetodit eivät poikenneet totutusta, mutta itse työskentelytilanne
oli erilainen. Työryhmää vetäneen Kalle Holmbergin mukaan työskentelyä ohja-
si ajatus esiintyjien itsemääräämisoikeudesta ja aktiivisesta roolista prosessissa:

Teatterin tulevaisuus on työntekijöidensä varassa eli miten avoimesti
teatterityöntekijä suhtautuu yllättäviinkin tilanteisiin. Mitä mieltä hän
on asiasta, jota esittää ja miten tuo asia yllyttää häntä mitä erilaisimpien
keinojen kokeilemiseen. [--]

Meille tärkein ja koskettavin osa tapahtui juuri harjoitteluvaiheessa
asian ja keinon synteisiä ratkaistaessa. Koimme viritävinä harjoitusten
alkuvaiheessa käytetyt improvisointiharjoitukset, joiden pohjalta käsikir-
joituksen tilanteet syntyivät ja joiden pohjalta myös näyttelijöiden roolit
kehittyivät ja ennen kaikkea näyttelijöiden kontaktit toisiinsa. Improvisaa-
tion pohjalta syntyivät myös repliikit. Alkuperäinen käsikirjoitus sisälsi vain
väljästi määriteltyjä tilanteita, joiden pohjalta näyttelijöiden piti toimia ja
tuottaa puhetta. Ajan mukana tilanteet jäsenyivät ja niitä tiivistettiin,
mutta puheeseen ei juuri puututtu. Kukin näyttelijä loi omat repliikkinsä
sen asian pohjalta, joka kulloinkin oli kysymyksessä.¹²²

Prosessityöskentely heterogeenisen työryhmän kanssa Kalle Holmbergin johdolla
jatkui Bunkkeriteatterissa Helsingin Kaupunginteatterin väestönsuojassa vuonna
1968: ”Tarkoitus oli koota yhteen teatterityöntekijöitä työskentelemään ja koke-
maan yhdessä teatterin tekemisen tämän hetken vaikeuksia – ei kaatamaan lai-
tosteattereita kokouksin ja kirjoituksin.” Bunkkeriteatterin ideana oli olla ”tem-
mellyskenttä kaikille halukkaille helsinkiläisille teatterintekijöille. Bunkkeriteatteri
oli vapaaehtoista palkatonta työryhmätyöskentelyä toisenlaisessa ilmapiirissä”.
Harjoitukset olivat vapaa-aikoina, öisin, sunnuntaisin ja muina vapaa-aikoina.
Bunkkeriteatterilla oli myös julkituotu poliittinen agenda ”poliittisen tilanteen
uudelleenarvioijana” ja työntekijöiden ”sisäisen järjestäytymisen ja epäspekulati-
ivisen luonteen edistäjänä”.¹²³ *Saaren vangit* ja Bunkkeriteatterin *Rosvot* -tuotan-
tojen prosessinomaisuus muistutti paljon ryhmäteatteriliikkeen kollektiivisuutta.

Vuonna 1968 perustettu ensimmäinen vapaa ryhmä, Ryhmäteatteri, kritiso-
i teatteria ”mitättömänä instituutiolaitoksena, jossa kaikki palvelee harmitonta
viihdyttämistä”.¹²⁴ Ryhmän pyrkimyksenä oli muuttaa taide ”kokonaistapahtu-
maksiksi”, johon sisällytettäisiin myös se, mitä arjessa tapahtuu. Tekijöiden puheen-
vuorossa korostui kritiikki laitoksissa työskentelevän näyttelijän vallan puutetta
kohtaan ja näkemys näyttelijöiden epärehellisestä suhteesta työhön. Kirjoituk-
sessa ”Mihin Ryhmäteatteri pyrkii” korostettiin ilmaisu- ja ohjelmistokokeilujen

¹²² Holmberg, 1966.

¹²³ Holmberg, 1968.

¹²⁴ Päivämätön ohjelmakirjoitus; Teatterikeskuksen arkisto, Teatterimuseo. Vielä teatterikoululaisena vuonna 1968
ryhmä teki dokumenttimateriaaliin perustuvan kollaasin Che Guevaran elämästä, jossa Jouko Marttisen ja Taisto-
Bertil Orsmaan käsikirjoitus perustui yhdysvaltaisten ja sen liittolaisten antamiin lausuntoihin, kertomuksiin ja
käytyihin keskusteluihin. Ohjausassistenttina oli Ilkka Vanne.

tärkeyttä psykofyysisten mahdollisuuksien lisäämiseksi ja ilmaisukeinojen muuttamiseksi. Tällä tavoin voitaisiin välittää ”ajassa liikkuvia ideoita” ryhmätyön metodein, mikä vaatii ohjaajalta ”luopumista naurettavista auktoriteettikuvitel- mista”. Teatterin tehtävä oli toimia ”häiritsevinä iskuryhminä: Viime kädessä jokainen näistä ryhmistä palvelee kehitystä kohti avointa yhteiskuntaa ja taiteen demokratisoitumista.”¹²⁵

Näyttelijän asemaan kiinnittivät huomiota muutkin. Kaisa Korhonen piti näyttelijään liittyviä asenteita teatterin varsinaisena jäänteenä:

Aseman puutteet ovat sitä hämmästyttävämmät, kun teatterijärjestel- määmme pidetään näyttelijän kannalta monen muun maan free lance -järjestelmään verrattuna kehittyneenä. Kyllä näyttelijällä on puheoikeus ollut ennen vihdeneuvostojakin, mutta onko sitä käytetty? Passiiviset ja alistuvat asenteet ovat olleet hänelle tyypillisiä, vaikka hänen ei peri- aatteessa ole tarvinnut elää rahaan päin kumartelulla, mikä free lance -maissa on elinehto.¹²⁶

Kyse ei enää ollut vain työntekijä – työnantaja -suhteesta. ”Ohjaajan välittävä asema työntekijän ja työnantajan välissä ei juuri kestä arvostelua sekään. Suomalaiset ohjaajat pitivät kyllä tiukasti suunsa kiinni, jos oma karriööri on vaarassa.” Korhonen esitti vaihtoehdoksi ryhmätyötä. Jokainen voisi tällöin toteuttaa yhteisiä tavoitteita vailla ”johtajan” tai ”esittäjän” rooleja. Mielenkiintoinen demokratiavaatimusten ja politiikan yhteen kietoutuma oli vuosina 1968 ja 1969 Suomen Näyttelijäliittoon vaikuttamaan pyrkinyt ns. Oltermanni-oppositio.¹²⁷

Kalle Holmberg piti teatterin murroksessa keskeisenä tekijänä näyttelijänkoulutusta: ”Teatterintekijöiden joukossa näyttelijä on se solu, joka mahdollistaa muutokset. Jos näyttelijä tuntee tarvetta murtaa totuttuja ympyröitä hän mahdollistaa asenteen muutoksen staattisessa teatterielämässämme [--]” Tätä muutosta eivät Holmbergin mukaan ohjaajat pystyneet käytännössä toteuttamaan. Siksi näyttelijöiden oli ”tiedostettava osuutensa yhteiskunnassa”, mutta samalla oli vältettävä ”koteloitumista” ja ”lokeromentaliteettia”.¹²⁸ Teatterikoulun vastaperustetusta opetusteatterista Tikapuuteatterista muodostui uusien teatterinäkemyksen

¹²⁵ Päiväämätön ohjelmakirjoitus, Teatterikeskuksen arkisto, Teatterimuseo: ”Tarvitaan ilmaisullisia ja ohjelmistollisia kokeiluja. Ihmisen psykofyysisistä mahdollisuuksista on vain minimaalinen osa teatteri-ilmaisumme käytössä, puhumattakaan mielikuvituksen tarjoamista mahdollisuuksista. Suuret Auktoriteettimme väheksyvät ”kokeiluja kokeilujen vuoksi” ilman että ovat koskaan itselleen selvittäneet, mitä tällainen fraasi tarkoittaa. Tuskinpa kukaan lähtee kokeilemaan uusia ilmaisukeinoja ilman välitettävää ideaa, viestiä. Keinoja on paljon enemmän ja ne voivat olla hyvin toisenlaisia kuin mitä auktoriteettimme myöntävät. Tieteessä kokeilu on kaiken kehityksen perusta. Tutkijat, kokeilijat ovat todellisia radikaaleja – opettajat ja luokittelijat vanhan säilöjiä. Viime kädessä on kysymys siitä, pyritäänkö ilmaisukeinoja muuttamaan niin, että ne todella palvelevat uusien ajassa liikkuvien ideoiden välittämistä. Jonkun kokeilun idea ja sisältö voi kaiketi olla muukin kuin litterääri teos ohjaineen. Se voi syntyä ryhmätyönä harjoitusvaiheessa – kaikkien yhteisen ideoinnin tuloksena. Mutta tässä on tietysti yksi vaikeus: se vaatii ohjaajilta luopumista naurettavasta auktoriteettikuvitel- masta. Tämä on vaikeata jos pyrkii mestariksi. ...”

¹²⁶ Korhonen, 1969b.

¹²⁷ Oltermanni-oppositio oli nuorten teatterintekijöiden oppositioliike, joka kritisoi Suomen Näyttelijäliiton hallituksen jäsenten ikärakennetta, suhtautumista freelance-näyttelijöihin ja ajoi liiton puheenjohtajaksi Eero Melasniemeä pitkäaikaisen puheenjohtajan Jalmari Rinteen tilalle. Oppositioliike toimi vuosina 1969-68.

¹²⁸ Holmberg, 1969; Korhonen 1969, Holmberg 1969b.

ja toimintaperiaatteiden lattiatason kokeilukenttä. Teatterin yhteiskunnallisuus ja kollektiivisuus olivat lähtökohtia: tekstit tehtiin ja ohjattiin ryhmätyönä.

1960-luvun kokeilujen ja varhaisten teatteriryhmien taiteellisen tekijyyden voi asettaa osaksi kokeellisten ja uudistavien esitysten kansainvälistä viitekehystä ja *devising* -käytäntöjä, joista on erotettavissa erilaisia muotoja, jotka elivät osin rinnatusten, osin toisiaan seuraten ja eri konteksteissa. Varhaisin 1960- ja 1970-lukujen *devising* keskittyi näyttelemiseen ja näyttelijyyteen, katsojasuhteeseen sekä tarinaan. Toista *devisingin* käytäntöä luonnehti presentaatio. Teatteria lähestyttiin toimintana ja esiintymisenä, esitykset hyödynsivät sattumaa ja ei-lineaarisuutta. Ne olivat usein kertaluonteisia ja pyrkivät osallistamaan yleisöään. Työskentelyssä korostettiin prosessia, simultaanisuutta sekä löydettyä materiaalisuutta. Kolmannessa vaiheessa *devisingista* tuli poliittista ja yhteiskunnallista ja siihen sisältyi ”osallistavan demokratian” vaade.¹²⁹ Suomessa tämä *devisingin* käytäntö näkyi 1970-luvulla perustetuissa teatteriryhmissä.

Tekijyyttä koskeva puhe- ja toiminta-avaruus oli 1960-luvun loppua kohti tullessa muuttunut. Käsitteily näyttelemisestä laajeni esittäjyydeksi. Näyttelijyyden transformaatio tapahtui taiteidenvälisellä alueella: happeningeissä, sittemmin myös sooloesittämisessä, kabareelaulussa ja yhä intermediaalisemmassa taiteilijudessa. Lisäksi näyttelijöihin kohdistettiin yhteiskunnallisen vastuun vaade. Näiden muutosten ohella esiin nousivat vaatimukset työpaikkademokratiasta, oikeudesta osallistua omaa tekemistä koskevaan päätöksentekoon. Muuttuneet tekijäroolit toteutuivat sittemmin – etuineen ja haittoineen – demokraattiseen päätöksentekoon pohjautuvissa vapaissa ryhmissä. Jälkikäteen on arvioitu, että ryhmien keskeisin merkitys liittyi näyttelijän aseman tasa-arvoistumiseen.¹³⁰

Avantgardetekijyydet, teatteri-instituutio ja kansakunta

Avantgarde ei ollut irrallaan teatteri-instituutiossa – myös marginaalissa – vallitsevista piilevistä hierarkioista ja alistavista tai ylistävistä, vallan keskiöön nostavista tai marginaaliin sysäävistä voimista. Onkin kysyttävä, minkälaisia olivat nuo voimat ja miten ne vaikuttivat teatterintekijöiden itseyttäytymiseen? Avantgardetekijyyksiä ja representaation kriisiä teatterissa tulee tarkastella suhteessa 1960-luvulla muotoutuvaan hyvinvointivaltioajatteluun ja hyvinvointivaltion kulttuuripolitiikkaan. Tässä hyvinvointivaltion alkuvaiheen rakennusvaiheessa tapahtui siirtymä ”moraalitaloudesta suunnittelutalouteen” jolloin yhteiskunnalliset suunnittelutehtävät lisääntyivät.¹³¹ Julkinen sektori laajentui ja kasvoi: rakentuva hyvinvointivaltio kehitti uusia palveluita ja valtiosta tuli yhä enemmän näiden palveluiden rahoittaja ja kehittäjä. Taiteesta tuli valtion johtamaa yhteiskuntapolitiikkaa.¹³² Koulutus- ja kulttuuripolitiikkaa rakennettaessa teatterialan taiteilijatkin oltiin

¹²⁹ Heddon & Milling 2006, 100-101; 109-110. *Devising* käsitteenä tuli vasta myöhemmin Suomeen, vaikka ryhmälähtöisiä työtapoja ja yhteistoiminnallisia, ei-tekstilähtöisiä työtapoja oli harjoitettu jo aiemmin, vrt. Koskenniemi, 2007; vrt. Ollikainen- Tanskanen 2013; vrt. Helavuori–Seilo. Yhteisö- ja ajankohtaisia esityksiä

teki mm. Marja Louhija, Oulussa toimi Elämänpalvelusteatteri EPT.

¹³⁰ Sauter, 2004.

¹³¹ Alasuutari 1996, 106; Kalela 2006, 214.

¹³² Kolbe 2003, 197; Tuomikoski-Leskelä 1977, 9, 50.

nostamassa hallinnon piiriin ja kohteeksi. Timo Kallisen ja Pentti Paavolaisen tutkimuksista käy ilmi, millaista tekijyyttä vahvistettiin ja minkälaista tilaa ja toimijuutta oli tarjolla.¹³³

Kesyntyivätkö avantgardetekijät, kaapattiinko heidät instituutioiden, kuten koulutuksen ja kaupunginteattereiden sisälle? Individualistista avantgardea edustavat suuntaukset sananmukaisesti painuivat maan alle entistä marginaalisempaan asemaan ja sijoittuivat enemmän musiikin alueelle, kuten helsinkiläisten ja turkulaisten underground-happeningit, sekä yhtyeet The Sperm ja Suomen Talvisota 1939–1940, joissa musiikki synnytettiin prosesseissa ja improvisaationa. Näissä monitaiteisissa esityksissä ja vaihtoehtolehdissä jatkui ilotteleva anarkistinen vallankumouksellisuus.¹³⁴ Syksyllä 1968 The Spermin keskeinen hahmo Mattijuhani Koponen esiintyi opiskelijoiden YK-juhlassa Nylands Nationilla, jossa hän irtolaiseksi julistettuna vastusti vanhentunutta irtolaislakia esittäen tekstinsä nilkkasukkiin, kaulaliinaan ja villamyssyyn pukeutuneena. Samana syksynä yhtyeen konsertissa Koponen valmisti Helsingin aseriisuntaneuvottelujen alla esityksen, jossa flyygelin päällä Kain ja Abel, Itä ja Länsi, kohtasivat toisensa symbolisessa sukupuoliaktissa – peiton alla. Koponen tuomittiin runonlausunnasta ja flyygelillä tapahtuneesta aktista, jossa oikeaa yhdyntää ei tapahtunut, seitsemän kuukauden ehdottomaan vankeuteen.¹³⁵ Aiemmin keväällä Kalle Holmberg, Kari Liila ja Max Rand olivat Parnassossa julkaistussa keskustelussa kritisoineet undergroundin ”spermasosialismia”.¹³⁶

Niin sanotun puhtaan taiteen avantgarde joko ”tahrattiin” tai ”vahvistettiin” populaarisuudella ja poliittisuudella. Tämä populaarin ja radikaalin poliittisen tekijyyden liitto oli yhteydessä joukkotiedotuksen, radion, televisioiden, ja journalismin luomaan vastajulkisuuden tilaan. Yhteiskunnallistuva ja politisoituva teatterin tekijäys sai vahvistusta myös traditiosta. Sukupolvenilytykset taiteilija- ja kirjailijajärjestö Kiilan vasemmistoradikaalin kulttuuriälymystön kanssa olivat useille merkittäviä oman tekijäidentiteetin rakentumisen kannalta.

Prahan kevään, Pariisin opiskelijamellakoiden, Tšekkoslovakian miehityksen ja Vanhan valtauksen jälkeen on nähtävissä avantgardistinen työnjako- ja institutio-

¹³³ Paavolainen, 1993; Kallinen, 2001.

¹³⁴ M.A. Numminen oli vastaava toimittaja Maanalaista menoa / Underjorden – finns den? 5-osaissa radio-ohjelmassa (kolme suomeksi, kaksi ruotsiksi), joka kuultiin vuosina 1968-1970. Ohjelmat teki Suomen Talvisota 1939-40 -ryhmittymä; Komulainen – Leppänen 2009. The Sperm oli kokeellinen yhtye, jonka esiintymiset olivat sekoitus absurdia teatteria, elokuvaesityksiä, performanssia. The Sperm oli ”inhimillisten solujen yhteisö, jonka tarkoituksena on tuottaa maailmaan elämää ja kauneutta. The Spermiin kuuluivat mm. Mattijuhani Koponen, Pekka Airaksinen, J.O Mallander, Antero Helander, P.Y. Hiltunen, Peter Widén, Markus Heikkerö.

¹³⁵ Vrt. radio; Jukka Lindfors. YK-juhlasta on säilynyt radiotalenne. Vuodelta 1972 on televisiotaltiointi ohjelmasta, jossa Koponen selitti alastomuuden filosofisia lähtökohtia ja eettisiä tavoitteita. Koponen näki alastomuuden totuuden etsimisenä, alastomana ihminen oli paljas ja kasvokkain totuuden kanssa.

¹³⁶ Holmberg, Rand, Liila, 1968; ks. myös Kallinen, 1999, 264. Holmberg: ”Nykyinen suhtautuminen, siis kaikki ne jutut mitä viime kuukausien aikana olen kokenut esimerkiksi sellaisessa sosialistisessa ja kommunistisessa taiteilijaryhmässä kuin Kiilassa, jossa kohta sosialismista ei ole muuta jäljellä kuin toisella puolen romantiset punaliput ja toisella puolella täysin psykedeelinen suhtautuminen, on masentavaa. Nuoret meikäläiset nimenomaan on täysin mäsässä, periaatteettomia spermasosialisteja.” Holmberg oli juuri tuolloin toiminut Kiilan puheenjohtajana. Keskustelu käytiin Holmbergin Rikhard III:n ensi-illan jälkeen (Helsingin Kaupunginteatteri). Holmberg oli ohjannut, Kari Liila lavastanut ja Matti Rossi suomentanut Shakespeare-klassikon, jonka uustulkinnassa manifestoitui klassikon materiaallinen käyttöarvo, työryhmätyöskentely ja orgaaninen prosessi, ja jossa klassikon ideologia konkretisoitiin näyttämöllä esitystilanteeksi. vrt. Helavuori.

nalisoitumiskehitys, jossa moniääninen, moninainen, karnevalistisen ja kuritonkin tekijyys vakavoitui. Poliittisesti sitoutunut tekijyys alkoi yhä enemmän tarkoittaa julkista poliittista toimijuutta. 1960-luvun lopulla Kalle Holmberg näki eettisenä tehtävänä osallistua maailmaan ja teatteriin ”muuttamalla olosuhteita” ja ottamalla vastuuta myös laitosteattereista. Teatteria oli mahdollisuus muuttaa ”solutoiminnalla”, ”iskujoukoilla”, jotka saattoivat vaikuttaa laitosteatteriin, joka oli lakannut olemasta itseisarvo. Näin voitiin luoda ”vallankumouksen siemenille” kasvuympäristö.¹³⁷ Nuoresta (mies)ohjaajasukupolvesta useat ottivatkin sitten johtajakiinnityksen maakuntateattereissa. Muutoksen uskottiin olevan mahdollista ottamalla instituutiot haltuun. Toinen tie oli luoda vaihtoehtoisia rakenteita perustamalla demokraattiseen päätöksentekoon pohjautuvia teatterikollektiiveja.

Vaurastuvan Suomen vaurastuva teatteri-instituutio tarvitsi asiantuntijoita. Teatteriammateistakin oli tulossa asiantuntija-ammatteja, ja asiantuntijuutta legitimoitiin juuri koulutuksen avulla. Teatterin sidos valtioon ja kuntaan vahvistui kulttuuripolitiikan ja keskusjohtoisen koulutus- ja kulttuuripolitiikan hyvinvointipalvelujen myötä. Tekijyys kytkettiin suunnittelun ja normiohjauksen piiriin, mikä tarkoitti myös kasvavaa piilohallintaa. Tässä kehityksessä ei enää kelvannut perinteinen ”mutkaton käsityöläismäisyys” tai ”pystymetsäläisyys”, tilaa ei liioin enää ollut taiteidenväliselle orastavalle ”kuka tahansa on taitelija” -asenteelle, jota avantgarde, erityisesti happeningit, olivat manifestoineet. Happeningeistä muodostui lähinnä ”hedelmällinen alaviite”, joka vasta 1980-luvulla herätettiin henkiin tai alkoi uudestaan.¹³⁸

Ohjaajuus sitoutui perinteisen ”suomalaisuuden” kuvan purkajaksi ja uudelleentulkitsijaksi. Ohjaajasta tuli se, joka näyttämöllisti kansallista kertomusta uusiksi. Tekijyys sidottiin uudelleen muotoutuvaan kansalliseen (kansanomaiseen), vastavoimana konservatiiviselle, oikeisto-porvarilliselle kansalliselle teatterille ja sen porvarillis-kristillisille arvoille rakentuvalla teatteri- ja draamakäsitykselle. Juuri ohjaajasta tuli kansallisen tradition uudelleenarvioija ja kaupunginteattereista näiden uudelleenarviointien paikkoja. Tämän voisi nähdä vasemmistolaisen avantgardistisen modernismin nousuna.¹³⁹ Tänä aikakautena professioiden suhteellisen kiinteänä pysynyt tulkintamalla huojutettiin ja saatettiin uudenlaiseen liikkeeseen.

Suomessa vallitsi pitkään ”yhtenäinen kansallinen kehityskertomus”, historian-tutkijat samoin kuin taiteilijat oli valjastettu ”kansallisen tarkoituksenmukaisuuden perinteeseen” rakentamaan suomalaista suurta kertomusta. Tutkijoiden mukaan suomalaisen menneisyyden tutkimuksessa valtio, valtiokeskeinen ajattelu ja historiankirjoitus ovat eläneet vahvassa symbioosissa ja Suomessa historioitsijoilla on ollut poikkeuksellisen tärkeä asema kansallisen omakuvan rakentajina.¹⁴⁰ Tähän tehtävään ja toisaalta vaihtoehtotehtävään valjastettiin 1960-luvulla myös (mies)ohjaajat ja toisaalta sitten (nais)esiintyjät. Nationalistinen diskurssi

¹³⁷ Eero Silvastin haastattelussa Kalle Holmberg 23.10.1968 Tšekkoslovakian miehityksen jälkeen

¹³⁸ Sandford, 1995.

¹³⁹ Kiila-taiteilijaryhmän merkitys; vrt. Sallamaa 1997, 96-100; Rinne 2003; Kaisa Korhonen ja Kalle Holmberg ovat muistelmissaan korostaneet Kiilan merkitystä, Kalle Holmberg erityisesti Arvo Turtaisen merkitystä esikuvana ja ”isänä”.

¹⁴⁰ Ahtiainen, Tervonen 1996.

pyrkii luomaan myyttiä kansakunnan suuren kertomuksen jatkuvuudesta siten, että tuo myytti peittää alleen kansakunnan kertomusten moninaisuuden ja ambivalenssin, jonka kertomusten ristiriitaisuus saa aikaan.¹⁴¹ 1960-luvun poliittisille avantgardetekijöille tarjoutui paikka uudelleen tulkita, parodioida ja vetää matto kansakunnan yhtenäisen kertomuksen alta. Tätä tarkoitusta varten yhtenäisen teoksen idea korvautui ei-orgaanisella fragmentaarisella estetiikalla.

Aiemmin olen todennut, että näytelmäkirjailijoiden aseman heikentyminen merkitsi vain isänoikeuksien siirtymistä näytelmäkirjailijalta ohjaajalle, varsinaisesta auktoriteettien vallan huojutuksesta ei ollut kyse.¹⁴² 1970-luvulla alkaneseen postmoderniin keskusteluun subjektista, sen hajoamisesta tai kuolemasta, eheän minuuden kyseenalaistamiseen Nietzsche, Marxin ja Freudin hengessä liittyvä tekijyyden pohdinta näkyi teatterissa viiveellä vasta 1980-luvulla. 1960-luvulla kohdistettu huomio kieleen ja merkityksen tuottamiseen tekijän sijaan (Barthes "Homo Significans") oli näkyvissä lyhyenä tuulahduksena Markku Lahtelan tekstien pohjalta tehdyissä esityksissä ja siinä intertekstuaalisuudessa, joka aukeni musiikin kautta. Muuten tämä karnevalistinen ja kapinallinen ääni kuului lähes poikkeuksetta naisille.

Jatkokysymyksiä

1960-luvun tekijyyden ja asiantuntijuuden tarkastelu paljastaa sukupuolittuneita rakenteita ja työnjakoa. Lähtökohdaksi näytti muotoutuvan universaali sukupuoleton ihminen (mies, ohjaaja), naisteatterintekijöille rakentui sitten asemia uusintamistehtävissä alan koulutuksessa, esiintyjinä tai vapaissa ryhmissä. Teatteriammattien sukupuolittuneet piilokäytännöt ja työnjako kaipaavat tutkimusta ja nostavat esiin sukupuolittuneen äänen politiikkaa: "Koko 60-luvun radikalismi, underground ja myöhempi viihteellinenkin vaihe oli nuorten miesten valtavaa uhoa. Miehet uhoavat ja naiset ovat hiljaa."¹⁴³ Tässä vaiheessa teatterin profesioita ja asiantuntijuutta koskevaan itseymmärykseen näyttää syntyneen ajatus sukupuolineutraaliudesta, jonka kätkeviä hierarkioita ei tunnistettu. 1960-luvulla tietoinen sukupuolinäkökulma tuli esiin lähinnä Vivica Bandlerin ja Ritva Arvelon puheissa.¹⁴⁴ Merkittävää on, että teatterin poliittisen avantgarden monimedialaisen

¹⁴¹ Bhabha 1994.

¹⁴² Philip Auslander on todennut teoksessaan *From acting to performance* (1997), että 1900-luvun teatterinuidistajien Stanislavskin, Grotowskin ja Artaud'n näkemykset ovat osa logosentristä käytäntöä, jossa vain logoksen perusta vaihtuu ollen näyttelijä-esiintyjän minuu, ohjaajan näkemys tai tekstin auktoriteetti. Auktoriteetista oli kyse joka tapauksessa. Kirbyn mukaan perinteisessä puheteatterissa draama muodostaa matriisin, jonka pohjalta näyttelijä alkaa rakentaa henkilöhahmon karaktääriä ajan ja paikan luoman muotin tai matriisin pohjalta, rooli-hahmo ja esitykset siis perustuvat johonkin muottiin, eli matriisiin.

¹⁴³ M.A. Numinmen on luonnehtinut nuorisokulttuurin radikalismia, undergroundia ja rockkulttuuria näin. Harakka (1998, 221.) on artikkelissaan "Mies ja tie" siteerannut M.A. Nummista. (Teoksessa *Viemärirotta...mutta miksei Erkko ole vielääkään adoptoinut minua*. Otava, Helsinki). von Bonsdorf, 1986; Riitta Jallinoja, 1983. *Suomalaisen naisasialiikkeen taistelukaudekset. Naisasialiike naisten elämäntilanteen muutoksen ja yhteiskunnallis-aatteellisen murroksen heijastajana*. Vuonna 1966 perustettu tasa-arvoliike Yhdistys 9 syntyi pitkälti reaktiona ja turhautumisen tunteesta Sadankomitean ja muiden liikkeiden epä tasa-arvoisuuteen: perinteisen sukupuolittuneen käytännön mukaisesti Sadankomiteassa kuten muissakin yhdistyksissä miehet suunnittelivat ja päättivät, naiset tekivät käytännön työn.

¹⁴⁴ Arvelo, 1969.

tekijyyden takana olivat naiset: Marja-Leena Mikkola ja Aulikki Oksanen, ja äänen teksteille antoi usein nainen: Kaisa Korhonen, Kristiina Halkola, Aulikki Oksanen. Tekijyyksien kohdalla lienee syytä pohtia myös eriaikaisuuksien samanaikaisuuden sekä sukupuolen ja teatteriprofessioiden suhdetta. Yhteiskunnallisesti sitoutunut naistekijäpolvi sai traditiosta vahvistusta: Kiila vasemmistoälymystön järjestönä oli myös naistaiteilijoiden järjestö. Poliittisten naistekijöiden esikuviksi nousivat Elvi Sinervon, Brita Polttilan ja Kaisu-Mirjami Rydbergin kaltaiset naiset, joilla oli kynä ja ääni.

1960-luvun tekijyyden kamppailuista avautuu myös kysymys karismaattisen johtajuuden tai ylipäätään karismaattisuuden merkityksestä ja sen sukupuolittuneisuudesta. Toisaalta tutkimusta kaippaa erilaisten verkostojen ja ryhmien merkitys teatterin ammatti-identiteettien rakentamisessa, eriaikaisuuksien samanaikaisuuden paljastamiseksi.

Modernia hyvinvointivaltiota on kritisoitu sen taipumuksesta rationalismiin ja byrokraatiaan. Sitä on luonnehdittu kylmäksi koneeksi, jossa ihminen on pelkkä hallinnollinen tapaus moraalisten tai poliittisten kysymysten jäädessä taka-alalle.¹⁴⁵ Valistuksen dialektiikka näyttäytyi Max Horkheimerin ja Theodor Adornon kritiikissä prosessina, jossa järki kääntyi vastakohtakseen ja jossa modernismin lupauksista tuli uudenlaisia alistamisen ja hallitsemisen muotoja.¹⁴⁶ Tekijyyksien kamppailu ja uudelleenrakentuminen on Foucault'n vallan genealogiassa esiin tuoman hallinnan käsitteen avulla asetettavissa tähän kehykseen. Hallintatavan kautta päästään käsiksi erilaisiin hallinnan koneistoihin, strategioihin, tekniikoihin ja käytäntöihin, joilla myös teatterin tekijyyksiä ja tekijäidentiteettejä muokattiin. Erilaiset professionaaliset identiteetit ja tekijäihanteet ovat vallan käytön kohteena ja hallinnan muovailtavissa. Hallinnan avulla nostetaan esiin tiettyjä ominaisuuksia ja kyvykkyyksiä. Hallinnassa ihmiset ryhtyvät itse ohjaamaan itseään ja sisäistämään hallinnan oikeina ja tavoiteltavina pitämiä päämääriä. Valta tuottaa tekijäidentiteettiä, tekijyyttä ja professioita. Hallinta näyttäytyi kulttuuri- ja teatteripoliittisessa kontekstissa toteutuvina hallinnollis-eettisinä käytäntöinä. Suunnittelu ulottui teatteriammatteihin kahdelta suunnalta: toisaalta koulutuksena, toisaalta hyvinvointivaltion kulttuuripolitiikkana. Kiinnostavaa on jatkossa pohtia, millaiset ajatus-, tieto- ja totuusjärjestelmät (episteme) kehystivät tekijyyttä ja teatteriprofessioita.

Erävoittajaksi epäortodoksisen ja kurittoman Brecht-vaiheen jälkeen näyttää selvinneen Brechtin valistushenkisen dialektiikka. ”Järki ja ajatus” ja sitä kautta taiteilijakäsitys, jonka mukaisesti maailma oli muutettavissa näyttää voittaneen. Brechtin ei-aristoteelisessa teatteriteoriassa ja näytelmässä kyse on Riitta Pohjolan mukaan ”oikean” oivaltamisesta ja tiedon lisäämisestä, ei ”käsittämättömän ja ennalta arvaamattoman kokemisen välisestä kuilusta”¹⁴⁷. Avantgarden valtaviraksi oli ainakin osittain tulossa Brechtin autoritaarinen dramaturginen gestus, joka ei suvainnut merkitysten moninaisuutta tai ambivalenssia. Moninaisuuden

¹⁴⁵ Villadsen, 201, 311.

¹⁴⁶ Best & Kellner, 1991, 3.

¹⁴⁷ Pohjola 2004, 192.

ja ambivalenssin aika ja sen kautta määrittyvä professionaalisuus ja tekijyys nousivat esiin vasta myöhemmin.

Suomessa ei liiemmin ollut tilaa myöskään metafiktion kaltaiselle itsereflektiivisyydelle: ”Kirjallisuutemme on toiminut niin innokkaasti kansallisena terapeutina, että se ei ole ehtinyt kirjallisille leikkikentille eikä narratiivisiin peliluoliin.”¹⁴⁸ Näitä kysymyksiä käsiteltiin teatterissakin vasta 1970-luvun lopulta alkaen. Tuolloin teatteri löysi itsensä uudenlaisesta (poliittisestakin?) representaation kriisistä uudenlaista dramaturgiaa ja uusia ilmaisutapoja etsien, brechtiläiseen teatteritraditioon kriittistä irtiotta tehden.

Tekijäidentiteettien ja asiantuntijuuden rakentumisessa ei voida sivuuttaa rakenteellisia ja tuotantotavan ongelmia. Vuosikymmenen vaihduttua Jouko Turkka näki teatterin kriisin johtuvan vanhentuneesta tuotantotavasta ja siksi ”edistyksekkäänkin teatterintekijä” päätyi ”porvarin pelleksi”. Tarvittiin teatteri, joka on ”halpa ja nopea kuin monistuskone, todistusvoimainen kuin valokuva, liikkuva kuin autoklinikka. Vasta nämä edellytykset takaavat teatterille olemassaolon oikeutuksen joukkotiedotusvälineiden aikakaudella”. Teatterin voima oli Turkan mukaan esitystilanteessa, mutta teatterin tuotantotavat sen sijaan olivat ajalta, jolloin ”teatteri jäljensi ja tallensi luontoa”: Miksi teatteri yrittää käsityönä sellaista, minkä koneet tekevät paremmin? Miksi teatteri tyytyy monistamaan tuotteitaan, miksi esityksissä harjoitellaan toistoa, miksei pyritä siihen, että esitystilanne synnyttää esityksen, katsojien läsnäolo, kunkinkertainen katsomon keskinäinen solidaarisuus tai eripuraisuus ja sen suhde esiintyjien pyrkimyksiin?¹⁴⁹

Tekijyyttä ja ammattikuvia ryhdyttiin 1960-luvun loppupuolella rakentamaan usealla taholla ja eri tavoin: Teatterikoulussa, ryhmissä ja laitosteattereissa. Se, millä tavoin syntyneet ryhmät pyrkivät ja onnistuivat luomaan kollektiivista tekijäidentiteettiä, tulee esiin esimerkiksi KOM-teatterin ja Penniteatterin historiikeissa. Puoluepolitisoitunut teatterin (taistolais-)sukupolvi rakensi 1970-luvun teatterissa ammatti-identiteettejä kun teatteri-instituutioissa törmäsivät erilaiset käsitykset siitä, mikä on taiteentekijän rooli poliittisesti sitoutuneena, samanaikaisesti ammattikäytäntöjä huojuttavana mutta niihin sidoksissa olevana tekijänä.

On vältettävä yksinkertaistuksia ja mutkien vetämistä suoriksi. 1960-luku ja 1970-luku sekoittuvat liian helposti toisiinsa ja estävät näkemästä erilaisten teatteriprofessioiden itseymmärryksessä tapahtunutta rinnakkaisliikkeitä. Taistolaisuuden demonisointi tai mystifiointi ei auta asiaa, kun tulevaisuudessa yritetään hahmottaa teatteriprofessioiden kehitystä 1970-luvulla.

Näyttämötaiteilijoista teatterintekijöiksi muuttuneiden eri teatteriammattien harjoittajien tuli kyetä näkemään yhteiskunnan rakenteita ja historiallisia väistämättömyyksiä, työväenluokan (ei sukupuolen tai naisen) ja kolmannen maailman vapautusta, samalla kansallista katsetta purkaen ja dialektista ajattelua soveltavan. Avantgardetekijyyteen sisäänrakennettu ambivalenssi jäi syrjemmälle, kun teatterille annettiin pedagoginen tehtävä. Tätä prosessia tulisi tutkia tarkemmin ja selvittää, miten 1970-luvulla teatteriammateissa ja teatterintekijän ammatillisessa itseymmärryksessä toteutettiin kansalaisaktivismia ja Brechtin runon *Oppi-*

¹⁴⁸ Makkonen 1997, 163.

¹⁴⁹ Turkka, 1970.

misen ylistys kehotusta: "Opi perusasiat!" – Ja jatkona sille: "Sinun täytyy tietää kaikki, sinun täytyy astua johtoon!" 1970-luvun puoluepoliittisesti sitoutuneesta tekijyydestä kehkeytyi jälkirealistinen välivaihe, katkos avantgardessa, joka sitten 1970-luvun loppupuolella ja 1980-luvulla heräsi uudelleen. Tämä prosessi odottaa tutkijaansa.

Lähteet ja kirjallisuus

Markku Lahtelan arkisto, Suomalaisen Kirjallisuuden seuran Kirjallisuusarkisto.
Teatterikeskuksen arkisto, Teatterimuseon arkisto.

- Ahtiainen, Pekka ja Tervonen, Jukka 1996. "Menneisyyden tutkijat ja metodin vartijat – Matka suomalaiseen historiankirjoitukseen." Suomen historiallinen Seura.
www.tieteessätapahtuu.fi/896/ahjate.html. (Luettu 26.5.2015)
www.tieteessätapahtuu.fi/896/ahjate.html. (Luettu26.5.2015)
www.tieteessätapahtuu.fi/896/ahjate.html. (Luettu26.5.2015)
www.tieteessätapahtuu.fi/896/ahjate.html. (Luettu 26.5.2015)
- Arvelo, Ritva. 1968. *Teatterimme umpihaude. Väitteitä viitteitä päätelmiä*. Helsinki: Kansankulttuuri.
- 1969. "Mikä miehessä maksaa?" *Teatteri* 6/1969, lisälehti.
- Alasuutari, Pertti. 1996. *Toinen tasavalta. Suomi 1946 – 1994*. Tampere: Vastapaino.
- Appelqvist, Otso. 1966. "Yhteiskunnallisen teatterin estetiikka". *Ylioppilaslehti* 18.3.1966.
- Arminen, Elina, 2009. *Keskellä melua ja ääntä. Timo K. Mukan myöhäistuotanto, kirjallisuuskäsitys ja niiden suhde 1960-luvun yhteiskunnallis-poliittiseen keskusteluun*. Vantaa: SKS.
- Bandler, Vivica. 1960. "Teatterimme pahkat ja paisumat". *Teatteri* 13, 1960.
- Barthes, Roland. 1993 (1968). "Tekijän kuolema". Teoksessa Barthes, R. *Tekijän kuolema, Tekstin syntymä*. Rojola Lea (toim.) Tampere: Vastapaino, 111–117.
- Best & Kellner Best, Steven, Kellner, Douglas 1991, *Postmodern theory: critical interrogations*. London and New York: Macmillan and Guilford Press.
- Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- von Bonsdorff, Johan. 1986. *Kun vanha vallattiin*. Helsinki: Tammi.
- Brecht, Bertolt. 1965. *Aikamme teatterista*. Suom. Max Rand. Helsinki: Tammi.
- Bürger, Peter. 1989 (1974). *Theory of Avant-Garde*. Käänt. Michael Saw. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Chydenius, Kaj. 1966. "Puhutaan vain taiteesta." *Ylioppilaslehti* 1.4.1966.
"Connection. Teatteria vai näyttämöveltoilua?" *Ylioppilaslehti* 11.12.1964. Kirjoitus sisältää Peter von Baghin, Kalle Holmbergin ja Markku Lahtelan kommentit Appelqvistin ohjaamasta Jack Gelberin Connection -esityksestä.
- Elovirta, Arja. 1995. "Happening Fragmentteja eräistä tapauksista". Teoksessa *Performance aktio happening. Jälkiä katoavasta taiteesta*. Helsingin yliopiston taidehistorian laitoksen julkaisuja XIII. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- 1996. "Happening kuvan ja kehon taiteena". Teoksessa *Moniääninen 60-luku*. Toim. Hanna-Leena Helavuori. Helsinki: Teatterimuseo.
- Eyerman, Ron & Jamison, Andrew. 1998. *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Foucault, Michel. 1980. *Power/knowledge. Selected Interviews & other writings*. Edited by Colin Gordon. New York: Pantheon Books.
- 1980 (1975). *Tarkkailla ja rangaista*. Suom. Eevi Nivanka. Keuruu: Otava.
- 1998 (1976,1984). *Seksuaalisuuden historia. (Histoire de la sexualité)*. Suom. Kaisa Sivenius. Helsinki: Gaudeamus.
- Freidson, Eliot. 2001. *Professionalism. The Third Logic*. Chigaco: The University of Chicago Press.
- Haapakoski, Kaisa. 2013. "Eliot Freidsonin professioteoreettinen lähestymistapa Profesiokritiikin ja professionalismmin puolustuksen välissä". *Sosiologia* 1/2013, s.1 –14.

- Haapala, Vesa. 2007. "Kokeellinen kirjallisuus ja vastarinta Suomessa – kiintopisteenä 1960-luku". Teoksessa Katajamäki Sakari ja Veivo, Harri (toim.). *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki: Gaudeamus, 277304.
- Harakka, Timo. 1998. "Mies ja tie". Teoksessa *Viemärirotta...mutta miksei Erko ole vielä kukaan adoptoinut minua*. Helsinki: Otava, 211-225.
- Hautamäki, Irmeli. 2003. *Avantgarden alkuperä. Modernin estetiikkaa Baudelairesta Warholiin*. Helsinki: Gaudeamus.
- 2007. "Avantgarden suhde taiteen instituutioihin ja politiikkaan". Teoksessa Katajamäki, Sakari & Veivo, Harri. (toim.) *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki: Gaudeamus.
- Helén, Ilpo. 1994. "Michel Foucault'n valta-analyysi". Teoksessa Heiskala, Risto. (toim.) *Sosiologisen teorian nykysuuntaukset*. Helsinki: Gaudeamus, 270-315.
- Heddon, Deidre & Milling, Jane, 2006. *Devising Performance – A Critical History*. Hampshire & New York: Palgrave Macmillan.
- Helavuori, Hanna-Leena ja Seilo, Raija-Liisa. 1988. *Pennissä alku. Hurja joukko ja Penniteatteri 1970–1986*. Ilman painopaikkaa: Penniteatterin Kannatusyhdistys ry.
- Hentilä, Jorma ja Pöppönen, Hannu. 1997. *Max Rand – syntynyt eurooppalaiseksi*. Helsinki: Otava.
- Hirvikoski, Reija. 2005. *Tahdon tiellä. Lavastajan rooli ja asema*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Holmberg, Kalle. 1969. "Ajatuksia Saaren vankien työryhmästä". Teatteri 11/1969.
- 1969. "Bunkkeriteatterin tarpeellisuudesta". Teatteri 17/69
- 1968. "Kalle Holmberg ja vallankumouksen siemenet. Eero Silvasti haastattelee Kalle Holmbergiä" 23.10.1968.
- <http://yle.fi/aihe/artikkeli/2006/09/08/kalle-holmberg-ja-vallankumouksen-siemenet>. (Luettu 26.6.2015)
- <http://yle.fi/aihe/artikkeli/2006/09/08/kalle-holmberg-ja-vallankumouksen-siemenet>. (Luettu 26.6.2015)
- 1969. "Näyttelijäkoulutuksen kaksi näkökohtaa." Teatteri 6/1969.
- 1999. *Vasen suora*. Helsinki: Otava.
- Holmberg, Kalle, Turka, Jouko, Saikkonen, Veli-Matti. 1966. "Kuuluuko maailmankatsoisuus teatterityöhön?". Teatteri 12/1966.
- Horkheimer, Max, & Adorno, Theodor W. 2008 (1938). *Valistuksen dialektiikka: filosofisia sirpaleita*. Tampere: Vastapaino.
- Huttunen, Tomi. 2005. "Montaasikulttuuri." <http://www.helsinki.fi/venaja/e-materiaali/mosaiikki/fi3/th3.pdf> . (Luettu 26.6.2015)
- <http://www.helsinki.fi/venaja/e-materiaali/mosaiikki/fi3/th3.pdf> . (Luettu 26.6.2015)
- <http://www.helsinki.fi/venaja/e-materiaali/mosaiikki/fi3/th3.pdf> . (Luettu 26.6.2015)
- <http://www.helsinki.fi/venaja/e-materiaali/mosaiikki/fi3/th3.pdf> . (Luettu 26.6.2015)
- Jallinoja, Riitta. 1983. *Suomalaisen naisasialiikkeen taistelukaudet. Naisasialiike naisten elämäntilanteen muutoksen ja yhteiskunnallis-aatteellisen murroksen heijastajana*. Juva: WSOY.
- Kalela, Jorma. 2005. "Hyvinvointivaltion rakentaminen". Teoksessa Pernaa, Ville & Niemi, Mari (toim.) *Suomalaisen yhteiskunnan poliittinen historia*. Helsinki: Edita, 205-224.
- Kallinen, Timo. 1996. "Ylioppilasteatteri edelläkävijäksi." Teoksessa Helavuori, Hanna-Leena. (toim.) *Moniääninen 60-luku*. Helsinki: Teatterimuseo.
- 2001. *Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi. Miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen*. Acta Scenica 7. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

- Karkama, Pertti. 1997. "Intellektuelli ja representaation kriisi. Näkökulmia 1960-luvun kirjailija-intellektuellin ongelmiin." Teoksessa Karkama, Pertti ja Koivisto, Hanne (toim.) *Älymystön jäljillä. Kirjoituksia suomalaisesta sivistyneistöstä ja älymystöstä*. Kirjallisuuden tutkijain seuran vuosikirja 51. Helsinki: SKS, 214-236.
- Kellner, Douglas. 2006. "Herbert Marcuse ja radikaalin subjektiivisuuden metsästyksen". Teoksessa Moisio, Olli-Pekka. (toim.) *Kritiikin lupaus. Näkökulmia Frankfurtin koulun kriittiseen teoriaan*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 265–284.
- Koivunen, Anu. 1996. "Ohjaajan käsissä kuin sulaa vahaa? – näyttelijät ja suomalaisen elokuvan uusi aalto". Teoksessa Helavuori, Hanna-Leena. (toim.) *Moniääninen 60-luku*. Helsinki: Teatterimuseo, 56 – 73.
- Komulainen, Kauko. 2009. *Ihanteiden Ikaros. Markku Lahtelan Se-romaani ja 1960-luvun representaation kriisi*. Oulu: Oulun yliopisto.
- Konttinen, Esa. 1991. *Perinteisestä moderniin. Profiisoiden yhteiskunnallinen synty Suomessa*. Tampere: Vastapaino.
- Korhonen, Kaisa. 1963. "Sosialismin kaksi teatteria Itä-Berlinissä." *Tilanne* 8/1963.
 ---- 1964. "BB-poloisesta". *Parnasso* 8/1964.
 ---- 1966. "Thilia thalia, tallallaa." *Ylioppilaslehti* 1.4.1966.
 ---- 1966b. "Lapua puhdistaa ilmaa". *Parnasso* 3/1966.
 ---- 1969. "Näyttelijäkoulutuksen kaksi näkökulmaa." *Teatteri* 6/1969.
 ---- 1969b. "Oppositio – hyi!" *Teatteri* 6/1969. Lisälehti
- Koskenniemi, Pieta. 2007. *Devising ja muita merkillisyyksiä*. Helsinki: Opintokeskus Kansalaisfoorumi.
- Kostelanitz, Richard, 1968. *The Theatre of Mixed Means, an Introduction to Happenings, Kinetic Environments and other Mixed-means Presentations*. New York: R.K. Editions.
- Kunnas, Maria-Liisa. 1981. *Muodon vallankumous - Modernismin tulo suomenkieliseen lyriikkaan 1945-1959*. Helsinki: SKS.
- Lahtela, Markku, 1963. *Moraliteetti kuolemasta kasalle näyttelijöitä*. Nordic Drama Corner.
- Lahtela, Markku, 1964. *Skorpionen*. Käsikirjoitus Lilla Teaternin arkistossa, Svenska Litteratursällskapet arkiv.
- Lahtela, Markku 1966. "Kokeellisesta teatterista". *Ylioppilasteatteri 40-vuotta 1926-1966*. Helsinki.
- Lahtela, Markku, 1968. "Marcusen avulla tai ilman Marcusea". *Ylioppilaslehti* 6.12.1968.
- Lounela, Pekka. 1976. *Rautainen nuoruus*. Helsinki: Tammi.
- Lehmann, Hans-Thies. 2009 (1999). *Draaman jälkeinen teatteri. (Postdramatisches Theater)* Suom. Riitta Virkkunen. Keuruu: Like.
- Lepistö, Antti. 2011. "Kritiikki, politiikka, estetiikka. Näkökulmia Marcusen kriittiseen teoriaan ja negatiiviseen filosofiaan." Teoksessa Pekkola, Mika. (toim.) *Kriittinen teoria ja Marx*. Jyväskylä: SoPhi, 79 –199.
<https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/27177/9789513942786.pdf?sequence=1>. (Luettu 3.5.2015)
<https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/27177/9789513942786.pdf?sequence=1>. (Luettu 3.5.2015)
- Långbacka, Ralf. "Dialogi Brechtistä" *Parnasso* 3/1964.
- Makkonen, Anna. 1997. *Lukija lähdetkö mukaani? Tutkielmia ja esseitä*. Helsinki: SKS.
- Marcuse, Herbert. 1969 (alk.1964). *Yksiuotteinen ihminen. Teollisen yhteiskunnan tarkastelua. (One Dimensional Man)*. Suom. Markku Lahtela. Helsinki: Weilin+Göös.
- Mattern, Mark. 1998. *Acting In Concert – Music, Community and Political Action*. New Brunswick: Rutgers University Press.

- Monni, Kirsi. 2006. "Tanssiesteettinen perintö ja Deborah Hayn radikaali taide – ontologisen eron pohdintaa." Teoksessa Houni, Pia, Laakkonen, Johanna, Reitala, Heta ja Rouhiainen, Leena (toim.) *Liikkeitä näyttämöllä*. Helsinki: Teatterin tutkimuksen seura, Yliopistopaino. http://www.teats.fi/teats_kirja2006.pdf. (Luettu 12.6.2015)
- http://www.teats.fi/teats_kirja2006.pdf. (Luettu 12.6.2015)
- Numminen, Mauri Antero (toim.). 1969–1970. "Maanalaista menoa. Underjorden – finns det? 5-osainen radio-ohjelma. Helsinki: Yleisradio. Ylen arkisto.
- Oddey, Alison 1994. *Devising Theatre. A Practical and Theoretical Handbook*. Routledge, London & New York.
- Paavolainen, Pentti. 1992. *Teatteri ja suuri muutto. Ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana*. Jyväskylä: Kustannus Oy Teatteri.
- Pakkasvirta, Jaakko. 1960. "Näyttelijän työ." *Ylioppilaslehti* 22.1.1960.
- 1960b. "Eräitä huomioita esittävän teatterin nykyongelmista". *Teatteri* 18/1960.
- 1964. "Teatteri ja yhteiskunta. Suunnitelma tapahtumiksi. Varsinainen luento." *Ylioppilaslehti* 20.3.1964.
- Pirttilä, Ilkka. 2002. "Mistä asiantuntemuksen sosiologiassa on kyse." Teoksessa Pirttilä, Ilkka & Erikson, Susan. (toim.) *Asiantuntijoiden areenat*. SoPhi 66. Jyväskylä: SoPhi, 11-19.
- Pohjola, Riitta. 2004. *Georg Büchnerin "Dantonin kuolema". Vallankumousdraama vai tragedia?* Helsinki: Like.
- Rautiainen, Tarja. 2001. *Pop, protesti, laulu: korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa*. Tampere: Tampere University Press.
- Rand, Max. 1964. "Happeningin uhka, vaara ja mahdollisuudet". Parnasso, 177-179.
- Rinne, Matti. 2003. *Kiila 1936–2006. Taidetta ja taistelua*. Helsinki: Tammi.
- Saarikoski, Pentti. 1963. "Dialektisesta runoudesta". *Kansan Uutiset* 8.12.1963.
- Sallamaa, Kari. 1994. *Kansanrintaman valo, Kirjailijaryhmä Kiilan maailmankatsomus ja esteettinen ohjelma vuosina 1933–1943*. Helsinki: SKS.
- Sander, Helke, "Brechtiä, Brechtiä" (suom. Markku Lahtela) *Parnasso* 3/1964.
- Sandford, Mariellen R. 1995. *Happenings and Other Acts*. London: Routledge.
- Sauter, Willmar. 2004. "60-talets optimistiska revolt. En länk i teaterns avant-garde". Teoksessa Hambergren, Lena, Helander, Karin, Rosenberg, Tiina ja Sauter, Willmar. (toim.) *Teater i Sverige*. Hedemora: Gidlund, 214-236.
- Sederholm, Helena. 2000. *Tämäkö taidetta?* Porvoo: WSOY.
- Sevänen, Erkki. 1998. *Taide instituutiona ja järjestelmänä: modernin taide-elämän historiallis-sosiologiset mallit*. Helsinki: SKS.
- Siivonen, Timo. 1992. *Avantgarde ja postmoderni. Itsekritiikki ja radikalisoituminen modernissa taideinstituutiassa*. Jyväskylän yliopisto – Nykykulttuurin tutkimusyksikkö 33. Jyväskylä: Jyväskylän Yliopisto.
- Street, John. 2003. "'Fight the Power': The Politics of Music and the Music of Politics". *Government and Opposition* 38 (1) January, 2003, 113–130.
- 2012. *Music and Politics*. Cambridge: Polity Press.
- Talaskivi, Paula. 1963. "'Ei poliittisesti' päätettiin Tampereella. Brechtiläistä ja absurdia Draamastudiossa." *Iltä-Sanomat* 19.6.1963.
- Tuomikoski-Leskelä, Paula. 1977. *Taide ja politiikka- Kansanedustuslaitoksen suhtautuminen taiteen edustamiseen Suomessa*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Turkka, Jouko. 1970. "Miksi edistysellinenkin teatterintekijä on porvarin pelle?" *Kansan Uutiset* 18.10.1970.
- Veivo, Harri. 2001. "Representaation muodot ja mahdollisuudet kirjallisuudessa." Teoksessa Knuutila, Tarja & Lehtinen, Aki Petteri (toim.) *Representaatio*. Helsinki: Gaudeamus, 135–157.

Tekijä – teos, esitys ja yhteiskunta

Villadsen, Kaspar. 2011. "Ambiguous Citizenship: 'Postmodern' versus 'Modern' Welfare at the Margins". *Distinktion. Scandinavian Journal of Social Theory* 3/2011, 309–329.

Pirkko Koski



Tekijyys ja poliittiset suhdanteet: Vačlav Havelin näytelmät Pohjoismaissa

Tiivistelmä

Tekijyys ja poliittiset suhdanteet: Vačlav Havelin näytelmät Pohjoismaissa tarkastelee Havelin näytelmiä ja niiden tulkintoja painottaen kahta ajankohtaa: vuosia Prahan kevään ympärillä sekä ajanjaksoa 1970-luvun lopulta 1980-luvun alkuvuosiin, kun Havelin teokset oli hänen kotimaassaan kielletty ja Pohjoismaissa tunnettiin hänen vangitsemisensä. Kunkin esitysajan ja -paikan yhteiskunnallinen ilmapiiri on vaikuttanut teosten esitysten vastaanottoon tavallista vahvemmin. Havelin tuotannon poliittista merkitystä on mahdoton sivuuttaa, mutta hänen näytelmiensä tarkastelukulman sijoittuminen yksilöihin sekä ironinen kieli ja absurdit tilanteet antavat poliittisille tulkinnoille liikkumavaraa, samoin mahdollisuuksia hyödyntää näytelmiä eri tavoin esityskulttuurin ideologisten rintamien mukaan.

Kun *Puutarhajuha* esitettiin Tampereen Työväen Teatterissa vuonna 1966, Havelin näytelmä liitettiin itäeurooppalaiseen absurdismiin paljolti Martin Esslinin teoksen absurdiä koskevan määrittelyn mukaisesti. Vuonna 1978 Suomen Kansallisteatteri esitti kaksi Havelin näytelmää (*Vernizáz* ja *Audience*) nimellä *Vastaanotto* paljolti samassa hengessä. Kun samat näytelmät ja kolmantena *Protest* esitettiin Dramatenissa Tukholmassa, esitykset liitettiin pikemmin Tšekkoslovakian poliittiseen tilanteeseen kuin teatteriin tai esityksmaahan. *Vastaanotto* eri maissa kuvastaa sekä teatteriin liittyviä käsityksiä että kunkin esityksmaan virallista asennetta siihen, miten kirjailijaa kohdeltiin Tšekkoslovakian poliittisessa tilanteessa.

Abstract

Authorship and political conditions: Vačlav Havel's plays in the Nordic countries examines Havel's standing in the Nordic countries, emphasizing two windows: the time around the Prague Spring, and the last years of the 1970s and first years of the 1980s, when the author's works had been banned in his home country and it was general knowledge that he was in prison. Contextual factors had a very central role in the reception of staged productions. The political significance of Havel's plays cannot be overlooked. However, his plays focus our attention on individuals in the society, the language is ironic and the situations are absurd, which leaves the plays open to political interpretations and different ways to position the play in relation to the ideological fronts of the surrounding society.

At the time of the 1966 premiere of *The Garden Party*, Havel was associated with East European Absurdism, which was largely due to Martin Esslin's book that defined the absurd. In 1978, the Finnish National Theatre produced still in this spirit two of Havel's plays (*Vernizáz* and *Audience*) under one title, *Reception (Vastaanotto)*. When two years later, these plays and *Protest* were staged at the Swedish national theatre, Dramaten,

there was a growing tendency to link the productions with Czechoslovak politics rather than the theatre or Sweden. The reception in different countries mirrors both theatrical trends and each country's ruling political attitudes to Havel's situation in Czechoslovakia.

Tarkastelen Vaclav Havelin näytelmien pohjoismaisia esityksiä ja niiden välittämiä teatterikäsitteitä, esteettisiä painotuksia, arvoja ja poliittista ilmastoja. Havelia koskevat asenteet ja hänen asemansa Tšekkoslovakiassa ovat osa tätä tarkastelua. Pyrin osoittamaan, että teatteri on väistämättä sidoksissa yhteiskunnalliseen kontekstiinsä ja voi halutessaan vaikuttaa ympärillä käytävään keskusteluun. Teatterissa esteettinenkin voi politisoitua tekijöiden tahdosta tai tavoitteista riippumatta, mutta esteettiset ratkaisut voivat myös jäädä poliittisten ennako-oletusten jalkoihin. Näin erityisesti tapahtuu, kun näytelmän kirjoittaja on Havelin tapaan yleisesti tunnettu julkisuuden henkilö ja hänen työhönsä on liitetty voimakkaita esteettisiä ja ideologisia näkemyksiä.

Ensimmäinen kiinnostus Vaclav Havelin näytelmiä kohtaan Pohjoismaissa ajoittuu 1960-luvun puoliväliin eli Itä-Euroopan maiden uuden draaman menestysvuosiin ja Tšekkoslovakian poliittisen ilmapiirin vapautumiseen, joka osoittautui lyhytaikaiseksi tankkien vyöryessä maahan elokuussa 1968. Havelin esikoisnäytelmä *Puutarhahuhla (Zahradní slavnost)* esitettiin vuonna 1966 pohjoismaisena kantaesityksenä Tampereen Työväen Teatterissa (TTT), ja seuraavina vuosina se ja muutamia muita varhaisia näytelmiä nähtiin kaikissa Pohjoismaissa. Tšekkoslovakian miehityksen ja maan toisinajattelijoiden vangitsemisten jälkeen 1970-luvun alussa Havelin tekstit katosivat ohjelmistoista, mutta poliittisen tilanteen varjossa syntyi kuitenkin uusia näytelmiä ja ne levisivät eri teitä Länteen. Vuodesta 1978 lähtien viiden vuoden aikana Pohjoismaissa nähtiin noin viisitoista Havelin näytelmien ensi-iltaa, ja 1980-luvun taite erottuukin erityisen suosion kautena. Asenteet olivat nyt toiset, kirjailija oli tunnettu toisinajattelija ja avoin ja peitelty politiikka vaikutti vastaanottoon aikaisempaa vahvemmin. Seuraavan kerran Havelin näytelmät ilmestyivät ohjelmistoihin 1990-luvun alussa Tšekin tasavallan poliittisen aseman täysin muututtua ja Havelin noustua maan presidentiksi.

Näytelmien esitykset Pohjoismaiden teattereissa (ks. liite) olivat näiden vuosikymmenten aikana selvästi yhteydessä Havelin henkilökohtaiseen historiaan ja Tšekkoslovakiaa koskevien asenteiden vaiheisiin. Kirjailijan yhteiskunnallinen asema ja hänen näytelmiensä maailma muuttuivat useaan kertaan, mutta eivät Pohjoismaat ja niiden teatteritkaan pysyneet samanlaisina. Havel sijoitti näytelmänsä omaan kokemuspäiriinsä, mutta toivoi yleisön tunnistavan niiden teemat omassa ympäristössään. Näin tapahtui vaihtelevasti, mutta riippumatta tekijöiden tahdosta vastaanotto heijasti suoraan tai välillisesti esittävän teatterin ja yhteisön arvoja. Näytelmien esteettinen ominaislaatu ja ideologiset painotukset limittyivät ja sekoittuivat keskenään monella tasolla yhtä lailla kirjailijasta kuin esitystulkinnosta ja niiden vastaanotosta johtuen. Esteettisen korostaminen saattoi myös muodostua poliittiseksi pakotieksi politiikasta.

Havel nousi julkisuuteen näytelmäkirjailijana, mutta hänestä tuli länsimaaisa rautaesiripun takainen sananvapaustaistelija ikoni ja yksi tunnetuimmista



Havel: *Puutarhajuha*, Tampereen Työväen Teatteri. Ensi-ilta 15.3.1966
Ohjaus: Vili Auvinen. Kuvassa: Erkki Pajala, Veikko Sinisalo, Eva Gyldeń, Lauri Komulainen. Kuva: Juhani Riekkola. Teatterimuseon arkisto.

toisinajattelijoina. Tämä kehitys heijastui hänen näytelmiensä esityksiin ja vastaanottoon. Havelin julkisuuskuvan ääripäät näkyvät esityksien vastaanotossa Tampereen Työväen Teatterin *Puutarhajuhan* (1966), Suomen Kansallisteatterin *Vastaanoton* (1978) ja Ruotsin Kungliga Dramatiska Teaternin (Dramatenin) ja Fria Teaternin esittämien kolmen Havelin ja yhden Pavel Kohoutin pienoisnäytelmän (1980) kohdalla. Painopisteeni on näiden tarkastelussa, mutta tarkennan kuvaa esittelemällä taustana Havelin näytelmien pohjoismaista esityshistoriaa.

Näkökulmia ja taustaa

Sekä teatterin tapa 'puhua' että yleisön kyky ja halu 'kuulla' sanottua vaikuttavat teatteriesityksen tulkintaan. Kulttuurin muutokset edellyttävät näkökulman vaihtamista esitystä tutkittaessa. "Jokainen puhujan ja kuuntelijan välinen suhde on kaksisuuntainen, ja kuuntelija voi *valita* mitä *haluaa* kuulla tai mitä *luulee* kuulevansa."¹⁵⁰ Aina teatterin ja yleisön tulkinnat eivät kohtaa toisiaan. Havelin kohdalla teatterin tekijöiden ja yleisön asenteet vaihtelivat, mutta eivät välttämättä samassa tahdissa ja yhtäläisin painotuksin. Samaa näytelmää tulkittiin eri tavoin, ja yleisön tapa ymmärtää vaihteli riippuen ajallisista ja paikallisista eroista. Haveliin liitettiin sekä esteettisiä että ideologisia leimoja, erikseen ja rinnan.

¹⁵⁰ Bert O. States, "Näyttelijän läsnäolo. Kolme fenomenologista moodia." Teoksessa Teatteriesityksen tutkiminen. Toim. Pirkko Koski. 2.p. Like, Helsinki 2010, 88–89. Engl.: "The Actor's Presence. Three phenomenal modes." Teoksessa *Acting (Re)considered. Theories and practices*. Ed. Phillip B. Zarrilli. Routledge, London & New York 1995, 22-42. (Alkuaan *Theatre Journal* 35 (1983):3, 359-75.)

Janelle Reinelt tarjoaa esimerkin esityksen ajallisen ja paikallisen yhteyden merkityksestä kuvatessaan, kuinka Havelia näytelmineen hyödynnettiin poliittisesti Yhdysvalloissa kylmän sodan lopulla 1990-luvun taitteessa. Havelin näytelmien alkuperäinen, perimmäinen luonne muuttui, kun niitä esitettiin pohjoisamerikkalaiselle keskiluokalle.¹⁵¹ Havel on Reineltin yksi esimerkki siitä, kuinka myyttien kautta rakentuvat yhteisölliset käytännöt ilmentävät kansakuntaa; esitys rakentaa kansallisia määritelmiä ja muuttaa merkityksiä ylitettyään kansallisia rajoja. Sosiaalisella käytännöllä on prosessissa valtaa, mutta kyseessä on myös se ”miten toisten kansakuntien kertomusten ja tekstien esittäminen siirtää vieraita kansallisia kuvia ja kielikuvia paikallisiin tarkoitukseen”.¹⁵² Reineltin esimerkissä Havelin ympärille rakennettiin Yhdysvallat ja Tšekin tasavallan yhdistävä narratiivi, jonka historiamallina oli kuva itsenäisistä suurmiehistä, vapaan markkinatalouden voitokulusta ja demokratiasta kommunismin voittajana.¹⁵³ Yhden systeemin kritiikki kääntyi toisen kiittämiseksi, vaikka alkuperäisen satiirin voidaan katsoa ulottuneen poliittisia järjestelmiä syvemmälle inhimilliselle tasolle. Esimerkki on ajallisesti ja paikallisesti etäällä Havelin menestysvuosista Pohjoismaissa ja jättää huomiotta esitysten esteettisen puolen, mutta samoja rakenteita on mahdollista havaita Havelin yhteydessä muinakin aikoina ja myös Pohjoismaissa, missä Tšekkoslovakian tapahtumat kohdensivat enenevästi huomiota Havelin kansalaisuuteen ja aktiiviset esityksissä ja niiden kontekstissa poliittisia merkityksiä.

Michelle Woods on tarkastellut Havelin näytelmien englanninkielisiä käännöksiä ja niiden suhdetta sensuuriin, teatteriin ja politiikkaan. Hän on havainnut Reineltin kanssa samansuuntaisia ilmiöitä mutta tarkastellut niitä vähän eri näkökulmasta. Woodsin mukaan Havelin näytelmät on hyväksytty teatteriin pikemmin paikallisten tarpeiden kuin taiteellisten ansioiden perusteella. Taustana oli usein politiikka: haluttiin rautaesiripun takana elävän toisinajattelijan kautta todentaa omia epäilyjä. Havel oli kuitenkin ongelmallinen, koska hänen näytelmänsä eivät olleet suoraan poliittisia ja kuvanneet selkeästi konkreettisia tilanteita. Ne politisoituivat vastaanottavien teattereiden, kriitikoiden ja yleisön tahdosta ja ne hyväksyttiin vain sellaisina. Havel oli kiinnostunut kielestä ja siihen liittyvästä valasta. Se ei vastannut vastaanottajien tarpeita mikä esti näkemästä, että kyse ei ollut sensuurin tilanteiden kuvaamisesta vaan sen sijainnista – myös vastaanottajassa. Woodsin mukaan tämä kavensi kuvaa näytelmistä ja johti niiden unohuttamiseen poliittisten suhdanteiden muuttuessa.¹⁵⁴ Pohjoismaisen teatterikenttä ei koostunut englanninkielisten tapaan samassa määrin kaupallisista tekijöistä ja pientenkin kielialueiden näytelmien kääntäminen oli arkipäiväistä, ja siksi Woodsinkin toteamuksia voi pitää liian kärjistettyinä. Näkökulmat silti selittävät myös pohjoismaista Havelin esityshistoriaa.

¹⁵¹ Reinelt, Janelle, ”Kansakunta kansojen näyttämöllä.” Teoksessa Teatteriesityksen tutkiminen. Toim. Pirko Koski. 2.p. Like, Helsinki 2010, 221-250, 239. Engl.: ”Staging the Nation on Nation Stages.” Michal Kobialka, ed., *Of Borders and Thresholds. Theatre History, Practice and Theory*. University of Minnesota Press, Minneapolis & London 1999, 125-153. Reinelt pohjaa ajatuksensa erityisesti Slavoj Žižekin ja Homi K. Bhabhan ajatuksiin.

¹⁵² Reinelt, 221–222.

¹⁵³ Reinelt, 239–242.

¹⁵⁴ Michelle Woods, *Censoring Translation. Censorship, Theatre, and the Politics of Translation*. Continuum, London & New York 2012, XIII-XIV, 2.

Kun TTT esitti Havelin *Puutarhajuhlan* vuonna 1966, kirjailija tunnettiin nuorena uuden aallon edustajana, jonka draamantutkija Martin Esslin oli liittänyt artikkelissaan¹⁵⁵ absurdiin teatteriin luonnehtimalla Havelia ”semi-absurdikoksi”. Esslin rajasi käsitteen ”absurdi” ajallisesti 1940- ja 1950-luvuilla aloittaneisiin kirjailijoihin, joiden teoksille oli ominaista inhimillisen elämän järjettömyyksiä toistaminen draaman muodon ja estetiikan keinoin. Samoja piirteitä Esslin näki myös myöhempien, ydinjoukon ulkopuolelle jäävien kirjailijoiden teoksissa, mutta ei yhtä hallitsevina. Hän lisäsi Havelin näytelmät lukuun ”Parallels and Proselytes” teoksensa *The Theatre of the Absurd* uudistetussa vuoden 1968 painoksessa ja nosti näin kirjailijan draaman kaanoniin. Esslin arvioi Itä-Euroopan uusien näytelmäkirjailijoiden käsittelevän ajankohtaisia yhteiskunnallisia kysymyksiä, mutta hän tarkastelee heidän tuotantoaan painotetusti teatterillisessä ja muotoa korostavassa kontekstissa.¹⁵⁶ Suomessa yhteys absurdiin merkitsi silti etäisyyttä nousvaan vasemmistolaiseen ajatteluun. Tuossa vaiheessa Havelin maine perustui *Puutarhajuhlaan*, jonka henkilöiden toistamalla mekaanisilla ja järjettömillä repliikeillä on ilmeinen sukulaisuus esimerkiksi Eugène Ionescon näytelmien kanssa. Kansallisteatterista 1950-luvulla alkaneen ja erityisesti valtaviiran teattereihin levinneen absurdiin aallon suosioon löytyy myös poliittisia syitä; muutokokeilut liitivät teatteritaiteen Länteen, mistä suurin osa absurdeista teksteistä oli lähtöisin. Absurdi draama oli ’porvarillista’. Puolan, Tšekkoslovakian ja Unkarin uusi draama jatkoi muodollisen uudistumisen perinnettä, usein yhteiskuntakriittisin mutta vasemmistolaisesta linjasta poikkeavin painotuksin. Genren määrittely ’semi-absurdiksi’ sisälsi poliittisten konnotaatioiden mahdollisuuden.

Tšekkoslovakian miehitys vuonna 1968 järkytti ja synnytti vastustusta kaikissa Pohjoismaissa, ja Suomessakin sen tuomitsivat kaikki puolueet kommunistien vähemmistöä lukuun ottamatta. Seuraavien vuosien aikana Pohjoismaiden julkiset asenteet jossakin määrin eriytyivät, sillä Suomi ei vastaanottanut Tšekkoslovakiasta emigroituneita toisinajattelijoita, toisin kuin erityisesti Ruotsi, minne muodostui oma pakolaisyhteisönsä. Maiden viralliset Tšekkoslovakia-suhteet vakiintuivat vähitellen. Asenteisiin erityisesti Suomessa vaikutti myös 1970-luvun teatteriväen politisoituminen ja vähemmistökommunistien toiminnan aktivoituminen. Historian paradokseihin kuuluu, että Itä-Euroopan toisinajattelijoiden ja erityisesti Havelin asemaan vaikutti Helsingin vuoden 1975 ETY-kokouksen kansalaisten oikeuksia koskeva sopimus, neuvottelujen ”kori III”, jonka myös Tšekkoslovakia oli hyväksynyt. Prahassa koottu vuoden 1977 alussa useissa länsimaissa julkaistu kirjelmä *Charta 77* vetosi kansalaisten oikeuksia koskeviissa vaatimuksissaan Tšekkoslovakian perustuslain rinnalla ETY-kokouksen asiakirjaan. Allekirjoittajista monet, Havel mukaan lukien, päätyivät ennen pitkää maanpakoon tai vankilaan, mutta prosessista syntyi seuraavien vuosien aikana laaja kansainvälinen kohu ja

¹⁵⁵ Suomennettuja otteita Martin Esslinin *Theater Heute*-lehdessä ilmestyneestä artikkelista julkaistiin otsikolla ”Absurdiin teatterin keinot uusissa tehtävissä” TTT:n *Puutarhajuhlan* käsiohjelmassa. *TTT. Kellariteatteri*. Tampere 1966.

¹⁵⁶ Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*. Revised and enlarged edition. Penguin Books in association with Eyre & Spottiswoode, London 1968, 24-25, 314-16, 422-23.

monet alkuperäisistä allekirjoittajista olivat Havelin tapaan keskeisessä asemassa Tšekkoslovakian 1980-luvun lopun samettivallankumouksessa.

Havelin omaan ympäristöön liittyvissä näytelmissä oli mahdollista nähdä kirjoittajan näköisiä hahmoja. Havel ei kuitenkaan kirjoittanut realistista draamaa, ja sisältö ja muoto liittyvät *Puutarhajuhlan* jälkeenkin yhteen. Nämä kaksi ominaisuutta, taustana Tšekkoslovakian poliittiset muutokset ja Lännen reaktiot, rakensivat esitysten merkityksiä ja samalla paljastavat esityskulttuurin kansallisia tunnusmerkkejä. Pohjoismainen teatteri ympäristö eroaa monin tavoin Reineltin ja Woodsin tutkimuskohteista, mutta he nostavat näkökulmillaan esiin yleispäteviä kysymyksiä. Kuten Woods toteaa: Havelin näytelmät eivät haastaneet kasvatonta sensuuria, ne haastavat meidät.¹⁵⁷

Pohjoismainen esityshistoria

Suomessa Václav Havelin varhaisista näytelmistä *Puutarhajuhla* sai eniten huomiota osakseen, ja se siirtyi TTT:n jälkeen Kouvolan Teatteriin. *Professori sokkeloissa* (*Zitizená moznost soustredeni*) esitettiin Tampereen Teatterissa ja Rovaniemellä. 1960-luvulla kirjoitettu *Tiedotus* (*Vyrozumèni*) esitettiin Suomessa vasta vuonna 1982 Hämeenlinnan kaupunginteatterissa. Ruotsissa ja Norjassa nähtiin 1960-luvulla Tukholman Kaupunginteatterin *Puutarhajuhlan* (1966) lisäksi Riksteaternin *Tiedotus* (1968), joka palasi ohjelmistoihin vielä 1980-luvun alussa, kun Havel oli erityisen suosittu. *Puutarhajuhla* kuvaa vahvasti tyylitellyn ja koomisin keinoin, kuinka nuori keskiluokkainen Hugo Pludek ”imee taivaan ja tuulien merkit itseensä kuin aulis kirjoittamaton lehti”¹⁵⁸ eli mukautuu absurdiin valtaapitävään hallintokoneistoon ja sen fraasien täyttämään kieleen. Muidenkin Havelin 1960-luvun näytelmien satiirin kohteena oli byrokrazia ja yhteiskunnan mekanisoituminen eri muodoissaan. Tapahtumapaikat eivät olleet paikallisesti tunnistettavia, mutta sanat synnyttivät alkuperäisessä ympäristössä riemastuttavia kulttuurisia konnotaatioita – joita oli vaikea siirtää toiseen kulttuuriin.¹⁵⁹

Havelin asema teattereiden ohjelmistoissa ei ehtinyt Pohjoismaissa vakiintua ennen Prahän kevään jälkeisiä tapahtumia, ja kun yhteys kirjailijaan vaikeutui, myös kuva hänen näytelmiensä sanomasta jäi hajanaiseksi. Suomessa TTT:n esitys oli kuitenkin rakentanut muita maita vahvemman maineen, joka kantoi hiljaisten vuosien yli. Kokonaisuutena voidaan todeta *Puutarhajuhlan* ja nuoren Havelin saaneen osakseen eniten huomiota Suomessa. Ajan näytelmien satiiri ja ironia näyttävät kuitenkin tuottaneen tulkitsijoille joskus vaikeuksia, eikä esitysten määrä Suomessakaan noussut yhtä korkeaksi kuin useiden edeltäneen sukupolven absurdin draaman piiriin luettujen kirjailijoiden teosten.

Havelin näytelmien kieltäminen Tšekkosloviassa, hänen vankeutensa ja yleensä hänen kokemansa poliittinen uhka vaikeutti näytelmien saamista ja oletettavasti myös niiden kirjoittamista 1970-luvulla. Vuosikymmenen puolivälissä muutaman vuoden tauon jälkeen Havelin maanalaisena *samizdat* -julkaisuna il-

¹⁵⁷ Woods, 29.

¹⁵⁸ Sole Uexküll, ”Satiiria ja runoa Tampereella.” *Helsingin sanomat* 6.4.1966.

¹⁵⁹ Woods, XIII.

mestyneet kaksi pienoisenäytelmää, *Audiens* ja *Vernisáž*, sekä vähän myöhempi *Protest* siirtyivät muutaman vuoden sisällä ulkomaille, myös kaikkiin Pohjoismaihin. Näistä vuonna 1978 Suomen Kansallisteatterissa nimellä *Vastaanotto* esitetyt kaksi ensimmäistä pienoisenäytelmää menestyivät *Puutarhajuhan* tapaan erityisen hyvin. Ne sekä Pavel Kohoutin näytelmän *Attest* kanssa esitetty *Protest* muodostuivat Ruotsissa erityisen suosituiksi ja niitä esitettiin useissa teattereissa Norjassa. Kaikkien neljän näytelmän keskushahmo Bedrich Vanek nähtiin yleisesti kirjailijan alter egona, ymmärrettävästi, sillä älymystöä edustava Vanek käy ensimmäisessä näytelmässä keskustelua humaltuvan olutpanimon johtajan kanssa ja toisessa vieraillee poliittiseen tilanteeseen mukautuneen ja tavaroihin tarrautuneen ystäväperheen kotona; näytelmässä *Protest* hän keskustelee *Charta 77:n* tapaisesta kirjelmästä. Kaikki tilanteet olivat tuttuja Havelille itselleen. Sama tunnistettavuus koski näytelmien teemoja, kuten ilmiantoja ja tasapainoilua poliittisten uhkien keskellä. Tunnistettavuus paikansi näytelmät aikaisempaa selvemmin Tšekkoslovakiaan, mitä edisti myös kasvanut tietoisuus maan toisinajattelijoiden aseman kiristymisestä. Näiden näytelmien kerronta on varhaisia näytelmiä keskitetympää ja esitykset kielen tyylyttelystä huolimatta siksi helpommin tulkittavia – ja politisoitavia.

Havelin keskeinen asema *Charta 77*-kirjelmän laatijana ja yleensä toisinajattelijana herätti kansainvälistä huomiota ja teki hänet tunnetuksi oman maan ulkopuolella. Monet Tšekkoslovakian merkittävistä taiteilijoista elivät pakolaisina ulkomailla ja välittivät tietoa maan virallista linjaa vastustaneiden toiminnasta. Kylmän sodan aikana Länessä suosittiin kuvaa rautaesiripun takaisista toisinajattelijoina. Vastaavasti Tšekkoslovakian viranomaiset pyrkivät osoittamaan, ettei Havel nauttinut maansa virallisen tahon luottamusta. Kirjailija ja hänen näytelmänsä olivat osa kylmän sodan aikaista kansainvälistä politiikkaa. Esitysten vastaanotto kuitenkin vaihteli eri maissa ja muutaman vuoden ero ensi-iltojen välillä saattoi johtaa merkittäviin eroihin. Lähestyttäessä 1980-lukua Havelin asema kotimaassaan vaikeutui entisestään vangitsemisjaksojen toistuessa ja pidentyessä. Erityisen kiinnostava on osin 1970-luvun lopun nopeista käänteistä johtuva Suomen Kansallisteatterin vuoden 1978 *Vastaanoton* sekä Tukholman Dramatenin ja Fria Proteaternin vuoden 1980 esitysten välinen ero.

1990-luvulla Havelista tuli kansainvälisesti tunnettu valtiomies, jolle maine näytelmäkirjailijana antoi kulttuurisen leiman. Pohjoismaissa yhteys näytelmien ja Tšekin politiikan välillä ei enää välittynyt tulkintoihin, ja näytelmien teemoille etsittiin merkityksiä omasta ympäristöstä. Kiinnostus Havelia kohtaan laajeni esimerkiksi Islannissa, missä oli aikaisemmin esitetty vain *Protest* vuonna 1981. Tanskassa Havel tunnettiin alkuaan radionäytelmistään ja televisiotulkintoista, ja teatteriesityksiä nähtiin vasta lähestyttäessä 1990-lukua. Suomessa näiden vuosien esitykset jäivät yhteen: Tampereen Teatterin vuonna 1991 nimellä *Kaksi kertaa Havel* esittämät pienoisenäytelmät ovat toistaiseksi viimeisimmät Havel-tulkinnat Suomessa. Vain muutaman Havelin näytelmän suosio on ulottunut useille vuosikymmenille, ja kirjailijan poliittisen aseman nousu pikemmin laski kuin edisti niiden suosiota. Ruotsalaiset esitykset, joukossa muun muassa Tukholman Kaupunginteatterin *Audiens* vuonna 2010, silti osoittavat Havelin näytelmien mah-

dollisuudet elää draaman historian lisäksi myös näyttämöllä. Havelin viimeisin näytelmä *Odcházení (Avgång / Afsked; 'Lähtö')* on esitetty Odensessa Tanskassa ja Tukholman Kaupunginteatterissa Ruotsissa vuonna 2010.

Kiinnostava piirre Havelin pohjoismaisessa esityshistoriassa on se, että näytelmiä on esitetty ensisijaisesti kansallisteattereissa ja muissa vakiintuneissa ammattiteattereissa, tavallisimmin niiden pienillä näyttämöillä. 1970-luvulla ja myöhemmin syntyneet ryhmäteatterit eivät kiinnostuneet Havelista, vaikka erityisesti 1970-luvun lopun näytelmät olisivat pienen muotonsa vuoksi hyvin sopineet niiden esitettäviksi. Tilastot tosin eivät ole täydellisiä, sillä kun kirjailija oli omassa maassaan kielletty, näytelmiä hankittiin virallisen oikeuksien valvojan puuttuessa eri teitä ja vain Suomessa ammattiteattereiden esitykset on tilastoitu kattavasti. Toisaalta vain Tanskan osalta löytyy yhtenäinen luettelo radion ja television tulkinnoista.

Puutarhajuhla Prahan kevään hengessä

Václav Havelin *Puutarhajuhla* Tampereen Työväen Teatterissa¹⁶⁰ vuonna 1966 oli merkkitapaus, ja itsellänikin on muistikuvia esityksestä. Tulimme teatteriin viime hetkellä ja säikähdimme joutuneemme jo alkaneeseen esitykseen, sillä Veikko Sinisalon esittämä Fedra Pluzak toivotti meidät tervetulleiksi kädestä tervehtien koko yleisön edessä. Emme kuitenkaan olleet viimeisiä, vaan pääsimme todistamaan seuraavien tulijoiden vastaanottoa ennen varsinaisen esityksen alkua. Josakin vaiheessa ilmeni, että katsomossa istui näytelmän kirjoittaja, tuskin 30-vuotias nuori teatterimies Vaclav Havel. Vuosi aikaisemmin avattu Kellariteatteri oli tunnettu kiinnostavista uusista näytelmälöydöistään, eikä pidempikään leikkittely katsojien osallistumisella olisi tuntunut mahdottomalta; intiimi näyttämö synnytti odotuksia uudenlaisesta tapahtumasta. Kellariteatterissa oli jo esitetty Samuel Beckettin, Edgar Lee Mastersin, Eugene O'Neillin ja Frederico Lorcan tekstejä sekä Eeva-Liisa Mannerin *Poltettu oranssi*. Manner oli myös Havelin näytelmän kääntäjä. TTT:n suurella näyttämöllä oli nähty Jan Werichin ja Jiri Voskovecin *Ryysyläisballadi* ja seuraavina vuosina Kellariteatteri tulkitsi muitakin tšekkiläisiä kirjailijoita: Jiri Suchyn ja Jiri Slitrin näytelmän *Kalliisti maksettu ilonpito* vuonna 1970 ja Pavel Kohoutin *Sota kolmannessa kerroksessa* vuonna 1972.¹⁶¹ Jo esityspaikka antoi Havelin näytelmälle uuden, kokeilevan leiman. Valintaan vaikuttivat esteettikka ja inhimilliset teemat, ei politiikka tai konkreettiset ideologiset tavoitteet.

Puutarhajuhlan aikaan Havel esiteltiin suomalaisille nuorena radikaalina, jonka ensimmäinen näytelmä oli lähtenyt valloittamaan eurooppalaisia näyttämöitä. Tamperelaiset lehdet huomioivat valinnan uutisoinnissaan näyttävästi. Havel haluttiin erottaa ajan 'vasemmistolaisesta' poliittisesta teatterista. Hänen näytelmäänsä luonnehdittiin yhteiskuntakriittiseksi ja hänen asemaansa oman maan-

¹⁶⁰ Ohjaus Vili Auvinen, lavastus Paavo Pirttimaa, puvut Hilja Heikkinen ja Ritva Sarlund, rooleissa Lauri Komulainen, Ossi Kostia, Maija-Liisa Majanlahti, Seppo Maaniutu, Liisi Tandefelt, Veikko Sinisalo, Nisse Rainne, Eva Gyldén ja Erkki Pajala. Ensi-ilta 15.3.1966.

¹⁶¹ Lehtinen, Saini, ed., *Muistijälkiä. TTT-Kellariteatteri 1965–2005*. Tampereen Työväen Teatteri, Tampere 2006, 30-31.



Havel: *Puutarhajuhla*, Tampereen Työväen Teatteri. Ensi-ilta 15.3.1966
Ohjaus: Vili Auvinen. Kuvassa: Maija-Liisa Majanlahti, Liisi Tandefelt, Seppo Maaniittu, Lauri Komulainen, Ossi Kostia. Kuva: Juhani Riekkola. Teatterimuseon arkisto.

sa teatterissa tarkasteltiin monin tavoin. Oikeistolainen *Aamulehti* erottautuu muista sekä huomion mittavuuden että avoimen poliittisuuden johdosta. Sen nimimerkki Tasku-Matti kuvasi näytelmää poliittiseksi teatteriksi – ”mutta sana ei saa pelottaa”. Kirjoittaja teki selvän eron Bertolt Brehtiin ja Erwin Piscatoriin, joilla ”teatteri on ase poliitikon kädessä” kun Havelille ”politiikka on ase, yhteiskunta irvailun kohde ja satiiri sanoja johdattava voima”. Tämä Puolalle ja Tšekkoslovakialle ominainen laji oli ’puoliabsurdia’ teatteria (kuten TTT:n esityksen käsiohjelmassakin kerrottiin), jolle olivat ominaisia mielettömät tilanteet ja yhteiskunnallinen satiiri. Byrokratian kritiikissään Havel seurasi Kafkan linjoja; yhtymäkohtia löytyi myös Karl Marxiin, Harold Pinteriin ja Cyril Northcote Parkinsoniin. Havelista ennustettiin tulevan uusi Sławomir Mrożek.¹⁶² Esslinin käsiohjelmassa julkaistua artikkelia myötäilevä aseointi oli verrattain selvää ja rakensi poliittista linjaa suomalaisen teatterikentän sisälle korostamalla kirjallista genreä ja eroa vasemmiston suosimasta Brechtistä. Myöhempi Havelin poliittinen hyödyntäminen oli idullaan.

Esityksen merkittävyyttä kuvastaa se, että tamperelaisten lehtien lisäksi kritiikkejä julkaistiin myös valtakunnallisissa lehdissä. Vaikka noina vuosina Tampereen Työväen Teatterin toimintaa seurattiin yleensäkin valtakunnallisesti, *Puutarhajuhla* oli erityistapaus; se esitettiin pohjoismaisena kantaesityksenä ja siitä ennustettiin hyvällä syyllä menestystä. Kritiikit olivat kauttaaltaan kiittäviä. Monet luonnehdinnat toistuivat lähes kaikissa niissä: esitys oli riemukas ja kulki absurdin ja

¹⁶² Tasku-Matti, ”Havel – Parkinsonin ja Kafkan hengenheimolainen. Tsekkiläinen satiiri Kellariteatteriin.” *Aamulehti* 15.3.1966.

farssin rajamailla; karrikointi oli tehokasta ja maukasta; fraseologian kautta pilkattiin byrokratiaa ja poliitikkoja.¹⁶³ Useimmat lehdet tarkastelivat näytelmää paikallistamatta kritiikin kohdetta, ja esitysyhteisöön se liitettiin vain poikkeuksellisesti. Vain tamperelaisen ylioppilaslehti *Yykoon* mukaan näytelmässä ”jokainen kuulee itsestään totuuksia sellaisella kielellä, jota hän itse joka päivä kuulee ja käyttää”¹⁶⁴, ja *Kansan Lehti* tulkitse näytelmän päähenkilön luopumista kapinastaan lähestyvien vaalien valossa: ”Niin sopeudutaan, kunnes hävitään kokonaan yksilöinä.”¹⁶⁵ Nämä paikalliset rinnastukset olivat lieviä, erityisesti jos niitä tarkastellaan tamperelaisen *Aamulehden* kritiikin rinnalla.

Aamulehti oli jo ennakkoinformaatiossaan liittännyt näytelmän yhteiskuntasatiiriin suoraan Tšekkoslovakiaan, ja sen vaikutusvaltainen kriitikko Olavi Veistäjä esitti yhteyden Itä-Eurooppaan entistä selkeämmin esityksen arvioissa. Näytelmä ja esitys saivat ylenmääräisesti kiitosta: ”Ehkäpä laatusana ’huikea’ kuvastaa parhaiten asiaa.” Havelia luonnehdittiin terävä-älyiseksi humanistiksi, joka ei kuitenkaan ampunut tähtäämättä, vaan osui suoraan byrokratian ja virkavaltaisuuden maaliin, mutta

Havel on rajannut kohteensa vielä tarkemmin: kyseessä on nimenomaan kansandemokraattinen, kommunistinen byrokratia. [--] Ei ole mitään epäilystä siitä, että ’Puutarhajuhan’ tapahtumapaikka on kansandemokratia, juuri tälle järjestelmälle yleisesti tunnetut luonteenomaiset piirteet ovat selvästi etualalla ja ilman muuta tunnistettavat.¹⁶⁶

Samalla kirjoittaja kuitenkin totesi, että Puolassa ja Tšekkoslovakiassa oli päässyt valtaan aikaisempaa vapaampia tuulia, ja se ilmeni yhtä suurena vapautena kirjoittaa tämän tapainen satiiri kuin missä tahansa länsimaisessa demokratiassa, joiden byrokratia olisi myös saanut näytelmästä osumia. Tamperelainen *Hämeen Yhteistyön* kriitikko Anja Salo, joka jo omassa kritiikissään oli toivonut oman kotosen byrokratian kuvausta,¹⁶⁷ kirjoitti *Aamulehden* arvion johdosta kitkerän vastineen. Kirjoittaja väitti *Aamulehden* sekoittaneen esteettiseen arvioon politiikkaa: ”Esteetikko Veistäjän mielestä [näytelmän] ansio on siinä, että se repositellee sosialistisen yhteiskunnan ilmiöitä ja niin vetää hassunkurisesti yhtäläisyysmerkit sosialismin ja byrokratian ynnä pikkuporvarillisuuden välille.” Salo tunnusti harmistuneensa kansandemokratioissa ilmenevään byrokratiaan ja ihastuneensa Havelin tapaan käsitellä sitä, mutta oman yhteiskunnan byrokratiassa ja rahan vallassa olisi erinomaisia satiirin aiheita, vaikka ne helposti tuomittaisiinkin kommunistiseksi propagandaksi.¹⁶⁸

Aamulehtikin antoi silti suurimman tilan esityksen ja näytelmän analyysille ja esitti monisanaisesti saman kuin pienempien lehtien kiittävät arviot. Syvällisin kri-

¹⁶³ Esim. Erkki Aura, ”Avaus vai lakkautus?” *Yykoo* 1.4.1966.

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ Sisko Salava, ”Eläköön ’Puutarhajuhan!’ Kellariteatterin pohjoismainen kantaesitys.” *Kansan lehti* 17.3.1966.

¹⁶⁶ Olavi Veistäjä, ”’Edistyksellistä iloa kaikille!’ Vaclav Havelin ’Puutarhajuhan Tampereen Kellariteatterissa.’ *Aamulehti* 17.3.1966.

¹⁶⁷ Anja Salo, ”Piikkejä byrokratiaan.” *Hämeen Yhteistyö* 17.3.1966.

¹⁶⁸ Anja Salo, ”Esteetikko Veistäjän silmälaput.” *Hämeen Yhteistyö* 20.3.1966.

tiikki julkaistiin kuitenkin *Helsingin Sanomissa*, jossa Sole Uexküll liitti näytelmän ”itäisen absurdismien” lisäksi Kafkaan ja Hasekiin, ”Prahan vanhan itävaltalais-böömiläisen virkavaltaisuuden perinteeseen”. Ionescon rinnalle kirjoittaja nosti myös tätä varhaisemmat ja Tšekkiä läheisemmät puolalaiset vaikutteet, erityisesti Stanislav Ignacy Witkiewiczin. Näytelmä ei hänen mukaansa oikeuttanut läntisiä-kään katsojia ”farisealaiseen iloon”; salakieli jolla asioita ”voidaan sanoa tuhat kertaa selvemmin kuin täysin avoimesti puhuttaessa” avautui myös Suomessa ja Tampereellakin.¹⁶⁹

Kuva kirjailijasta tarkentui ensi-illan kritiikkien jälkeen haastatteluissa Havelin vieraillessa Tampereella siinä huhtikuun viimeisen päivän esityksessä, jota pääsin seuraamaan. Länän olevan kirjailijan poliittisuutta ei selvästikään haluttu korostaa. Havelin haastatteluista poimittiin julkaistavaksi hänen Tšekkosloviaa ja sen kulttuuri-ilmapiiriä koskevat mainintansa: teattereita oli noin sata, ne olivat keskittyneet paljolti Prahaan, kirjailija edusti kokeellista kenttää (jolle Svoboda edusti liian jäykkää lavastusihannetta) ja hän oli päätyntä teatteriin työkokemuksen kautta koska porvarillinen tausta oli sulkenut häneltä korkeimpien oppilaitosten ovet. Maan kulttuurielämän todettiin vapautuneen kymmenen vuotta aikaisempaan verrattuna, eikä kirjailijalle saneltu, mitä hänen piti kirjoittaa. *Helsingin Sanomien* laajassa haastattelussakin näkyy ilmeinen varovaisuus sekä lehden että haastateltavan kommentoissa: Havel ei sanonut kirjoittavansa tietyn yhteiskunnan ongelmista, mutta kun hän kirjoitti lähellään olevista ihmisistä ja näiden ongelmat olivat yleensä poliittisia, lukija ei voinut vetää maininnasta kovin monenlaisia johtopäätöksiä. Lehti painotti teatterillista ja kulttuurista näkökulmaa, jossa kulttuurin kukoistus nähtiin vastalauseena ideologiselle painostukselle.¹⁷⁰ Vasemmistolainen *Hämeen Yhteistyö* julkaisi vähän lievemmin maininnoin suunnilleen samat asiat taiteen vapautta koskevista rajoituksista kirjailijan kotimaassa. Lehdessä Havel nähtiin pienen maan edustajana, ja ”pienet kansat tajuavat herkemmin kuin suuret maailman tilanteen”.¹⁷¹

Havel sai lehdissä yleisesti arvostusta taitelijana, ja vaikka henkilökuvaan liitettiin poliittinen leima ja muutamat lehdet paikansivat kritiikeissään näytelmän tapahtumapaikan kirjailijan kotimaahan, haastatteluissa oikeistolehdetkään eivät nimenneet täsmällisesti politiikan konkreettista kohdetta. Kirjailija tuli sosialistisesta maasta, mutta sen ilmapiiri oli avartumassa eikä esityksen satiirin kohdetta tarvinnut tuomita liian konkreettisesti. Havel ja hänen näytelmänsä sijoitettiin taiteen kontekstiin, lajiin jolle yhteiskuntakritiikki oli luontaista ja siis myös ’taiteellista’.

Puutarhajuhlan kantaesitys Tampereella erottuu suosiollaan kirjailijan näytelmiensä muista 1960-luvun esityksistä Pohjoismaissa. Tukholman Kaupunginteatterin *Puutarhajuhla* ei herättänyt TTT:n esityksen tapaista huomiota, eikä esitykseen juurikaan palattu Havelin myöhempien ruotsalaisten menestysten yhteydessä. Vaikka näytelmää kiitettiin, esitys kärsi komiikan terän puutteesta ja epäonnistuneesta miehityksestä. Kritiikit eivät löytäneet kosketuspintaa Ruotsiin. Havelin ansiokkuus tunnustettiin, mutta esitys ei vahvistanut käytännössä hänen mer-

¹⁶⁹ Sole Uexküll, ”Satiiria ja runoa Tampereella.” *Helsingin Sanomat* 6.4.1966.

¹⁷⁰ ”Teatterilähettiläs Tšekkoslovakiaasta.” *Helsingin sanomat* 3.1.1966.

¹⁷¹ S. S., ”Tšekkoslovakian teatteri kokeilee.” *Hämeen yhteistyö* 1.5.1966.

kittävyyttään uuden draaman edustajana.¹⁷² Näytelmässä *Tiedotus* kuvattiin työpaikkaa, jossa otettiin vallan välineeksi käyttöön kaiken ymmärryksen estävä keinotekoinen uusi kapulakieli. Sen esitykset muodostuivat *Puutarhajuhlaa* suosittumiksi, ja tulkinnat eri Pohjoismaissa koettiin edeltäjän tavoin merkityksiltään avoimiksi. Yhteiskunnallisesta kriittisyydestä huolimatta tätäkin näytelmää tarkasteltiin painotetusti esteettisin kriteerein sekä korostamalla tapaa kuvata mielettömiä tilanteita ja henkilöahmoja. Esitetyt poliittiset kommentit jäivät yleiselle tasolle. *Tiedotuksen* tanskalaista televisiotulkintaa luonnehdittiin allegoriaksi, jonka kohteina olivat byrokratia, kommunismi ja ihmisten kokemus vallankäytöstä mitään näistä kuitenkaan erityisesti painottamatta.¹⁷³ Norjan National Theatretin esityksen käsiohjelmassa oli vain vähän poliittisia kannanottoja. Vaikka siinä todettiin Havelin osallistuneen poliittisiin mielenosoituksiin ja tunnistettiin hänen teoksensa absurdin kritiikin muuttuneen Tšekkoslovakiassa todeksi, yhteydet Kafkaan ja Hasekiin sekä intellektuellien hämmennys mainittiin näkyvämmiin.¹⁷⁴

Havelin näytelmien esitykset 1960-luvulla Pohjoismaissa eivät Tampereen *Puutarhajuhlaa* lukuun ottamatta nousseet erityisiksi kansallisiksi merkkitapauksiksi. Havel itse korosti ajan näytelmissä kieltä yhteiskunnan metaforana, ja tapahtumien paikantaminen konkreettiseen aikaan ja paikkaan jäi parhaimmillaankin moniselitteiseksi. Tšekkoslovakiassa poliittinen tilannekin tarkentui asteittain. Tulkinnan onnistuminen oli suosiolle erityisen tärkeätä, eikä näin aina tapahtunut.

Taiteellisia tavoitteita ja kätkeytyä politiikkaa

Suomen Kansallisteatterin *Vastaanoton*¹⁷⁵ kahta pienoisenäytelmää yhdisti yksi näytelmähenkilö, kirjailija Bedrich Vanek ja tämän sivullisuus omassa yhteiskunnassaan. Näytelmät saatiin Wienin kautta pääjohtaja Kai Savolan yhteyksien avulla. Savola oli isännöinyt Havelia Helsingissä Työväen Näyttämöiden Liiton toiminnanjohtajana ja näytelmien välittäjänä Havelin vieraillessa TTT:n *Puutarhajuhlan* esityksessä. Hän oli kiinnostunut puolalaisesta ja tšekkiläisestä draamasta, ja näytelmävalinta Kansallisteatteriinkin perustui pikemmin tekstin näyttämöllisiin ominaisuuksiin kuin kirjailijan poliittiseen asemaan. Savola joutui silti kohtaamaan myös politiikan, sillä Tšekkoslovakiasta matkusti varta vasten Helsinkiin virkamies kertomaan, ettei esittäminen ole suotavaa. Savola on kertonut todenneensa, että näytelmä kuuluu eurooppalaiseen parhaimmistoon eikä esittämistä voi estää.¹⁷⁶ Esitys toteutettiin tässä hengessä.

¹⁷² Urban Stenström, ”Gyckel med byrokrati.” *Svenska dagbladet* 6.5.1966.

¹⁷³ Anders Bodelsen, ”En overstadig komedie.” *Politiken* 22.4.1968.

¹⁷⁴ *Sirkulaeret*. Våren 1969. Teatterin 14.3.2014 lähettämä kopio kirjoittajan hallussa.

¹⁷⁵ Ohjaus Lisbeth Landefort, lavastus ja puvut Oiva Toikka, rooleissa Pekka Autiovuori, Antti Litja, Maija Karhi ja Jarno Hiilloskorpi.

¹⁷⁶ Kai Savolan haastattelu 27.2.2014. Savola osallistui myös näytelmän kääntämiseen, sillä tšekintaitoinen kääntäjä ei tuntenut teatteria. Kääntämisessä käytettiin alkutekstää ja saksankielistä käännöstä.



Havel: Vastaanotto Suomen Kansallisteatteri 1978.
Ohjaus: Lisbeth Landefort. Kuvassa: Maija Karhi, Pekka Autiovuori ja Jarno Hiilloskorpi.
Kuva: Timo Palm. Suomen Kansallisteatterin arkisto.

Ohjaaja Lisbeth Landefortin voi olettaa ymmärtäneen hyvin eurooppalaisen intellektuellin asemaa ja ehkä siksi nähneen tämän piirteen näytelmässä vahvana. Hän oli 13-vuotiaana vuonna 1938 paennut juutalaisvainoja Wienistä Suomeen ja opiskellut teatteria monipuolisesti useissa maissa.¹⁷⁷ Eeva-Liisa Mannerin *Polttun oranssin* ohjaus TTT:n Kellariteatterissa oli tuonut kokemusta uuden draaman pienimuotoisesta näyttämötoteutuksesta ja kertoo myös näytelmävalinnan tehneen Savolan tavoitteista. Bedrich Vanekia näytelmässä tulkinnut Pekka Autiovuori muistaa, että ohjaajan kanssa käytiin näytelmä huolellisesti ja pohtien repliikki repliikiltä läpi, mutta myös, että esitys rakentui nimenomaan tutkimalla näytelmän sisäistä maailmaa. Autiovuori näki näytelmällä olevan yhteyden länsimaiseen turhamaisuuteen ja Vanekin ongelmana kysymyksen siitä, oliko intellektuellilla muita suuremmat mahdollisuudet muuttaa elämää paremmaksi. Näytelmähahmon turhautuneisuus näkyi voimattomuutena ja ulkoisena lyhytsanaisuutena.¹⁷⁸

Lähes kaikki kriitikot kiittivät esitystä, osa jopa ylisti. Tästä yleislinjasta poikkesi kaksi arvostelijaa. *Helsingin Sanomien* kriitikko Jukka Kajava suhtautui sekä näytelmään että tulkintaan kriittisesti ja kaipasi Havelin varhaisten näytelmien satii-

¹⁷⁷ Lisbeth Landefort kuvaa vaiheitaan teoksessa *Älä osoita sateenkaarta. Kohtauksia elämästäni*. Toim. Barbro Holmberg. Tammi, Helsinki 2004.

¹⁷⁸ Pekka Autiovuoren haastattelu 29.4.2014.

rin rehevyyttä. Hänen mukaansa ”tämä *Vastaanotto* – se kerta kaikkiaan ei ole hyvä näytelmä”.¹⁷⁹ Arvostelu siirtyi alun kielteisyysjälkeen pohtimaan näytelmän sanomaa alkua positiivisemmassa valossa ja näki esityksessä ”persoonallisen kannanoton ja eräänlaisen hätähuudon makua”; kyseessä oli ”poliittinen väite-näytelmä”. Rivien välistä voi myös lukea ensi-iltayleisöön kohdistuneen epäilyn siitä, että jälkimmäisen näytelmän tavaroilla elämänsä täyttäneitä kuvaava farsinomainen parodia antoi yleisölle mahdollisuuden väistää omalta kohdaltaan kysymyksen yksilön ja yhteiskunnan ristiriidasta. *Demarin* kriitikko Hilikka Eklund myötäili samanlaista kriittistä linjaa ja kaipasi *Puutarhajuhan* ”selkeää satiiria ja draamallista herkullisuutta”. Vanek ei hänen mukaansa kykene esittämään omaa vaihtoehtoaan työläisyhteisölle eikä poroporvareiden maailmalle, jotka molemmat esitetään vieraantuneiksi. Näytelmästä ei löydetty viitteitä teatterin ulkopuoliseen yhteiskuntaan.¹⁸⁰ Kummankin kriitikon vertailukohtana oli *Puutarhajuha*, jonka tasoon uutuus ei yltänyt; ainakin toinen oli nähnyt esityksen, ja toinen melko todennäköisesti ainakin selannut lehensä aikaisempia arvioita siitä.

Uuden Suomen Katri Veltheim edusti positiivista ääripäätä: ”Havel-ilta on harvinaisuus, terävän tekstin, ajankohtaisten asioiden ja täyden esitysvoiton yhteisvoimin synnyttämää teatteria.”¹⁸¹ Hän näki esityksen tärkeänä puheenvuorona eurooppalaisen intellektuellin asemasta, siitä ”miten yksinäinen, koditon ja eri yhteiskuntaluokkiin samastumaton on intellektuelli tämän päivän maailmassa”. Taustalla esiteltiin Havelin henkilöhistoria, mutta myös laajempi kirjallinen konteksti; dialogin kieli oli ”samaa vertauskuvana käytetyn tilanteen kieltä” kuin esimerkiksi Mrožekin ja Kohoutin näytelmissä ja ajan maailmantilanteen terävimpien kriitikoiden teksteissä. Tšekkoslovakia oli tekstissä läsnä, vaikka maata ja sen politiikkaa ei varsinaisesti mainittukaan. Intellektuellien nostaminen teemaksi jo vieraannutti kritiikin kohdetta Suomesta, jonka kansallisissa luonnehdinnoissa käsite oli melko vähän käytetty ja kohdennettu vain harvoihin.

Muut kritiikit muistuttavat *Uuden Suomen* linjoja mutta omanlaisine painotuksineen. *Aamulehden* Harry Sundqvist muistutti oman kaupunkinsa Havel-esityksistä ja mainitsi kirjailijan kieltäneen arvostelleensa tiettyä yhteiskuntajärjestelmää. Tämän kohteena oli kaikissa yhteiskunnissa lisääntynyt inhimillisen ajattelun automatisoituminen, joka on johtanut ihmisten vieraantumiseen itsestään.¹⁸² Esityksen tekijät näkivät näytelmän teeman samalla tavalla, päätellen käsiohjelman poimitusta Havel-sitaatista: ”Manipulointuna, automatisoituna, pyhäksi esineeksi tehtynä ihminen menettää kokemuksen omasta todellisuudestaan, kauhistuneena hän katsoo kuin vieras itseään, kykenemättä olemaan sitä mitä ei ole, yhtä hyvin kuin sitä mitä on.”¹⁸³ Muissa kritiikeissä viesti varioitui yhdenmukaistamisen pelon kuvaukseksi ”yleismaailmallisista maailmankatsomuksista riippumatta”¹⁸⁴ ja itsepetoksesta ja alistumisesta vieraantumiseen saakka.¹⁸⁵ Greta Brotherus nosti

¹⁷⁹ Jukka Kajava, ”Sopeutumattoman itsetutkistelua.” *Helsingin Sanomat* 10.2.1978.

¹⁸⁰ Hilikka Eklund, ”Sopeutumaton Vastaanotto.” *Demari* 18.2.1978.

¹⁸¹ Katri Veltheim, ”Intellektuelli seinää vasten loistavan Havel-illan teemana.” *Uusi Suomi* 10.2.1978.

¹⁸² Harry Sundqvist, ”Kun kirjailija joutui panimoon ... jäivät vaihtoehdot vain näennäisiksi.” *Aamulehti* 10.2.1978.

¹⁸³ *Václav Havel. Vastaanotto.* Suomen Kansallisteatteri. [Käsiohjelm.] 1978.

¹⁸⁴ Inkeri Lilius, ”Havelia Helsingissä. Juo kuin minä – sisusta kuin me.” *Turun sanomat* 11.2.1978.

¹⁸⁵ Leo Stålhammar, ”Satiiri elämisen ehdoista.” *Suomenmaa* 10.2.1978.

Hufvudstadsbladetissa esiin näytelmän ”pienten ihmisten” ja intelligentsijan välisen raja-aidan sekä kielen hallintaan liittyvän ylivallan ja päätyi absurdin teatterin ystävänä ilahtuneena toteamaan, että Havel seurasi Ionescon ja Pinterin jälkiä ja päivitti näiden kirjoitustavan 1970-luvulle sopivaksi.¹⁸⁶

Suomalaiset lehdet liittivät Havelin näytelmän kirjailijan henkilöhistoriaan ja Tšekkoslovakian vaiheisiin, mutta samalla mitä ilmeisimmin näytelmän teemat pyrittiin nostamaan yleisemmälle tasolle. Paikallista tavoiteltiin vain yleisen ideologian kautta. Poliittiset maininnat jäivät viittauksiksi ja osin niitä löytyy vain pinnan alta. Jää epäselväksi, miksi kriitikoiden asenteiden ääripää olivat etäällä toisistaan ja sovitteluva välimaasto jäi tyhjäksi. *Demarin* kielteisen kritiikin rivien välistäkään ei löydy poliittista piilotekstiä, ja *Helsingin Sanomat* vetosi taidekäsitteisiin eikä näytelmän tematiikkaan. Positiivisista kritiikeistä ei voi ainakaan suoraan lukea yleisen Tšekkoslovakia-myötätunnon ylimääräistä vaikutusta. Huomiota on kuitenkin on vasemmiston vasemman laidan kritiikkien puuttuminen kokonaan. Vuonna 1978 Havel edusti paitsi uutta draamaa myös Tšekkoslovakian vastarinnan älymystöä, mistä *Vastanoton* tapaisen näytelmän sisältökin välttämättä muistutti.

Yleisö joka tapauksessa luki esityksiä omista lähtökohdistaan käsin ja konkreettinen politiikka mielessä. Neuvostoliiton naapurimaassa tunnettiin maan pyrkimykset ja vaikutus Tšekkoslovakiassa, ja Kansallisteatterin yleisö tuskin lukeutui 1970-luvun radikaaleimpaan siipeen, jolle Itä-Euroopan hallitusten arvostelu tuotti vaikeuksia. Toisaalta myös ’älymystön hämmennys’ sopi huonosti radikalisoituneen teatteriväen ajatteluun, missä epäkohtiin reagoitiin toiminnalla; taiteilijan edellytettiin valitsevan puolensa eli ’edistyksen’. Kiinnostus Brechtiiä kohtaan määritteli ’todellisen’ poliittisen teatterin muodon, eikä Havel vastannut tätä mallia. Vaikka Tšekkoslovakian miehitys oli sen tapahtuessa tuomittu yleisesti, vähemmistökommunistit olivat sen hyväksyneet ja heidän vaikutusvaltansa kulttuuriväen piirissä oli kuluneina vuosina kasvanut. Vaikka tilannetta ei edelleenkaan olisi hyväksytty, vastustamisen sijaan saattoi olla kiusaus vaieta tai suunnata kritiikki johonkin yleisempään kuten tapaan tulkita draama. Näytelmien esittäminen Kansallisteatterissa saattoi myös synnyttää vastareaktioita, joihin Tšekkoslovakian tilanteella ei juuri ollut osuutta: ajan poliittinen jakauma oli myös sukupolviero, ja nuoret kokivat Kansallisteatterin vanhojen linnakkeeksi johon suhtauduttiin kriittisesti. *Vastanottoa* esitettiin kolmen vuoden aikana 85 kertaa,¹⁸⁷ mikä oli tuona aikana paljon ja näytelmän omassa genressä erittäin paljon. Kritiikkien perusteella arvioiden menestyksen takana olivat ensisijaisesti onnistunut esitys ja tarina, mutta väistämättä kiinnostusta lisäsivät aito toisinajattelijoita kohtaan tunnettu solidaarisuus ja solidaarisuuteen sekoittuneena paikallinen oikeistolainen ideologia. Loppupäätelmäksi jää, että teatterillinen kritiikki ja katsojakokemus yleensäkin ovat yhteydessä yhteiskunnalliseen tilanteeseen eikä eri tekijöiden vaikutusta ole mahdollista täysin jäljittää.

Itselläni on henkilökohtainen muistikuva näytelmää koskevista keskusteluista. Esitys oli mielestäni kiinnostava. Muistan tuhtuneena valittaneeni, että lähiym-

¹⁸⁶ Greta Brotherus, ”Human, kvick Havel.” *Hufvudstadsbladet* 9.2.1978.

¹⁸⁷ Teatterin tietokanta Ilona: www.teatterimuseo.fi/tietopalvelut/ilona-tietokanta.

päristössäni monille esitys edusti nimenomaan kommunistista yhteiskuntaa eikä siinä ilmeisiä mutta yleistettävissä olevia asioita. Mielestäni tuttavienikin olisi pitänyt nähdä peili, kuva rajat ylittävistä inhimillisistä heikkouksista ja kenties ihan meistä itsestämme. Muistikuva omalta osaltaan selittää 1970-luvun suomalaisen ambivalenttia suhdetta Havelin tapaisiin kirjailijoihin ja osoittaa pinnanalaisen poliittisten tulkintojen kirjoa. Epäily sosialistista systeemiä kohtaan oli yleinen, mutta koska Neuvostoliiton valta sen vaikutuspiirin maissa nähtiin vahvana eikä ulospääsy ollut näköpiirissä, tuota epäluuloa ei haluttu ulottaa kulttuuriin eikä tulkita kaikkea poliittisen epäluulon kautta. Tätä 'liberaalia' näkemystä myös vahvisti 'oikeistolainen' tulkinta, joka puolestaan näki kaiken sosialismin läpi ja samalla unohti omaan ympäristöönsä mahdollisesti kohdistuvan kritiikin. Rautaesiripun takaisen kirjailijan korostuminen toisinajattelijana rakensi Suomessakin kuvaa Havelista tiettyyn aikaan ja paikkaan sidottuna kirjailijana ja mahdollisesti rajoitti kiinnostusta myöhemmin, kuten Michelle Woodsin mukaan tapahtui Englannissa.¹⁸⁸

Toisinajattelijan teatteria

Tukholman Kaupunginteatterin vuonna 1983 järjestämä Havelin tuki-ilta "Utan tillstånd från Prag" – 'Ilman Prahan lupaa' – kuvaa hyvin ruotsalaisille ominaista suhdetta Haveliin ja hänen näytelmiinsä. Illan järjestäjiin kuuluivat muun muassa *Charta 77*-komitea, jonka rahastoa kartutettiin tapahtuman tuloilla, teatteriryhmä Fria Proteatern ja Penklubi. Ohjelmassa oli Havelin näytelmä *Felet (Chyba)* sekä Samuel Beckettin näytelmä *Katastrof (Chatastroph)*, jonka tämä oli omistanut vangitulle Havelille ja kirjoittanut tämän vapauttamisen edistämiseksi. Taiteilijat esittivät sirpaleohjelmaa, ja illan puheet käsittelivät valtaa ja sen väärinkäyttöä muistuttamalla siitä mitä Tšekkoslovakiassa tapahtui; "se ei ollut valoisa tilaisuus".¹⁸⁹ Solidaarisuus Tšekkoslovakiassa toisinajattelijoita kohtaan oli tuttua ruotsalaisissa teattereissa, sillä sama henki oli näkynyt jo pari vuotta aikaisemmassa Dramatenin ja Fria Proteaternin esityssarjassa.

Keväällä 1980 Dramaten esitti Havelin näytelmän *Protest* sekä Pavel Kohoutin näytelmän *Attest* ja Fria Proteatern Havelin näytelmät *Vernissage* ja *Audiens* eli Suomen Kansallisteatterissa nimellä *Vastaanotto* esitetyt näytelmät. Havelin *Protest* kuvaa vallanpitäjien päätöksiä kritisoivan kirjeen allekirjoittaneen Vaneikin keskustelua vallanpitäjiä myötäilevän Stanekin kanssa, ja esitys loisti kahden näyttelijän – Per Mattsonin ja Palle Granditskyn – taidon voimalla. Fria Proteatern oli saanut *Audiensin* vahvistukseksi Dramatenin Sven Lindbergin käymään yhdessä Stig Engströmin kanssa näytelmän yhteiskunnallista keskustelua oluttehtaassa ja luokkarajojen yli. *Vernissage* koettiin Havelin kolmesta näytelmästä heikoimmaksi.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Woods, X.

¹⁸⁹ Ulla-Britt Edberg, " 'Utan tillstånd från Prag'. Dystert – naturligt." *Svenska dagbladet* 30.11.1983.

¹⁹⁰ Åke Janzon, "Havel och Kohout i Mälarsalen: två härliga enaktare." *Svenska Dagbladet* 15.3.1980.

Esitysten käsiohjelma¹⁹¹ jo osoittaa, että kyseessä oli avoimen poliittinen kannanotto teatteritaiteen keinoin. Kun Suomen Kansallisteatterin käsiohjelmassa siteerattiin Havelin ajatusta siitä, kuinka ihminen menettää manipuloituna kokemuksen omasta todellisuudestaan ja vieraantuu itsestään, ruotsalaisen käsiohjelman sisältö oli paljon laajempi ja konkreettisen poliittinen. Se oli laaja tietopaketti ja henki solidaarisuutta vangittua kirjailijaa kohtaan. Teksti kertoi *Charta 77*-rahastosta ja *Charta 77*-komitean toiminnasta sekä aiheeseen liittyvästä näytelmästä ja kirjapöydästä. Havelin ilmaisema toivomus näytelmien paikallisesta ajankohtaisuudesta julkaistiin tekstissä, mutta ilmeisempää näytelmien valinnassa oli tärkeiden arvojen puolustaminen. Tšekkoslovakian vaiheita esiteltiin kuvakertomuksena, ja maasta paenneet tai pois pakotetut emigrantit analysoivat maan poliittista tilannetta. Esitykset koettiin sekä esitystapahtumana että solidaarisuuden osoituksena, mitä Kohoutin läsnäolo vielä korosti.

Lehdistövastaanotto vahvisti käsiohjelman antamaa kuvaa. Huolimatta näytelmien tyylilajin erilaisuudesta Dramatenin kokonaisuus koettiin erinomaiseksi; Svenska Dagbladetin Åke Janzonin mukaan näytelmät olivat ”ihania” ja esitys kauden hienoin.¹⁹² Näytelmiä ei tarkasteltu kirjailijoiden tuotannon osana vaan niitä arvioitiin yhteiskunnallisen ilmapiirin ilmentäjinä. Niitä kiitettiin myös teatterina, mutta vain lyhyesti. Havelin näytelmien esittäminen ja hänen kirjoitustensa julkaiseminen koettiin velvollisuudeksi; inhimillisiä oikeuksia tuli puolustaa. Näytelmät kuvasivat kritiikkien mukaan elämää ”vallan ja mielivallan välissä”. Myös kommunistinen lehti *Gnistan* tuki Havelia ja kiitti Fria Proteaternin esitysten kriittistä sanomaa; kritiikki ei käsitellyt Dramatenin osuutta. Lehden mukaan näytelmät olivat solidaarisuuden osoitus Tšekkoslovakian taistelevaa kulttuuria kohtaan ja Vanek kritisoi vaikenijoita ja poliittiseen painostukseen alistujia.¹⁹³ Vain suomenruotsalainen *Hufvudstadsbladetin* kritikko liitti näytelmät Havelin aikaisempaan tuotantoon: kyseessä oli aikaisemman absurdin allegorian sijaan todellisuutta kartoittava dokumentti.¹⁹⁴ Solidaarisuuden ilmaisujen ulkopuolella näytelmien sisällön ja sanoman yhteydet ruotsalaiseen yhteiskuntaan jäivät satunnaisiksi tai välittyivät puutteellisesti.¹⁹⁵

Ruotsissa yleisö ja teatteri jakoivat poliittisen asenteen. Havelin lyhyitä näytelmiä esitettiin yksin ja erilaisina yhdistelminä Tukholman lisäksi myös useissa muissa ruotsalaisissa kaupunginteattereissa, usein Suomen Kansallisteatterin *Vastaanoton* mukaisena parina. Muutaman vuoden aikana Havel oli läsnä kaikkialla ja usein liitettynä keskusteluun Tšekkoslovakian tilanteesta. Tukholman ulkopuolella esteettinen ja poliittinen näkökulma olivat kuitenkin tasa-arvoisempia ja näytelmien arvio sai suhteessa poliittiseen agendaan enemmän tilaa. *Protest* esitettiin Kohoutin näytelmän kanssa myös Norjassa ja Islannissa. Norjalaisetkin painottivat kirjailijan poliittista asemaa, ja sielläkin Tšekkoslovakiasta paenneet tai maansa jättämään pakotetut taitelijat, erityisesti Pavel Kohout, lisäsivät ta-

¹⁹¹ Käsiohjelman ja kritiikkien yleiset tiedot: Kungliga Dramatiska Teaternin arkisto.

¹⁹² Åke Janzon, ”Havel och Kohout i Målarsalen: två härliga enaktare.” *Svenska Dagbladet* 15.3.1980.

¹⁹³ Taisto Hempälä, ”Ett slag för förtryckt kultur.” *Gnistan* 12.80.

¹⁹⁴ Greta Brotherus, ”Teater i Stockholm: Att vara dissident.” *Hufvudstadsbladet* 9.4.1980.

¹⁹⁵ Esim. Lars Linder, ”Skakande inblickar i förtryck.” *Expressen* 26.3.1980.

pahtumien poliittista merkitystä. Tähän vaikutti myös esitysten tematiikka, intellektuellien hämmennys ja ongelmallinen asema, jotka liitettiin oman maan sijasta Tšekkoslovakian tilanteeseen.¹⁹⁶ Yleisö kohtasi omassa ympäristössään maanpaossa eläviä intellektuelleja ja kohdensi täyden huomionsa heihin. Islannissa yleisö jopa odotti Havelin ja Kohoutin näytelmiltä tulkitsijoita vahvempaa poliittista sanomaa.¹⁹⁷ Poliitikalla oli sen sijaan hyvin vähän sijaa tanskalaisessa teatterissa.

Ruotsissa solidaarisuus kirjailijaa kohtaan oli voimakasta ja varjosti sinänsä kiitaviä esteettisiä arvioita. Tämä oli sopusoinnussa Ruotsin virallisen pakolaispolitiikan kanssa, ja sitä vahvisti emigranttien läsnäolo. Esityksiä ei silti hyödynnetty paikallisten tavoitteiden vuoksi, vaan huomion kohteena olivat Tšekkoslovakian sensuurista kärsivät taiteilijat. On kuitenkin huomattava, että Fria Proteaternia lukuun ottamatta teatteriryhmät eivät Ruotsissakaan kiinnostuneet Havelista. Hänen näytelmänsä olivat valtavirran teatteria ja – toisin kuin Suomessa – tukivat maan ulkopoliittikkaa. Vertailuna on myös kiinnostavaa, että Pavel Kohoutin haastattelussa *Teatteri*-lehdessä Suomessa vuonna 1978 keskityttiin täysin teatteriin; kirjailijan asemaan Tšekkosloveniassa ei viitattu lainkaan.¹⁹⁸ Maanpakolaisvuodet olivat vasta alkamassa, mutta *Charta 77* oli jo julkaistu.

Kirjailija, toisinajattelija, presidentti

Havelin asema muuttui radikaalisti 1980-luvun lopulla ja seuraavan vuosikymmenen alussa, kun Tšekkoslovakian poliittinen järjestelmä vaihtui ja Havelista tuli presidentti. Havel oli Neuvostoliiton vaikutuspiiristä nousseiden maiden johtajien joukossa erikoistapaus: ei vain poliitikko, vaan myös tunnettu kulttuuripersoona. Hänen maineensa kirjailijana antoi presidenttiyteen intellektuellin leiman, ja vuodet toisinajattelijana mahdollistivat sijoittamisen poliittiseen oikeistoon Havelin todellisista mielipiteistä riippumatta. Tämä heijastui näytelmien asemaan. Michelle Woodsin mukaan Lännessä oli luettu Havelin näytelmiä omien ideologisten ja taloudellisten tarpeiden näkökulmasta ja käännöskien kieltä oli sovitettu vastaamaan näitä tavoitteita. Jos hänen näytelmiään olisi luettu toisin, ne eivät ehkä olisi unohtuneet menneen politiikan edustajina, kuten paljolti tapahtui.¹⁹⁹

Myös Pohjoismaissa Havelin julkista kuvaa leimasi hänen asemansa taiteilijana ja presidenttinä ja poliittinen kiinnostus saattoi vaikeuttaa näytelmien tarkastelua merkitysiltään avoimina. 1990-luvun taitteen käänneetkään eivät nostaneet Havelin näytelmiä ohjelmistoihin samalla tavalla kuin kymmenen vuotta aikaisemmin. Uusia ensi-iltoja oli vähän, ja aikaisempia näytelmiä esitettiin harvoin. Pohjoismaat eivät silti kiinnostuneet rinnastamaan Havelia oman maansa politiikan hyödyntämiseksi ”läntisen vapauden” symbolina, kuten Janelle Reineltin mukaan tapahtui Yhdysvalloissa. Poliittinen kenttä oli moniarvoisempi.

1990-luvun alussa Suomen harvojen esitysten yhteydessä Havelin näytelmät liitettiin edelleen eurooppalaiseen uuden draaman genreen ja poliittinen asen-

¹⁹⁶ Esim. Odd-Stein Andessen, ”Tolv år efter Tøbrudet.” *Aftenposten* 8.10.1980.

¹⁹⁷ Magnús Þór Þorbergsson, sähköpostiviesti 1.9.2014.

¹⁹⁸ Pekka Kyrö, ”Taide ei kilpaile informaation kanssa.” *Teatteri* 1978:11–12, 20–21.

¹⁹⁹ Woods, XIII.

ne rajoittui kirjailijan henkilöhistoriaan. Kalevi Kalemaa totesi Tampereen Teatterin näytelmän *Kaksi kertaa Havel* (*Suojelusenkeli ja Vastalause; Andel strázý ja Spiklenci*) yhteydessä, että ”Presidentiksi kelpaavia istuu vähän jokaisen pirtin penkillä, mutta hyviä näytelmäkirjailijoita saa sen sijaan hakea, ja Václav Havel on hyvä draamatikko”.²⁰⁰ Tampereella esitetyt näytelmät oli kirjoitettu 1960- ja 1970-luvulla eikä tulkinnan ydin ollut muuttunut, mutta Haveliin suhtauduttiin myös uudella tavalla. Jukka Kajavan mukaan menneillä vuosikymmenillä oli seurattu tarkkaan Suomen virallista linjaa ja Havelin näytelmiä oli esitetty ”niin vähän kuin kehdattiin”.²⁰¹ Kajava itse oli tuominnut vuonna 1978 *Vastaanoton* yksiselitteisesti huonoksi näytelmäksi.

Osa Islannin teattereiden Havelia kohtaan 1990-luvun taitteessa osoittamasta kiinnostuksesta liittyi tuttuun presidentin ja teatterin yhdistelmään: näytelmän *Endursbygging* (*Asanace*) ensi-illassa vierailleen Havelin rinnalla kuvattiin maan omaa teatterinjohtaja-presidenttiä Vigdis Finnbogadóttiria. Vastaanotossa painotettiin politiikan sijaan pienen maan kulttuurista tahtoa ja teatterin merkitystä taidemuotona. Näytelmän yhteydessä viitattiin kommunismin sijaan Havelin seurueeseen kuuluneen Vačlav Klausin kiinnostukseen markkinakapitalismia kohtaan, ja vasemmistolehdet näkivät Havelin itse jonkinlaisen demokraattisen sosialismin kannattajana. Hänen taiteilijuuttansa vahvasti esitystavan korostaminen, sillä erityinen huomio kiinnittyi näytelmän ohjaaja Brynja Benediktsdóttirin, joka ohjasi myös Havelin näytelmän *Largo Deselato* vuonna 1996.²⁰² Kukin saattoi valita omanlaisensa kuvan Havelista. Tanskassa Havelin näytelmiä ryhdyttiin esittämään poliittisten jännitteiden lauettua: vuoden 1988 jälkeen esitetyt näytelmät sijoitettiin poliittisen näytelmän lajiin, mutta niiden kohteena haluttiin nähdä mikä tahansa maa ja politiikkaakin tarkasteltiin teatterillisissä kehyksissä.²⁰³

Pinnanalainen poliittinen leima katosi Havelin näytelmien tulkinnoista Pohjoismaissa 1990-luvun aikana. Ruotsalaisten teattereiden näytelmän *Audiens* esitykset 2010-luvulla osoittavat, etteivät vanhatkaan näytelmät välttämättä menettäneet voimaansa poliittisissa käänneissä. Esitystyyli on muuttunut: siinä korostuvat uudella tavalla visuaalisuus ja näyttelijöiden fyysinen tylytely, joka näkyy myös esityskuivissa.²⁰⁴ Tämä tukee Suomen Kansallisteatterin oikeutusta tulkita vuonna 1978 näytelmää *Vastaanotto* ajan poliittisesta tilanteesta irrallaan: tekstiin sisältyy monenlaisten valintojen mahdollisuus.

Nykypäivän näkökulmasta tarkasteltuna suomalaisen teatterin 1960-luku ja 1970-luku välittyvät aikana, jolloin poliittinenkin asenne Havelin yhteiskuntakriittisiä näytelmiä kohtaan pysyi useimmin teatterillisten ilmaisujen piirissä tavoittelematta konkreettista poliittista kannanottoa. Ensimmäisen näytelmän kohdalla asennetta vahvasti nuori Havel, jonka usko maansa kulttuuriväen vapauteen hyväksyttiin epäilyittä ja kenties tarkoitettua laajempaan. 1970-luvun lopulla kukaan ei voinut olla tietämätön Tšekkoslovakian lähihistoriasta ja kirjailijan vaiheetkin

²⁰⁰ Kalevi Kalemaa, ”Liian hyvä Havel presidentiksi.” *Keskisuomalainen* 13.4.1991.

²⁰¹ Jukka Kajava, ”Presidentin näytelmiä Kahvilateatterissa.” *Helsingin Sanomat* 24.3.1991.

²⁰² Magnús Þór Þorbergsson, sähköpostiviesti 1.9.2014.

²⁰³ Ks. Ebbe Grunwald, ”Magten er utroværdig.” *DFA* 11.9.1989; Michael Bonnesen, ”Tjekket sjov af Havel og Pavel Kohout på Svalegangen.”; Britta Timm Knudsen, ”Efter Godot.” 21.1.1992.

²⁰⁴ Ks. www.kulturhusetstadsteatern.se/Press/Pressmeddelanden. 15.6.2015.

tunnettiin. Kriitikot eivät olleet täysin puolueettomia ja heihin vaikuttivat tiedostamattominkin ideologiset asenteet, mutta sekä myönteiset että kielteiset reaktiot voidaan tulkita monella tavalla. Tämä koskee jopa äärivasemmiston kriitikoiden puuttumista: kyse saattoi olla haluttomuudesta Tšekkoslovakian arvostelemiseen tukemalla sen linjaa kritisovaa kirjailijaa, haluttomuudesta tarjota julkisuutta tšekkoslovakialaiselle toisinajattelijalle tai kriitikon tarpeesta varmistaa, ettei hän joudu kirjoittamaan kantansa vastaisesti kriittistä arviota.

Suomalaisen vastaanoton vuonna 1978 saattaa uudenlaiseen valoon vertailu muiden Pohjoismaiden ja erityisesti Ruotsin teattereihin. Suomessa esityksiin ei liittynyt solidaarisuuden osoituksia kuten Ruotsissa vuonna 1980. Ruotsissakin esityksiä kiitettiin, mutta esteettisiin seikkoihin paneuduttiin vain lyhyesti. Vastaaotto Suomessa näyttää sisältäneen lausumatta jääneitä asenteita ja ajalle ominaiseen tapaan varovaisuutta kommunististen maiden hallitusten avoimeen arvosteluun. Teatterin oma näkökulma ei täysin vastannut sitä, mitä positiivisimmat ja negatiivisimmat kriitikot ainakin rivien välissä kirjoittivat. Savolan Kansallisteatteri suosi kantaesityksiä ja vähän tunnettujen kirjailijoiden näytelmiä; poliittiset viitteet löydettiin esityksen sijasta sen konteksteista. Silti on myös muistettava, ettei Ruotsissa esitetty ja *Charta 77*-julistukseen helposti liitettävä *Protest* ollut vielä saatavissa Kansallisteatteriin keväällä 1978. Tieto Havelin asemasta tarkentui 1970-luvun viimeisinä vuosina Kansallisteatterin esityksen jälkeen.

Pohjoismaiden asenteet Havelin näytelmiä kohtaan muistuttivat kuitenkin toisiaan yhdellä alueella, jonka voi tulkita kertovan 1970-luvun lopun ja 1980-luvun alun sukupolviliikkeeseen liittyvästä teatteriväen politisoitumisesta. Tšekkoslovakian älymystön ongelmat tai Itä-Euroopan kansantasavaltojen politiikan kritiikki eivät kiinnostaneet nuorta teatteriväkeä päätellen siitä, ettei Havelin näytelmiä esitetty pienissä teatteriryhmissä. Kansallisteatterit ja kaupunginteatterit eivät aina edustaneet oikeistolaisia näkemyksiä, mutta niissä poliittisten näkemysten kirjo oli ryhmiä laajempi ja yleisön näkökulmat vaihtelevampia kuin usein vasemmalle painottuvissa ryhmissä. Tässä suhteessa Suomen asenne ei eronnut Ruotsista ja Norjasta.

Kaikissa Pohjoismaissa jäi toteutumatta Havelin toive siitä, että hänen näytelmiensä koettaisiin heijastavan esitysympäristöä. Hänen yhteiskunnallinen asemaointinsa ja sen merkitys esityksien poliittisessä ilmastossa kuitenkin vaihteli suuresti ja paikallisuus ilmeni esitysten tavassa nähdä tai olla näkemättä näytelmissä kirjailijan oma ympäristö. Havel sai kaikissa tapauksissa näytelmien esittäjiä enemmän huomiota osakseen; hänen nimensä hallitsi kritiikkejä esiintyjä näkyvämmiin silloinkin kun esityksiä arvioitiin esteettisin kriteerein. Harva esikoiskirjailija nostetaan lähes välittömästi draaman kaanoniin, kuten tapahtui Havelille johtuen Esslinin teoksen *The Theatre of the Absurd* nopeasti saamasta asemasta ja maininnasta siinä. Kun teoksessa Itä-Euroopan draama kokonaisuudessaan sai vallanpitäjiä kriittisesti tarkastelevan leiman, Havelin asema toisinajattelijana ja vallanpitäjien vainoamana pikemminkin täydensi tuota kuvaa kuin muutti sitä. Draaman muotoa ja estetiikkaa korostanut teos oli siis omalta osaltaan sijoittamassa Havelia paitsi tiettyyn genreen myös yhteiskunnallisen järjestelmän historialliseen vaiheeseen. Se myös osoittaa, miten Havelin näytelmät maan rajat ylitet-

tyään tulkittiin ja miten niiden kansalliset piirteet määriteltiin maan ulkopuolella; Havelin näytelmiä oli vaikea irrottaa kirjoittajansa henkilöhistoriasta ja kansallisesta asemasta. Havel oli paljolti oman historiakuvansa vanki.

Lähteet ja kirjallisuus

Haastattelut, haastattelija Pirkko Koski:

Kai Savola 27.2.2014.

Pekka Autiovuori 29.4.2014.

Arkistot:

Kungliga Dramatiska Teatern, Arkiv. Tukholma.

Nationaltheatret. Oslo.

Suomen Kansallisteatterin arkisto.

Tampereen Työväen Teatterin arkisto.

Teatterimuseon arkisto.

Sanomalehtiutiset ja -kriitit sekä sähköpostitiedostot on mainittu viitteissä.

Kirjallisuus:

Esslin, Martin. 1968. *The Theatre of the Absurd*. Revised and enlarged edition. London: Penguin Books in association with Eyre & Spottiswoode.

Havel, Václav. Puutarhajuha 1966. TTT Kellariteatteri [Käsiohjelma.]

Havel, Václav. Vastaanotto. 1978. Suomen Kansallisteatteri. [Käsiohjelma.]

Kyrö, Pekka. 1978. "Taide ei kilpaile informaation kanssa." *Teatteri* 1978:11–12, 20–21.

Landefort, Lisbeth. 2004. *Älä osoita sateenkaarta. Kohtauksia elämästäni*. Toim. Barbro Holmberg. Tammi, Helsinki.

Lehtinen, Saini 2006. *Muistijälkiä. TTT-Kellariteatteri 1965–2005*. Tampere: Tampereen Työväen Teatteri.

Reinelt, Janelle. 2010. "Kansakunta kansojen näyttämöllä." Teoksessa Koski, Pirkko. (toim.) 2010. *Teatteriesityksen tutkiminen*. 2.p. (Engl.: Reinelt Janelle 1999.

"Staging the Nation on Nation Stages." Teoksessa Kobialka, Michael. Ed. *Of Borders and Thresholds. Theatre History, Practice and Theory*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 125–153.) Helsinki: Like 221–254.

States, Bert O. 2010. "Näyttelijän läsnäolo. Kolme fenomenologista moodia." Teoksessa Koski, Pirkko. (toim.) 2010. *Teatteriesityksen tutkiminen*. 2.p. (Engl.: States, Bert O. 1995. "The Actor's Presence. Three phenomenal modes." Teoksessa Zarrilli, Phillip B. Ed. *Acting (Re)considered. Theories and practices*. Routledge, London & New York, 22–42.) Helsinki: Like, 87–117.

Woods, Michelle. 2012. *Censoring Translation. Censorship, Theatre, and the Politics of Translation*. London & New York: Continuum.

Liite: Vaclav Havelin näytelmien esitykset Pohjoismaissa

Islanti

- Mótmaeli (Protest)* ja Pavel Kohoutin *Haustid I Prag (Testimonial)*: The National Theatre 1981
Endursbygging (Asanace): The National Theatre 1990
Largo Desolato: Reyjavik stadsteater?? 1996

Norja

- Sirkulæret (Vyrozuměni)*: Nationaltheatret, Oslo 1969; Den Nationale scene I Bergen 1968
Vernissage & Audiens (Vernisáž ja Audience): Stadstheater Trondheim 1980
Protest ja Pavel Kohoutin *Attest*: Nationaltheatret Oslo 1980
Largo Desolato: Nationaltheatret Oslo 1985; Trondelag Theater Trondheim 1985
Sanering (Asanace): Nationaltheatret Oslo 1989/1990
Fristelse (Pokoušeni): Norske Theatret Oslo 1990

Ruotsi

- Trädgårdsfesten (Zahradní slavnost)*: Stockholms stadsteater 1966
Ut med språket: Stadsteatern Norrköping-Linköping 5.12.1970.
Sirkulär (Vyrozuměni): Svenska Riksteatern 1968; Stockholms LT 1988
Vernissage & Audiens (Vernisáž ja Audience): Stadsteatern Helsingborg 1978;
Stadsteatern Göteborg; Stadsteatern Uppsala-Gävle 1980-1982
Protest: Malmö stadsteater 1980
Audiens (Audience): Motala 1983; Stadsteatern Stockholm 2010; Folkteatern Göteborg 2010; Dalateatern Falun 2011
Vernissage (Vernisáž): Kvartersteatern 1995; Teater Ekene, Teater Scenario, Teater Strax & Teater Exil Ensemblen 1999
Fyra tjeckoslovakiske enakter (Vernisáž ja Audience ja Protest ja Pavel Kohoutin Attest):
Den Kungliga dramatiska teatern Dramaten ja Fria Proteatern (Scalassa) 1980
Felet (Chyba) ja Samuel Beckettin *Katastrof*: Stockholms stadsteater 1983; Kungliga Dramatiska teater 1990
Largo Desolato: Lund 1990; Calle Flygares teaterskola 1994
Sanering (Asanace): Stockholms stadsteater 1990
Avgång (Odcházení): Stockholms stadsteater 1.4.–20.6.2010

Suomi

- Puutarhajuhta (Zahradní slavnost)*: Tampereen Työväen Teatteri 1966; Kouvolan teatteri 1966, 1967.
Professori sokkeloissa (Zitizená moznost soustredeni): Tampereen Teatteri 1968; Rovaniemen teatteri 1969

Tekijä – teos, esitys ja yhteiskunta

Tiedotus (Vyrozumèni): Hämeenlinnan Kaupunginteatteri 1982
Vastaanotto (Vernisáž ja Audience): Suomen Kansallisteatteri 1978
Kaksi kertaa Havel (Andel strážý ja Spiklenci): Tampereen Teatteri 1991

Tanska

Cirkulæret (Vyrozumeni;): TV-teatret 1968
Fernisering og Audiens (Vernisáž a Audience;): Radioteatret 1979; Det Ny Teater 1988.
Audiens (Audience;):TV-teatret 1980.
Vanek (näytelmät Audience sekä Pavel Kohoutin Attest ja Safari): Svalegangen (Århus)1989
Protesten (Protest;): TV-teatret 1982.
Tristelse (Pokušeni;): Århus teater 1988
Sanering (Asanace;) : Århus Teater 1992
Afsked (Odcházení;): Odense Teater 2010

Laura Gröndahl



Teatterintekijät dokumentaristeina. Miten todellisuutta esitetään suomalaisessa nykyteatterissa?

Tiivistelmä

Artikkelissa käsitellään dokumentaarista teatteria Suomessa 2010-luvun puolivälissä. Keskeinen kysymys on, minkälaisilla strategioilla postmoderniin ja draamanjälkeiseen ajatteluun kasvaneet teatterintekijät lähestyvät todellisuuden esittämistä. Kirjoittaja ehdottaa, että he eivät pyri representoimaan tositahtumia, vaan niitä koskevaa puhetta, mikä siirtää episteemistä vastuuta katsojalle nykyteatterille tyypillisten käytäntöjen mukaisesti. Tapaustutkimuksiksi nostetaan viisi esitystä, joiden kautta tarkastellaan uskottavuuden illusion rakentamista, todellista henkilöä näyttämöhahmona, toisen puolesta todistamista sekä omana itsenään esiintymistä. Aluksi luodaan yleiskatsaus dokumentaarisuuteen suomalaisen nykyteatterin genrenä ja avataan sitä koskevia teoreettisia kysymyksiä. Lopuksi pohditaan, minkälaisia epistemologisia strategioita nykyesityksissä käytetään.

Asiasanat: dokumentaarinen nykyteatteri, postmoderni, draamanjälkeinen, esitystrategiat, näyttämön epistemologia.

Abstract

The article deals with documentary theatre in Finland in the mid 2010s. The central question is, what kind of strategies the postmodernist and post-dramatic theatre makers use when performing the real. The author suggests that they do not intend to represent true events but rather stage speech acts as utterances about the reality. This moves the epistemological responsibility to the spectator according to the typical practices of contemporary theatre. Five performances are taken as case studies, through which the following questions are discussed: how the illusion of documentary is constructed, how real people are staged, how actors can witness on behalf of absent victims, and how one's own civil identity is performed. At the beginning there is a brief survey of recent Finnish documentary theatre, and a short introduction to the theoretical questions the genre gives forth. At the end the author discusses the epistemic strategies of contemporary documentary performances.

Teatterintekijät ovat 2000-luvun aikana alkaneet kasvavassa määrin käyttää erilaisia arkitodellisuudesta löytyviä aineistoja, arkistoja ja haastatteluja kollaasimaisena teatteritekstinä²⁰⁵ ilman kuvitteellisen tarinan kehystä. Dokumenttien hyödyntäminen teatterissa ei ole historiallisesti uutta: jo 1800-luvulla lainattiin näytelmiin esimerkiksi oikeusistuntojen muistiinpanoja ja lääkärintuomioita.²⁰⁶ Se mitä kuitenkin voi pitää ainutlaatuisena, on dokumentaaristen tekniikoiden laajamittainen tulo valtavirtateatteriin. Kansainvälisesti katsoen dokumentaarinen teatteri alkoi yleistyä ja saada näkyvyyttä 1990-luvun lopulla.²⁰⁷ Suomessa se ei ole ainakaan toistaiseksi saavuttanut samanlaisia mittasuhteita kuin muualla Euroopassa, mutta kiinnostus sekä autenttisen aineistojen käyttämiseen että sosiaalista todellisuutta koskevaan keskusteluun on selvästi lisääntynyt.

Tässä artikkelissa kysyn, minkälaista dokumentaarista teatteria Suomessa tehtiin näytäntökaudella 2014-15 (syksy-kevät). Kävin systemaattisesti katsomassa kaikki tuona aikana ohjelmistoissa olleet ammattiesitykset, joita ennakkomainonnassa luonnehdittiin jollain lailla dokumentaariksi. Niitä kertyi toistakymmentä, minkä lisäksi haastattelin ajankohtaisten ensi-iltojen tekijöitä. Olen tässä yhteydessä ensisijaisesti kiinnostunut siitä, miten esityksissä käytettiin näyttämön keinoja reaali maailmaa koskevan tiedon kommunikoimiseen. Vaikka teatteri on välineenä hyvin erilainen kuin elokuva, dokumentaaristen esitysten tarkasteluun voi soveltaa samaa lähtökohtaa, jota dokumenttielokuvien ohjaaja ja tutkija Jouko Aaltonen käytti väitöskirjassaan:

Dokumenttielokuvantekijän strategiat jakautuvat havaitsemisen ja esittämisen perusstrategioihin. Jokainen tekijä joutuu ottamaan tietoisesti tai tiedostamatta kantaa näihin molempiin kysymyksiin: miten havaita ja kohdata maailma ja miten kertoa siitä muille. Tavallaan myös kaikki dokumenttielokuvaa koskeva teoreettinen keskustelu kiertyy näiden kahden peruskysymyksen ympärille.²⁰⁸

Valitsin lähemmän tarkastelun kohteeksi viisi eri tyyppistä produktiota: *Minun Pailestinani* Teatteri Takomossa, *Työtä päin!* Kouvolan teatterissa, *Ruusulankatu 10* Q-teatterissa, *Kvinna till salu* Svenska Teaternissa sekä Kansallisteatterin yleisötyöprojekti *Matkakohteena Kontula*. Käsittelen esityksiä yhtäältä omien katsomiskokemusteni ja tekijöiden kanssa käymieni keskustelujen kautta, toisaalta pohdin niiden herättämiä ajatuksia suhteessa teoriakirjallisuuteen. Ennen kuin syvennyn varsinaisiin tapauksiin, luon katsauksen dokumentaarisiin esitys- ja työmuotoihin suomalaisten teattereiden ohjelmistoissa 2014-2015, sekä avaan teoreettista näkökulmaa todellisuuden esittämiseen postmodernin kulttuurin kontekstissa.

²⁰⁵ Teatteritekstillä tarkoitan sellaisia esitykseen kuuluvia kirjallisia tekstejä, jotka eivät ole tyyliään draamallisia näytelmiä. (Balme 2015 (2008) 175.)

²⁰⁶ Pickering – Thompson 2013, 211.

²⁰⁷ Reinelt 2010, 38; Reinelt 2009, 12; Junttila 2012, 13; Forsyth and Megson 2009, 1; Schlewitt & Brenk 2014, 7-11; Hammond - Steward 2008, 11.

²⁰⁸ Aaltonen 2006, 10.

Miltä suomalainen nykydokumenttiteatteri näyttää?

Lähtiessäni tutkimaan dokumentaarisia esityksiä, jouduin ensimmäiseksi kysymään itseltäni, mistä ylipäättänsä tunnistan dokumenttiteatterin. Edellisen keran se oli muodissa 1960- ja 70-luvuilla, mutta sen historiallisia juuria voi luodata hyvinkin kaukaa menneisyydestä, jos tarkoitetaan tosipohjaisten tapahtumien ja henkilöiden esittämistä näyttämöllä. Varsinaisen dokumenttiteatterin alku liitetään yleensä Erwin Piscatoriin, joka 1920-luvun lopulla käytti uutisfilmejä ja valokuvia ajankohtaisia tapahtumia käsittelevissä, vahvasti poliittisissa esityksissään. Dokumentaarinen elokuva tunnistettiin omaksi luovaksi lajityypikseen hyvin samoihin aikoihin,²⁰⁹ vaikka tosielämästä kuvatut filminpätkät olivat kuuluneet elokuvateattereiden ohjelmistoon näytellyn fiktion rinnalla jo 1900-luvun alussa.²¹⁰ Oleellista ei siis ole ainoastaan autenttisten aineistojen käyttäminen sinällään, vaan myös se miten tekijät ja katsojat pitävät dokumentaarisuutta teoksen oleellisena piirteenä, joka erottaa sen fiktiosta. Aaltonen korostaa dokumenttielokuvan luonnetta sosiaalisena sopimuksena: kyse on yhteisistä käytännöistä, joiden mukaan elokuvaa tulkitaan todellisuuden esityksenä.²¹¹ Teatterintutkija Janelle Reinelt puolestaan toteaa, ettei dokumentaarisuus löydy itse tiedon kohteesta vaan siitä suhteesta, joka syntyy kohteen, tiedon välittämisen ja vastaanottajan kesken.²¹²

Puhe mistä tahansa genrestä on aina jossain määrin ongelmallista, koska teosten niputtaminen tiettyyn luokkaan määrittää yhtä aikaa sekä kyseisen luokan rajoja että sitä tapaa, jolla teoksia vastaanotetaan. Genren sisäiset pelisäännöt ohjaavat yksittäisten teosten katsomista: jos katsoja tietää esityksen dokumentaariseksi, hän tulkitsee sitä suhteessa todellisuutta koskeviin näkemyksiinsä. Samalla jokainen genreen sisällytetty uusi teos neuvottelee näistä säännöistä ja vaikuttaa sekä tekemisen että tulkinnan konventioihin jatkossa. Elokuvatutkija Rick Altman pitäääkin genrejä diskursiivisten käytäntöjen tuotteina, ei maailmasta löytyvinä ontologisina kategorioina.²¹³ Genret syntyvät, muuttuvat, sekoittuvat toisiinsa ja eriytyvät toisistaan sen mukaan kuinka ne kulloinkin ymmärretään puheissa ja käytännön toiminnassa. Dokumentaarisia esityksiä ei siis kannata bongata teatterikentältä kuin lintuja maastosta, sillä yrittäessäni tunnistaa niitä tulen itse osaltani rakentaneeksi käsitystä lajityypin luonteesta.

Päätin pikemmin etsiä vastausta kysymykseen, minkälaisia esityksiä suomalaiset nykytekijät ja kriitikot olivat halunneet nimetä dokumentaarisiksi. Käytin pääasiallisina lähteinäni Teatterin tiedotuskeskuksen ohjelmistotilastoja, teattereiden verkkosivustoja ja lehtiarkistoja. Lienee oireellista, että niiden puitteissa vain harvaa suomalaista esitystä mainostettiin yksiselitteisesti dokumenttiteatterina. Löysin vuosien 2008 ja 2015 väliltä vajaa 40 esitystä, joita luonnehdittiin jollain tapaa dokumentaarisiksi, mutta joukossa oli niin paljon rajatapauksia että tark-

²⁰⁹ John Grierson käytti dokumentaarisen elokuvan käsitettä ensimmäisen kerran 1926 esseessään ”Nanook of the North”.

²¹⁰ Rosen 1993, 72-73.

²¹¹ emt. 43.

²¹² Reinelt 2009, 7.

²¹³ Altman 2002.

kaa määrää oli vaikea sanoa. Määrän vähäisyys saattaa johtua lajityypin outoudesta Suomessa sekä siihen liittyvistä poliittisista konnotaatioista, joiden pelätään karkottavan katsojia. Toisaalta tekijät voivat olla haluttomia sitoutumaan dokumenttiteatteri-käsitteeseen, koska se liitetään sellaisiin journalismin pelisääntöihin, jotka edellyttävät faktan ja fiktion selkeää erottamista.²¹⁴

Harmaa alue dokumentaarisen teatterigenren rajoilla näytti sen sijaan olevan laaja. Hyvin usein tekijät asemoivat esityksensä dokumentin ja fiktion välimaastoon tai mainitsivat ainoastaan käyttäneensä dokumentaarisia aineistoja. Niin perinteisen draamafiktion, kokeilevien performanssien, kuin sketsiviihteen ja stand up -komiikan joukosta löytyi myös paljon esimerkkejä, joissa autenttiset aineistot ja kuvitteellinen esitys limittyivät toisiinsa ilman että esitystä olisi lainkaan yhdistetty dokumentaarisuuteen. Kysymys toden ja fiktion suhteesta näyttääkin olevan nykyteatterissa usein läsnä silloinkin kun sitä ei erikseen ääneen lausuta.

Aloitin kartoituksen vuodesta 2008, koska silloin ensimmäinen Susanna Kuparisen ohjaama *Valtuusto*-esitys tuli ensi-iltaan Helsingin ylioppilasteatterissa. Se aloitti Helsingin kaupunginvaltuuston ja Suomen eduskunnan istuntoihin perustuvan esityssarjan, joka toi dokumenttiteatterin yleiseen tietoisuuteen Suomessa ja innosti muita tekijöitä vastaaviin kokeiluihin. *Voima*-lehdessä työskennellyt Kuparinen lanseerasi työparinsa Jari Hanskan kanssa journalistisen dokumenttiteatterin käsitteen yhdistämällä toimittajan ja teatteriohjaajan työssä oppimiaan välineitä. Se on merkinnyt perinpohjaisen taustatutkimuksen ja faktatiedon korostumista käsikirjoituksissa. Toisaalta heidän esitystensä karnevalistinen ja vahvasti kantaa ottava tyyli jatkaa poliittisen kabareen perinnettä. Kuparisesta on viime vuosina tullut myös näkyvä hahmo suomalaisessa keskustelukulttuurissa, ja hänen ohjauksensa tuntuvat toimivan teatteritaidetta laajemmassa kontekstissa osana ajankohtaisten yhteiskunnallisten kysymysten ympärille syntyvää julkista tilaa. Hän itse korostaa moniäänisyyttä, eri näkemysten välistä kilpailua ja mainitsee tavoitteekseen teatterin, joka toimii kansankokouksen tavoin.²¹⁵

Kartoituksessa löytämieni, noin neljäkymmenen dokumentaaristen esitysten kirjo osoittautui huomattavasti monipuolisemmaksi kuin Kuparisen edustama journalistinen lajityyppi, jota edusti ehkä kolmannes esityksistä. Toinen selkeästi erottuva ryhmä koostui produktioista, jotka oli tehty soveltavan teatterin keinoin taidekontekstin ulkopuolelta tulevien, usein marginaaliin jääneiden henkilöiden kanssa. Niissä korostui subjektiivisen, kokemusperäisen tiedon merkitys sekä halu antaa ääni ihmisille, jotka eivät muuten saa sanottavaansa kuulluksi. Esitysten aihepiirit liikkuvat yleisistä yhteiskunnallisista kysymyksistä henkilökohtaisiin kertomuksiin. Syksyllä 2014 ja keväällä/kesällä 2015 näin teatteria, joka käsitteli mm. ihmiskauppaa, Talvivaaraa, työttömyyttä, yhteiskunnan kehityssuuntia, Ruusulankadun asumispalveluyksikön nostamaa *nimby*-ilmiötä²¹⁶, Kontulan lähiötä asuinympäristönä, koulukiusaamista sekä useita omaelämäkerrallisia teemoja.

²¹⁴ mm. Junttila 2012, 243.

²¹⁵ Kuparinen 2013, 29; 33; 60.

²¹⁶ Nimby eli ”Not In My Back-Yard” tarkoittaa sitä, että asukkaat vastustavat lähialueelle suunniteltuja rakennushankkeita, koska pelkäävät saavansa naapurikseen epämiellyttäviksi koettuja henkilöitä, kuten syrjäytyneitä tai vammaisia.

Monesti yleinen ja yksityinen limittyivät siten, että samaa asiaa, kuten työelämän rakennemuutosta, tarkasteltiin sekä makrotason analyttisessä perspektiivissä että mikrotasolla yksittäisten henkilöiden ja tarinoiden kautta.

Useimmat näkemistäni esityksistä tuntuivat palaavan suoraan valistuksen perinteisiin jakamalla tietoa ja kutsumalla katsojia ajattelemaan. Vaikeaselkoiset taidekokeilut loistivat poissaolollaan ja sisällöt jäsennettiin niin selkeästi, ettei katsoja kerta kaikkiaan onnistunut putoamaan kärryiltä. Yhteistä esityksille oli avoin teatterillisuus ja kaiken illusorisuuden torjuminen. Draamallisen dialogin sijasta käsikirjoitukset perustuivat paljolti monologeihin, jotka suunnattiin suoraan katsojille. Näyttelijät tavallisesti esittelivät itsensä siviilihenkilöinä ja hyppäsivät nopeasti aina kulloinkin tarvittavaan rooliin. Yhtä paikkasidonnaista esitystä lukuun ottamatta katsomo ja näyttämö oli erotettu toisistaan tavanomaiseen vastakkainasetteluun. Tyyllisesti ja rakenteellisesti monet esitykset muistuttivat sketsiviihdettä ja *stand up* –komiikkaa, mihin liittyi erilaisten kerronnallisten ja esityksellisten keinojen sekoittuminen. Olin henkilökohtaisesti ehkä yllättynein esitysten yleisöystävällisyydestä. Katsomiskokemukseni muodostuivat intensiiviksi, puhutteleviksi ja usein myös hauskoiksi huolimatta asiapitoisista aiheista ja yksinkertaistetusta, jopa aika tavanomaisesta näyttämöestetiikasta.

Haastattelemani tekijät²¹⁷ kuvasivat dramaturgista työtä erilaisista lähteistä poimittujen palikoiden jäsentämiseksi pikemmin kuin draamallisen kokonaisuuden kirjoittamiseksi. Nauhoitetuista haastatteluista ja arkistolähteistä koostetut repliikit pyrittiin yleensä toistamaan mahdollisimman muuttamattomina. Kaikissa produktioissa oli käytettävissä moninkertainen määrä materiaalia lopulliseen esitykseen verrattuna, joten sen editoiminen oli ratkaiseva työvaihe esityksen sisältöjen kannalta. Normaalisti käsikirjoittaja ja ohjaaja valikoivat käytettävät tekstit, minkä jälkeen niitä jäsennettiin ja suhteutettiin toisiinsa näyttämötilanteen ehtoilla harjoituksissa. Kaikki tekijät kertoivat dramaturgian muotoutuneen aivan ensi-iltaan saakka, mutta varsinaisia kollektiivisia *devising*-menetelmiä²¹⁸ ei missään tutkimassani produktiossa käytetty.

Jokainen haastattelemani teatterin tekijä oli tietoinen dokumentaarisuuteen liittyvistä eettisistä kysymyksistä, kuten haastateltujen oikeusturvasta ja yksityisyyden suojasta, objektiivisuuden ja totuudenmukaisuuden vaatimuksesta sekä todellisiin henkilöihin perustuvien näyttämöhahmojen mahdollisesta loukkaavuudesta. Kaikki pyrkivät tietoisesti noudattamaan yleisesti hyväksyttäviä periaatteita, jotka usein konkretisoitiin journalistin eettisiin ohjeisiin.²¹⁹ Käytännössä tekijät päätyivät varsin erilaisiin esitysstrategioihin, mikä luultavasti johtui erilaisista sisällöistä ja toimintakontesteista. Osa antoi kohtauksiin täsmälliset lähdeviitteet ja piti tiukasti kiinni siitä, ettei tekstiin lisätty mitään keksittyä.²²⁰ Näin tapahtui etenkin yhteiskunnallisia aiheita käsittelevissä esityksissä, joissa siteerattiin poliitikkojen tai asiantuntijoiden puheita. Toiset teatterintekijät katsoivat suojaavan-

²¹⁷ Wikström 2014; Linnapuomi 2015; Haapala 2015; Heinonen, 2015; J. Gröndahl 2015; Dadu 2015.

²¹⁸ *Devising* tarkoittaa teatterissa työskentelytapaa, jossa käsikirjoitus tuotetaan ryhmän yhteisessä prosessissa ilman ennakkosuunnittelua.

²¹⁹ Julkisen sanan neuvosto: Journalistin eettiset ohjeet.

²²⁰ Linnapuomi ja Haapala 2015.

sa todellisten henkilöiden yksityisyyttä jättämällä avoimeksi, mitkä tarinat olivat totta ja mitkä keksittyjä.²²¹ Tämä oli yleisempää ihmisten henkilökohtaista elämää käsittelevissä esityksissä.

Tuotantoprosessi näytti usein jakautuneen kahteen vaiheeseen tai tasoon: yhtäältä taustatutkimukseen, aineiston keruuseen ja editoimiseen, toisaalta näyttämöllepanoon. Nämä toisistaan erottuvat työvaiheet muistuttivat jossain määrin toimittaja Janne Junttilan dokumenttiteatteria käsittelevässä kirjassaan lanseeraamaa journalistista ja taiteellista näkökulmaa,²²² joiden välissä tekijät tasapainoilevat. Ensin mainittu tarkoittaa journalistisen tiedonhankinnan ja ideaalien painotumista, toisin sanoen totuudenmukaisuuden ja tasapuolisuuden periaatteiden noudattamista. Jälkimmäinen korostaa teoksen taiteellisia arvoja sekä tekijän tai tekijäkollektiivin näkemystä. Tällöin keskeinen kriteeri on kohtauksen teatterillinen toimivuus, mikä saattaa joskus syrjäyttää totuudenmukaisuuden vaatimukset. Voisi ehkä leikkilisesti sanoa, että teatteri on sopimuksenvaraisesti sallittua valehtelemista, kun taas journalismin perusoletus on, että toimittaja kertoo mahdollisimman luotettavaa tietoa. Dokumenttiteatteriesityksessä sekä katsojat että tekijät joutuvat jatkuvasti kysymään itseltään, minkä toimintakulttuurin ehdoilla kulloinkin mennään: ollaanko teatterissa vai uutistoimituksessa?

Kenties lajityypin potentiaali osittain perustuukin juuri tähän jännitteeseen, joka muistuttaa siitä, että vakavinkin uutisjournalismi sisältää teatterillisen ja fiktiivisen ulottuvuuden. Tieto ja todisteet järjestyvät aina jonkinlaisen narratiivin muotoon, jotta ne voisi omaksua ja välittää toisille ihmisille. Toisaalta teatterillinen fiktio tuottaa sosiaalista todellisuutta tarjoamalla kokemuksen ja tulkinnan malleja. Parhaassa tapauksessa näiden prosessien näyttämöllistäminen johdattaa pohtimaan autenttisen todistusaineiston ja sitä koskevan, nykyhetkessä rakentuvan ymmärryksen suhdetta.

Miten puhua todellisuudesta nykykulttuurissa?

Tämän hetken kiinnostus dokumentaarisuuteen näyttäytyy kaksijakoisena ilmiönä. Se on yhtäältä osa nykyistä draamanjälkeistä teatteria ja vakiintuneita post-moderneja käytäntöjä, joihin kuuluvat valmiiden materiaalien kierrätys ja lainailu, fragmentaarisuus sekä yhtenäisen tarinan ja draamallisen rakenteen välttäminen. Toisaalta dokumentaariset esitykset ja niiden tekijät puhuvat ajankohtaisesta yhteiskunnallisesta todellisuudesta tavalla, joka tuo mieleen 1960- ja 70-lukujen politisoituneen teatterin sekä sen taustalta löytyvät Brechtin ajatukset – tuolloinhan dokumenttiteatteri eli edellistä nousukauttaan. Miten nämä traditiot mahtuvat samoihin raameihin nykyyrkimysten kanssa?

Postmoderni ja draamanjälkeinen teatteri keskittyvät tyypillisesti esitystilanteen dynamiikkaan ja sen performatiivisiin mekanismeihin, jotka tuottavat uutta, ennalta arvaamatonta todellisuutta.²²³ Vakaiden, poissaolevien merkitysten representaation sijasta korostetaan tässä ja nyt tapahtuvaa vuorovaikutusta ja siitä

²²¹ Gröndahl J. ja Heinonen 2015.

²²² Junttila 2012, 21.

²²³ mm. Ruuskanen (toim.) 2010, Lehmann 2009, Fischer-Lichte, 2008.

syntyviä erilaisia tulkintoja. Näytelmäkirjailijat ja -ohjaajat pyrkivät vetäytymään itseriittoisesta taitelijaroolista esitystä visioivana *auteur*-tekijänä ja antavat teoksen mieluummin muotoutua ryhmän kollektiivisista lähtökohdista käsin.

Muun nykyteatterin tavoin dokumenttiteatteri fokusoi esitystapahtuman ja vastaanoton vuorovaikutukseen fiktiivisen näytelmän asemesta, sekä käyttää eepistä kerrontaa ja monologeja draamallisten tilanteiden ja vuoropuheluiden sijasta. Aineistoja ei jäsennetä koherentiksi tarinaksi, vaan todellisuudesta poimitut elementit tuodaan näyttämölle sellaisenaan, ikään kuin *ready made* -taiteen esineet. Niitä koskevat käsitykset ja ymmärrys rakentuvat ja jäsentyvät koko ajan uudelleen esityksen aikana. Dokumentaarinen teatteri pyrkii kuitenkin myös kertomaan itsensä ulkopuolisesta sosiaalis-historiallisesta maailmasta. Se ei jää leikittelemään merkitysjärjestelmien sopimuksenvaraisuudella tai näyttämötodellisuuden sisäisillä prosesseilla. Oman tulkintani mukaan esityksissä ei niinkään puhuttu todellisuudesta sinänsä, vaan tuotiin todellisuutta koskevia väitteitä näyttämölle yhteisen tarkastelun kohteeksi.

On toisaalta ollut yllättävää huomata, miten usein dokumentaarisen teatterin tekijöiden puheissa toistuu pyrkimys totuuteen,²²⁴ ja esimerkiksi Junttila korostaa kirjassaan faktan ja fiktion selkeän erottamisen tärkeyttä.²²⁵ Se sotii sitä vastaan, että juuri kuvitteellisen ja reaalisen välisen rajan murtumista on pidetty nykyteatterin tyypillisenä piirteenä.²²⁶ Myös dokumenttielokuvan puolella on 1990-luvulta lähtien tultu laajasti siihen tulokseen, ettei kysymys faktan ja fiktion vastakkaisuudesta ole mielekäs,²²⁷ koska postmodernien näkemysten mukaan todellisuus ei ole saavutettavissa sellaisenaan. Sitä koskeva tieto tuotetaan puheissa ja esityksissä, jotka aina perustuvat tietystä näkökulmasta rakentuvaan diskurssiin. Faktat eivät löydy maailmasta vaan ilmenevät fiktiivisissä rakenteissa.²²⁸ Elokuvatutkija Philip Rosen yhdistää dokumentaarisuuden episteemisen kriisin yhteiskuntafilosofi Jean Baudrillardin ajatukseen simulaatioihin perustuvasta kulttuurista, missä asiat ovat olemassa vain loputtomasti toistuvien esitysten ja kopioiden kautta.²²⁹ Se on hänen mukaansa merkinnyt myös sosiaalisen ja poliittisen keskinäisen suhteen loppua sellaisena kuin se uudella ajalla on ymmärretty.

Esitys- ja mediatutkija Philip Auslander on esittänyt, että postmoderni taide ei voi olla poliittista Brechtin ja Piscatorin tyyliin vaatimalla vallankumousta.²³⁰ Sekä objektiivinen dokumentaarisuus että vaihtoehtoisten yhteiskuntajärjestelmien kuvittelu edellyttäisivät asettumista simulaatioiden ketjun ja diskursiivisten systeemien ulkopuolelle. Se ei Auslanderin mukaan ole mahdollista postmodernissa yhteiskunnassa, missä aiemmin erillisinä pidetyt alueet kuten talous, politiikka ja kulttuuri ovat romahtaneet yhteen ja kriittinen etäisyys niiden väliltä kadon-

²²⁴ mm. Hammond and Steward (eds.) 2008

²²⁵ Junttila 2012, 243.

²²⁶ mm. Balme 2015, 201, Fischer-Lichte 2008, 20-22.

²²⁷ mm. Aaltonen 2006, 39.

²²⁸ mm. Renov 1993, 1-11.

²²⁹ Rosen 1993, 83. Baudrillard 1983.

²³⁰ Auslander 1992.

nut.²³¹ Ainoa mahdollisuus poliittisuuteen on toimia ja puhua diskurssien sisältä käsin ja samalla kriittisesti tutkia niiden ideologisia perusteita.

Nyt sekä dokumentaarisuus että ”vanhanaikainen” poliittisuus näyttäisivät kuitenkin tehneen jonkinlaisen paluun. Draaman tutkija Carol Martin kuvaa uuden sukupolven taiteilijoiden asennetta konstruktivistiseksi postmodernismiksi: he pitävät mahdollisena esittää relevantteja väitteitä maailmasta siitä huolimatta, että käytetään postmoderneja strategioita ja myönnetään totuuden olevan tavoittamattomissa. Teatteri merkitsee heille tekoa, jolla on vaikutusta.²³²

Dokumenttiteatterin nykysuusion syynä on yleisesti pidetty epäluottamusta, jota tunnetaan perinteisiä journalistisia medioita kohtaan, koska ne eivät kykene selittämään monimutkaisia julkisia tapahtumia.²³³ Totuuden ja valheen erottaminen on alkanut tuntua uudella tavalla tärkeältä maailmassa, missä valheellinen informaatio, trollaukset ja vihapuhe ovat nopeasti lisääntyneet ja vaikuttavat dramaattisesti sosiaaliseen todellisuuteen. Tekijät toivovat dokumenttiteatterin tarjoavan vaihtoehtoisia välineitä uutisten syventämiseen, informaatiotulvan jäsentämiseen, valtavirrasta poikkeavien näkökulmien kertomiseen, tiedon demokratisoimiseen sekä ihmisten osallistamiseen julkiseen keskusteluun. Dokumenttaariset produktiot mahdollistavat sekä tekijöiden että katsojien pitkäjänteisen keskittymisen aiheen äärelle. Siinä ne eroavat normaalista uutismediasta, jota usein seurataan hajamielisemmin ja sattumanvaraisemmin. Kenties teatteritapahtuman fyysinen konkreettisuus myös muodostaa vastakohtan medioituneelle todellisuudelle. Elävä esitys, inhimillinen puhe ja ruumiillinen läsnäolo lisäävät faktatietoon kokemuksellisen ulottuvuuden. Toisaalta tietoisuus esitystilanteesta vieraannuttaa katsojaa huomaamaan, että kerrotut sisällöt ovat välitettyjä, rakennettuja ja siten väistämättä puolueellisia.

On hauskaa huomata olevansa väärässä

Minun Palestiinani ei tekijänsä Noora Dadun mielestä ollut varsinaista dokumenttiteatteria vaan pikemmin ”muistiteatteria” ja ”henkilökohtaisen journalismia”.²³⁴ Dadu käsitteli siinä omaa suomalais-palestiinalaista taustaansa Lähi-idän konfliktin kontekstissa. Valloittavassa esityksessä oli asiapitoista luentoa, itseironian sävyttämää monologia, esineteatteria sekä muutamia lida-Maria Heinosen kanssa näyteltäviä dramatisoituja kohtauksia. Tietopuolisen informaation lisäksi tekstit perustuivat Dadun elämäkerrallisiin muistoihin sekä kokemuksiin, joita hän oli tallentanut esitystä varten tekemillään Israelin matkoilla.

Esityksen alkupuolella Dadu kertoi tarinan, kuinka hän vuoden 2001 ensimmäisen WTC-iskun tapahduttua oli juossut toisten ylioppilasteatterilaisten kanssa Vanhalle ylioppilastalolle katsomaan reaaliaikaista televisiolähetystä New Yorkista. Hän tunsikin kaikkien kääntyvän katsomaan itseään ikään kuin hän puoliksi pa-

²³¹ emt. 10.

²³² Martin 2010, 3-4.

²³³ mm. Junntila 2012, 25; 156-159; Reinelt 2009, 12, Kuparinen 2013, 17; Soans 2008, 17; Norton-Taylor 2008, 122.

²³⁴ Dadu 2015.

lestiinalaisena olisi henkilökohtaisesti osasyllinen tapahtumiin. Traumaattiseksi koettu hetki sai siihen asti itsensä täysin suomalaiseksi kokeneen Dadun etsimään identiteettiään kahden kulttuurin välissä, mikä edelleen johti tutkimaan maailmanpoliittista tilannetta, Lähi-idän historiaa ja palestiinalaisten asemaa Israelissa. Katsojana samaistuin vahvasti mukaansatempaavaan, humoristisesti esitettyyn kertomukseen. Siitä tuli eräänlainen avaintarina, jonka läpi katsoin seuraavia kohtauksia. Esityksen loppupuolella Dadu paljasti, että keskustellessaan myöhemmin asiasta silloisten ylioppilasteatterilaisten kanssa, kaikki muistivat syyskuun 11. tilanteen aivan eri tavoin. Tarkistaessaan tapahtumien tarkkoja kellonaikoja Dadu huomasi, etteivät he itse asiassa olleet edes television ääressä iskujen tapahtuessa. Kyseenalaistamalla oman uskottavuutensa ja vetämällä maton hyväuskoisen katsojan jalkojen alta, hän antoi mielestäni uuden lukuohjeen esitykselleen ja samalla koko dokumentaariselle esitysgenrelle nostamalla inhimillisen kokemuksen todistusvoiman kriittisen tarkastelun kohteeksi.

Yleisesti ottaen kuulija on helppo saada uskomaan faktoihin, jos henkilökohtaisesti kerrotut tarinat kutovat asiantiedon ja omakohtaisen kokemuksen johdonmukaiseksi kokonaisuudeksi, johon voi samaistua, ja joka tukee kuulijan maailmankuvaa. Reinelt puhuu dokumentaarisuuden lupauksesta, joka vastaa katsojan haluun vahvistaa merkityksellisinä pitämiään kertomuksia autenttisen todistusaineiston avulla.²³⁵ Dokumentin arvo perustuu hänen mukaan realistiseen epistemologiaan (siihen että ajattelemmekin sen kertovan jotain mielemmekin ulkopuolisesta maailmasta), mutta sitoudumme siihen fenomenologisen kokemuksen kautta (eli se tulee meille tärkeäksi siinä, miten se henkilökohtaisessa havainnossamme ilmenee).²³⁶ Tämä yhdistelmä on arvokas, koska sen kautta katsoja voi omakohtaisesti ymmärtää faktoihin sisältyviä inhimillisiä ulottuvuuksia sekä samaistua toisten näkökulmiin, tarpeisiin ja kärsimyksiin. Silti se saattaa myös houkutella yleisön uskomaan tosiasioihin vain sillä perusteella, että subjektiivinen kokemus saa ne tuntumaan oikeilta. Fenomenologisella tasolla teatteri vastaa herkästi nauttiiin haluamme kyetä havaitsemaan maailma sellaisena kuin se on kysymättä, miten havainnossa ilmenevä tieto on rakentunut. Esitystilanteen kollektiivisuus puolestaan tukee samanlaisen ymmärryksen rakentumista katsojien kesken. Silloin esitys voi tulla vaarallisen lähelle niitä mekanismeja, joilla propaganda toimii – mutta se voi yhtä hyvin paljastaa näitä mekanismeja muistuttamalla sekä omasta teatteriluonteestaan että mielen ja maailman yhteismitattomuudesta.

Minun Palestiinani -esityksen kohtauksessa ei ollut kyse vain subjektiivisen muistin epäluotettavuudesta tai eri ihmisten tavoista tulkita sosiaalisia tilanteita, vaan siitä, mikä ylipäättään saa meidät uskomaan faktoihin. Juuri se vilpittömän henkilökohtaisuus, jonka ansiosta Dadun kertomus tuli itselleni todelliseksi, osoittautui virheen lähteeksi. Esityksen fokus siirtyi silloin tarinan sisällöstä metatasolle esittämisen ja vastaanottamisen strategioihin. Dadu pohti aihetta haastattelussaan viitaten myös maailmanpoliittiseen tilanteeseen:

²³⁵ Reinelt 2010, 39.

²³⁶ Reinelt 2009, 7.

Vaikka totuuden kyseenalaistuminen on toisaalta horjuttavaa ja tavaltaan pelottavaakin, siinä on toisaalta myös hirveästi toivoa. Toivottomassa tilanteessa toivo tulee tietyllä tavalla siitä, että se mitä me nähdään ei olekaan totta. Toivo on siinä, että me voidaan katsoa myös toisin. Me voidaan rakentaa myös toisin. Ja elää myös ihan toisin. Se on hauskaa huomata olevansa väärässä.²³⁷

Jotain samankaltaista tarkoittanee saksalainen teatteriohjaaja, Baselin dokumenttipäivien kuraattori Boris Nikitin, jonka mukaan dokumentaarisuus on illuusioteatterin radikaali muoto.²³⁸ Se, minkä ymmärrämme todellisuudeksi ei ole erotettavissa niistä tavoista, joilla siitä saadaan tietoa, ja joilla sitä edelleen representoidaan, sanallistetaan ja esitetään. Todellisuuden kuvaamisen premisit ja normit ovat yhteisesti tunnustettuja kuvitelmia, joiden toistaminen vakuuttaa meidät niiden faktisuudesta. Nikitin puhuu ”uskottavuustekniikoista” (*Beglaubigungstechniken*),²³⁹ joiden avulla dokumentaarisen esityksen katsojaa pyritään vakuuttamaan esitetyn asian todenmukaisuudesta tai henkilön autenttisuudesta. Niitä ovat esimerkiksi esiintyjän siviilinimen käyttäminen, historiallisten dokumenttien esittäminen tai todelliset arkkitehtoniset puitteet. Jokainen todistaja on kuitenkin aina epäluotettava ja dokumentaarisuuteen sisältyy alituisen väärennöksen mahdollisuus.²⁴⁰ Nikitinin mielestä tästä johtuva epävarmuus demokratisoi tietoa, koska se jättää viime kädessä katsojan päätettäväksi, mihin illuusioon hän on valmis uskomaan ja ottamaan siitä vastuuta.²⁴¹

Lainattu ruumis

Minun Palestiinani perustui tekijänsä omakohtaisiin kokemuksiin, mutta useimmissa dokumentaarisisissa esityksissä siirretään toisten ihmisten puhetta näyttelijöiden suuhun ja luodaan todellisia henkilöitä kuvaavia näyttämöllisiä hahmoja. Tähän liittyy ymmärrettävästi runsaasti eettisiä kysymyksiä. Journalistin ohjeisiin painottuva keskustelu rajoittuu paljolti sanallisen tiedon luotettavuuteen ja haastattelun pelisääntöihin. Katveeseen helposti jää, millä tavoin tekstin näyttämöllepano ja ylipäättänsä teatterin taiteellinen ominaislaatu vaikuttavat tiedon rakentumiseen.

Kenties oleellisinta on, että näyttelijä lainaa ruumiinsa esittämälleen henkilölle, jolloin syntyy samanlainen ”kahden ruumiillistuman ongelma”, kuin mistä mediatutkija Anneli Lehtisalo puhuu historiallisten elämäkertaelokuvien yhteydessä.²⁴² Se tarkoittaa että katsojan vastaanotossa yhdistyvät näkyvillä olevan näyttelijän fyysinen ruumis ja kulttuurinen tai henkilökohtainen mielikuva esikuvan habituksesta. Näyttämöhahmo on tietenkin aina eräänlainen hybridi, jossa

²³⁷ sama 2015.

²³⁸ Nikitin 2014, 13.

²³⁹ emt. 16.

²⁴⁰ emt. 14.

²⁴¹ emt. 19.

²⁴² Lehtisalo 2011.

katsoja havaitsee yhtä aikaa fyysisen ihmisen ja kuvitellun roolihenkilön. Teatterintutkija Erika Fischer-Lichte käyttää termejä fenomenaalinen ja semioottinen ruumis, joiden välissä katsojan havainto heilahtelee.²⁴³ Hän toteaa niiden keskinäisen suhteen olleen jatkuvien neuvottelujen kohde viime vuosikymmenten teatterissa. Mutta mitä tapahtuu, jos esittämisen kohde on samassa ajassa elävä, lihaa ja verta oleva, ajatteleva ja tunteva ihminen?

Dokumentaarisia esityksiä koskee epäilemättä sama havainto, jonka Riina Maukola on tehnyt suomalaisen teatterin elämäkerrallisia taiteilijahahmoja käsittelevässä väitöskirjassaan: todellisiin henkilöihin liittyvät, yleisesti tunnistettavat mielikuvat kerrostuvat esityksen ja sen kontekstin tuottamien merkitysten kanssa.²⁴⁴ Siihen voi soveltaa myös teatterintutkija Marvin Carlsonin ajatusta siitä, miten katsojan aikaisemmat kokemukset ja tiedot kummittelevat jokaisen esityksen vastaanotossa ja vaikuttavat tulkintoihin.²⁴⁵ Kun kyse on julkisuudessa tunnettujen henkilöiden esittämisestä, erilaisten "aaveiden" määrä on erityisen suuri, koska niitä tulee sekä teatterin kontekstista että henkilöihin itseensä liittyvistä muistikuvista. Pienelläkin vihjeellä voidaan käynnistää pitkä assosiaatioketju katsojan mielessä, jolloin hahmoista ja tapahtumista tulee helposti stereotyyppisiä: ne ikään kuin lokahtavat kollektiivisessa mielikuvituksessa valmiina oleviin skenaarioihin ja kuvastoihin. On usein informatiivisesti tarkoituksenmukaista, että katsoja tunnistaa nopeasti henkilöt ja heihin liitetyt merkitykset, mutta se saattaa ohjata tulkintaa vakiintuneille urille ja vahvistaa luonnollistuneita käsityksiä.

Elokuviissa "kahden ruumiillistuman ongelma" on yleensä ratkaisu tavoittelemalla mahdollisimman suurta näköisyyttä näyttelijän ja esikuvan välillä,²⁴⁶ mutta teatterissa usein tehdään "ruumiiden ylijäämä" näkyväksi, Lehtisalon ilmaisu lainaten. Toisin sanoen, näyttelijä sekä esiintyy omana itsenään että muuttuu esityssopimuksen nojalla hetkellisesti toiseksi. Näin toimittiin lähes kaikissa näkemissäni dokumentaarisisissa esityksissä, ja niiden tekijät myös systemaattisesti torjuivat ajatuksen kaikenlaisesta näköisimitaatiosta.

Journalististen ohjeiden vaatimusta tosiasioiden erottamisesta mielipiteistä ja sepitteistä pyrittiin toteuttamaan muun muassa Kouvolan teatterin musiikkipiatoisessa esityksessä *Työtä päin*, joka tutki työelämän muutosta. Toimittaja Laura Haapalan perinpohjainen käsikirjoitus oli koostettu valtavasta määrästä haastatteluja, kirjallisuudesta ja lehtiartikkeleita sekä tekijöiden keskinäisestä sähköpostikirjeenvaihdosta. Tekstit toistettiin alkuperäisessä muodossaan ja kaikkien repliikkien lähdeviitteet tuotiin näkyville. Esitys alkoi tylliesirippuun heijastetulla lukuohjeella: "Kaikki näytelmän repliikit ovat autenttisia, ne ovat siis totta. Näyttämötapahtumat ja tulkinnat henkilöistä ovat kuviteltuja, ne ovat siis teatteria." Puheiden sisältö ja näyttämöhahmot asetettiin näin lähtökohtaisesti erilaisille tulkinnan tasoille.

Ohjaaja Satu Linnapuomi kertoi lähteneensä liikkeelle teatterin keinoista ja näyttämöhahmojen humoristisesta tyylittelystä, jonka hän arveli tavallaan suo-

²⁴³ Fischer-Lichte 2008, 94.

²⁴⁴ Maukola 2011.

²⁴⁵ Carlson 2001.

²⁴⁶ Lehtisalo 2011.



Laura Haapala: Työtä päin! Kouvolan Teatteri. Ensi-ilta 6.11.2014. Ohjaus: Satu Linnapuomi. Kuvassa Satu Taalikainen, takana Elina Ylisuvanto, Hannele Laaksonen ja Jaana Raski. Kuva: Marja Seppälä.

jaavan esikuvia muistuttamalla esitystilanteen leikkiluonteesta.²⁴⁷ Kun vastuullisen liiketoiminnan professori Minna Halme väitteli Elinkeinoelämän keskusliittoa esittävän laatikon kanssa, oli itsestään selvää ettei kyse ollut todellisten tapahtumien rekonstruktioista. Kohtaus asetti hahmot eräänlaisiin lainausmerkkeihin, mikä korosti niiden erillisyyttä suhteessa esikuvuihinsa. Voisi ehkä sanoa että avoin valehteleminen antoi rehellisen vaikutelman ja toimi omanlaisenaan uskottavuusteknikkana.

Toisaalta teatterileikki teki mielestäni mahdolliseksi tulkita hahmot kommentiksi sekä esikuvia että heidän puheitaan kohtaan, koska ne olivat niin selvästi tekijöiden lisäyksiä. Esimerkiksi kalastusasuaan puettu, matalalla ja rauhallisella äänellä replikoiva vasemmistoliiton kansanedustaja Esko Seppänen oli asetettu väittelemään oikeistolaisen talouspolitiikan puolestapuhujan, Björn Wahlroosin kanssa, jota esitti vaaleanpunaisiin housuihin ja mustaan puvuntakkiin puettu, rokokoo-ajan hovimiehen elkein tanssahteleva naisnäyttelijä.

Karkeasti ottaen esityksen henkilöahmot voi jakaa kolmeen ryhmään: "tavalliset" kouvolaalaiset ihmiset, joiden kautta työelämän murros konkretisoitui, paikalliset poliitikot, jotka epätoivoisesti yrittivät ratkaista kaupungin ongelmia sekä asiantuntijat ja valtakunnantason poliitikot, jotka näyttäytyivät pikemmin tiettyjen näkemysten edustajina kuin yksilöllisinä ihmisinä. Tyylyttelyn aste Sanna Levon

²⁴⁷ Linnapuomi 2014.

pukusuunnittelussa ja näyttelijöiden ilmaisussa tuntui säätelevän sitä etäisyyttä, jonka katsojan ja hahmon välille toivottiin syntyvän: oliko näyttämöllä käsitteellistetty mielikuva vai samaistuttava ihminen, jonka näkökulman voi omaksua? Kun silloinen pääministeri Alexander Stubb juoksi lavalle kilpaurheilijan asussa ja puhallettava maapallo kädessään, tulkitsin hahmon globaalin kilpailuyhteiskunnan symboliksi. Kun taas Työterveyslaitoksen professori Antti Kasvio näytettiin korjaamassa polkupyörää, minulle syntyi tunnistettava mielikuva paitsi vihreästä ideologiasta, myös tavallisesta miehestä arkipuuhiensa parissa.

Tulkintani mukaan näyttelijöiden esittämät roolihahmot edustivat ensisijaisesti teatterintekijöiden väitteitä, eivät poissaolevien todellisten henkilöiden ruumiillisuuksia. Lukuohje kehotti katsojaa erottamaan esityksen ja esitettävän asian toisistaan, mikä voi parhaimmillaan johtaa välittyvän tiedon kriittiseen arviointiin ja sitä kautta syventyneeseen ymmärrykseen. Missä määrin yleisö otti esityksen vastaan lukuohjeen mukaisesti, jää avoimeksi kysymykseksi.

Rakkaus aitoon puheeseen

Työtä päin -esityksen tekijät kertoivat inspiroituneensa ns. *verbatim*-tekniikasta eli henkilön alkuperäisen puheen sanatarkasta toistamisesta, mille Junntila on ehdottanut suomenkielistä käännöstä ”sanasanainen”.²⁴⁸ Äärimmäisessä muodossaan se tarkoittaa koko ääniasun uskollista jäljittelyä sanojen painotuksia, taukoja ja yskähdyksiä myöten, mutta käytännössä sellaista ilmaisu kuullaan harvoin. Suomessa ainoastaan harrastajaryhmä Porin Teatterinuoret ilmoittaa toteuttaneensa esityksen *Työ tekijäänsä kiittää* (2014) kokonaan *verbatim*-tekniikalla.²⁴⁹ Monet haastattelemani tekijät halusivat kuitenkin säilyttää puhutun tekstin mahdollisimman koskemattomana ja suhtautuivat dramaturgin tehtävään eräänlaisena valmiiden palikoiden järjestäjänä, ei uusien repliikkien kirjoittajana tai muokkaajana.²⁵⁰

Sanasanaisuus näyttää toimineen myös tutkimusvälineenä kielen materiaalisuuteen. Nauhoitukset tuovat näkyviin puhekielen erityislaadun änkytyksineen, katkonaisine lauseineen ja outoine sanajärjestyksineen. Merkityksellisten sisällön sijasta korostuu ylimääräinen ”häly”, joka normaalisti pyritään sivuuttamaan huomiotta. Linnapuomi sanoi kiinnostuneensa *verbatim*-tekniikasta ”rakkaudesta aitoon puheeseen”, joka eroaa kohotetusta teatteripuheesta. Hänen mukaansa katsoja tunnistaa ja hyväksyy vastoimaisesti *verbatim*-repliikkien aitouden eikä ala pohtia henkilöiden uskottavuutta kuten fiktiivisten näytelmätekstien kohdalla usein tapahtuu.²⁵¹ Haapala puolestaan muisti, kuinka näyttelijät olivat pelkästään puhetapaa ja täytesanoja jäljittelemällä onnistuneet tavoittamaan esikuviansa ulkoista olemusta, vaikka eivät olleet heitä tavanneet.²⁵² Käytännössä Kouvolan

²⁴⁸ Junntila 2012, 103.

²⁴⁹ <http://teatterinuoret.blogspot.fi/2014/08/tyo-tekijaansa-kiittaa.html>

²⁵⁰ Gröndahl, J. 2015; Wikström 2014; Haapala 2015.

²⁵¹ Linnapuomi 2015.

²⁵² Haapala 2015.

teatterin näyttelijät kuitenkin kokivat *verbatim*-tekniikan vaikeaksi ja työlääksi,²⁵³ joten sen puhdasoppisesti toteuttamisesta jouduttiin luopumaan.

Kansainvälisesti tunnetuin *verbatim*-esiintyjä lienee yhdysvaltalainen Anna Deavere Smith, joka yhden naisen esityksissään jäljittelee eri henkilöiden tunnusomaista puhetapaa. Videoltakin katsottuna minulle syntyi vahva vaikutelma, että hänen esiintymisessään oli aavemaisella tavalla läsnä kaksi eri ihmistä samassa ruumiissa.²⁵⁴ Smith uskoo kielen avulla tavoittavansa puhujan tunteet ja identiteetin: ”näyttämöllä ainoa pääsy todelliseen henkilöön on tämän puheen tarkka jäljittely.”²⁵⁵ Hän yhdistää *verbatim*-metodin brechtiläiseen *gestukseen* eli rooli-hahmon yhteiskunnallista asemaa ilmaisevaan näyttelijän eleeseen.²⁵⁶ Teatterintutkija Diana Taylorin mukaan Smith työskentelee ”ulkoa sisäänpäin” eli kopioi puheen pintatason ilmenemistä eikä pyri sisältäpäin eläytymällä ymmärtämään toisen psyykettä.²⁵⁷ Silloin puhe näyttäytyy sisäsyntyisen ilmaisun sijasta itsenäisenä ilmiönä, kielellisenä habituksena, jonka voi irrottaa yksittäisestä puhujasta ja tarkastella sitä kulttuurisesti omaksuttavana sosiaalisena käytäntönä. Tämä tuo näkyviin puhetapoihin sisältyvät hierarkiat ja valtarakenteet. Samalla *verbatim*-esiintyjä kiinnittää myös huomiota puheen ruumiilliseen materiaalisuuteen, kuten äänen sävyyn, tempoon, rytmiiin ja puheen prosodiaan, jotka tuottavat omia merkityksiään sanallisen tekstin ohessa. Puheilmaisun kielellinen ja kehollinen puoli muistuttavat Taylorin lanseeraamaa käsiteparia ”arkisto” ja ”repertuaari”, jotka tarkoittavat kahta erilaista tapaa välittää ja varastoida tietoa. Ensin mainittu perustuu kirjoituksiin ja artefakteihin, jotka kykenevät varastoimaan pysyvää, yksittäisistä henkilöistä riippumatonta tietoa. Muutoksille altis ”repertuaari” siirtyy ihmiseltä toiselle toiminnan ja kokemusten kautta eikä ole aina kielellisesti artikuloitavissa.²⁵⁸ *Verbatim*-tekniikan voi ajatella tallentavan puhunnan ”repertuaaria”, joka kantaa sanojen ulottumattomiin jääviä muistoja ja ajatuksia. Tämä saattaa tulla erityisen tärkeäksi, kun käsitellään yhteisöjen traumaattisia tapahtumia, kuten Smith myös on tehnyt.²⁵⁹

Teatterin naturalismia käsittelevän oppikirjan kirjoittajat Kenneth Pickering ja Jayne Thompson puolestaan liittävät *verbatim*-teatterin realismiin perinteeseen, jossa pyritään tuomaan pala todellisuutta näyttämölle sellaisena kuin se havaitaan.²⁶⁰ Brechtiläinen ja naturalistinen teatteri suhtautuvat tyylilajeina toisiinsa kuin tuli ja vesi, mutta episteemiseltä kannalta molempia yhdistää pyrkimys tietoon ja analyttiseen ymmärrykseen. Keinot ovat kuitenkin erilaiset. Siinä missä naturalisti pyrkii uskollisesti toistamaan empiiristä havaintoa todellisuudesta,

²⁵³ Linnapuomi 2015.

²⁵⁴ Smith: *Let me down easy*. <https://www.youtube.com/watch?v=uQ1OyKy9FwM>.

²⁵⁵ Junttila 2012, 114-115., Taylor 2003, 230.

²⁵⁶ Junttila 2012, 114.

²⁵⁷ Taylor 2003, 230.

²⁵⁸ Taylor 2003.

²⁵⁹ Forsyth 2009, 140-150.

²⁶⁰ Pickering – Thompson 2013, 211-216.

brechtiläinen näyttelijä toimii katukohtauksen²⁶¹ silminnäkijän tavoin ja suodattaa kertomukseensa vain sen, mikä on oleellista valitun näkökulman kannalta.

Verbatim-tekniikka muistuttaa kieltämättä naturalismia siinä, että siihen liittyy materiaalin valikoimattomuus toisin kuin Brechtin katukohtauksessa. Jokainen tauko, yskähdytys ja äänenpaino toistetaan ikään kuin kaikki puheeseen sisältyvät ilmiöt olisivat merkityksellisiä. Silti kukaan ei voi tietää, miksi haastateltu on tallellut puheessaan, toistanut sanoja tai vaiennut kesken lauseen. Oleellista ja epäoleellista informaatiota ei lähtökohtaisesti erotella toisistaan, vaan kaikki on yhtä arvokasta tietoa. Tämä tuo mieleen Richard Sennettin käsityksen varhaisen realismin epistemologiasta, missä ”kaikki on merkityksellistä koska mikä tahansa voi olla merkityksellistä.”²⁶² Yksityisen ja julkisen sfäärin erottuessa toisistaan porvarillisessa kulttuurissa, ihmisen käyttäytymistä alettiin Sennettin mukaan tulkita ilmaisuna hänen sisäisestä persoonallisuudestaan. 1800-luvun naturalistinen teatteri pyrki havaittavissa olevan ulkopinnan avulla kuvaamaan eräänlaisia oireita henkilöiden ja tapahtumien todellisesta luonteesta.

Naturalismille ominainen tieteellinen materialismi ja selittämiseen pyrkivä asenne eivät yleensä kuulu postmoderniin ja draamanjälkeiseen nykyteatteriin, mutta *verbatim*-tekniikan voi ajatella hyödyntävän kulttuurissa vahvasti elävää realismin perinnettä ja inhimillistä taipumusta olettaa erillisten asioiden välille syy-yhteyksiä. Se ikään kuin houkuttelee katsojat tulkitsemisen leikkiin, mutta jättää kuulijan vastuulle päätellä, mitä hänen tulee ottaa huomioon jos mitään. Paljastaako yksiminen valehtelun vai saiko puhuja roskan kurkkuunsa? Tämä tiedollinen epävarmuus saattaa olla yksi selitys siihen, miksi *verbatim*-teatteri usein pitää katsojan otteessaan, vaikka teatterilliset tehot olisi minimoitu. Englantilainen näyttelijä Robin Soans ehdottaa omien kokemustensa perusteella, että yleisön rooli tulee tavallista aktiivisemmaksi, koska haastattelutilanne ikään kuin toistuu esityksessä ja katsoja kokee puhujan uskoutuvan itselleen henkilökohtaisesti.²⁶³

Kuka voi puhua toisen puolesta?

Q-teatterin *Ruusulankatu 10* kuvasi Helsingin Töölöön sijoitetun, syrjäytyneille ja päihdeongelmallisille miehille tarkoitetun asumispalveluyksikön asukkaita heidän kanssaan tehtyjen haastattelujen pohjalta. Taustalla oli asuntolan naapurustosaan herättämä voimakas vastustus ja mediassa leviävät virheelliset tiedot, jotka vahvistivat ennakkoluuloja. Yleisötyön puitteissa tehty esitys syntyi Töölö-liikkeen ja asuntolaä ylläpitävän Sininauhasäätiön aloitteesta. Sen tavoitteena oli rauhoittaa tilannetta ja antaa töölöläisille oikeampaa informaatiota yksikön olosuhteista ja asukkaista.

²⁶¹ Katukohtaus-esimerkissään Brecht pitää liikenneonnettomuuden silminnäkijän todistusta ihanteellisena esityksenä, koska kertoja pyrkii selittämään tapahtunutta poliisille mahdollisimman informatiivisesti. Samalla tavalla näyttelijän tulee suunnata kaikki toimintansa ainoastaan siihen, mikä on tärkeää esityksen viestin kannalta. (Brecht 1991, 117-124.)

²⁶² Sennett 1978, 21.

²⁶³ Hammond and Steward 2008, 23.

Ohjaaja Jonna Wikström toteutti haastattelut työpajatyypisinä tapaamisina, jotka jatkuivat puolentoista vuoden ajan. Esityksessä nähtiin katkelmia tapaamisissa kuvatuista videoista, mutta pääasiassa asukkaiden puheet oli litteroitu kahden miesnäyttelijän esitettäväksi. He eivät olleet itse tavanneet haastateltavia, vaan lähtivät liikkeelle Wikströmin editoimasta sanallisesta tekstistä, ikään kuin se olisi ollut normaali näytelmä.²⁶⁴ Alkuperäinen puhe kierrätettiin siis kirjoituksen kautta, jolloin näyttelijät saivat fiktiivistä vapautta ymmärtää puhujan motiiveja ja tuntemuksia. Tämä poikkesi jossain määrin muiden, yhteiskunnallisempiin kysymyksiin suuntautuneiden dokumenttiteatterin tekijöiden lähtökohdista, joihin kuului ehdoton pidättäytyminen psykologisista oletuksista.²⁶⁵ Wikström kertoi pitäneensä miesten henkilökohtaisia tarinoita yhteiskunnallista keskustelua tärkeämpinä ja halunneensa osoittaa heidän kohtaloidensa monimuotoisuuden: syrjäytymiseen ei ollut yhtä kaikenkattavaa sosiologista selitystä vaan asuntolaan oli päädytty hyvin erilaisia reittejä pitkin.²⁶⁶ Vastaavasti esityksessä ei etsitty helposti tunnistettavia tyyppejä vaan yksilöllisiä ihmisiä, joiden kohtaloihin katsojien toivottiin samaistuvan.

Näyttelijöiden asenne oli silti enemmän toteava kuin eläytyvä, mikä antoi tekstille vakuuttavuutta. He ylläpitivät tietoisuutta esitystilanteesta muun muassa katsomalla suoraan yleisöön, välttämällä kuvittavaa toimintaa ja vahvojen tunteilujen esittämistä. Itselleni juuri se tarjosi samaistumispintaa ja ohjasi minua samalla suhtautumaan kerrottuihin tarinoihin rationaalisesti. En niinkään eläytynyt rankkoihin kokemuksiin, vaan karismaattiseen näyttämöhahmoon, joka kertoo elämästään etäännytetysti. Minulle syntyi mielikuva henkilöstä, joka on päässyt vaikeuksiensa yli ja pystyy nyt tarkastelemaan menneisyyttään välimatkan takaa.

Verratessani näyteltyjä hahmoja mainosvideossa²⁶⁷ näkyviin asukkaisiin sain vaikutelman, että näyttelijät olivat loiventaneet esikuviansa habitusta antamalla heille kesymmän ulkomuodon ja puhenuotin. Ohjaaja vahvisti tulkinnan: ”Itse asiassa mun täytyy sanoa, että joistain tyypeistä tein tietoisesti paremman kuvan, kuin mitä he ehkä todellisuudessa ovat.”²⁶⁸ Kun muistaa, että esityksen tavoitteena oli hyväksyvän ja suvaitsevan asenteen herättäminen yleisössä, tämä tuntuu tarkoituksenmukaiselta. Lainaamalla asumispalveluyksikön asukkaille ”siis-timmät” ruumiit näyttelijät tekivät heistä helpommin lähestyttäviä ja tutumpia, mikä myös vähensi kiusallista tunnetta toisten elämän tirkistelemisestä. Toisaalta voi kysyä, rakennettiinko todellisista henkilöistä tekijöiden ja oletetun yleisön arvomaailman mukaista mielikuvaa. Hukattiinko silloin myös jotain siitä pelottavasta vieraudesta, jonka kohtaamiseen esitys pyrki?

Ruusulankatu 10 tuo myös mieleen teatteritutkija Freddie Rokemin esittämän ajatuksen näyttelijästä menneisyyden traagisten tapahtumien todistajana.²⁶⁹ Rokem käyttää esimerkkinä holokaustia kuvaavia esityksiä, joiden alkuperäiset todistajat, keskitysleirien kuolleet uhrit eivät itse kykene kertomaan kohtalostaan.

²⁶⁴ Wikström 2014

²⁶⁵ Kuparinen 2013, 87. Linnapuomi 2015.

²⁶⁶ Wikström 2014.

²⁶⁷ <https://vimeo.com/67797956>

²⁶⁸ Wikström 2014.

²⁶⁹ Rokem 2000.

Siksi jonkun pitää astua heidän paikalleen todistamaan tapahtumista. Rokemin keskeinen väite on, että historialliset esitykset ovat ontologisia hybridejä, joissa näyttelijä luo aieman tapahtuman uudelleen oman ruumiinsa kautta, jolloin esitetty teksti on hänelle yhtä aikaa vieras ja oma.²⁷⁰ Näyttelijästä tulee ”hyperhistorioitsija”, joka toimii yhdistävänä linkkinä menneisyyden ja nykyisyyden välillä ja mahdollistaa tapahtumien ja henkilöiden ilmaantumisen uudelleen teatterin keinoin.²⁷¹ Esityksestä tulee eräänlainen ylösnousemusriitti, jossa poissa olevalle uhrille palautetaan kyky puhua menneisyydestä.²⁷²

Vaikka dokumenttiteatteri Rokemin mukaan eroaa historian esittämisestä ajankohtaisten aiheiden ja realismiin liittyvän perinteen vuoksi,²⁷³ ehdotan että se voi joskus toimia vastaavalla tavalla antaessaan äänen ihmisille, joiden kokemukset ovat jollain muulla tavoin kaukana katsojien elämänpiiristä. He eivät välttämättä ole kuolleita, mutta eivät syystä tai toisesta kykene itse puhumaan kokemuksistaan. Historiaan liittyvä ajallinen etäisyys voi korvautua sosiaalisella ja psykologisella välimatkalla, joka erottaa hyvinvoivan keskivertoyleisön nykyajassa elävistä, mutta näkymättömiksi ja mykiksi jäävistä syrjäytyneistä ihmisryhmistä, kuten Ruusulankatu 10:n asukkaista. Asunnottoman päihteidenkäyttäjän ja katsojan väliin asettuva näyttelijä voi myös toimia eräänlaisena tulkkina, joka suodattaa näkyviin yleisinhimillisen kokemuksen ennakkoluuloja herättävän ulkokuoren alta.

Näkymättömien todistajien tarinat olivat pääosassa myös Jeanette Björkqvistin käsikirjoittamassa ja Marcus Grothin ohjaamassa esityksessä *Kvinna till salu* Svenska Teaternissa. Lukiotason koulukiertueella esitettäväksi suunniteltu näytelmä käsitteli prostituutioon liittyvää ihmiskauppaa erittäin informatiivisesti, lähes luentomaisesti. Jo teatterin kotisivuilla varoitettiin, ettei esitys toisi hyvää oloa katsojilleen samalla kun muistutettiin, että kyse on Suomessa tällä hetkellä tapahtuvista asioista. Materiaali oli koottu kirjallisuudesta, haastatteluista ja todellisten oikeudenkäyntien pöytäkirjoista, joskin mahdollisten fiktiivisten lisäysten osuus jäi katsojalle avoimeksi. Lähes kaikki esityksessä puhuttu teksti oli luettavissa käsiohjelmasta, jonka saattoi myös vapaasti tulostaa netistä. Esityksen uskottavuus perustui näyttelijöiden läsnäoloon tiedonvälittäjinä. He esiintyivät omina siviilipersonoinaan, olivat selvästi hyvin perehtyneet aiheeseen ja halusivat valistaa katsojiaan. Jollain lailla he myös tuntuivat minimoivan taiteellisen tehonsa näyttelijänä. He olisivat epäilemättä kyenneet uskottavasti näyttelemään prostituutioon pakotettujen naisten kertomuksia ja siten herättämään asianmukaisia säälin ja kauhun tunteita, mutta luultavasti se olisi siirtänyt esitykskokemusta fiktion puolelle. Vaikka olisin ehkä silloin katsojana eläytynyt vahvemmin ihmisarvon menetyksen tunteisiin, olisin voinut myös helpottaa esityksen päätyttyä, koska kokemus olisi viime kädessä ollut teatterin luomaa harhaa. Nyt järkyttävintä eivät olleet tarinat itsessään vaan se, että ne tiesi todellisuudeksi, joka jatkui kadulla teatterin ulkopuolella.

²⁷⁰ emt. 195.

²⁷¹ emt. 13.

²⁷² emt. 205.

²⁷³ emt. 7.

Silti näyttelijät oman kokemukseni mukaan toimivat Rokemin tarkoittamina ruumiillisina linkkeinä alkuperäisen kertojan ja yleisön välissä. Heidän kauttaan tekstistä tuli ihmisen puhetta toiselle abstraktin informaation sijaan. Rokem puhuu runsaasti teatterin energioista, mikä saattaa vaikuttaa mystiseltä käsitteeltä vaikka ilmiön olemassa olon monet tutkijat myöntävät.²⁷⁴ Kyse on ymmärtääkseni niistä mentaalisisista prosesseista, joiden kautta esiintyjät ja katsojat kokevat näyttämön materiaaliset tapahtumat mielekkäiksi ja merkityksellisiksi tavoilla, jotka ylittävät niiden tavanomaisen havaitsemisen. Se mahdollistaa myös sen, että esityskokemuksen avulla katsoja kokee saavansa kosketuksen sellaisiin tapahtumiin ja henkilöihin, jotka muuten ovat hänen ulottumattomissaan.

Voisi ehkä sanoa, että näyttelijöiden ”hyperhistoriallinen” arvovalta tuli osaksi esitystä siksi, että pelkistetty teatteritilanne kehysti heidät näyttelijöiksi ja yleisön katsojiksi. Tekisi mieli ehdottaa, että näyttelijät luopuivat normaaleista esittämisen välineistään, mutta käyttivät hyväkseen auraattista läsnäoloaan sitouttaakseen katsojat tilanteeseen. Näyttelijän kyky ruumiillistaa toista ihmistä jäi ikään kuin käyttämättä, mutta se oli läsnä katsojan tietoisuudessa esityksen toteutumattomana potentiaalina, ikään kuin purkautumattomana energiana. Se teki kerrotut asiat todellisemmiksi kuin pelkkä rationaalinen tietoisuus niiden faktisuudesta, minkä tavallinen luento olisi välittänyt.

Usein todetaan, että katsojan mielikuvitus täydentää sen, mikä jää eksplisiit-
tisesti esittämättä ja juuri se tekee teatteri-illuusiosta todentuntuisen. Tässä tapauksessa esittämättä ja ääneen lausumatta jäi asioita, joita harva katsoja voi tai haluaa kuvitella loppuun saakka. Kuvittelukyvyyn tuleminen omille rajoilleen on liminaali kokemus. Se johti kenties paradoksaalisesti vahvempaan tunnekokemukseen, koska katsojana törmäsin omaan kyvyttömyyteni kohdata tai edes kuvitella esityksen takana olevaa todellisuutta ja juuri se teki esityksen sisällöistä todellisia.

Tavalliset ihmiset esityksen tekijöinä ja materiaalina

Yksi selkeästi erottuva dokumentaarisuuden muoto on esiintyjien omakohtaisten tarinoiden ja kokemusten esittäminen. Se liittyy usein harrastajaesiintyjien käyttämiseen, sillä heidät koetaan lähtökohtaisesti autenttisiksi samalla kun tajutaan käsitteen eettinen ja ontologinen ongelmallisuus.²⁷⁵ Saksalainen Rimini Protokoll on luultavasti tunnetuin tavallisia ihmisiä systemaattisesti käyttävä ryhmä, joka on tuonut lavalle mm. istanbulilaisia roskankerääjiä²⁷⁶ ja Berliinin asukkaita²⁷⁷ ikään kuin todisteina omasta olemassaolostaan ja ympäristöstään. Tällaisissa esityksissä voi nähdä yhtymäkohtia sellaiseen kansalaisjournalismiin, jossa toimittajat ottavat tavallisia ihmisiä mukaan uutisten tekemiseen.²⁷⁸ Toisaalta ne tulevat lähelle erilaisia soveltavan ja osallistavan teatterin muotoja, jotka kansalaisjournalismin

²⁷⁴ Mm. Fischer-Lichte 2008, 58-59.

²⁷⁵ Gröndahl, J. 2015.

²⁷⁶ http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project_4732.html

²⁷⁷ http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project_2417.html

²⁷⁸ Heikkilä 2001, Ahva 2010.

tavoin pyrkivät edistämään uudenlaista yhteisöllisyyttä ja aktiivista toimijuutta nykyaikaisessa yhteiskunnassa.²⁷⁹

Yhteisöllisille teatteriprojekteille on tyypillistä, ettei tärkeintä ole yleisölle esitettävä lopputulos vaan itse osallistumisen prosessi ja sen vaikutukset osallistujiin. Katsojien ja esiintyjien, ammattitaiteilijoiden ja harrastajien väliset rajat ja hierarkiat pyritään hävittämään tai järjestämään uudelleen.²⁸⁰ Projektin vetäjien tehtävä on houkuttaa osallistujien omakohtaista tietoa esiin ja ohjata sitä kollektiivisen työprosessin kautta yhteisesti koettavaan muotoon. Dokumentaarisuuden kannalta se merkitsee tiedon rakentumista ”alhaalta ylös” siten, että tavalliset ihmiset nähdään oman elämänsä asiantuntijoina, ei tutkimuksen kohteina. Jos projekti päättyy julkiseen esitykseen, tehdään usein osallistujien tarinoiden lisäksi näkyväksi tekemisprosessia ja siihen liittyvää pyrkimystä demokraattisesti toimivaan keskusteluyhteisöön. Useammassa näkemässäni esityksessä oli kohta, jossa joku esiintyjistä alkaa kyseenalaistamaan koko projektin mielekkyyttä ja työtapoja.

Kun ammattinäyttelijä esittää omaa siviilipersoonaansa, kääntyy kysymys nopeasti sosiaalisten roolien monikerroksisuuteen. Esimerkiksi Noora Dadu totesi, ettei hän kokenut omaelämäkerrallisen *Minun Palestiinani* –esityksen poikkeavan lähtökohtaisesti muista roolitöistään.²⁸¹ Hänen mukaansa nykynäyttelemisen metodeihin kuuluu jatkuva pelaaminen esiintymisen eri tasoilla toisin kuin perinteisemmissä metodeissa, missä oma itse erotetaan näyttämöhenkilöstä. Ajatus saa nopeasti filosofista kantavuutta, koska kyse ei ole ainoastaan teatterin sisäisestä tyylistä, vaan postmodernista ihmiskäsityksestä, jonka mukaan minuus rakentuu jatkuvasti tilanteiden mukaan eikä kenelläkään ole pysyvää itseä, jonka vastakohtaksi voisi omaksua erillisen roolin. Tämä pätee tietenkin myös harrastajaesiintyjiin, mutta heillä ei ole ammattimaista tekniikkaa rooliensa hallitsemiseen, mikä tekee heitä osallistavat produktiot erityisen kiinnostaviksi ja monikerroksisiksi.

Kansallisteatterin Kiertuenäyttämö ja Yleisötyöosasto ovat tehneet esityksiä muun muassa pakolaisten, vankien ja Helsingin lähiöiden asukkaiden kanssa. Helsingin kaupungin rahoittamassa kolmivuotisessa yleisötyöohjelmassa *Reittejä Kontulaan* kutsuttiin paikallisia asukkaita osallistumaan avoimiin taidetyöpajoihin ja niiden kautta esityksen tekemiseen. Järjestyksessä toinen produktio, *Matkakohteena Kontula* syksyllä 2014 oli tyypillinen paikkasidonnainen esitys, jossa katsojia kuljetettiin ”teatterillisella opaskierroksella” ostoskeskuksessa ja sen ympäristössä. Kukin esiintyjä kertoi henkilökohtaisia muistojaan ja kokemuksiaan ostarista niihin liittyvissä paikoissa. Katsojan kannalta mikään ei ollut kokonaan faktista tai fiktiivistä. Esitystilanne asetti esiintyjät lähtökohtaisesti normaalista arki-minästäan poikkeaviin rooleihin Kontulan asukkaiden edustajina ja Kansallisteatterin projektin osallistujina. Toisaalta he olivat autenttisia kontulalaisia ja heidän amatööriytensä toimi uskottavuuden takuuna, koska se osoitti, ettei heillä ollut koulutetun näyttelijän muuntautumistaitoa.²⁸² Rutinoituneen itsevarmuu-

²⁷⁹ Ventola 2013.

²⁸⁰ Ventola 2013.

²⁸¹ Dadu 2015.

²⁸² Heinonen ja J.Gröndahl 2015.

den puute toi esittämisen tekona näkyviin: tulin katsojana tietoiseksi esiintyjien keskittymisestä tehtävänsä, mikä korosti heitä läsnä olevina kehollisina ihmisinä.

Julkisesti yleisölle esitettävät produktiot muodostivat haasteen projektin ohjaaja Eveliina Heinoselle,²⁸³ koska esiintyjien dokumentaarisuus oli eräällä tavalla mahdoton yhtälö. Jotta produktio ylipääntensä voitaisiin toteuttaa, pystymetsästä tuleville osallistujille on opetettava ainakin minimimäärä näyttölemisen valmiuksia. Opittu taito tekee esiintymisestä roolisuorituksen, jolloin amatööriin enemmän tai vähemmän kuviteltu ”aitous” alkaa kadota. Toisaalta tästä kaikesta syntyi moninkertainen kehysten tai esiintymisen tasojen päällekkäisyys, mikä viime kädessä oli produktioiden taiteellisten tavoitteiden mukaista. Esiintyjät esittivät kuvitteellista itseään, mutta eivät selvinneet roolistaan paljastumatta itsekseen sellaisella tasolla, joka oli koettavissa esityksen puitteissa autenttisena ja siksi kiinnostavana.

Matkakohteena Kontula käytti myös olemassa olevaa reaalityodellisuutta kehystämällä koko ostoskeskuksen teatteriksi, ja tulemalla vastaavasti osaksi siellä liikkuvien lauantai-iltapäivää. Tekijöiden mielestä kyse oli julkista tilaa koskevasta neuvottelusta, siitä kenelle ostari henkisesti kuuluu ja mitä siellä voi tehdä. Suhde todellisuuteen ei ollut siis vain dokumentoituva, vaan myös teko performatiivisessa mielessä, koska se vaikutti ympäristöönsä, joka edelleen reagoi takaisin. Tekijöiden mukaan eri esityskerrat saattoivat erota toisistaan paljon. Esimerkiksi silloin kun itse olin katsomassa, pubista palaava iloinen ohikulkija liittyi hetkeksi esiintyjiin. Yllätyin myös, kun lähes alaston, huomattavan hyvävartaloineen mies astui ostarissa sijaitsevan uimahallin terassille keskelle näkökenttääni. Tekijät kertoivat kantaneensa huolta mahdollisista järjestyshäiriöistä ja totesivat että elävä ympäristö toi esityksiin suhteellisen ison arvaamattomuuden, jopa jonkinasteisen vaaran momentin.

Lopuksi: miten tieto syntyy esityksessä?

Fischer-Lichten mukaan sattumanvaraisuudesta ja epävarmuudesta on tullut esitystaiteen keskeinen aspekti 1960-luvulta eteenpäin.²⁸⁴ Vastaavasti Aaltonen korostaa kontrolloimattomien, yllätyksellisten ja kieleen palautumattomien elementtien tärkeyttä nykyaikaisessa dokumenttielokuvassa.²⁸⁵ Fischer-Lichte puhuu performatiivisesta käänteestä, joka on hänen mukaansa 1960-luvulta lähtien muuttanut käsitystä siitä, miten taideteos kommunikoi katsojalle.²⁸⁶ Yleisön ratkaisevaa roolia ei ole ainoastaan tunnustettu vaan sitä on rohkaistu. Kyse on paljolti samasta asiasta, kuin teatterin draamanjälkeinen siirtymä kohti esitystapahtuman vuorovaikutusta, jonka avulla pyritään konstituoimaan uutta, tässä-ja-nyt läsnä olevaa todellisuutta, ei representoimaan poissaolevia, vakaita merkityksiä.

Esityksen ja katsojien välille syntyy jatkuva takaisinkytkentä, jota Fischer-Lichte nimittää vuorovaikutussilmukaksi (*feedback loop*). Se tekee esitystapahtumasta

²⁸³ Heinonen 2015.

²⁸⁴ Fischer-Lichte 2008, 39.

²⁸⁵ Aaltonen 2006, 45.

²⁸⁶ Fischer-Lichte 2008, 20-21.

ennakoimattoman ja auto-poeettisen eli itseään ylläpitävän ja itseensä viittaavan systeemin.²⁸⁷ Kyse on ratkaisevasti erilaisesta strategiasta, kuin perinteinen fiktiivisen draaman suljettu maailma, jonka tapahtumiin yleisö eläytyy. Se mitä havaitsemme näyttämöllä ei ole tulkittavissa merkeiksi todellisista mutta näkymättömistä, ikään kuin syvemmällä tasolla sijaitsevista ilmiöistä. Ennalta annettujen ja sisältöjen sijasta nykyesityksen ajatellaan viittaavan vain omaan materiaaliseen läsnäoloonsa. Se voi kuitenkin herättää monensuuntaisia arvaamattomia reaktioita ja assosiaatioita, jolloin esitys tuottaa sisältönsä vasta oman tapahtumisensa kautta. Samalla katsoja joutuu aiempaa aktiivisemmin ottamaan vastuuta näistä sisällöstä, joskus myös teoksen muodosta osallistumalla itse toimintaan.

Teatterintutkija Janne Tapper on esittänyt tärkeän oivalluksen siitä, miten teatteritaide 1980-luvulta lähtien on omaksunut systeemisen toimintalogiikan.²⁸⁸ Se kääntää perinteisen tuotantoprosessin sikäli ympäri, että tekijät eivät määritä teoksen sisältöjä ennalta vaan antavat niiden rakentua toisiinsa törmäilevien ennakoimattomien ilmiöiden vuorovaikutuksen tuloksena. Tapper on analysoinut kehitystä siirtymänä transsendenssifilosofiasta immanenssifilosofiaan, joka on ”tärkeä aspekti myöhäiskapitalismin suhteiden ja ilmaisujen muotoutumisessa”.²⁸⁹ Se tarkoittaa, että nykykulttuurissa asioiden ymmärrys perustuu immanenssiin eli siihen, miten ne ilmenevät aisteille. Fyysisen ja materiaalisen läsnäolon takaa ei enää uskota löytyvän transsendentaaleja, aistimaailman ja inhimillisen tiedon ulkopuolella olevia kriteerejä. Havaintomme on ikään kuin mykkä: se ei kykene välittämään metafysisistä tietoa syvemmistä totuuksista. Kärjistetysti sanoen, asiat eivät silloin ole enempää kuin miltä ne näyttävät ja niiden arvo palautuu siihen kuinka niitä voidaan käyttää. Se merkitsee, että kieltä ja muita merkitysjärjestelmiä on alettu pitää performatiivisina systeemeinä, jotka tekevät, suorittavat ja toteuttavat asioita.²⁹⁰ Kun kieli irtautuu transsendentaalisesta alkuperästään, väitteiden arvo ei määrity niiden totuudellisuuden vaan tehokkuuden mukaan, eli sen perusteella, mitä ne voivat saada aikaiseksi.²⁹¹

Dokumentaariseen teatteriin sovellettuna tämä voisi tarkoittaa esityskokonaisuuden ajattelemista tiedonmuodostuksen prosessina, jossa aineiston kerääminen, sen esittäminen ja vastaanottaminen tuottavat jatkuvasti uutta tulkintaa. Fischer-Lichten ehdottama katsojan ja esityksen välinen vuorovaikutussilmukka²⁹² muistuttaa episteemiseltä kannalta hermeneuttista kehää.²⁹³ Näin ajatellen dokumentaarisinaan produktio ei pyrkisi esittämään entuudestaan olemassa olevaa tietoa vaan tuottamaan aineksia uuden ymmärryksen rakentamiseen. Käsitys dokumentista faktisen tiedon lähteenä kääntyisi sen tuottamien assosiaatioiden ja johtopäätösten moneudeksi. Lopputuloksena ei syntyisi mitään yksiselitteistä ja

²⁸⁷ emt. Mm. 39; 130-131; 150.

²⁸⁸ Tapper 2012.

²⁸⁹ Tapper 2015, 173.

²⁹⁰ emt. 180-181.

²⁹¹ katso myös: Lyotard 1979.

²⁹² Fischer-Lichte 2008, 154.

²⁹³ Hermeneuttinen kehä tarkoittaa, että ihmisen ymmärrys rakentuu jatkuvana spiraalimaisena liikkeenä aiemman tiedollisen horisontin ja uusien yksittäisten havaintojen välillä. Uudet havainnot ymmärretään aiemman tiedon perusteella, mutta ne muuttavat käsityksiämme, mikä pakottaa taas tarkistamaan havaintojen tulkintaa.

pysyvää, vaan ainoastaan jatkuvasti käynnissä olevan prosessin välivaiheita, jotka haastavat toisiaan, mutta palautuvat todellisuudesta tehtyihin havaintoihin.

Tämä muistuttaa Mark Johnsonin pohdintaa siitä, miten taiteellista toimintaa voidaan pitää tietoa tuottavana tutkimuksena.²⁹⁴ Yhteys ei ole yllättävä, koska taiteellinen tutkimus ja dokumentaarisuuden uusi nousu ovat molemmat 2000-luvun ilmiöitä. John Deweyn pragmatistiseen filosofiaan nojaten Johnson korostaa tiedon prosessiluonnetta erotuksena propositionaalisista väitteistä. Deweyn epistemologian ytimessä on ajatus, että tietäminen syntyy ihmisen vuorovaikutellisesta toiminnasta ja kokemuksesta ympäröivän maailman kanssa, jolloin se on lähtökohtaisesti muuttuvaa ja epävarmaa.²⁹⁵ Johnsonin näkemys konkretisoituu siinä, miten substantiivisen *tieto*-sanana (*knowledge*) sijasta tulisi puhua *tietämisestä* verbinä (*knowing*). Toisin sanoen, fokus tulisi siirtää pysyvien objektin kaltaisista tosiasioista niitä koskevaan aktiiviseen ymmärtämiseen tekona ja toimintana.

Minkälainen esitysstrategia syntyy, kun tätä sovelletaan dokumentaariseen teatteriin? Ehdotan että se perustuu epistemologiseen käsitykseen tiedosta yhteisenä toimintana, jossa rakennetaan eri suuntiin avautuvaa, jatkuvasti muuttuvaa ymmärrystä. Dokumentaarista aineistoa ei suhteuteta olemassa oleviin totuuksiin, vaan niihin johtopäätöksiin, joita sen pohjalta voi syntyä ja jotka edelleen vaikuttavat sosiaaliseen todellisuuteen. Fokus ei ole menneessä vaan tulevassa: ei pysyvissä faktoissa vaan muuttuvassa toiminnassa. Tiedon arvo on silloin siinä, mitä se kykenee tekemään tai kuinka sitä käytetään. Silloin epistemologian rinnalle nousee eettinen kysymyksenasettelu: totuus näyttäytyy valintana, joka koskee myös katsojaa yksilönä.

²⁹⁴ Johnson 2012.

²⁹⁵ Dewey 1999 (1929).

Lähteet

- Aaltonen, Jouko. 2006. *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa. Dokumentti-elokuva ja sen tekoprosessi*. Helsinki: Like.
- Ahva, Laura. 2010. *Making News with Citizens*, Tampere: Tampere university press.
- Altman, Rick. 2002. *Elokuva ja Genre*. Suomentaneet Kimmo ja Silja Laine. Tampere: Vastapaino. (Alkuteos *Film/Genre* 1999.)
- Auslander, Philip. 1992. *Presence and Resistance. Postmodern and Cultural Politics in Contemporary American Performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Balme, Christopher B. 2015. *Johdatus teatteriin*. Suomentanut Pirkko Koski. Helsinki: Like. (Alkuteos *The Cambridge Introduction to Theatre Studies* 2008.)
- Baudrillard, Jean. 1983. *Simulations*. Englanninkielinen käännös Paul Foss, Paul Patton ja Philip Beitchman. USA: Semiotext[e].
- Brecht, Bertolt. 1991. *Kirjoituksia teatterista*. Suomentaneet Anja Kolehmainen, Rauni Paalanen ja Outi Valle. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, VAPK-kustannus.
- Carlson, Marvin. 2001. *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Dewey, John. 1999. *Pyrkimys varmuuteen*. Suomentanut Pentti Määttänen. Helsinki: Gaudeamus.
- Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The Transformative Power of Performance*. Trans. Saskya Iris Jain. London and New York: Routledge.
- Forsyth, Alison – Chris Megson. (toim.) 2009. *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Forsyth, Alison. 2009. "Performing Trauma: Race Riots and Beyond in the Work of Anna Deavere Smith." Teoksessa Forsyth, Alison & Chris Megson. (toim.) 2009. *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 140-150.
- Hammond, Will - Steward, Dan (toim.). 2008. *Verbatim, verbatim, contemporary documentary theatre*. London: Oberon Books.
- Heikkilä, Heikki. 2001. *Ohut ja vankka journalismi*, Tampere: Tampere University Press.
- Johnson, Mark. 2012. "Embodied Knowing through Art". Teoksessa Michael Biggs & Henrik Karlsson (toim.) *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London and New York: Routledge, 141-151.
- Julkisen sanan neuvosto: Journalistin eettiset ohjeet. http://www.jsn.fi/journalistin_ohjeet/ (Luettu 25.3.2016)
- Junttila, Janne. 2012. *Dokumenttiteatterin uusi aalto*. Helsinki: Like.
- Kuparinen, Susanna. 2013. *Monologisuudesta moniäänisyyteen. Journalistinen dokumenttiteatteri yhden totuuden maassa*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, MA opinnäyte, ohjaustyön koulutusohjelma. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/39566> (Luettu 24.3.2016)
- Lehmann, Hans-Thies. 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Suomentanut Riitta Virkkunen. Helsinki: Like.
- Lehtisalo, Anneli. 2011. *Kuin elävinä edessämme. Suomalaiset elämäkertaelokuvat populaarina historiakulttuurina 1937-55*. Helsinki: SKS-kirjat.
- Lehtonen, Mikko, Valaskivi, Katja, Kuusela, Hanna. (toim.) 2014. *Tehtävä kulttuurille. Talouden ja kulttuurin muuttuvat suhteet*. Tampere: Vastapaino.
- Lyotard Jean-Francois, 1985. *Tieto Postmodernissa yhteiskunnassa*. Suomentanut Leevi Lehto. Tampere: Vastapaino.

- Martin, Carol. (toim.) 2010. *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Houndmill, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Maukola, Riina. 2011. *Elämää suuremmat sankarittaret. Suomalaisen teatterin elämäkeralliset taiteilijahahmot vuosina 2000-2010*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Nikitin, Boris, Schlewitt & Carena, Brenk, Tobias. (toim.) 2014. *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*. Berlin: Verlag Theatre der Zeit.
- Nikitin, Boris. 2014. "Der unzuverlässige Zeuge". Teoksessa Nikitin, Boris, Schlewitt & Carena, Brenk, Tobias. (toim.) 2014. *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*. Berlin: Verlag Theatre der Zeit, 12-19.
- Pickering, Kenneth & Thompson, Jayne. 2013. *Naturalism in Theatre. Its Development and Legacy*. Houndmill, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Reinelt Janelle, 2009. "The Promise of Documentary". Teoksessa Forsyth, Alison & Chris Megson. (toim.) 2009. *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 6-23.
- Reinelt, Janelle, 2010. "Towards a Poetics of Theatre and Public Events: In the Case of Stephen Lawrence." Teoksessa Martin, Carol. (toim.) 2010. *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 27-44.
- Rokem, Freddie. 2000. *Performing History. Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Renov, Michael. (toim.) 1993. *Theorizing Documentary*. New York and London: Routledge.
- Renov, Michael. 1993 "Introduction: The Truth about Non-Fiction." Teoksessa Renov, Michael. (toim.) 1993. *Theorizing Documentary*. New York and London: Routledge, 7-11.
- Rosen, Philip. 1993 "Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts". Teoksessa Renov, Michael. (toim.) 1993. *Theorizing Documentary*. New York and London: Routledge, 58-89.
- Ruuskanen, Annukka (toim.) 2010. *Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like. 22-39.
- Schlewitt, Carena – Brenk, Tobias. 2014. "Vorwort." Teoksessa Nikitin, Boris, Schlewitt & Carena, Brenk, Tobias. (toim.) 2014. *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*. Berlin: Verlag Theatre der Zeit, 7-11.
- Sennett, Richard. 1978. *The Fall of Public Man*. New York: Vintage Books.
- Tapper, Janne. 2012. *Jouko Turkan Teatterikorkeakoulun kauden yhteiskunnallinen kontekstuaalisuus vuosina 1982-85*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Tapper, Janne. 2015. "Jon McKenzen esityksen teorian tulkinna: käsitteet pölytys, immanenssi ja hyve." Teoksessa Arlander, Annette, Erkkilä, Helena, Riikonen, Taina, Saarikoski, Helena. (toim.) *Esitystutkimus*. Helsinki: Partuuna, 169-203.
- Ventola, Marjo-Riitta. 2013. *Osallistuva teatteri, laadukas aikalaiskonsepti*. Lisensiaattityö. Helsinki: Teatterikorkeakoulu
http://www.forumartis.fi/tervetaiteilija/PDF/Ventola_Osallistava%20teatteri,%202013.pdf
(Luettu 27.1.2016.)

Artikkelissa käsitellyt esitykset:

- Björkqvist, Jeanette – Groth, Marcus. 2014. *Kvinna till salu*. Svenska teatern i Helsingfors. Näin esityksen 28.2.2105.

Tekijä – teos, esitys ja yhteiskunta

Dadu, Noora. 2015. *Minun Palestiinani. Monologi kahdelle näyttelijälle*. Teatteri Takomo, Helsinki. Näin esityksen 9.4.2015.

Gröndahl, Juho – Heinonen, Eveliina. 2014. *Matkakohteena Kontula. Teatterillinen opaskierros ostarilla*. Kansallisteatteri ja Helsingin kulttuurikeskus. Näin esityksen 6.9.2014. Käytössäni oli myös lyhennetty videotaltiointi.

https://www.youtube.com/watch?v=Re1OZUn_8Fo

(Katsottu 28.1.2016)

Haapala, Laura – Linnapuomi, Satu. 2014. *Työtä päin*. Kouvolan teatteri. Näin esityksen 13.11.2014. Käytössäni oli myös videotaltiointi.

Wickström, Jonna. 2014. *Ruusulankatu 10*. Q-teatteri, Helsinki. Näin esityksen 17.9.2014. Käytössäni oli myös videotaltiointi.

Mainosvideo. <https://vimeo.com/67797956> (Katsottu 27.1.2016)

Porin Teatterinuoret

<http://teatterinuoret.blogspot.fi/2014/08/tyo-tekijaansa-kiittaa.html>

(Katsottu 11.5.2015)

Smith, Anna Deavere. *Let me down easy*

<https://www.youtube.com/watch?v=uQ1OyKy9FwM>

(Katsottu 27.1.2016.)

Rimini Protokoll, kotisivut <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/>

(Katsottu 28.1.2016)

Haastattelut:

Dadu, Noora. 20.4.2015.

Gröndahl, Juho. 16.3.2015.

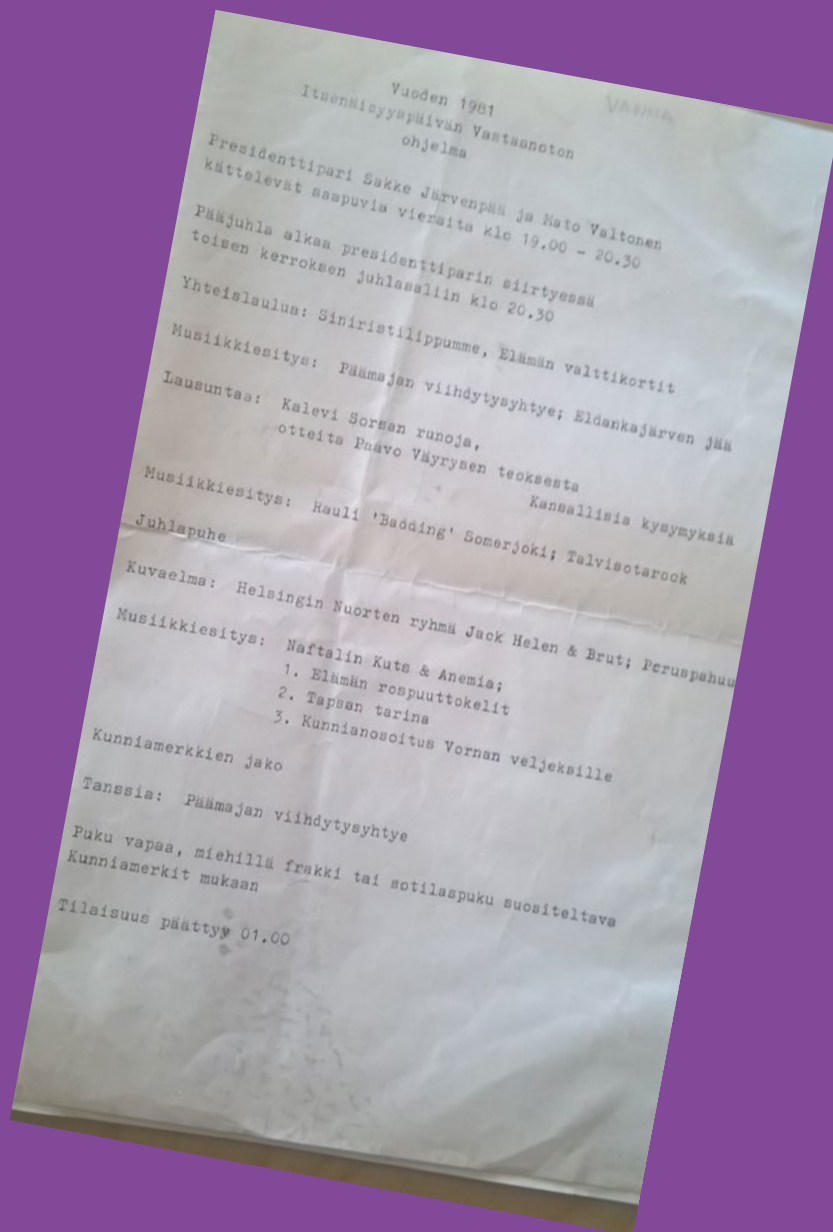
Haapala, Laura 27.2.2014.

Heinonen, Eveliina. 16.3.2015.

Linnapuomi, Satu. 23.1.2015.

Wickström, Jonna. 3.10.2014.

Laajennettu tekijyys



Mari Martin



Dialogissa kaupunkiympäristön kanssa

Tiivistelmä

Valaisen artikkelissani esittävän taiteen työskentelyprosessia Mustankivenpuistossa Helsingin Vuosaaressa ajanjaksolla, joka ulottui elokuusta 2014 elokuuhun 2015. Työskentelin puistossa teatteri-, esitys- ja tanssitaustaisena taiteellisenä tutkijana ja ohjaajana yhteistyössä kahden tanssijan, Pirkko Ahjon ja Erja Asikaisen kanssa. Vuoteemme sisältyi noin neljäkymmentä tapaamista ja harjoitusta sekä neljä julkista esitystä. Tein taiteellista työtä, johon kytkin tutkimuksen menetelmiseen ja teorioineen. Kuvaan ja pohdin työryhmämme työskentelyä ja myös esitystä puistossa.

Artikkelini keskeisiä käsitteitä ovat dialogi ja kaupunkiympäristö. Toin työryhmään filosofi Martin Buberin ajattelua ja nojaudun siihen myös artikkelissa. Buberin ajatus dialogista ei vain ihmisten välisenä asiana vaan myös inhimillisen ja ei-inhimillisen sekä elollisen ja elottoman välisenä innoitti minua tutkimaan dialogia ympäristön kanssa.

Tärkeä työtapamme oli pitkään pelkkä oleminen puistossa ja ympäristön kohtaaminen, kuunteleminen ja tunnusteleminen erilaisine liikkumis- ja äänikokeiluineen. Tärkeäksi työtavaksi muodostui myös keskustelu. Se liittyi aina siihen työhön, jota olimme tekemässä, puiston tutkimiseen ja suhteen luomiseen puiston kanssa. Tulimme pohtineeksi yhä uudelleen, miksi olemme puistossa ja mitä ajattelemme siitä.

Keskeisimmät oivallukset vuoden ajalta liittyvät dialogiin ja sen sanalliseen ja sanattomaan ilmenemiseen ja sen hahmottamiseen. Kehon kontakti kiveen hahmottui dialogina. Puiston, esiintyjien ja katsojien välille syntyi dialogia. Eri näkemysten kuten keskenään erilaisten esityskäsitysten kohtaaminen ja törmäys mahdollisti dialogin. Puistosta tuli ystävää, jonka luokse syntyi halu palata. Olen viimeistellyt tämän artikkelin vuonna 2016, jolloin työskentelin Suomen Akatemian Strategisen tutkimuksen neuvoston Tasa-arvoinen yhteiskunta –ohjelmasta rahoitetussa ArtsEqual –hankkeessa (hankenumero 293199).

Asiasanat: dialogi, kaupunkiympäristö, esittävä taide, ympäristötaide, puisto

Abstract

In my article, I describe a performing arts work process in Mustankivenpuisto in Vuosaari, Helsinki during the time period of August 2014 to August 2015. I worked in Mustankivenpuisto as a director and an artistic researcher with a background in theatre, performance, and dance in cooperation with two dancers; Pirkko Ahjo and Erja Asikainen. Our year included around forty meetings and practice sessions as well as four public performances. I did artistic work with research methods and theories tied to it. I describe and reflect on the group's work as well as the performance in the park.

The essential concepts in my article are dialogue and urban environment. I brought philosopher Martin Buber's thoughts with me to the work group and the article is also based on them. Buber's idea of dialogue being a matter not only between humans but

also between human and nonhuman, animate as well as inanimate objects inspired me to study dialogue with the environment.

An important working method for us was for a long time purely being in the park and meeting, listening, and feeling the environment with different movement and sound experiments. Discussion became an important working method to us. It was always related to the work we were doing, studying the park, and creating a relationship with the park. We reflected, again and again, why we were in the park and what we thought about it.

The most essential realisations during the year have to do with dialogue – its verbal and non-verbal appearance and how to perceive it. A body's contact with stone took shape as a dialogue. There was a dialogue between the park, the performers, and the audience. The meeting and collision of different viewpoints, such as different notions of performance enabled the dialogue. The park became a friend whom we had a desire to return to. I finished my article in 2016, when I worked in the ArtsEqual –project, funded by the Academy of Finland's Strategic Research Council's Equality in Society – program (project no. 293199).

Key words: dialogue, urban environment, performing art, environmental art, park

Nainen makaa kippurassa kiven raossa. Hänen hengityksensä näkyy liikkeenä. Hän liikuttaa kättään hyvin hitaasti, lähellä maata. Tulee pysähdys, ja kohta jalka lähtee liikkeelle. Toinen nainen toisaalla makaa kiven päällä, kuin nojatuolissa, antaen oikean kätensä roikkua sivulla. Tuuli heiluttaa hänen vaatettaan. Hänen liikkeensä on hyvin hidasta, ja silloin myös tuulen aikaansaama liike pääsee esiin. Istun kivellä metrien päässä naisista niin, että näen kerralla vain toisen. Naiset ovat paikallaan lähes liikkumatta. Käänän päätä katsoakseni toista ja hätkähdän, koska näen muutoksen aiempaan. Minä saan katsoa, kommentoida ja ehdottaa, ja naiset kommentoivat ja ehdottavat liikkeillään. Koen, että työssäni tanssijoiden ja ympäristön kanssa on dialogin hetkiä.

Työskentelin työryhmäni kanssa Mustankivenpuistossa, Helsingin Vuosaaresa ajanjaksona, joka alkoi elokuussa 2014 ja päättyi elokuun alkuun 2015. Elokuussa toteutimme puistossa esityksen nimeltä *On the Rocks*. Ryhmän jäsenet olivat tanssijat Pirkko Ahjo ja Erja Asikainen ja minä, ohjaaja-tutkija Mari Martin. Ryhdyimme monitaiteelliseen yhteistyöhön, johon toimimme mukanaamme tanssin, teatterin ja performanssin taustamme. Liitimme mukaan myös esitystaiteen ja ympäristötaiteen ajatuksia ja yhdistimme kaiken dialogiseen asenteeseen ja tutkimuksellisuuteen. Työskentelymme puistossa tarkoitti puiston tutkimista ja oman olemisemme tutkimista siellä. Kysyimme ja kokeilimme, mitä tarkoittaa dialogi ympäristön kanssa. Kysymisen kohteeksi muodostui myös harjoittelu; meille oli alusta asti selvää, että teemme työskentelyprosessimme kuluessa myös esityksen.¹ Perinteisessä mielessä esityksen valmistamista edeltää harjoitusvaihe ja työryhmän tapaamisia kutsutaan perinteisesti harjoituksiksi. Mekin puhuimme harjoituksista, mutta kutsuimme tapaamisiamme myös tapaamisiksi. Työskentelymme luonne,

¹ Erja ja Pirkko viettivät yhdessä syntymäpäiväänsä elokuussa 2015 ja he halusivat juhlia kutsumalla ystäviään katsomaan esitystä.

dialogin kysyminen, sai meidät kysymään, mitä on harjoittelu ja miten ymmärrämme sen. Harjoitus tai harjoittelemineen ei tuntunut aina oikealta nimeltä työlle.

Kuvaan ja pohdin tässä artikkelissa työryhmämme työskentelyä puistossa. Kohdistan huomioni muutamaa hetkiä työskentelyprosessissa ja erityisesti hetkiä työskentelyn alkuvaiheessa. Tämä rajaus johtuu aikataulusta, joka mahdollisti artikkelin kirjoittamisen keskellä työskentelyprosessia. Tavoitteenani on myös artikuloida syntyneitä uutta ymmärrystä ja muodostaa uusia kysymyksiä. Kirjoitan välillä minä- ja välillä me-muodossa. Tanssijat ovat lukeneet, kommentoineet ja täydentäneet tekstiä.

Työni tanssijoiden kanssa oli taiteellista tutkimusta. Se tarkoittaa, että tein taiteellista työtä, johon kytkin tutkimuksen menetelmiseen, teorioineen, aineiston keruineen ja analysointineen. Pidin työpäiväkirjaa työskentelystämme ja hyödynnän työpäiväkirjan kirjoituksia artikkelissa. Tätä artikkelia laajemmat tutkimuskysymykseni ovat, miten voin työskennellä dialogisesti toisen kanssa ja mitkä ovat dialogin seuraukset. Kysyn myös, mitä merkitystä on sillä, että koen ja väitän pääseväni dialogiin. Hyötyykö siitä jokin osapuoli ja miten? Tällaiset tutkimuskysymykset vaativat usean taiteellis-tutkimuksellisen kokeilun, ja artikkelissa kuvaamani työ Mustankivenpuistossa on niistä ensimmäinen.

Tutkimukseni keskeisiä käsitteitä ovat dialogi ja kaupunkiympäristö. Filosofi Martin Buber innoitti minut alun alkaen dialogin taiteelliseen tutkimiseen. Buberiin juontaa myös se, miksi halusin tarttua taiteellisen tutkimuksen keinoin ympäristön pohdintaan. Tässä artikkelissa tartun näistä kahdesta käsitteestä erityisesti dialogiin, mutta kaupunkiympäristö on väistämättä mukana pohdinnoissa, koska käsitteet liittyvät elimellisesti toisiinsa.

Tarvitsen dialogin käsitettä, koska olen kiinnostunut tarkastelemaan työryhmämme jäsenten keskinäistä yhteistyötä sekä työskentelyämme ympäristön kanssa. Tarkoitin dialogilla kuuntelevaa, kohtaavaa ja ehdottavaa suhtautumista dialogin toiseen osapuoleen. Osapuoli voi olla inhimillinen olento, kuten esiintyjä tai katsoja tai satunnainen ohikulkija. Osapuoli voi olla myös ei-inhimillinen olento, kuten puuston kasvi, kivi, taideteos tai ohi kävelevä koira.² Aiemmin olen ymmärtänyt dialogin nimenomaan ihmisten sosiaalisen kanssakäymisen tietynlaisena toteutumisenä. Väitöstutkimukseni³ viimeistely ja tukeutuminen Buberin dialogisuusajatteluun runsaat pari vuotta sitten johti minut pohtimaan, voiko ihmisen ja ympäristön ja siinä myös ei-inhimillisen välinen suhde toteutua dialogina. Pohitiakseni asiaa tarkemmin ryhdyin tähän työhön. Buberin ajattelu saa minut suhtautumaan erityisellä herkkyydellä ympäristöön.⁴ Sen myötä halusin työn alussa suhtautua puistoon niin, etten voi tietää etukäteen, miten tulen työskentelemään siellä, mitä teemme siellä, miten toimimme. Päätin antaa työskentelyn itsessään tuottaa vastauksia. Olen asettanut Buberin ajattelun työni taustalle yhdeksi impulssiksi aloittaa tämä työ, sekä myös taustateoriaksi.

² Hanna Johansson ja Tuija Kokkonen (2010, 237) pitävät Kokkosen teoksen keskeisenä työkaluna ajatusta ei-inhimillisestä toimijuudesta, millä he viittaavat paitsi luonnon konkreettisten tapahtumien, prosessien ja olioiden erilaisiin toimijuuksiin myös teknologisten laitteiden, prosessien ja käytäntöjen toimijuuksiin esityksessä.

³ Martin 2013.

⁴ Buber 1999.

Buberin filosofinen pääteos *Minä ja Sinä* (alkuperäinen teos *Ich und Du* vuodelta 1923) on muotoutunut juutalaisuuden pohjalta. Teoksen suomentaja Jukka Pietilä tuo esiin, että Buber hahmottaa teoksessaan ihmisen suhdetta toiseen ihmiseen ja maailmaan, ottaa kantaa juutalaisten jumalaan ja ulottautuu tältä pohjalta esittämään yleisinhimillisiä näköaloja niistä perusasioista ja rakenteista, jotka hänen mukaansa vaikuttavat ihmisen elämässä ja olemassaolossa.⁵ Buberin ihmistä koskeva ajattelu on mielestäni niin tarkkaa ja perinpohjaista, ettei sitä voi sivuuttaa. Näinä aikoina, kun Euroopan kasvavat pakolaisvirrat pakottavat jokaisen täällä valmiiksi asuvan arvioimaan suhtautumistaan uusiin tulijoihin ja uuteen tilanteeseen, Buberin ajattelun merkitys tuntuu vain kasvavan. Buberilla perimmäinen toinen on aina lopulta jumala, minä taas uskon ihmiseen. Tästä uskomisen eroavaisuudesta huolimatta koen, että Buberilla on paljon annettavaa, toimimmepa sitten taiteen, tieteen tai politiikan alueilla. Mielestäni kukaan teoreetikko ei ole yltänyt kuvaamaan ihmisen ihmisyyttä, perustavaa sosiaalisuutta ja toiseen kytkeytyneisyyttä niin osuvasti ja syvällisesti kuin Buber.

Käsite kaupunkiympäristö on tarpeellinen, koska työskentelypaikkamme Mustankivenpuisto on kaupunkiympäristöä. Se muodostuu ihmisistä, eläimistä, maastoista, kasvillisuuksista, kivistä, rakennuksista, rakennelmista, liikenteestä, äänistä ja tuoksuista. Ne ovat ympäristön osapuolia, joiden kanssa asetuimme dialogiin. Käymämme dialogi on tarkennettavissa taiteelliseksi dialogiksi, koska dialogiin yhdistyi taiteellinen työ. Estetiikan tutkija Ossi Naukkarisen ympäristötaidetta koskeva teoretisointi istuu hyvin pohdintoihini työryhmän työstä puistossa. Naukkarisen mukaan voidaan puhua ympäristötaiteesta, kun taiteellinen työ tietyssä ympäristössä nostaa ympäristön tärkeyttä osaan.⁶ Työssämme ympäristö oli keskeinen osapuoli. Työmme on ajateltavissa myös paikkaerityisenä esityksenä, joita esimerkiksi teatteri- ja esitystaitelijat ja tutkija Mike Pearson on käsitellyt laajasti vuosikymmenten aikana omia ja muiden taiteellisia töitä tarkastelevissa kirjoituksissaan.⁷ Tehdessämme esityksen paikkaan halusimme irrottautua näyttämöllisestä ajattelusta, samoin mielikuvittelun sijaan halusimme kuunnella paikkaa itseään.

Työryhmän jäsenten yhteistyö dialogin perustana

Tunnumme toisemme entuudestaan. Yhteistyöni alku Pirkon kanssa juontaa maisteriopintoihimme Teatterikorkeakouluun 1990-luvun loppuun, jolloin minä opiskelin teatteriopettajaksi ja Pirkko tanssinopettajaksi.⁸ Erjaan tutustuin kahdeksan vuotta sitten, jolloin työskentelimme yhdessä *Kerroksia*-teoksen parissa.⁹ Mus-

⁵ Pietilä 1999, 5.

⁶ Naukkarinen 2007, 26.

⁷ Mm. Pearson 2010; Pearson & Shanks 2001.

⁸ Opiskelimme juuri perustetulla tanssi- ja teatteripedagogiikan laitoksella 1997-1999 sen ensimmäisellä vuosikursilla, minä syventyneenä teatteriopettajan, Ahjo tanssinopettajan opintoihin. Teimme yhteistyötä monitaiteellisessa teoksessa *Rannalla*, jonka ohjaajana toimi Ville Sandqvist vuonna 1998. Ilmaisuusuotoinamme olivat tanssi, laulu, soitto, näytteleminen ja visuaalisuus. Teoksen muusikkona toimi Antti Riikonen. Visualistina toimi kuvataiteilija Annikki Luukela.

⁹ Valmistimme teoksen *Kerroksia* vuonna 2008 helsinkiläisen Valtimonteatterin tiloihin, jossa sitä esitettiin neljä kertaa. Työryhmän muodostivat Erja Asikainen, Pirkko Ahjo, Erika Alajärvi ja minä.

tankivenpuiston yhteistyömme sai alkunsa, kun minä tahollani olin alkanut suunnitella puistoa ympäristöineen paikaksi taiteelliselle työskentelylle, ja kun Erja ja Pirkko olivat tahollaan pohtimassa, ketä koreografia he pyytäisivät tekemään itselleen teosta juhlistaakseen syntymäpäiviään. Tanssijat tulivat kuuntelemaan väitöstilaisuuttani,¹⁰ ja sen myötä he päätyivät pyytämään minua ohjaajaksi yhteistyöhön kanssaan. Yhdistimme suunnitelmamme yhteiseksi taideprojektiksi, ja minä myös osaksi taiteellista tutkimusta.

Keskenään erilaiset tanssijan ja ohjaaja-tutkijan työroolimme ryhmässä muodostuivat siitä, että Erja ja Pirkko pyysivät minua alun perin ohjaajaksi. He toivoivat samalla, että he saisivat keskittyä tanssimiseen ja esiintymiseen. Oma ohjaaja-tutkijan roolini syntyi siitä, että ehdotin jo alussa työhön mukaan tutkimusta.¹¹ Ehdotin samalla työtavaksemme dialogisuutta. Keskustelimme ehdotuksistani ja keskustelun myötä loimme yhteisymmärrystä alkavan työn pohjaksi. Tutkimuksen ja dialogisuuden mukaantulo työhön tarkoitti minulle samalla ohjaaja-tutkijan tehtäväni ymmärtämistä luonteeltaan avoimena, tutkivana, kysyvänä ja ennalta määrittelemättömänä.

Erja teki uran ensin ballerina 1970-1980-luvuilla. Hän irtaantui vähitellen klassisesta tanssijuudesta ja siirtyi poikkitaiteellisiin kokeiluihin ja nykytanssiin. Pirkon tanssijanura alkoi 1970-luvun Praesens-ryhmästä. Kumpikin on työskennellyt nykytanssijana suomalaisten huippukoreografien kanssa aina tähän päivään saakka. Tanssijantyönsä rinnalla Erja on toiminut tanssi- ja liiketerapeutina. Pirkko on tehnyt uran tanssipedagogina ja on ollut vaikuttamassa suomalaisen tanssinopetuksen kehittämiseen ja tanssitaiteilijoiden yhteiskunnallisen aseman vahvistamiseen. He kumpikin ovat toimineet ikääntyvien tanssijoiden problematiikkaa käsittelevän työryhmän perustajajäsenenä Suomen Tanssi- ja Sirkustaiteilijoissa (STS r.y.)¹². Työryhmän ajama olennainen kysymys on, mitä tanssitaiteilija tekee ikääntyessään, kun hänen taiteensa instrumentti, keho, asettaa ajan myötä yhä tuntuvampia rajoituksia työlle. Yhteistyöprojektimme oli eräs vastaus tuohon kysymykseen. Työssämme tanssijat irtaantuivat perinteisestä tanssijantyöstä purkamalla tanssin ajatusta ja käytäntöä. He ottivat kantaa ikäkysymykseen tekemällä, tanssimalla ja esiintymällä. He tekivät sitä, mitä tanssiteoreetikko André Lepecki peräänkuuluttaa länsimaiselta tanssilta¹³: he kyseenalaistivat modernin ihannetta, pyrkimystä suorittaa sujuvaa ja katkeamatonta liikettä. Siten he samalla tekivät tilaa dialogiselle kohtaamiselle. Hidastus ja pysähdys liikkeessä tekevät tilaa toiselle tulla mukaan.

Dialogisuusasenne yhteistyössämme mahdollisti vakiintuneiden työtapojemme kyseenalaistamisen ja purkamisen. Omalta osaltani olen jo aiemmin hylännyt ohjaajan perinteisen roolin, jossa ohjaaja valmistele ja suunnittelee harjoituksia etukäteen ja rakentaa oman näkemyksensä mukaista teosta käyttäen välineenään muita ihmisiä teoksen toteuttajina. Ohjaajuuteni on muotoutunut vuosi-

¹⁰ Väittelin 22.11.2013 Teatterikorkeakoulussa.

¹¹ Kerroin tanssijoille tutkimusaiheestani, tutkimuskysymyksistä, tutkimustavoista, dokumentointitavoista, analysointitavoista ja työn esittelyn tavoista. Annoin heille myös luettavaksi silloisen tutkimussuunnitelmani.

¹² Työryhmän perustajina toimivat Pirkko Ahjo, Erja Asikainen ja Alpo Aaltokoski. Suomen Tanssi- ja sirkustaiteilijat oli vuoteen 2013 saakka Suomen Tanssitaiteilijain Liitto.

¹³ Lepecki 2012.

kymmenten aikana teatterintekijän, tanssintekijän ja taidepedagogin taustois-tani omanlaisekseen teatterin, tanssin, esityksen ja performanssin synteesiksi, johon ajan myötä kytkin myös tutkimuksellisuuden.¹⁴ Perinteisen ohjaajantyön, koreografintyön ja taideopettajan työn sijaan olen pyrkinyt vahvistamaan työs-säni ryhmälähtöisyyttä ja eri taiteiden huomioimista. Olen aina kiinnittänyt pal-jon huomiota ympäristöön, tilaan ja paikkoihin.

Buber määrittelee aidon dialogin verrattuna tekniseen dialogiin.¹⁵ Hänen mu-kaansa aidon dialogin jokaisella osallistujalla on todella mielessään toinen ja toiset läsnäolossaan ja omimmassa olemisessaan, ja hän kääntyy toisen puoleen pyrki-myksenään perustaa elävä ja molemminpuolinen suhde itsen ja toisen kanssa.¹⁶ Tällainen lähestymistapa on vaatinut minulta ohjaajana etukäteisvalmisteluja, jotka ovat mahdollistaneet dialogin. Olen huolehtinut perusasioistani: riittävästä levosta ja ravinnosta ennen harjoituksia. Kiireettömyys oli myös asia, jota vaalin, samoin mielenväljyys, jolla tarkoitan tarpeettomien asioiden sivuuttamista mie-lestä: harjoituksia edeltävänä aamupäivänä pidin sähköpostin suljettuna enkä tehnyt mitään sellaista harjoituksiin liittymätöntä, mikä olisi voinut täyttää mie-leni. Siten tein mielessäni tilaa harjoittelussa eteen tuleville asioille. Ennen har-joituksia kirjoitin työpäiväkirjaani asioita, joita halusin kokeilla tai joista halusin keskustella. Se mitä teimme harjoituksissa perustui yhteiselle sopimiselle tapaa-misen alussa. Tosin myöhemmässä vaiheessa meillä oli usein valmiina yhteinen ajatus siitä, mitä haluamme tehdä, kun esimerkiksi edellisen harjoituksen lopus-sa totesimme: keskitytään tähän ensi kerralla.

Erilaisista taustoista tulevina meillä ei aina ollut yhteistä työskentelyn kieltä. Se ei tarkoittanut, ettemme olisi ymmärtäneet toisiamme. Erja yllätti minut hel-mikuussa sanomalla: ”Nyt on kertynyt aika paljon liikemateriaalia, kun eri vuo-denaikoina on erilaiset olosuhteet, mikä tuottaa omanlaistaan liikettä.” Olimme harjoitelleet puoli vuotta, ja minun ajattelussani sana ”liikemateriaali” oli ollut täysin sivussa. Erjan toteamus sai työmme kuulostamaan tanssilta, mitä en itse ollut osannut ajatella. Minun mielestäni olimme tehneet havaintoja ja hankkineet kokemuksia työskentelystä puistossa ja synnyttäneet ajatuksia ja toiveita jatko-työskentelyn suhteen. Sana liikemateriaali kajahteli mielessäni erityisesti tanssite-oksen valmistamisen sanastoon liittyvänä käsitteenä. Erjan luonnehdinta tuntui täsmällisemmältä, konkreettisemmältä ja näkökulmaisemmältä kuin omani. Erja tuntui puhuvan tanssijan näkökulmasta. Hänen toteamuksensa sai minut valp-paaksi, uteliaaksi ja kysyväksi suhteessa toisiimme.

Toimme kukin oman ammattitaitomme, osaamisemme, kokemuksemme, nä-kemyksemme ja situaatiomme yhteisiin harjoittelutilanteisiin. Yhteistyömme oli prosessilähtöistä. Keskustelu oli tärkeä työmenetelmämme. Keskustelu oli näen-näisen kepeää, mutta se liittyi aina siihen työhön, jota olimme tekemässä, puiston tutkimiseen, suhteen luomiseen puiston kanssa ja sen uudelleen pohtimiseen,

¹⁴ Kirjoitan lisää taiteellis-pedagogis-tutkimuksellisesta taustastani artikkelissa Martin 2016. Artikkelin julkaistaan osana Soili Hämäläisen toimittamaa teosta Tanssin yliopistollinen koulutus – sen merkitys tanssiteen, tanssi- ja teatteripedagogiikan sekä esittävien taiteiden tutkimuksen muotoutumiselle ja kehitykselle. Julkaisu ilmestyy Nivel-julkaisusarjassa vuonna 2016.

¹⁵ Buber 2002.

¹⁶ Emt. 2002, 22.

miksi olemme puistossa ja mitä ajattelemme siitä. Toinen tärkeä työmenetelmä oli pitkään pelkkä oleminen puistossa ja puiston kohtaaminen, kuunteleminen ja tunnusteleminen. Teimme lisäksi erilaisia liikkumis- ja äänikokeiluja puiston eri paikoissa. Katsoimme puiston paikkoja maisemina ja lisäsimme maisemiin ihmishahmon. Juttelimme ohi kulkevien ihmisten kanssa. Katsoimme, havainnoimme, aistimme, arvioimme, kuvittelimme ja suunnittelimme.

Harjoittelusta

Valmistelin kotona seuraavan päivän harjoitusta. Laitoin videokamerani lataukseen ja pakkasin reppuuni varavaatteita. 5-vuotias lapseni havahtui siihen, etten menekään tavanomaisiin töihini, sisätiloihin kirjoittamaan ja lukemaan, niin kuin olin aiempina päivinä ja viikkoina tehnyt.

Lapsi: Mihin sinä menet huomenna?

Minä: Mustankivenpuistoon, sinne, missä sinäkin olet joskus käynyt.

Lapsi: Miksi sinä menet sinne?

Minä: Teen sinne esityksen, Erjan ja Pirkon kanssa, ja meidän pitää harjoitella sitä varten.

Lapsi: Mitä te teette siellä?

Minä: Harjoittelemme.

Lapsi: Mutta mitä te teette siellä?

Minä: Keksimme kaikenlaista, mitä sitten esittäisimme esityksessä.

Lapsi: Mutta eihän se ole harjoittelemista.

Lapsen kanssa käymäni dialogi osoittaa, miten summittaisesti käytän sanoja, holtittomasti, huolimattomasti, sinne päin, vain jotakin sanoakseni. Kieli toiminee siten. Dialogi havainnollistaa myös lapsen osuutta, hänen uteliaisuuttaan ja ajattelun tiettyä ehdottomuutta. Toin esille dialogin havainnollistaakseni arkipäiväisen puheen luonnetta, ja havainnollistaakseni sitä, miksi tutkimusta tarvitaan ja miten taiteellinen tutkimus edistää taiteellisten käytäntöjen kehittämistä. Tarttumalla harjoittelun käsitteeseen tarkennan ja syvennän ajatusta omasta taiteellisesta praktiikastani ja herätän myös muita pohtimaan kielenkäyttöä. Käymässäni dialogissa lapsi ei kelpuuttanut vastaustani. Täsmällisempi vastaus lapseni kysymykseen siitä, mitä teemme puistossa, olisi saattanut olla: ”pyrimme luomaan suhdetta puiston kanssa”. Sekin olisi varmasti synnyttänyt lapsessani epäilyä. Kysyin itsekin, mitä me teemme puistossa. Kysyin, miksi me harjoittelemme siellä, kun kuitenkin haluamme tehdä esityksen, jossa katsojat saavat kokea tapahtumallisuutta sen sijaan, että näyttäisimme heille valmiiksi pureskellun, valmiiksi harjoittelun tapahtumaketjun jostakin, jota me olemme kokeneet ja pohtineet. Kysyin myös, miksi kutsun työskentelyä harjoitteluksi. Käytännön työn tiimellyksessä mietin aina välillä, mikä olisi osuvampi sana, mutten keksinyt. Kieli tuotti katkoksia. Olen kieleni sisällä ja törmään kielen rajallisuuteen. Samaan aikaan tiedostan, että tässä on myös tutkimuksellinen haaste, jonka pohtiminen edistää tutkimusta. Samaan aikaan mielessäni on myös se, että sanat ovat polysee-

misiä, monimerkityksisiä.¹⁷ Harjoittelemisen on kenties sopiva sana, mutta sen merkitykset eivät tunnu aivan vastaavan mielikuvaa siitä, mitä olimme tekemässä puistossa.¹⁸ Teatterin ja esityksen tutkija Nicholas Whybrow on tutkinut paikkaerityisiä käytäntöjä ja erityisesti esityksen suhdetta kaupunkiin. Whybrow sanoo, että kaupunki ei ole jotakin, jota opiskella tai tutkia, vaan paikka, jota asuttaa.¹⁹ Siten me toimimme: menimme ulos, puistoon, kaupunkiin ja elimme siellä hetken elämäämme kehollisesti ja kokemuksellisesti ja muutuimme puiston kanssa. Nyt jälkeinpäin ajatellen työskentelymme oli puiston taiteellista asuttamista ja me kävimme siellä taiteellista dialogia.

Kielen rinnalla katkoksia tuotti myös se, miten työryhmässä ymmärsimme harjoittelun. Toiselle harjoittelua oli myös alussa käydyt keskustelut, ja toinen ymmärsi harjoitteluna vasta sen, kun spontaanisti syntyneiden alkukeskustelujen jälkeen siirryimme puistoalueelle työskentelemään kehollisesti. Keskenään erilaiset elämäntilanteemme saivat meidät myös ajattelemaan ja toimimaan eri tavoin. Toinen oli kiireinen ja toisella oli aikaa. Nämä asiat tulivat osaksi yhteistyöprosessia ja kävimme niistä neuvottelua prosessin aikana.

Suhde puistoon

Alussa, miettiessäni paikkaa työskentelylle Mustankivenpuisto vain muistui mieleeni. Pidin sitä sopivana ennen kaikkea sijaintinsa vuoksi. Asun melko lähellä puistoa ja minun oli helppo järjestää työskentelyni sinne. Menin käymään puistossa tarkistaakseni, oliko puisto sellainen kuin muistin. Kyllä se suunnilleen oli. Ja sitten, kun olin ehdottanut puistoa Pirkolle ja Erjalle, halusin viivyttää suhteeni muodostamista puiston kanssa, etten olisi valmiiksi tuttu ja tietävämpi, vaan yhtä vieras sen kanssa kuin tanssijat. Yhteistyömme alussa aloimme yhdessä tutustua puistoon.

Mustankivenpuisto sijaitsee Vuosaarella, Aurinkolahden ja Kallahden kaupunginosien rajalla. Puisto asettuu merenrannan ja metroaseman väliin. Puisto on muodoltaan avoin ja pitkänomainen. Sen kumpuilevat maastonmuodot samoin kuin eri kokoisten mustien kivien asetelmat kuuluvat kuvanveistäjä Anu Kiiskisen *Elo*-nimiseen taideteokseen, jota voidaan pitää maataideteoksena tai ympäristötaideteoksena. Kiiskisen teos oli perustava osa työtämme puistossa. Puisto on itse asiassa yhtä kuin kyseinen laajalle levittäytyvä teos. Tätä en osannut nähdä työn alussa. Vasta työn edetessä minulle kävi selväksi, että tarkastellessani puistoa tarkastelen samalla maataideteosta dialogin osapuolena. Puiston ympärillä on valkoisia, matalia ja korkeita kerrostaloja, ja ne muodostavat kokonaisuuden puiston kanssa. Minut houkutteli puistoon sen karu, puuton pelkistyneisyys, jossa tilan tunne on valtava. Kerrostaloista on suora näkymä puistoon, mutta kun

¹⁷ Sanojen polyseemisuudesta mm. Raukko 2002.

¹⁸ Suomi – englanti – suomi – sanakirja (Hurme & Malin & Pesonen & Syväoja 2001) antaa seuraavia käännöksiä verbiille ”harjoitella”: *practise, train, rehearse, study, prepare, run over, learn*. Läheinen verbi ”harjoittaa” saa seuraavia käännöksiä: *practise, train, rehearse, drill, exercise, work out, deal, trade, do, carry on, pursue, use*.

¹⁹ Whybrow 2010, xvi.

seison puistossa, tuntuu että talot ovat kaukana. Tultaessa puistoon metroase-
man suunnalta talviaikaan, kun puut ovat lehdettömiä, näkymä ulottuu puiston
yli merelle saakka, jos huomaa katsoa tiettyyn kapeaan kohtaan. Muutoin meri-
näköymän estävät korkeat ja leveät kerrostalot. Kesäaikana puiden vehreys es-
tää meren pilkahduksen. Ensimmäisellä tapaamiskerralla elokuussa me vain kä-
velimme puistossa, katselimme ja suunnittelimme tulevaa. Puisto herätti meissä
ajatuksia: ”Haluan kieriä noita rinteitä alas.” – ”Haluan juosta läpi puiston.” –
”Tuo silta on ihana.” – ”Nuo kivet ovat kuin amfiteatteri.” Toisella kerralla kir-
joitin yhteisen kosketuksen syntymisestä puiston kanssa:

Kun olen kävelyreitillä, olen puistossa kulkijana muiden joukossa. Kun
astun nurmikolle, astun samalla sivuun reitiltä. Nurmikko erottaa minut
ohikulkijoista. Arvelin etukäteen, että minusta tuntuisi nololta mennä
puistoon tekemään jotakin omasta puistokäyttäytymisestäni poikkeaa-
vaa. Pelko osoittautui turhaksi, en tuntenut mitään noloutentunnetta.
Päinvastoin, tuntui turvalliselta ja suojaisalta ensin istua nurmikolla ja sen
jälkeen työskennellä eri tavoin. Ohikulkijat vaikuttivat ystävällisiltä. – Me
kaikki kolme puhuimme samasta asiasta, tutustumisesta puiston kans-
sa, ja asettumisesta puistoon sen ehdoilla. Harjoituksen päättyessä huo-
masimme, että jo silta ja kivet antoivat paljon ajatuksia, ja koko puisto.
(Työpäiväkirja 10. syyskuuta 2014)

Puisto on paikka. Puisto ei odota minulta mitään. Asettuessani dialogiin puiston
kanssa aloin luoda suhdetta puistoon. Suhteeseen tuli mukaan muistojani ja tun-
teitani. Aloin kiinnittyä puistoon. Kulttuurimaantieteilijä Pauli-Tapani Karjalainen
kirjoittaa paikkasuhteista ja kuvaa samalla tätä kiinnittyneisyyttä:

Eletyt paikat – paikkasuhteemme – ovat tunnetiloja: ne ovat elävän ruu-
miin ja ajattelevan mielen yhteenkietoutumista, ruumiin ja mielen kias-
maattista symbioosia. Paikkasuhteemme eivät missään olosuhteissa ole
pelkkiä informaatio-suhteita, vaan ne ovat havaitsemisen ja tuntemisen
assosioivaa liikettä, jossa nykyinen, mennyt ja tuleva jatkuvasti kiertyvät
toinen toisikseen.²⁰

Me tutkimme, tunnustelimme ja havainnoimme puistoa ja saimme siitä tietoa.
Asetuimme kommunikoimaan puiston kanssa muilla kuin sanallisilla keinoilla,
katsoen ja koskettaen. Se mitä tulkitsin ympäristön ehdottavan, oli aistieni va-
rassa. Luotin kehooni ja sen tuntemuksiin, siihen miltä minusta tuntui, mitä mie-
leeni nousi kuuntelun jäljiltä, mitä minun tarvitsi tehdä. Minulla ei ollut puiston
suhteen mitään kysymystä selvitetäväksi. Ei ole mitään asiaa tai aihetta, josta
olisimme käyneet dialogia, oli vain kohtaaminen sinänsä. Buber avaa maailmaa
luonnon alueilla, joilta puuttuu ihmisille ja eläimille yhteinen spontaanisuus.²¹ Hän

²⁰ Karjalainen 2008, 19.

²¹ Buber 1999.

tuo esiin, että käsityksemme kasvista kuuluu, että se ei voi reagoida meidän toimintaamme sitä kohtaan, että se ei voi ”vastata”.²² Buberin mielestä tämä ei kuitenkaan merkitse, ettei osaksemme tulisi minkäänlaista molemminpuolisuutta: ”Tässä ei tosin ole olemassa yksittäisen olennon tekoa tai asennoitumista mutta kylläkin olemisen itsensä molemminpuolisuus – molemminpuolisuus, joka ei ole mitään muuta kuin itse olemista.”²³

Kun pyrin dialogiin puiston kanssa, käännyin puiston puoleen ja poimin jonkin yksityiskohdan, kiven tai kiviasetelman, jonka kanssa asetuin vastatusten. Kuten Buber sanoo, dialogisen elämän perusliike on kääntyminen kohti toista.²⁴ Puisto elollisine ja elottomine yksityiskohtineen on dialogin osapuolena kuitenkin sanoissaan hiljainen, se ei puhu ihmisten kieltä. Puistolla ja minulla oli yhteisenä nimittäjänä olemisen molemminpuolisuus. Se osa puistosta, jossa vietimme paljon aikaa, oli samalla Kiiskisen teoksen aluetta. Työskennellessämme puistossa teimme samalla eräänlaista teoksen tulkintatyötä, vaikkei se ollut päämäärämme.

Naukkarinen tarkastelee Markku Hakurin ympäristötaideteosta *Welcome* ja toteaa, ettei teos sellaisenaan puhu eikä se nimensä lisäksi sisällä mitään kirjoitusta. Se on sanaton, mutta se ei tarkoita, että se olisi tyhjä käsitteistä tai ajatuksista. Koska se ei ole tyhjä, se kutsuu sinua kääntämään käsitteet ja ajatukset sanalliseen muotoon, keskustelemaan, vaihtamaan ja kehittämään ajatuksia. Taidefilosofiassa tätä kutsutaan tulkinnaksi.²⁵ Vastaavasti puistossa meitä puhutteli Kiiskisen teos. Teimme havaintoja puistosta ja tulkitsimme niitä tavallamme. Olin aistieni välityksellä yhteydessä puistoon ja jos niin haluan ajatella, myös teoksen tehneeseen taiteilijaan. Tämä yhteys oli se, jonka varassa voin ajatella rakentavani myös katsojille jotakin, jossa oli vuoden pituisen työskentelymme ja vaivannäkömme arvo. Katsojaa ajatellen pyrkimyksemme oli pysähdyttää, havahduttaa, liikuttaa, saada ajattelemaan – pohtimaan, kysymään, vastaamaan, ihmettelemään – saada aistimaan. Puisto muutti minua, ja oman muuttumiseni myötä uskoin voivani tarjota myös katsojalle jotakin, josta mahdollisesti voi seurata muutosta.

Toinen harjoitus puistossa oli monella tavalla tärkeä ja merkityksellinen tulevan työskentelyn viitoittaja:

Annoimme paljon aikaa asioiden tapahtumiselle. Oli väljyyttä pohtia, keilla ja kertoa vaikutelmista. Pidimme hyvänä Pirkon antamaa alkutehtävää, jossa yhdistyi myös Erjan ja minun ajatukset siitä, miten aloittaisimme. Tarvitsimme laskeutumisaikaa puistoon, niin että mieli tyhjenee, rauhoittuu, ja niin että ottaa vastaan eikä ala suunnitella ja haluta kaikenlaista. Erja sanoi olleensa alussa levoton. Hän olisi halunnut kokeilla kaikenlaista, poistaakseen lievää pelkoa siitä, antaako puisto ideoita. (Työpäiväkirja 10. syyskuuta 2014)

²² Emt. 1999, 157.

²³ Emt. 1999, 157.

²⁴ Buber 2002, 25.

²⁵ Naukkarinen 2007, 35.

Alkutehtävä oli mennä itsekseen johonkin paikkaan puistossa ja asettua siihen aistimaan ympäristöä, silmät auki tai kiinni. Tehtävämme oli myös kirjoittaa aistimisestamme. Säilytimme monta kuukautta saman alkutehtävän hiukan varioiden ja muistutimme, että ympäristön aistiminen voi tapahtua myös liikkeellisesti, ei vain paikallaan ollen. Havaitsin konkreettisesti, että suhteeni puistoon oli alkanut syntyä:

Olen huomannut kaipaavani puistoon, työskentelemään. Tämä väli on liian pitkä. Tunnen surua siitä, etten näekään, mitä puistolle kuuluu, mitä sille tapahtuu, miten se voi. Puisto, kokemukset siellä, ja sen ajattelemisen, alkaa tuottaa minulle hellyyden ja lempeyden tuntemuksia. Aivan kuin inhimillistäisin puistoa. (Työpäiväkirja 4. lokakuuta 2014)

Minun oli ikävä puistoa. Puisto ja minä muutuimme – kumpikin omalla tavallamme. Puistosta oli tulossa minulle tuttu, en voinut enää viattomana ottaa sitä vastaan, kuunnella sitä. Puisto ei varsinaisesti puhunut minulle mitään, se ei pysynyt sanoilla ilmaisemaan muutostaan, vaikka se muuttuikin. Joka kohtaamiskerralla olimme hiukan erilaisia, tilanne oli eri. Minä artikuloin muutosta kielellisesti. Puisto artikuloi muutosta omalla tavallaan, muutoksina kivien lämpötilassa, maan kosteudessa, nurmikon värissä ja pituudessa, lumen ja jään määrässä, kukkien määrässä ja heinien pituudessa. Buber toteaa, että aito dialogi voi olla puuttua tai hiljaista.²⁶

Kolmannen harjoituskerran alkuharjoite johti kohdallani merkitykselliseen mielikuvaan:

Olen kuin retkellä tai matkalla. Asetun katselemaan maisemia. Kiviseinämiä ylle. Mieli vaeltaa. Palaan itseeni ja tähän hetkeen. Paljon ääniä. Metro. Tasainen, vaimea autojen kohina. Mieleni ideoi kiville käyttöä. Palaan tähän hetkeen. Kiinnitän huomion ääniin. Äänet rauhoittavat. Tarve suunnitella tulee esiin. Kuvittelen isohelmaisen vaateen, joka täyttää koko puiston ja myötäilee kivien muotoja. Sen helmat saa levitettyä valloilleen ja kerättyä kasaan, ihminen voi pukeutua hameeseen astumalla sen keskelle ja nostamalla ja kiinnittämällä hameen vyötärön omalle vyötärölle. (Työpäiväkirja 22. lokakuuta 2014)

Kuvitelmani valtavan kokoisesta hameesta sai minut tuntemaan, että sulaudun hameineni yhteen puiston kanssa. Pyysin Erjaa kuvittelemaan hameen ja liikkumaan sen kanssa. Katsoessani Erjaa hän aivan kuin sulautui yhteen maan kanssa. Samaan aikaan hän liikkueensa sai esiin puiston yksityiskohtia. Erja seurasi maaston muotoja, hänen liikkeensä syntyivät maastosta ja sen muodoista ja samalla maasto tuli esiin. Kehon ja maaston rajat tuntuivat menevän limittäin, aivan kuin ne olisivat alkaneet hälvetä.

²⁶ Buber 2002, 22.

Jos ajattelen puistoa maisemana ja Erjaa kuviteltuine hameineen liikkumassa maisemassa, lähestyn Annette Arlanderin ajatuksia maiseman esityksellistämisestä²⁷. Arlander hahmottaa kaksi erilaista maiseman esityksellistämisen strategiaa. Ensimmäinen on maiseman esityksellistäminen maisemaan sulautumalla. Silloin häivytetään eroa esiintyjän ja maiseman välillä, Arlanderin kuvaamassa tapauksessa liikkumattomuuden avulla, ja yhtä hyvin värin, muodon tai muun kaltaisuuden avulla. Toinen strategia maiseman esityksellistämiseksi on maisemasta erottautuminen osoittamalla maiseman ominaisuudet kontrastin keinoin. Esimerkissään Arlander korostaa esiintyjän liikkeen avulla maiseman mittakaavaa, liikkumattoman maiseman ja liikkuvan ihmisfiguurin ristiriidan kautta. Maisemasta erottautuminen voi tapahtua myös muodon, värin tai liikkeen laadun eroa hyödyntäen.²⁸ Omassa esimerkissäni esiintyjä liikkui maastossa, mutta siltikin sain vaikutelman hänen sulautumisestaan maastoon. Esiintyjän liike oli hidasta, pysähtelevää ja maaston muotoja huomioivaa ja hyödyntävää. Kuvaamassani esimerkissä havaintooni vaikutti se, että olin jo ehtinyt luoda itselleni mielikuvan maastossa liikkuvasta hahmosta hameineen.

Arlanderin edellä kuvatut strategiat, maisemaan sulautuminen ja maisemasta erottautuminen, voidaan nähdä dialogin kahtena puolena tai vaiheena, toisen kohtaamisen ja toiselle avautumisen vaiheena sekä toisesta vetäytymisen vaiheena. Erottautumisessa rajat tulevat esiin. Buber selittää tätä seuraavasti:

Kun joku sanoo Sinä, hänellä ei ole mitään objektina. Siellä, missä on jotakin, siellä on jotakin muuta, jokainen Se rajoittuu toiseen Siihen, Se on vain siten, että se rajoittuu toisiin. Mutta missä sanotaan Sinä, siellä ei ole jotakin. Sinä ei rajoitu.²⁹

Dialogisessa kohtaamisessa toisen kanssa toista, Sinää, ei objektivoida. Sen sijaan objektivoivassa suhtautumisessa toinen muuttuu muotoon Se, joka rajoittuu toisiin. Sinä ei rajoitu. Puistossa asetuin hetkeksi kiviseinämien ylle kohtaamaan ympäristön, ja sen tuloksena syntyi kuvitelmani hameesta. Kuvitelma oli mielen luomus, joka syntyi ympäristön vaikutuksesta. Kaikenlaista voi kuvitella, mutta onko sellaisella mitään merkitystä? Jo vuosia sitten vaikutuin arkkitehti Juhani Pallasmaan arkkitehtuuria ja ympäristöä koskevista ajatuksista, ja ne ovat osaltaan innoittaneet minua jatkamaan työtä tilan ja ympäristön pohtimiseksi esittävässä taiteissa. Artikkelissaan *Ihmisen paikka. Aika, muisti ja hiljaisuus arkkitehtuurikokemuksessa* Pallasmaa pohtii rakennetun muodon mentaalisia heijastumia, paikan, ajan ja hiljaisuuden kokemuksia sekä ympäristön ja muistin vuorovaikutusta.³⁰ Pallasmaan mukaan vaikuttavassa arkkitehtuurielämyksessä paikan elämys kääntää kokemuksen itseemme: se onkin pohjimmiltaan minän kokemusta.³¹

²⁷ Arlander 2009.

²⁸ Emt. 2009, 61.

²⁹ Buber 1999, 26.

³⁰ Pallasmaa 1995.

³¹ Emt. 1995, 181.



Kuva 1: Pirkko etsii liikkeellistä suhdetta puistoon. Syksy 2014. Kuva: Mari Martin.

Mustankivenpuisto on osittain arkkitehdin suunnittelema. Arkkitehdin työn tulosta on sisääntulo puistoon: tultaessa puistoon metron suunnalta on edessä ensin portaat alaspäin kukkaistutuksineen ja vesialtaineen, sekä puistoa ympäröivät kerrostalot. Sisääntulon jälkeen puisto jatkuu Kiiskisen maataideteoksen alueena. Pitäydyimme intuitiivisesti teoksen maankamaralla työskentelyssämme. (Ks. Kuva 1.) Kiiskisen teos alkoi paljastua meille vähitellen ajan myötä. Se tarjosi loputtomasti uutta tutkittavaa niin ettei meille ehtinyt syntyä tarvetta siirtyä sen ulkopuolelle. Tutkiessamme teosta ja suhdettamme teokseen olimme samalla tietoisia siitä, että teos on valmis sellaisenaan. Se ei kaipaa esiintyjän interventiota. Pysytteleminen teoksen sisällä avasi meille teoksen ulkopuoliset paikat kuin maisemina. Katselin puita, pensaita ja rakennuksia samoin kuin taivasta ja pilviä. Nämä yhdessä muodostivat minulle arkkitehtuurielämyksen, jossa dialogista puiston kanssa tuli minulle dialogia itsen kanssa. En pidä sitä kuitenkaan millään tavalla itsen käpertyneisyytenä, koska itse muodostuu muista. Pallasmaan mukaan arkkitehtuuri on sananmukaisesti ihmisen biologinen ja mentaalinen laajentuma. Ympäristön tehtävänä ei ole tarjota aistillista mielihyvää vaan toimia ihmismielen ulkoisena jatkeena.³² Puisto sai minut tuntemaan, että se ei ole vain mieleni, vaan myös kehoni jatke ja toisinpäin, että minä olen puiston inhimillinen jatke.

Oivalsin, että kohtaamisissa vaikuttaa myös tottumus. Tottumus tasoittaa kokemusta ja saa minut luulemaan, että kohtaaminen tapahtuu samoin kuin aiemmin. Tottumus ohjasi minua vaikutelmaan dialogista. Vaikutelma dialogista on mielen rakennelma, joka antaa minulle tunteen dialogin onnistumisesta. Tottumus on reitti tyytyväisyyteen nopeammin ja suuremmin, ilman pohtimisen ja työstämisen vaivaa. Mietin, pitäisikö karistaa tottumus pois mielestä ja yrittää mennä

³² Pallasmaa 1995, 186.



Kuva 2: Erja tunnustelee kiveä. Isoista kivistä rakennettu muodostelma puistossa oli paikka, johon aina hakeuduimme. Kivet houkuttivat yhä uudelleen tutkimaan ja tunnustelemaan niitä. Kevättalvi 2015. Kuva: Mari Martin.

samaan puistoon aina uusin mielin? Olin kuitenkin sitä mieltä, että voin mennä puistoon sellaisena kuin olen, enhän kuitenkaan ole aivan sama eikä puistokaan ole aivan sama. Dialogi voi jatkua siitä, mihin se viimeksi jäi. Tämä kaikki on kielen varassa, joten puisto jäi dialogin hiljaiseksi osapuoleksi. Hiljaisena puisto sai minut tuntemaan, että minun on pidettävä siitä huolta. Buber kuvaa elämää luonnon yhteydessä ja siinä vallitsevaa yhteyden maailmaa: ”Siellä yhteys väreilee hämärässä ja kielen alapuolisena. Olennot liikkuvat vastapuolenamme, mutta eivät kykene tulemaan luoksemme ja meidän Sinä-sanomisemme niille pysyy kielen kynnyksellä.”³³ Kiinnitän huomion nimenomaan Buberin paikkailmaisuun ”kielen kynnyksellä”. Se on alue, jolle tulin tutkiakseni dialogia ei-inhimillisen kanssa. Avautuessani dialogiin puiston kanssa avaudun sellaisen suuntaan, joka puhuu toisin kuin minä ja minun kielellisyyteni. (Ks. Kuva 2.) Näin toimii myös tanssi, esi-kielellisesti.

Suhtautumiseni puistoon dialogin osapuolena on poeettista leikkiä, jossa annan ei-inhimillisen vastata minulle. Vaikka se on leikkiä, se ei ole vain mielikuvitustani. Meistä kukin käy omaansa, jaamme kielen välityksellä toistemme leikit ja teemme niistä yhteistä. Katsomme toisiamme, kuuntelemme, ehdotamme, keskustelemme. Keskustelussa viimeistään tulee esiin myös eroja. Haluamme eri asioita, pidämme eri asioita tärkeinä. Keskustelussa yritin selostaa paremmin, mitä tarkoitan, miten ja miksi ajattelen niin kuin ajattelen. Yritin päästä samanimellisyyteen. Myöhemmin totesin, että meillä on osittain erilaiset taidekäsitteet. Mietin, mitä se tarkoittaa työssämme ja päädyin ajatukseen, että voimme silti jatkaa yhteistyötä. Eräs keino jatkaa oli mielestäni hyödyntää erilaisia taidekäsitteitä

³³ Buber 1999, 28.

esityksen materiaalina. Yhteisyydessä syntyy väistämättä myös eroja, ja ne ovat niitä, jotka saavat aikaan kiistelyn. Filosofin Jacques Rancièren osuu erimielisyyden perustuksiin sanoessaan, että erimielisyyden rakenteet ovat niitä, joissa väitettä koskeva keskustelu palautuu kiistaksi keskustelun kohteesta ja sen kohteeseen ottaneiden keskustelijoiden asemasta.³⁴ Erilaisin taidekäsitteisin me rakensimme yhteisiä pintoja ja välillä törmäsimme esimerkiksi kysymykseen, mitä on harjoittelu, ja onko myös keskustelu harjoittelua, vaiko se kun teemme asioita kehollisesti. Tällaiset törmäykset ovat hiuksenhienoja, tuskin havaittavia. Me pidimme työskentelystämme työryhmänä, se oli meille tärkeää. Se että voin tuoda esiin tällaisia törmäyksiä on mielestäni osoitus avoimuudesta, todellisesta keskustelusta ja todellisesta yhteistyöstä. Siinä on yhteistyön mieli ja merkitys.

Jos emme kävisi dialogia, niin meille jäisivät vain omat kokemuksemme ilman ymmärrystä siitä, mitä toinen haluaa sanoa, mitä hän tarkoittaa, mitä hän voi meille opettaa. Toisen avulla tulen liikutetuksi, saan toisen näkökulman, osaan asettua toisen asemaan. Minä muutun dialogissa. Vaihtoehtona on muuttumattomuus, paikoilleen jääminen. Dialogi on pyrkimystä vaikuttaa olemassaoloon, ja sellaisena dialogi on radikaali pyrkimys, koska sen perusolemus on mahdollisuus muutokseen. Tarttuminen muutoksen mahdollisuuteen jää dialogin osapuolten vastuulle.

Syntyi keskustelu eri näkemyksistämme esittämisen suhteen. Samassa kerroin tutustuneeni filosofi Jacques Rancièren ajatteluun erimielisyydestä. Nivoin yhteen Rancièren, Buberin, dialogin, erimielisyyden, politiikan ja meidän työmmme. Keskustelumme alkoi tulla tilaa eri ajattelutavoille. Meidän ei tarvitse ajatella samalla tavalla, ja päin vastoin olisikin hienoa, jos saisimme esille eri ajattelutapojen dialogin. (Työpäiväkirja 6. toukokuuta 2015)

Dialogi johti kohdallamme avoimuuteen, toisen kuunteluun, muistelemiseen ja omien käsitysten kuten taidekäsitteiden ääneen pohtimiseen ja arviointiin. Teimme havaintoja ristiriidoista ja eroavaisuuksista.

Ohjaamistyöni tanssijoiden kanssa palautti mieleeni vuosikausien takaisia kokemuksiani tanssin tekijänä, koreografina ja opettajana. Työni tässä projektissa tuntui myös jonkinlaiselta koreografin työltä, mutta dialogisuusasenne asetti valmiit ohjaajan tai koreografin roolit kyseenalaisiksi. Koreografi Soile Lahdenperä pohtii väitöstutkimuksessaan koreografin rooliaan.³⁵ Hän arvioi Aleksander-tekniikkaan pohjaavaa koreografin työtänsä tanssintutkija Jo Butterworthin luoman didaktinen - demokraattinen -mallin kautta. Butterworthin malli jakautuu viiden luokan jatkumoon, jonka demokraattisessa ääripäässä on yhteisomistajuus.³⁶ Lahdenperä toteaa tullessaan ajan myötä entistä lähemmäs demokraattista työtapaa ja arvelee sen johtuvan pitkään yhdessä toimineiden työryhmänsä jäsenten tavasta toimia demokraattisesti ja osaltaan myös kiinnostuksestaan kehittää menetelmi-

³⁴ Rancièren 2009, 20.

³⁵ Lahdenperä 2013, luku 3.3.3.

³⁶ Butterworth 2009.

ään entistä enemmän hetkessä koreografioimiseksi.³⁷ Tunnistan omassa työssäni samankaltaisia piirteitä: demokraattista työtapaa ja hetkessä koreografioimista tai ohjaamista. Ne ovat seurausta dialogisuuden tavoittelemisesta.

Kohdallamme lisäksi ympäristö toi mukaan omanlaisensa hetkellisyden tason. Harjoittelutilanteeseen mukaan asteleva lapsi, sillalle meitä katselemaan jääneet äiti ja lapsi tai kauempana penkillä meitä hiljakseen kommentoivat miehet tulivat osaksi tilannetta. Ohjaajana pyrin silloin suuntaamaan huomioni koko tilanteeseen ja kaikkeen, mitä siinä tapahtui. Sellaisissa tilanteissa oli avoimuutta kohtaamiselle, ja sellaista avoimuutta halusin myös pitää yllä ja kasvattaa. Ensi-illan lähetessä työhön tuli mukaan yhä enemmän perinteisen produktion valmistamisen makua. Samaan aikaan, kuin vastavoimana produktion valmistamiselle, se mitä rakensimme esitykseksi alkoi sisältää mielessäni yhä voimakkaamman odottamattoman elementin. Opin vähitellen tulemaan yhä avoimemmaksi sattumalle. Muistutin myös tanssijoita usein siitä, että harjoiteltavat tilanteet voivat olla täysin erilaisia kuin millaisiksi niitä harjoitelimme. Muistutin myös esittämisen tavasta, joka mahdollistaisi aina uuden ja odottamattoman tilanteen kohtaamisen. Silloin ei tarvita roolia eikä eläytymistä, vaan luottamusta kulloiseenkin tilanteeseen ja tilanteen osapuolien kuten katsojien ja muiden ihmisten sekä sään, eläinten ja äänien kohtaamista ja niille vastaamista. Harjoittelumme oli tilan rakentamista hetkellisyydelle ja kohtaamiselle ja mielekkään asenteen löytämistä sellaiselle.

Suhde vanhenemiseen

En ole koskaan kokenut, että ikääntymiseni myötä minulta rajautuisi jotakin tärkeää ulkopuolelleni. Päinvastoin olen kokenut, että ikääntymisen myötä opin ottamaan käyttööni yhä tarkemmin ja valikoivammin niitä asioita, joista olen kaikkein kiinnostunein ja jotka koen kaikkein tärkeimpinä. Niitä ovat taiteellinen työ, tutkiminen ja yhteiskunnalliseen toimintaan osallistuminen taitelijana ja tutkijana sekä myös taidepedagogisen taustani hyödyntäminen tässä kaikessa. Yhteiskunnalliseen toimintaan osallistumisella tarkoitan keskustelemista muiden taiteilijoiden, tutkijoiden ja muunlaisten toimijoiden kanssa sekä kirjoittamista.

Keskustelumme kosketti usein ikää. Mietimme, miten hyvältä tuntuu, että tässä iässä ja elämänvaiheessa teemme tällaista. Pirkko sanoi, että ”keskustelu on eräänlaista haravointia, haravoidaan ydintä, mutta myös sieltä täältä, ja sitten taas – pom! – palaamme yhteen”. Keskustellessa vaihdoimme kokemuksia, annoimme tietoa, innostimme toisiamme, kommentoimme toisiamme, loimme yhteistä ajattelua ja yhteisymmärrystä työstämme. Tanssijoiden tuoma ikääntymisen teema oli paitsi itsessään tärkeä ja kiinnostava, myös haaste meille purkaa esiintyjyyttä. Pohdimme, millaista esiintyjyyttä me tavoittelimme, mikä meille oli tärkeää, mikä meitä kiinnosti. Ikäteema oli mukana jo harjoitusvaiheen alussa:

³⁷ Lahdenperä 2013, luku 3.3.3.

Paljon puhumista. Paljon huomioita vanhenevan tanssijan problematiikasta, kuten kehon vioista, sekä vanhenemisen hyvistä puolista, kuten siitä, että työ on muuttunut toisenlaiseksi, pois suorittamisesta. (Työpäiväkirja 17. syyskuuta 2014)

Ikääntyvän tanssijan aiheet tulivat työryhmässä yhteisiksi. Minäkin sain niistä uudenlaista näkökulmaa työhöni. Sovimme, että työskentely tapahtuu aina kehon ja terveyden ehdoilla. Emme ottaneet riskejä niiden suhteen, sen sijaan haastoimme itsemme löytämään keinot jatkaa työtä kehon rajoitteista huolimatta. Oli ajateltava toisin ja etsittävä reitti toista kautta. En halunnut ajatella, että työryhmässä on kehollisia esteitä, jotka täytyy ylittää, alittaa tai ohittaa. Sen sijaan halusin ajatella, että on muutettava tapaa ajatella. Tanssin kentän ulkopuolisena näin, että ikääntyvän tanssijan kohdalla eräs mahdollisuus jatkaa työtä tanssijana on uudistaa omaa esitysajatteluaan. Etsiydimme työryhmänä yhdessä ei-tietämisen alueelle, tyhjän päälle, pohtimaan ja kokeilemaan. Esitysajattelun uudistamisen kautta mikään kehollinen rajoite ei olekaan enää rajoite, vaan mahdollisuus, jonka voi kohdata. Näihin ajatuksiin saimme tukea Lepeckiltä.³⁸ Hän tuo esiin, miten hitaus ja pysähtyneisyys ovat radikaaleja ja samalla konkreettisia keinoja vastustaa ihmistä kahlitsevaa modernin luomaa järjestystä.³⁹ Sellaisin keinoin oli samalla kertaa helppoa ja haastavaa rakentaa uudenlaista tapaa ajatella kehoa ja esitystä. Erjalle ja Pirkolle työ tuntui muuttuneen pois suorittamisesta. (Ks. Kuva 3.) Tunsin kiitollisuutta saadessani työskennellä heidän kanssaan. Ikääntyvä tanssija omien rajoitustensa kanssa sai minutkin pohtimaan omaa suorittamistani ja vapautumaan siitä, vaikkei suorittamiseni olekaan ollut sellaista, mitä tanssija kehollaan tekee.

Pohdimme, mitä keho tekee, mitä se voi tehdä ja mitä sen tulisi tehdä. Pohdimme työmme merkitystä. Erja sanoi:

Tämä tuo takaisin sitä, mistä tanssi on lähtöisin. Nykyään kaikesta on tullut vähän muovista. Kaikki esittäminen on kuitenkin lähtöisin siitä, että ollaan sopusoinnussa luonnon kanssa. Sitä haluaisin tehdä. (Työpäiväkirja 20. toukokuuta 2015)

Pirkko halusi löytää harjoituksia varten tietynlaisia vaatteita. Hän perusteli haluaan seuraavasti:

--- puku auttaa minua kehoutumaan ja kehoon uusia ulottuvuuksia tuovana myös auttaa uudenlaiseen liikkeeseen. --- Olen tottunut työskentelemään kehon kautta, sisältä ulos. En näkemisen kautta, miltä jokin näyttää. Ikään kuin dialogissa kehon ja mielen kanssa. Tai kolmikanta: keho, mieli ja ympäristö. (Mikä ei tarkoita sitä, etten voisi kokeilla muutakin tapaa.) (Sähköpostiviesti Pirkolta 18. kesäkuuta 2015)

³⁸ Lepecki 2012.

³⁹ Emt.



Kuva 3. Jää houkutteli Pirkkoa (vas.) ja Erjaa liikkeeseen. Kevättalvi 2015. Kuva: Mari Martin.

Suhde ikääntymiseen ja sen pohtiminen on antanut erään vastauksen myös siihen, miksi oli tarpeen erotella roolejamme työryhmässä tanssijan rooliin ja ohjaaja-tutkijan rooliin, kun työmme oli kuitenkin yhteistä kokeilua, havainnointia ja tutkimista. Erjan ja Pirkon suhde ikääntymiseen oli enemmän sidoksissa kehollisiin muutoksiin kuin minun suhteeni. Ikääntymisen myötä ilmaantuvat keholliiset muutokset vaikuttavat jollakin tavalla varmaankin kaikissa taideammateissa, mutta korostetusti tanssiammatissa.⁴⁰

Vahvistuva suhde ympäristön ihmisiin

Kesän korvilla ihmisiä oli aivan eri tavalla liikkeellä kuin syksyllä, talvella ja keväällä. Kohtasimme lapsia ja aikuisia ja esityksen valmistaminen alkoi tuntua perustellulta. Julkisten esitysten ajankohta lähestyi. Pohdimme yhä enemmän esitystä seuraamaan tulevia katsojia ja muita esitykseen mukaan tulevia ihmisiä. Työskentelyn alussa syksyllä lapsi pysähtyi puistossa katselemaan meitä ja kysyi aikuiselta: ”Mitä nuo tekevät?” Aikuinen vastasi, että he varmaan harjoittelevat. Seuraavalla kerralla olimme isojen kivien luona seisoskelemassa ja pohtimassa jotakin. Mies käveli ohi ja kommentoi hilpeästi kivistä: ”Obelix on tuonut ne tänne.” Kevään edetessä lapsia ja lapsiryhmiä jäi usein katsomaan työskentelyämme. Aivan

⁴⁰ Ikääntyvän tanssijan aihetta on tutkinut mm. koreografi Riitta Pasanen-Willberg (2000).

pieniä lapsia tuli aivan lähelle. Noin kymmenvuotiaat pojat tulivat kyselemään, mitä teemme, ja he antoivat meille innokkaina neuvoja siitä, mitä tekisimme. Koululuokka asettui pitkäksi riviksi katsomaan tanssijoiden toimia. Tanssijat olivat juuri aloittaneet noin kymmenen minuutin pituisen intensiivisen liikkumisen huomiota herättävissä asuissa, ja koululaiset opettajineen katsoivat sen loppuun asti kysellen samalla toisiltaan ja ihmetellen, ovatko nuo ihmisiä ja mitä ne tekevät. Tanssijoiden lopetettua koululaiset taputtivat ja hurrasivat. Kesäkuussa noin kuusivuotias poika liittyi tanssijoiden seuraan pitkäksi aikaa, puhumattomana, oleillen välillä lähellä, välillä kauempana, katsoen ja tehden välillä samoja asioita kuin tanssijat ja välillä tehden omia asioitaan. Työskentelymme oli tapahtumista, siinä syntyi kohtaamista jo itsessään eikä se kaivannut välttämättä mitään virallista julkista esitystä prosessin loppuhuipennukseksi. Sellaisen järjestäminen kuitenkin houkutti, koska se asetti omat haasteensa ja halusimme vastata niihin. Julkisen esityksen valmistamisen paineita syntyi siitä, että Helsingin kaupunki oli myöntänyt meille projektiavustusta kulujen kattamiseen. Avustuksen saamisen ehtona oli, että järjestimme teoksesta vähintään kolme julkista yleisoesitystä. Työskentelymme sisältyi koko ajan paljon sattumanvaraisuuksia, kuten myös esitykseen: omat kehomme, sääolosuhteet, lämpötila, ympäristön äänet sekä ohi kulkevat ja puistoon asettuvat ihmiset ja eläimet. Kesällä puistossa oli myös enemmän ihmisiä, eläimiä, ääntä ja toimintaa.

Kesällä, kun olimme työskennelleet jo lähes vuoden, suunnittelimme esitystä ja sitä, miten otamme katsojat mukaan esitykseen ja miten avaamme heille löytöjamme. Dialogi puiston kanssa, puiston kohtaaminen ja kuunteleminen jäi yhä vähemmälle ja katse tulevaan oli yhä enemmän mielessä. Tanssijat keskittyivät yhä enemmän osuuksiinsa esiintyjinä. He vastasivat myös esiintymisvaatteitensa hankkimisesta ja valmistamisesta. Minä otin vastuulleni katsojien osuuden suunnittelun: suunnittelin, miten ohjeistaa katsojat saapuvaksi esitykseen, mihin ja miten sijoittaa katsojat ja miten toteuttaa siirtymiset katsojien kanssa paikasta toiseen. Työskentelyyn ujuttautui perinteisen ensi-illan lähestymisen makua. Valmistellessani tulevaa mietin samalla, miten säilyttäisin aiemman avoimen kohtaamisen mahdollisuuden ympäristön kanssa. Ensi-iltaa edeltävällä viikolla vein puistoa reunustaviin valopylväisiin pieniä tiedotteita, joissa kerroin jäljellä olevien harjoitusten ja esitysten aikataulun.⁴¹ Tiesin, että siten vahvistin entisestään perinteisen esittämisen tapaa harjoituksineen, kenraaliharjoituksineen, ensi-iltoineen ja muine esityksineen ja niistä tiedottamisineen. Koin sen kaiken olevan samalla ympäristön asukkaille ystävällinen tervetuloitovotus tulla mukaan osallistumaan. Tarve kuunnella ympäristöä ja vastata sille ja toisaalta ympäristön osallistaminen voivat olla kaksi hyvin erilaista ja toisilleen vastakohtaistakin tavoitetta. Niiden yhdistäminen yhdessä ja samassa hankkeessa voi olla haastavaa. Halusimme avata ympäristön ihmisille sitä, mitä olimme tehneet ja tekemässä. Halusimme kertoa siitä ensin pienesti, lyhyesti ja tutun oloisesti, valopylväisiin kiinnitetyillä pienillä

⁴¹ Tiedotteen teksti: ”Harjoitteleme *On the Rocks* -esitystä ti – ke 27.-29.7. ja ma 3.8.2015 klo16 – 20. Esitykset ti – pe 4.-7.8. klo 17.30. Esitykset alkavat puiston vesialtaalla klo 17.30. Kesto 1 h. Esityksiin vapaa pääsy. Tervetuloa. Terv. Pirkko, Erja ja Mari”.

tiedotteilla ja sitten myös esityksellä. Tiedotelaput näyttivät pysäyttävän ohikulkijoita ja aiheuttavan innostuneisuutta ja hyvää mieltä.

Kouluikäinen poika jäi viereeni, kun ohjasin tanssijoiden työskentelyä. Kuiskasin hänelle: ”sinäkin voit kertoa ajatuksistasi, sinäkin voit ohjata”. Pojalla oli paljon ajatuksia. Hän ehdotti Pirkolle tapaa, jolla hivuttautua alas kiveltä. Kun tanssijat lähtivät esityksen ensimmäisessä osuudessa juoksemaan kohti siltaa, poika totesi, että juoksu saisi olla iloisempi. Toteutimme pojan neuvon. Lapsia tuli yhä useammin, kavereineen, harjoituksiimme. He tunsivat meidät nimeltä. He tiesivät, mitä harjoiteltavassa osuudessa tulisi seuraavaksi. He hoputtivat toisiaan kiihkeimpään paikkaan: ”Ne keijut on nyt täällä!” He tulivat ja menivät, vaihtoivat paikkaa ja katsomiskulmaa ja tulivat välillä minun viereeni. Ensi-iltaa edeltävään kenraaliharjoitukseen tuli myös lasten isä.

Julkiset esitykset

Esityksestä muotoutui noin tunnin pituinen kokonaisuus, jossa tanssijoilla oli kolme varsinaista esiintymispaikkaa puistossa kolmine eri vaatteineen. Aluksi, klo 17.30 kokosin katsojat vesialtaan viereen ja kerroin kuin kaupunkioipas työryhmästämme, työskentelystämme ja sen dialogi-teemasta, puistosta ja sen suunnittelemisesta ja rakentamisesta, esityksen osittain sattumanvaraisesta luonteesta, turvamiehen läsnäolosta esityksessä ja katsojien siirtymisistä paikasta toiseen esityksen aikana. Haimme kokoon taitettavia istuimia sekä istuinalustoja ja siirryimme nurmikkoalueelle. Tämä yleisön kokoaminen muodostui ihmisistä yhdistäväksi hetkeksi. Sen kesto vaihteli katsojamäärän mukaan.⁴²

Ensin tanssijat esiintyivät kahtena ruohikkoasuisena hahmona puistoa halkovan sillan luona, kivien ja nurmikon päällä. Asut olivat kuivuneen ruohikon värisiä luontoon naamioitumiseen tarkoitettuja asuja. Kutsuimme hahmoja rölleiksi koululaisilta tulleen ehdotuksen mukaan. Katsojat nimesivät hahmot myös maahisiksi ja peikoiksi. Tämä osuus esityksessä poikkesi muista siinä, että tanssijoilla oli tietty koreografia ja tietynlainen liikkumisen tyyli. Muissa osuuksissa tekemisen tyyli oli lähellä luonnollista. Sattumanvaraisuutta loi osaltaan se, etteivät tanssijat nähneet juuri mitään asujensa alta. Johdattelin katsojat kesken osuuden rinteeseen yläpäähän, jossa on Stonehengen kiviä muistuttava kiviasetelma. Tanssijat tulivat kiville leikkimään niiden kanssa, kunnes alkoivat riisua ruohikkoasuja. Riisumisen myötä tanssijat näkivät ensimmäistä kertaa katsojat. Syntyi vahva kohtaaminen ja tunne tässä hetkessä olemisesta. Riisumisen jatkuessa tanssijat alkoivat samalla puhua ääneen Aaro Hellaakosken runoa *Niin pieniksi* fraasi, fraasin puolikas tai sana kerrallaan, vuoron perään. Ruohikkopuvut olivat kuin yritys palata lapsuuteen ja leikkimiseen, ja riisuminen oli kuin esiin tulemista takaisin saadusta lapsuudesta. Runo oli kuin yritystä muistaa yhdessä, miten tulla pieneksi. Ruohikkoasujen alta paljastuivat harmaat housut ja musta paita, samat vaatteet, jotka itselläni olivat päällä esityksen aikana.

⁴² Katsojien määrät eri esityskertoilla: 4.8. (ensi-ilta): 25, 5.8.: 12, 6.8.: 4, 7.8.: 30. Lisäksi satunnaiset ohikulkijat, jotka jäivät seuraamaan esitystä lyhyemmäksi tai pidemmäksi aikaa tai koko keston ajaksi.

Pirkko laskeutui kiveen kiinnitettyä köyttä pitkin alas nurmikon notkelmaan, ja Erja houkutteli katsojat alas, köyttä pitkin tai köyden vierestä. Siirryimme suuren kiviseinämän juurelle. Tanssijat kiipeilivät kiviseinämällä, saavuttivat lopulta seinämän yläreunan ja asettuivat kiville istumaan ja katselemaan ympärilleen. Syntyi jälleen vahva tunne olemisesta tässä hetkessä.

Pirkko siirtyi puistossa huomiota herättävän metalliverkkorakennelman päälle, joka sai myös kutsumanimiä tötsä, häkkyrä ja peikon pesä. Siirtyessään Pirkko pukeutui samalla keltaiseen hameeseen. Erja siirtyi toiseen suuntaan kivistä tehdyn spiraalimuodostelman luo ja pukeutui sini-valko-harsoiseen riekaleiseen hameeseen. Erja juoksenteli ja tanssi maaston muotojen mukaan, haki katsojat ja vei heidät sillan alta toiselle puolelle puistoa. Alittaessaan sillan Erja otti samalla pitkän ruohikon kätköstä mukaansa sinkkisen paljun, jossa oli vettä ja metallimuki. Hän asetti paljun nurmikolle, otti repustaan pyöreitä kiviä ja alkoi pestä niitä paljussa. Sinkkipalju, metallimuki, vesi ja kivet olivat kuuluvaa ja näkyvää materiaalia, jolla Erja leikki. Hän soitti kiviä ja vettä. Pirkko ilmaantui nurmikolle keltaisessa hameessa käsissään valkoiset hallaharsokankaiset siivet, joiden kepit tuplasivat Pirkon käsien pituuden. Pirkko liikutteli siipiä tuulen mukaan. Puiston siinä osassa tuuli aina, vaihtelevalla voimalla, ja useina päivinä tuuli aina lakkasi hetkeksi. Erja säesti välillä Pirkkoa. Tanssijat päättivät esiintymisensä poistumalla meren suuntaan johtavalle tielle, ensin Pirkko ja vähän ajan päästä myös Erja kaadettuaan ensin veden kahden viemäriputken päälle.

Jo tutuksi tulleet lapset tulivat ensi-iltaan. Heistä osa tuli myös toiseen esitykseen äitinsä kanssa ja viimeiseen esitykseen isänsä kanssa. Isä kiitti meitä esityksen jälkeen sanomalla, että esitys oli hänestä mahtava ja hän totesi nähneensä myös kenraaliharjoituksen. Hänen mielestään tällaista toimintaa pitäisi olla enemmän joka puolella. Hän kertoi seuranneensa meitä vuoden aikana. Hänestä oli hienoa, kun valopylväisiin kiinnitetyistä tiedotteista sitten paljastui, mistä oli kysymys. Monet muutkin katsojat kertoivat eri tavoin pitäneensä esityksestä. Eräs koreografi kiitti monisanaisesti esityksestä. Kiitin hänen sanoistaan ja totesin humoristisesti, että elän niistä seuraavat kymmenen vuotta. Palaute on tärkeää.

Eräs katsoja kommentoi esitystä sanomalla, että esiintyjien sijaan esille nousi ympäristö. Esiintyjien toimet puistossa olivat hänestä sinänsä kiinnostavia, mutta ne saivatkin huomion kohdistumaan puiston yksityiskohtiin ja maisemiin ja satunnaisuuksiin, kuten lintuihin ja puistossa alkuiltaa viettäviin ihmisiin ja koiriin. Tämä huomio liittyy aiemmin pohtimiini maiseman esityksellistämisen strategioihin. Puistossa toimivat esiintyjät sulautumisillaan ja erottumisillaan esityksellistivät puistomaisemaa. Tämän perusteella ajattelen, että onnistuimme tavoitteessamme tutkia mahdollisuutta päästä dialogiin puiston kanssa. Onnistuimme tuomaan esiin dialogisen liikkeen, jossa dialogin osapuolet avautuvat ja sulkeutuvat dialogille, ja jossa ympäristöstä ja sen eri osapuolista tuli dialogin osapuolia. Katsojasta tuli dialogin toinen osapuoli, jolle ympäristö aina hetkittäin avautui ja jota se saattoi puhutella. Katsojalle aukeni hetkiä, jolloin hänen oli mahdollista puhutella ympäristöä tai esiintyjää.

Omien havaintojeni ja katsojien kommenttien perusteella ajattelen, että esiintyjät,⁴³ katsojat ja ympäristö toimivat osapuolina dialogissa, jota hetkittäin ilmaantui ja sitten taas häipyi. Vaatii oman artikkelinsa pohtia tätä osapuolten dialogia, sen mahdollistamista, ilmenemistä ja liikettä sekä myös sellaisen merkitystä ja sellaisen avaamia mahdollisuuksia taiteen ja ympäristön välillä.

Puistossa työskentelyn merkityksistä

Vuosi Mustankivenpuistossa oli minulle vahva kokemus. Tärkeäksi muodostui puistossa olemisen itsessään. Puistossa olemisen yhteydessä hain itseltäni pitkään vastausta kysymykseen, miksi tehdä esitys, kun oleminen ja kohtaaminen riittävät. Esitykset ja esitysviikkoa edeltävät viikot muodostivat omanlaisensa perinteistä produktion valmistamista muistuttavan jakson, jossa alkoi kadota aiemmin löytämämme tapa olla puistossa ja kohdata ja kuunnella puistoa. Tilalle tuli toisenlaista olemista, ulospäin suuntautuvaa kommunikaatiota. Lopulta sekin vaihe perusteli itsensä lukuisten ihmisten kohtaamisten kautta. Esitystä rakentaessani koin vajavaisuutta. Jo sana rakentaminen kertoo, että se on jotakin muuta, kuin mitä minä työryhmineni hain, kohtaamisen tapahtumista. Aiheeni oli vaativa, kohtaamisen tapahtumista oli kenties mahdoton vangita esitykseksi. Annan Buberin selostaa sitä mahdottomuutta. Buber sanoo:

Kohtaamiset eivät järjesty maailmaksi, mutta jokainen niistä takaa sinun liittyneisyytesi maailmaan. Maailma, joka sinulle näin näyttäytyy, on epäluotettava, koska se ilmenee sinulle aina uutena, ja et voi saada sitä sanoihin; sillä ei ole tiheyttä, koska kaikki läpäisee siinä kaiken; sillä ei ole kestoja, koska se tulee myös kutsumatta ja katoaa vaikka pitäisimme siitä kiinni; se ei ole havainnollinen, jos tahdot tehdä sen sellaiseksi, menetät sen.⁴⁴

Yritin löytää uutta ja löytäessäni sellaista en voinut kuitenkaan jähmettää sitä esitykseksi. Yritin ja onnistuinkin saamaan sen haltuuni, mutta silloin sen uutuus hävisi. Emmekö olisi voineet hylätä ajatuksen esityksestä ja rakentamisesta ja sen sijaan järjestää kohtaamisen tapahtumista? Esitys sisälsi kohtaamista, ja se sisälsi myös muuta. Työssä oli monta osapuolta, jotka vaikuttivat lopputulokseen. Ryhmätyö vei omaan suuntaansa; vaatteiden suhteen esimerkiksi toinen halusi ajatella vaatteiden kautta ja toiselle vaatteet olivat täysin epäolennainen asia. Viimeisen esityksen yhteyteen ja jälkeen suunniteltu syntymäpäiväjuhla vei suunnittelua omaan suuntaansa. Helsingin kaupungilta saamamme projektiavustus suuntasi työtä tiettyyn suuntaan.⁴⁵ Ympäristö vei työtä omaan suuntaansa. Epävarmuus sään ja puiston käyttäjien suhteen karsi pois ideoita ja vei ajattelua tiettyyn suuntaan. Kaiken kaikkiaan prosessi johti minut perimmäisten kysymys-

⁴³ Tässä yhteydessä luen myös itseni kyseisen esityksen esiintyjäksi.

⁴⁴ Buber 1999, 55–56.

⁴⁵ Saimme projektiavustusta 2000 euroa esityksen valmistamisen ja toteuttamisen kuluihin sekä työryhmän jäsenten esityspalkkioihin.

ten äärelle: mikä tässä on minulle tärkeää, mitä arvostan ja mitä haluan edistää. Kaikkein tärkeintä oli silloin työ itsessään kaikkine aiheineen ja kysymyksineen. Nyt tuntuu tärkeimmältä, että pystyn kertomaan työstä ja kasvattamaan ymmärrystäni siitä.

Ympäristö oli valmis tällaiselle työlle, puisto ja sen lähistö asukkaineen, lapsineen, lasten vanhempineen, puiston penkillä istujineen, ohikulkijoineen. Emme tehneet esitystä erityisesti lapsille, vaan kaikille, mutta esitys puhutteli myös lapsia. Esitysten jälkeen olen ajatellut paljon puistoa. Työskentely puistossa opetti minua tuntemaan Mustankivenpuistoa ja puistoja ja ympäristöjä yleisemminkin sekä myös itseäni. Tuntui ja tuntuu edelleen tärkeältä mennä työskentelemään ulos, koska ulkona erilaiset ympäristöt kanssatekijöinä ovat valmiina, kuin odotamassa sinua ja minua kohtaamaan itsensä. Esitys ulkona, rajaamattomassa tilassa, tavallaan hajoaa tai liukenee maailmaan. Se mikä pysyy on ihminen aina jossakin ympäristössään ja aina jollakin alustalla tai jossakin paikassa, josta käsin suuntautua maailmaan.

Buber valottaa sitä, mitä maailmaan suuntautumisesta seuraa yhteyteen asetuvan ihmisen persoonan ja minäkeskeisen ihmisen kohdalla. ”Persoonaa tulee tietoiseksi itsestään jonakin, joka osallistuu olemassa olemiseen, muiden myötä olevana ja siten jonakin, joka on. Minäkeskeinen ihminen tulee tietoiseksi itsestään jonakin, joka on-sellainen-eikä-toisenlainen.”⁴⁶ Yhteyden merkitys on, että se mahdollistaa osan ottamisen aktualisuuteen. Buberin mukaan kaikki aktualisuus on vaikuttamista, johon minä osallistun ilman, että voisin sitä omistaa.⁴⁷ Tässä näen poliittisen elämän idean ja siemenen ja myös perusteen toimia taiteilijana: voin siirtää sivuun minäkeskeisyyteni ja valita niin, että vaikutan osaltani yhteisiin asioihin. Esityksen aikana esiintyjät toivat Buberin mainitsemina persoonina esiin sen hetkistä tilannetta. He siirsivät sivuun omaa minäkeskeisyyttään ja mahdollistivat sen ansiosta tilanteen aktualistumisen, jossa osapuolina olivat heidän lisäksi ympäristö ja katsojat.

Arlander pohtii ympäristöä taiteellisen työskentelyn kannalta ja kysyy, millaisia käytäntöjä tulisi kehittää.⁴⁸ Hänen mielestään taiteellisten ja tutkimuksellisten käytäntöjen suurin haaste on suunnata huomiomme ympäristöön elävänä kokonaisuutena eikä rajoittaa itseämme vain sosiaaliseen. Myöskään inhimillisen ja ei-inhimillisen välistä suhdetta ei tule rajoittaa pelkästään teknologiseksi.⁴⁹ Mielestäni me vastasimme nimenomaan tähän haasteeseen. Taiteellisen tutkimuksen käytännössä yhdistyi sekä ympäristön että sosiaalisen huomioiminen. Suuntasimme huomion ympäristöön elävänä kokonaisuutena ja suhtauduimme siihen kuin inhimilliseen: tilanteisena ja muutoksenalaisena kanssatoimijana.

Minusta oli hauskaa kuunnella puistoa ja antaa aikaa sen ehdotusten syntymiselle. En halunnut käyttää puistoa omien ideoitteni projisointipintana tai temmellyskenttänä, vaan halusin kuulla puiston tarjoamia ideoita. Mutta miten erottin sen, mikä on oma ideani ja mikä puistolta tullut idea? Eikö ajatusten voi vain

⁴⁶ Buber 1999, 90-91.

⁴⁷ Buber 1999, 90.

⁴⁸ Arlander 2012.

⁴⁹ Emt. 2012, 213.

antaa mennä omia polkujaan, miksi rajoittaa niitä? Ajattelen, että ympäristön kanssa työskennellessä on ensisijaista säilyttää yhteys ympäristöön. Halusin muistaa ja maltaa kuunnella ympäristöä sen sijaan, että jatkaisin omaa ideointiani. Näin ymmärrän dialogin ympäristön kanssa. Se on omien ideoiden viivytystä samaan tapaan kuin Aleksander-tekniikan inhibitio, jossa kohdataan oma tottumus ja estetään itseä tekemästä tavalla, jolla aina tehdään. Estäminen tapahtuu pysähtymällä, jolloin voidaan valita kuinka jatketaan.⁵⁰ Toisen ehdotusten kuuntelu, niin puiston kuin työryhmän jäsenten, ja dialoginen yhteistyömme loi yhteistekijyyttä, jossa oli vaikea erotella, kuka tai mikä oli alkuunsaattaja ja missä asiassa.

Taiteellinen ja reflektiivinen työ julkisessa ulkotilassa riittävän pitkänä ajanjaksona mahdollisti sellaisen ympäristöä ja ihmistä koskevan tiedon esiinnousemisen, jota ei arki, esimerkiksi puiston katseleminen, puiston läpi käveleminen tai puiston ajatteleminen toimiston pöydän ääressä voi saavuttaa. Projektissamme tuntui tärkeältä se, että työskentelyjaksoksi ehti kertyä kokonainen vuosi. Harjoitukset kerran kuussa tuntuivat pitkään sopivalta tahdilta, vaikka tunsinkin ikävää puistoa kohtaan. Tapaamisten välissä ehti ajatella, kirjoittaa ja antaa ajatusten hautua. Työn myötä ympäristöä kohtaan voimistui tietoisuus vastavuoroisuudesta: puisto on jotakin, jonka voi kohdata. Puistosta tuli kuin ystävä, paikka, joka mahdollisti taiteellisen työn. Halusimme usein omia puiston jonkin kohdan omaksi alueeksemme, mutta puiston muut käyttäjät muistuttivat olemassaolollaan, ettei kukaan voi omistaa yhteistä kaupunkitilaa. Mielestäni taiteilija voi ja hänen myös pitää mennä ja tehdä työtään kaupunkiympäristöissä, kaikkien yhteisessä tiloissa ja muissa ympäristöissä, olla valmis kohtaamaan muita ja tehdä samalla näkyväksi ja tietäväksi omaa olemassaoloaan, osaamistaan ja työskentelytapojaan kohtaamisen ja siten samalla muutoksen puolesta.⁵¹

Kohtaamaan asettuminen on poliittinen ele. Taiteilijan ilmaantuminen puistoon tai johonkin muuhun julkiseen paikkaan herättää ympäristön ihmisissä huomiota, se muistuttaa heitä taiteilijan ja taiteen olemassaolosta, se tuo esiin taiteellista tapahtumista, se tarjoaa ihmisille mahdollisuuden osallistua kokemaan jotakin uutta. Taiteilijan työ, joka korostaa paikkaa, saa havainnoimaan paikkaa uudella tavalla. Taiteilijan työ uudistaa ympäristösuhdetta ja rakentaa uusia merkityksiä suhteessa ympäristöön.

⁵⁰ Aiheesta Lahdenperä 2013, luku 2.2.3.

⁵¹ Tämän artikkelin kirjoittamisen jälkeen toteutin näyttelyn *Kiven taju* Vuotalon galleriassa 13.-23.1.2016. Näyttelyn työryhmään kuuluivat Erja Asikainen, Pirkko Ahjo, Roni Tattari ja minä. Oma roolini oli toimia näyttelyn kokonaisuutena. Tattarin kutsuin mukaan näyttelyn suunnitteluvaiheessa editoimaan videoita ja äänimaisemaa. Näyttelyssä oli esillä dokumentaatiota vuodesta Mustankivenpuistossa. Näyttely toimi samalla myös taiteellisen tutkimukseni toisena taiteellisenä työnä, josta kirjoitan myöhemmässä vaiheessa.

Lähteet:

- Arlander, Annette. 2009. "Huomioita hiekassa - maisema, esitys, liikkuva kuva ja liike kuvassa." Teoksessa Laura Göndahl, Teemu Paavolaine ja Anna Thuring (toim.) *Näkyvää ja näkymätöntä*. Helsinki: Teatterintutkimuksen seura. Näyttämö ja tutkimus 3, 49–68. www.teats.fi/wp-content/uploads/2016/01/TeaTS3.pdf (Luettu 31.8.2016.)
- Arlander, Annette. 2012. *Performing Landscape. Notes on Site-Specific Work and Artistic Research (Texts 2001 – 2011)*. Acta Scenica 28. Helsinki: Theatre Academy Helsinki.
- Buber, Martin. 1999. *Minä ja Sinä*. (Suom. Jukka Pietilä.) Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY.
- Buber, Martin. 2002. *Between Man and Man*. (Trans. Ronald Gregor-Smith.) London and New York: Routledge.
- Butterworth, Jo. 2009. "Too Many Cooks? A Framework for Dance Making and Devising." Teoksessa Jo Butterworth and Liesbeth Wildschut (eds.) *Contemporary Choreography: A Critical Reader*. Oxon, UK: Routledge, 177–194.
- Hurme, Raija & Malin, Riitta-Leena & Pesonen, Maritta & Syväoja, Olli. 2001. Suomi – englantia – suomi –sanakirja. Helsinki: WSOY.
- Johansson, Hanna & Kokkonen, Tuija. 2010. "Esitys merinäköalalla, paikan pysyvyys ja ajallinen moneus." Teoksessa Lea Kantonen. (toim.) *Ankaraa ja myötätuntoista kuuntelua. Keskustelevaa kirjoitusta paikkasidonmaisesta taiteesta*. Helsinki: Kuvataideakatemia, 231–243.
- Karjalainen, Pauli-Tapani 2008. "Paikka, aika ja elämäkuva." Teoksessa Arto Haapala ja Virpi Kaukio. (toim.) *Ympäristö täynnä tarinoita. Kirjoituksia ympäristön kuvien ja kertomusten kysymyksistä*. Helsinki: Unipress, 13–31.
- Lahdenperä, Soile. 2013. *Muutoksen tilassa – Alexander-tekniikka koreografisen prosessin osana*. Acta Scenica 36. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. http://www.actascenica.teak.fi/lahdenpera_soile/ (Luettu 31.8.2016.)
- Lepecki, André. 2012. *Tanssitiede ja liikkeen politiikka*. (Alkuteos: Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement. Suom. Hanna Järvinen.) Helsinki: Like.
- Martin, Mari. 2013. *Minän esitys. Ohjaajan pohdintaa oman, yksityisen päiväkirjaketkelman työstämisestä näyttämölle*. Acta Scenica 35. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, Esittävien taiteiden tutkimuskeskus. <http://hdl.handle.net/10138/41965>
- Martin, Mari 2016. "Taiteen lokeroista kohti tutkivaa monitaide-elämää." Teoksessa Soili Hämmäläinen (toim.) *Tanssi yliopistossa. Kirjoituksia uuden koulutus- ja tutkimusalan muotoutumisesta*. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Nivel 07. 230–243.
- Naukkarinen, Ossi. 2007. *Art of the Environment*. Publication Series of the University of Art and Design Helsinki B 86. Helsinki: University of Art and Design.
- Pallasmaa, Juhani. 1995. "Ihmisen paikka – aika, muisti ja hiljaisuus arkkitehtuurikokemuksessa." Teoksessa Arto Haapala, Martti Honkanen ja Veikko Rantala. (toim.) *Ympäristö, arkkitehtuuri, estetiikka*. Helsinki: Yliopistopaino, 178–194.
- Pasanen-Willberg, Riitta. 2000. *Vanhenevan tanssijan problematiikasta dialogisuuteen – koreografian näkökulma*. Acta Scenica 6. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Pearson, Mike. 2010. *Site-Specific Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Pearson, Mike & Shanks, Michael. 2001. *Theatre/Archeology*. London: Routledge.
- Pietilä, Jukka. 1999. "Saatesanat." Teoksessa Martin Buber. *Minä ja sinä*. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY, 5–6.
- Rancière, Jacques. 2009. *Erimielisyys. Poliittika ja filosofia*. (Alkuteos: La Méésentente. Politique et philosophie. Suom. Heikki Kujansivu.) Helsinki: Tutkijaliitto.

- Raukko, Jarno. 2002. "Pitämisen polysemia: miten koehenkilöt hahmottavat pitää-verbin merkitystyyppiä." *Virittäjä* 3/2002. 354–374.
- Whybrow, Nicolas 2010. "Preamble." Teoksessa Nicolas Whybrow (ed.) *Performance and the Contemporary City. An Interdisciplinary Reader*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, xvii–xx.

Marjut Maristo ja Tapio Toivanen



”Mahdollisuus tulla nähdyksi”

– Soveltavan teatterin tekijöiden näkökulmia oman työnsä merkityksiin

Tiivistelmä

Tämän artikkelin tavoitteena on syventyä soveltavan teatterin ammattilaisten näkökulmiin tekijyydestä ja esiintyjyydestä lapsille ja nuorille suunnatun soveltavan teatterin viitekehyyksessä. Artikkelin pohjautuu Marjut Mariston (2014) kasvatustieteen pro gradu -tapaustutkimuksen aineistoon, jossa kuusi soveltavan teatterin tekijää kertoo toimimisestaan lapsille ja nuorille suunnatun soveltavan teatterin viitekehyyksessä. Artikkelin toinen kirjoittaja Tapio Toivanen toimi tutkimuksen ohjaajana. Millaisina esiintyminen ja tekijyys näyttäytyvät lapsille ja nuorille suunnatun soveltavan teatterin viitekehyyksessä? Kuinka soveltavan teatterin tekijät itse määrittelevät soveltavan teatterin? Mitkä ovat lapsille ja nuorille suunnatun soveltavan teatterin keskeiset osallistujille tarjoamat merkityskokemukset eli mahdollisen oppimisen alueet? Haastateltavat kuvaavat soveltavaa teatteria pääasiassa osallistavaksi, ryhmä- ja paikalllähtöiseksi teatterin tekemisen muodoksi, jossa ihmisillä on mahdollisuus tulla nähdyksi ja kuulluksi. Haastateltujen teatterintekijöiden tekijyys määrittyy heidän omien näkemystensä kautta, kun he kuvailevat soveltavan teatterin ominaispiirteitä ja osallistujien mahdollisen oppimisen sisältöjä. Tekijyyteen liittyy siis sekä ohjaajien että osallistujien tekijyys. Esiintyminen ilmenee pääosin osallistujien esiintyjyyden kautta, jota kuvataan haastateltavien teatterintekijöiden näkökulmasta. Teemahaastatteluin kerättyä aineistoa tarkasteltiin laadullisella tutkimusotteella. Haastattelut on analysoitu pääosin aineistolähtöisen sisällönanalyysin keinoin, mutta osittain myös sidoksissa teoriaan. Teoreettisen tarkastelun viitekehyyksenä toimii soveltavan teatterin ja draamakasvatuksen teoreettinen kirjallisuus, erityisesti Helen Nicholsonin, James Thompsonin, Hannu Heikisen ja Tapio Toivasen teokset. Artikkelissa esitellään haastatteluaineistoon perustuva jaottelu soveltavan teatterin mahdollisen oppimisen sisällöistä. Seuraaville pääluokille: 1) taiteesta oppimisen, 2) sosiaalisen ja yksilöllisen oppimisen, 3) käsiteltävään aiheeseen/teemaan liittyvä oppimisen alue sekä 4) ohjaajien omiin kiinnostuksen kohteisiin liittyvä oppimisen alue muodostui 1–4 alaluokkaa, jotka kuvasivat soveltavan teatterin mahdollisen oppimisen sisältöjä.

Asiasanat: soveltava teatteri, taiteesta oppiminen, draamakasvatus, tekijyys, esiintyminen.

Abstract

The purpose of this study is to discover theatre professionals' views on authorship and on functioning as a performer in applied theatre. This article is based on material of the Master's thesis of Marjut Maristo, which consists of interviews of six professionals in the

field of applied theatre. The other writer of this article, Tapio Toivanen, was the mentor of this study.

The study focuses on how authorship and functioning as a performer appear in applied theatre, which is aimed for children and the young. How do professionals describe applied theatre and what kinds of learning opportunities, in other words, experiences of meaningfulness are there?

In this study the material was collected by theme interviews and the method used was a qualitative survey. The analysis was made mainly by data-driven analysis but also partly by theory-driven content analysis. The interviewees described applied theatre mainly as participating, group- and place-oriented forms of theatre in which especially marginalized people have an opportunity to be seen and heard. The theoretical framework of this research consists of relevant literature in drama education and especially the writings of Helen Nicholson, James Thompson, Hannu Heikkinen and Tapio Toivanen. As a result of this study, the writers present a model with four main categories each of them having 1-4 subcategories, which describe the learning opportunities in applied theatre. The main categories are: 1) art learning area 2) social and individual learning area, 3) topic or theme-related learning area 4) personal interest-related learning area.

Keywords: applied theatre, learning through art, drama education, authorship, functioning as performer

1. Taustaa

Soveltavan teatterin keskeisiä ominaispiirteitä ovat osallistavuus ja teatterin vieminen paikkoihin, joihin se ei usein muuten yllä.⁵² Soveltava teatteri yhdistää esittävää teatteria yleisöä aktivoiviin ja osallistaviin työtapoihin. Raja esiintyjien ja katsojien välillä on osin hävitetty ja esiintyjät aktivoivat yleisöä.⁵³ Soveltavassa teatterissa katsoja luopuu pelkästä esteettisestä havainnoinnista ja osallistuu aktiivisesti prosessiin. Tämä ei kuitenkaan merkitse taiteellisista päämääristä luopumista, vaan sitoutuminen esteettiseen prosessiin on yhtä olennainen kuin ”taideteatterissa”. Katsojien osallisuus voi toteutua havainnoinnin, keskustelujen, kysymysten ja vastausten kautta. Se voi olla myös osallisuutta itse prosessiin joko produktion prosessi- tai esitysvaiheessa.⁵⁴ Soveltava teatteri voidaan myös määrittellä draamakasvatuksen yhdeksi osa-alueeksi.⁵⁵ Toivanen jakaa draamakasvatuksen kolmeen, osin limittyvään osa-alueeseen: osallistavan (*participatory theatre*), soveltavan (*applied theatre*) ja esittävän teatterin (*theatre*) opetukseen. Toivasen mukaan draamakasvatuksen jakautuminen kolmeen eri teatterigenreen perustuu tekijän ja katsojien roolien määrittymiseen toiminnan synty- ja esitysprosessissa.⁵⁶

Soveltavan teatterin juuret ovat sidoksissa Englantiin, *Theatre in Education* (TIE) -perinteeseen ja brasilialaisen Paolo Freiren ajatuksiin sorrettujen pedagogiikasta. Freiren näkemykset taas ovat vaikuttaneet keskeisesti brasilialaisen teatterin tekijän Augusto Boalin toimintaan. Boal (1931–2009) oli brasilialainen teatteriohjaaja, dramaturgi, teoreetikko, kirjoittaja ja opettaja. Hänen ajatuksensa pohjaavat

⁵² Thompson 2006, 19.

⁵³ Nicholson 2005, 159; Toivanen 2012, 2015.

⁵⁴ Balme 2015, 243–254.

⁵⁵ Heikkinen 2005, 74; Toivanen 2015.

⁵⁶ Toivanen 2012, 194–195.

pitkälti Freiren ideologiaan sorrettujen pedagogiikasta. Boal on luonut kansainvälisen sorrettujen teatterin (*Theatre of the Oppressed*) liikkeen, jonka keskeisenä tavoitteena on käyttää teatteria aidon demokratian luomiseen poliittisessa toiminnassa.⁵⁷ Iso-Britanniassa soveltavan teatterin kehitys liittyi ankaraan taloudelliseen ilmapiiriin sekä kylmän sodan jälkivaikutuksiin 1980–1990 -luvuilla. Kehitykseen liittyi toisaalta idealistinen tahto tuoda teatteri takaisin kaikille ihmisryhmille (esimerkiksi lapsille, vanhuksille, vammaisille ja vangeille) ja toisaalta tekijöiden käytännöllinen toive päästä ei-taiteilijoille kuuluvien avustusten piiriin.⁵⁸

Helen Nicholson kirjoittaa, että sekä soveltava teatteri että opetuksen ja koulutuksen viitekehyksessä käytetty soveltava draama ovat 1990-luvulla syntyneitä käsitteitä, minkä vuoksi niiden määritelmät eivät ole vielä vakiintuneet.⁵⁹ James Thompsonin mukaan soveltavan teatterin (*Applied Theatre*) termi soveltuu kuvaamaan niin kehitysmaissa toteutettavaa yhteisöteatteria (usein *Theatre for Development*) kuin kehitykseen tähtäävää teatteria teollisuusmaissa (usein *Community-based Theatre*). Tiedon jakaminen on yhteistä molemmille muodoille.⁶⁰ Soveltavan teatterin keskiössä ovat kysymykset yhteisöstä, kansalaisuudesta, ihmisoikeuksista, luovuudesta sekä kertomusten voimasta ja vaikutuksesta. Ihmisoikeudet ja sorrettujen aktivoiminen ovat soveltavan teatterin ydintä. Yksi yhdistävä tekijä soveltavalle teatterille/draamalle on sen pyrkimys parantaa yksilön, yhteiskunnan tai yhteisöjen elämää. Ominaista on myös paikkasidonaisuus ja vuoropuhelun herätteleminen paikallisen ja maailmanlaajuisen välillä.⁶¹

Soveltava teatteri sekä tuo yhteen erilaisia aloja että muodostaa niitä. Se toteutuu aina tietyissä yhteisöissä, instituutioissa tai ryhmissä, esimerkiksi vanhainkodeissa, vankiloissa, kehitysvammaisten hoitokodeissa, pakolaisten leireissä, museoissa, sairaaloissa, hylätyissä tiloissa sekä joskus myös teattereissa. Esimerkiksi edellä kuvatut marginaaliset ryhmät ovat monesti sekä kansatekijöinä että kohdeyleisönä.⁶² Näitä marginaalisia ryhmiä yhdistää monesti se, että ne eivät ole yhteiskunnallisen päätöksenteon keskiössä. Teatteri on eri aikoina hakeutunut taiteen instituutioiden ulkopuolelle. Se on etsinyt toimintamahdollisuuksia kulttuurin eri alueilta ja läheltä ihmisten arkea.⁶³ Käsitteitä teatteri ja draama yhteisössä⁶⁴, soveltava draama ja soveltava teatteri käytetään Suomessa toistensa synonyymeinä. Tarve lähentää teatteria muuhun yhteiskunnalliseen todellisuuteen tapahtui Suomessa erityisesti 1960- ja 1970-luvuilla, jolloin teatteri ja taide nähtiin poliittisina näyttämöinä. Teatteri-ilmaisun ohjaajien ja draamapedagogien koulutus alkoi Suomessa 1990-luvulla.⁶⁵ Tämä lisäsi tietoutta myös soveltavan teatterin menetelmistä. Soveltavan teatterin käsite myös jakaa mielipiteitä

⁵⁷ Boal 1998, 2.

⁵⁸ Thompson 2006, 13.

⁵⁹ Nicholson 2005, 159.

⁶⁰ Thompson 2006, 13–16, 110.

⁶¹ Nicholson 2005, 2–12, 110, 126, 159.

⁶² Thompson 2006, 15.

⁶³ Ventola 2005, 16.

⁶⁴ Usein myös yhteisöteatteri, mutta Koskenniemi (2007, 11) käyttää nimenomaan käsitettä teatteri ja draama yhteisössä.

⁶⁵ Koskenniemi 2007, 11–12, 18, 20.

teatterin tekijöiden kesken. Kuvaako etuliite soveltava (*applied*) ilmiötä parhaalla mahdollisella tavalla ja milloin sen käyttö on tarpeellista? Muun muassa näyttelijä Jussi Lehtonen pohtii väitöskirjassaan, että onhan kaikki taiteen tekeminen ja kokeminen jonkin ”soveltamista”.⁶⁶

Suomen teatterikentällä on viime vuosina ollut havaittavissa entistä enemmän avauksia yhteiskuntaan. Kansallisteatteriin perustettiin vuonna 2010 Kiertuenäyttämö, jonka esitykset ovat tilattavissa erilaisiin sosiaalityön ja terveydenhuollon yksiköihin, vankiloihin ja vastaanottokeskuksiin. Kiertuenäyttämön tavoitteena on muun muassa edistää taiteen saavutettavuutta, tuoda marginaaliin jäävien ihmisryhmien ääni kuuluviin ja osallistua taiteen kautta yhteiskunnalliseen keskusteluun.⁶⁷ Vuonna 2015 Lahden Kaupunginteatteriin perustettu Avoin näyttämö on paikka kohtaamiselle, vaikuttamiselle ja vaikuttumiselle. Toiminnan avulla paikalliset pääsevät osallistumaan uudella tavalla teatterin toimintaan ja teatterin tekijät jalkautuvat teatteritalosta ulos.⁶⁸ Myös monet apurahatahot ovat alkaneet huomioida soveltavan taiteen hankkeet omana tukimuotonaan. Dokumentaarinen teatteri on noussut 2000-luvulla vahvaksi kansalaisvaikuttamisen muodoksi ympäri maailmaa.⁶⁹ Suomessa erityisesti Susanna Kuparisen ohjaamat *Valtuusto-* ja *Eduskunta-*trilogiat ovat viimeisen kymmenen vuoden aikana tehneet dokumenttiteatteria entistä näkyvämmäksi ilmiöksi.

2. Soveltavan teatterin toimintamuodot

Hannu Heikkisen mukaan genre-teorioiden tarkoituksena on luokitella ilmiötä niin, että teoria auttaa lukijaa tai kokijaa tunnistamaan erilaisia lajityyppejä muun muassa kirjallisuudessa, elokuvassa ja teatterissa. Genret luovat odotuksia ja antavat neuvoja siitä, miten fiktion tulee suhtautua.⁷⁰ Tapio Toivanen käyttää genreistä suomennosta toimintamuoto. Myös hänen mukaansa forum-, tarinaja työpajateatteri ovat itsenäisiä teatterin toimintamuotoja, jolloin ne erilaisten teatteriryhmien toteuttamina yhdistävät valmistellun esityksen ja yleisöä aktivoivat työmuodot.⁷¹ Toivasen ja Heikkisen mukaan soveltavan teatterin keskeiset toimintamuodot ovat työpajateatteri (TIE), forumteatteri ja tarinateatteri.⁷² Edellä mainituista puuttuvat Suomessa harvinaisemmat muodot, kuten draamaterapia, eri yhteisöille (vankilat ja hoitolaitokset) suunnattu yhteisöteatteri, vuorovaikutuksellinen teatteri museoissa ja historiallisissa kohteissa sekä kehityksen teatteri.⁷³ Seuraavaksi esitellään soveltavan teatterin keskeisimmiksi määritellyt toimintamuodot Heikkisen (2005) ja Toivasen (2012) mukaan: forumteatteri, työpajateatteri sekä tarinateatteri.

⁶⁶ Lehtonen 2015, 23.

⁶⁷ Kansallisteatterin Kiertuenäyttämön internetsivut.

⁶⁸ Lahden kaupunginteatterin Avolavan internetsivut.

⁶⁹ Juntila 2012.

⁷⁰ Heikkinen 2005, 60–63, 119.

⁷¹ Toivanen 2012, 194–195; 2015, 10.

⁷² Toivanen 2012, 194; Heikkinen 2005.

⁷³ Balme 2015, 243.

2.1 Forumteatteri

Forumteatteri perustuu Boalin 1950–1970 -lukujen aikana kehittämään sorrettujen teatteriin ja sen taustafilosofia löytyy Freiren sorrettujen pedagogiikasta. Forumteatteri kehittyi vähitellen sorrettujen teatterista, kun Boal havaitsi, että draamallisen fiktion ja roolisuojauksen kautta katsojasta voi tulla katsoja-näyttelijä (*spect actor*), joka ei vain anna ohjeita näyttelijöille, vaan ottaa sorretun roolin näytelmässä ja pyrkii draaman maailman sisällä vaikuttamaan tapahtumiin. Boalin teatterifilosofian keskeisiä ajatuksia on demokraattisen esitystilanteen luominen. Keskeistä forumteatterissa on pyrkimys luoda tilanteita, joiden kautta peilataan erilaisia sortotilanteita ja pyritään sorrettujen näkökulmasta löytämään tilanteille eri ratkaisuja.⁷⁴

Forumteatterin tekniikka alkaa kohtauksella, jossa päähenkilö joutuu sorron kohteeksi. Sitten tapahtuman ohjaajana toimiva jokeri kutsuu osallistujia ottamaan päähenkilön roolin ja ehdottamaan toimellaan vaihtoehtoista ratkaisua, joka estäisi sorron. Kohtaus näytellään improvisoidusti useita kertoja eri väliintuloilla.⁷⁵ Toiminnan tuloksena synnytetään dialogia sorrosta ja tutkitaan vaihtoehtoja sekä harjoitellaan käytännössä ratkaisuja tilanteeseen. Jokeri laatii säännöt tapahtuman yleisölle ja vetää yhteen yleisön ehdottamia ratkaisuja.⁷⁶ Suomessa forumteatterin toimintamuotoa käyttää aktiivisesti ainakin *Art-sense* yritys, joka tekee teatterin menetelmin näkyviin työyhteisöjen ja yhteiskunnan muutostarpeita ja edistää uudistumista toimintansa avulla.⁷⁷

2.2 Työpajateatteri eli TIE

Työpajateatteri (TIE, *Theatre in Education*) sai alkunsa vuonna 1956 Englannissa, kun neljä näyttelijää alkoi kiertää kouluissa ohjelmistollaan, johon sisältyi sekä esitys että työpaja. Työpajateatterin synnyn lähtökohdiksi muodostuikin teatterin tekijöiden tarve saada aikaan sosiaalista ja yhteiskunnallista muutosta.⁷⁸

TIE-genre on läheisesti yhteydessä myös forumteatteriin. Yhteistä niille on ainakin draamallinen tarina, joka ohjaa toimintaa, fiktion luominen yhdessä ryhmän kanssa, roolin ottaminen ja sen rakentaminen yhdessä sekä keinot olla fiktiossa ja reaali maailmassa vuorotellen. Näiden lisäksi yhteistä niille on etäisyys ja reflektio, joiden avulla tavoitellaan toiminnan synnyttämien merkitysten syvenemistä osallistujille. TIE:ssä on ulkopuolinen yleisö, joka houkutellessaan mukaan osallistumaan ja luomaan fiktiota sekä tutkimaan sitä. Jokeri on myös työpajateatterin keskeinen hahmo. Hän ohjaa työpajaa, valitsee käytettävät työtavat ja keskustelee yleisön sekä näyttelijöiden kanssa. Jokeri ei kuitenkaan osallistu tapahtumiin tai näyttele mukana, vaan toimii ikään kuin työpajateatterin kapellimestarina. Kasvatuksen näkökulmasta työpajateatteri on vapauttavaa kasvatusta freireläi-

⁷⁴ Heikkinen 2005, 80, 119.

⁷⁵ Boal 1995, 184.

⁷⁶ Boal 1994, 236–237.

⁷⁷ <http://artsense.fi/>

⁷⁸ Heikkinen 2005, 119–120.

seen tapaan. Sen perustana on dialogi, syvä usko ihmisenä olemiseen ja siihen, että tulevaisuutemme on radikaalisti avoin.⁷⁹

2.3 Tarinateatteri

Tarinateatterin syntyhetket sijoittuvat New Yorkiin, vuoteen 1974. Tarinateatteri on Foxin luoma improvisoidun teatterin muoto, jossa ihmiset kertovat tapahtumia elämästään, ja sitten katsovat tarinat esitettyinä.⁸⁰ Tarinateatterin taustalla on ajatus henkilökohtaisten kokemusten ja niiden kertomisen arvokkuudesta. Tarinat kertovat jotain meistä ja kulttuuristamme ja kertomusten kautta saamme mahdollisuuden oppia ja liikuttua. Tarinat itsessään ovat tärkeitä ja tarvitsemme niitä rakentaaksemme merkityksiä elämäämme.⁸¹

Rituaalit ovat osa tarinateatteria ja ne liittyvät muun muassa tarinateatterinäyttämön rakenteeseen, tapahtumien järjestykseen sekä musiikin käyttämiseen. Ohjaajalla on tarinateatterissa keskeinen rooli. Hän pitää huolta näyttämön tapahtumista ja tarinankerronnan raameista, sekä energiasta läsnäolijoiden keskuudessa.⁸² Tarinateatterin ensiaskeleet Suomessa ovat kytköksissä psykodraamaan ja pääasiassa tarinateatterin terapeuttiseen käyttöön. Tarinateatteritoiminta omana itsenäisenä kokonaisuutenaan, menetelmänä ja näyttämötaiteen muotona alkoi Suomessa 1990-luvulla⁸³. Vuonna 2009 Suomessa toimi noin kolmekymmentä tarinateatteriryhmää. Suuri osa järjestettävistä esityksistä toteutetaan tilausesityksinä yritysten ja yhteisöjen yksityisissä tilaisuuksissa.⁸⁴

3. Tutkimuksen kohde

Tämän artikkelin pyrkimyksenä on vastata kysymyksiin; Millaisina esiintyisyys ja tekijyys näyttäytyvät lapsille ja nuorille suunnatun soveltavan teatterin viitekehyydessä tekijöiden kuvaamana? Kuinka soveltavan teatterin tekijät määrittelevät soveltavan teatterin? Mitkä ovat lapsille ja nuorille suunnatun soveltavan teatterin tarjoamat merkityskokemukset eli keskeiset mahdollisen oppimisen alueet?

Tutkimuskysymyksiä pyrittiin selvittämään siten, että Maristo haastatteli kuutta soveltavan teatterin tekijää. Haastateltavien valinnan lähtökohtana oli, että he olivat tehneet mahdollisimman paljon soveltavan teatterin projekteja ja tunsivat myös alan teoriaa. Kaikki haastateltavista olivat saaneet teatterialan koulutuksen Teatterikorkeakoulussa tai soveltavan teatterin koulutuksen ammattikorkeakoulussa. Neljä haastateltavista toimi kahdessa eri soveltavan teatterin ammattiryhmässä ja kaksi työskenteli laitosteatterin osallistavassa lastenteatteriesityksessä. Kuusi haastateltavaa muodostivat kolme kollegaparia. Kaikki haastateltavat olivat naisia.

⁷⁹ Heikkinen 2005, 121, 123.

⁸⁰ Fox & Dauber 2006.

⁸¹ Salas 1993, 6–15.

⁸² Salas 1993, 31–65, 104–107.

⁸³ Ketonen & Muttonen 1999, 55–56.

⁸⁴ Suomen tarinateatteriverkkoyhdistys ry:n internetsivut.

Maristo toteutti haastattelut noudattaen puolistrukturoitua haastattelumenetelmää, jota Hirsjärvi ja Hurme kutsuvat teemahaastatteluksi.⁸⁵ Eskolan ja Suoran nan mukaan puolistrukturoidussa haastattelussa kysymykset ovat kaikille samat, mutta vastauksia ei ole sidottu vastausvaihtoehtoihin, vaan haastateltavat voivat vastata omin sanoin.⁸⁶ Oleellista teemahaastattelussa on, että yksityiskohtaisten kysymysten sijaan haastattelu etenee tiettyjen keskeisten teemojen varassa. Teemahaastattelu ottaa huomioon sen, että ihmisten tulkinnat asioista ja heidän asioille antamansa merkitykset ovat keskeisiä, samoin kuin sen, että merkitykset syntyvät vuorovaikutuksessa.⁸⁷ Haastattelut kestivät 45 minuutista reiluun tuntiin. Haastattelurunko oli laadittu tutkimuskysymysten pohjalta yhdessä tutkimuksen ohjaajan (Toivanen) kanssa.

Tutkimuksessa ja artikkelissa käytettyä analyysia voi kutsua pääsääntöisesti aineistolähtöiseksi sisällönanalyysiksi.⁸⁸ Sisällönanalyysi on tekstianalyysia, joka tarkastelee inhimillisiä merkityksiä. Sen tavoitteena on luoda sanallinen ja selkeä kuvaus tutkittavasta ilmiöstä sekä järjestää aineisto tiiviiseen muotoon kadottamatta sen sisältämää informaatiota. Laadullisen aineiston sisällönanalyysi voidaan tehdä joko aineistolähtöisesti, teoriaohjaavasti tai teorialähtöisesti. Tutkimus ja artikkeli ovat pääosin aineistolähtöisiä, mutta osittain myös sidoksissa teoriaan. Aineistolähtöisessä sisällönanalyysissa yhdistellään käsitteitä ja näin saadaan vastaus tutkimustehtävään. Sisällönanalyysi perustuu aineistosta tehtyyn tulkintaan ja päättelyyn, jossa edetään empiirisestä aineistosta kohti käsitteellisempää näkemystä ilmiöstä.⁸⁹

Tässä tutkimuksessa aineistolähtöisen sisällönanalyysin rinnalle tuotiin aikaisemmin määritelty viitekehys. Maristo käytti tutkimuksen tulosten luokittelun loppuvaiheessa apuna Toivasen esittämää rakennetta⁹⁰ draamakasvatukseen liittyvistä oppimisen alueista. Ajatus sen käyttämisestä nousi kuitenkin aineistosta ja sen aineistolähtöisestä luokittelusta. Maristo laajensi ja kehitti luokittelussa käytettyä rakennemallia ja loi siihen uutta aineistolähtöistä sisältöä.

Mariston käyttämän aineistolähtöisen eli induktiivisen aineiston analyysin voi jakaa karkeasti kolmivaiheiseksi. Vaiheet olivat: aineiston redusointi eli pelkistäminen, aineiston klusterointi eli ryhmittely ja aineiston abstrahointi eli teoreettisten käsitteiden luominen.⁹¹ Aineiston pelkistämävaiheessa hän litteroi haastatteluaineiston ja ryhmittelyvaiheessa hän luokitteli jokaisen haastateltavan vastaukset teemaluokkiin tutkimuskysymys kerrallaan. Käsitteellistämävaiheessa hän yhdisti saman sisältöiset vastaukset samoihin teemaluokkiin ja nimesi luokat uudelleen niin, että ne vastaisivat mahdollisimman hyvin niiden kuvaamia sisältöjä. Tätä yhdistelyä ja uudelleen nimeämistä Maristo jatkoi ja tarkasteli yhdessä Toivasen kanssa niin kauan kuin se oli mahdollista siten, että aineiston sisältö ei kadonnut tai muuttunut. Haastateltaville annettiin peitenimet anonymiteetin suojak-

⁸⁵ Hirsjärvi & Hurme 2000, 47.

⁸⁶ Eskolan & Suoranta 1998, 87.

⁸⁷ Hirsjärvi & Hurme 2000, 48.

⁸⁸ Tuomi & Sarajärvi 2002, 105–116.

⁸⁹ Tuomi & Sarajärvi 2002, 115.

⁹⁰ Toivanen 2010, 15.

⁹¹ Miles & Huberman 1984, 10–12.

si. Peitenimien kautta saman haastateltavan kommentit henkilöityvät kuitenkin edelleen samaan ihmiseen. Sekä tutkimus että artikkeli sisältävät suoria lainauksia haastateltavien vastauksista. Niiden avulla lukija voi seurata kirjoittajien tekemää käsitteellistämistä.

4. Tutkimustulokset

Mariston haastatteluaineiston analyysin tuloksena muodostettujen teemaluokien avulla kirjoittajat pyrkivät vastaamaan kysymykseen siitä, miten nämä kuusi lapsille ja nuorille suunnatun soveltavan teatterin tekijää määrittelevät soveltavan teatterin omasta näkökulmastaan. Ensimmäisellä aineistolähtöisellä luokittelukerralla kustakin haastattelusta nousi esiin kahdesta viiteen luokkaa, jotka kuvasivat tutkimuksen näkökulmasta keskeisimmiksi nousseita teemoja. Tämän jälkeen Maristo etsi yhteneväisyyksiä eri haastateltavien vastauksista nousseiden teemojen välillä ja muodosti yhteensä viisi luokkaa kuvaamaan kaikkia vastauksia. Nämä viisi luokkaa kuvastavat kuuden haastatellun soveltavan teatterin tekijän käsityksiä soveltavasta teatterista. Alla on yhteenveto keskeisimmistä aihealueista.

1. Mahdollisuus tulla nähdyksi ja kuulluksi.
2. Paikka- ja yhteisölähtöisyys.
3. Osallistavuus.
4. Sisällön tai aiheen tutkiminen.
5. Taide käsittelyvälineenä toiminnalle.

Seuraavissa kappaleissa esitellään tarkemmin sekä aihealueiden sisältöä että haastateltavien niihin liittyviä kommentteja.

4.1 Mahdollisuus tulla nähdyksi ja kuulluksi

Että jotenki niinku mä koen valtavan arvon sillä, että joku ihminen tulee ymmärretyksi. - - Ja, että on tärkeää, että ne ihmiset nähdään, että niiden kysymykset tulee kuulluiksi ja että niiden keho tulee nähdyksi. - - Että antaa äänen jollekin, jolla sitä ei ole. (Kaija)

Ja sit se, että tavallinen ihminen saa äänensä kuuluviin. Hänen aiheensa nousevat esiin. (Kiira)

Puolet haastateltavista kuvasi osallistujien nähdyksi ja kuulluksi tulemisen mahdollisuutta tärkeänä soveltavan teatterin osatekijänä ja heidän tekijyytensä motivaation lähtökohtana. Philip Taylorin mukaan vaiettujen kysymysten käsittely teatterin keinoin antaa äänen vaiennetuille ja marginalisoiduille ihmisille ja ilmiöille. Soveltavan teatterin työmuodot ovat alusta, joka voimaannuttaa muutokseen.⁹² Tekijöiden puheessa heijastuu dialogisen estetiikan ajatus, jossa Korhosen mukaan tekijöiden ajattelu ja huomio kiinnittyvät taideteoksen sijasta työskentelyn aikana ja sen jälkeen tapahtuvaan vuorovaikutukseen. Taiteilijat rakentavat teoksensa merkityksiä yhdessä osallistujien kanssa. Esityksen painopiste onkin yhteisen aiheen käsittelyssä – yhdessä tekemisessä ja merkityksien rakentamisessa.⁹³

4.2 Paikka- ja yhteisölähtöisyys

Tässä aineistossa paikka- ja yhteisölähtöiset luokat yhdistettiin, koska kirjoittajat tulkitsivat haastateltavien kuvaavan samaa asiaa heidän puhuessaan paikkasidonaisuudesta ja yhteisölähtöisyydestä. Kuvataiteilija ja tutkija Lea Kantonen kuvaillee uudenlaisia taiteen tekemisen strategioita, joissa taide ei synny enää taiteilijan luomisprosessin tuloksena, vaan ihmisten välisissä suhteissa. Tällöin taiteen voima on ennen kaikkea toiminnassa yhteisöjen, ihmisten kesellä – paikallisuutta ja erityisyyttä korostaen.⁹⁴ Seuraavassa kommentissa Mirjami kuvaillee soveltavan teatterin yhteisölähtöisen puolen tärkeyttä osana tekijyyttä.

No ehkä mulle tärkeintä siinä on se, että voidaan mennä ihmisten luo tekemään taidetta, että se voi olla enemmän heistä lähtöistä, kun taiteilijalähtöstä, tai ohjaajalähtöstä. Niin, että toi oli mulle soveltavaa, koska se lähtökohta oli jotenki enemmän siitä yhteisöstä, kuin pelkästään siitä taiteellisesta intohimosta. (Mirjami)

Sit jotenkin semmonen paikkasidonnaisuus, et se on joka kohdassa eri, joka koulu yhteisö, joka ryhmä on kuitenkin erilainen. Vaikka on olemas-

⁹² Taylor 2003, xxvi –xxvii.

⁹³ Korhonen 2014, 14 – 15.

⁹⁴ Kantonen 2007, 127-129.

sa tiettyjä lainalaisuuksia, niin tietyllä kaavalla ei voi koskaan lähteä liikkeelle. (Liisa)

Yhteisön tarpeista lähteminen määrittää yhteisöteatteriohjaajan työtä.⁹⁵ Kun ryhmä tuntee, että sillä on omistajuus työstettävään materiaaliin, jäsenet todennäköisemmin pitävät sitä itselleen merkittävänä.⁹⁶

4.3 Osallistavuus

Kylhän mä oon sen verran, kyl mä aika idealisti oon, mä huomaan. Et kyl mul on niinku tarve jotenki parantaa maailmaa, tai ei parantaa maailmaa, vaan jotenkin tuoda niinku jotenki keskusteluun ja näkyville jotain, mikä ei välttämättä ole keskustelussa ja näkyvillä. – – Ja jotenkin antaa arvoa ja näkyvyyttä joillekin asioille. Ja niihin liittyy sit tietty niinku kantaottavuus ja tämmönen niinku yhteiskunnallisuus. Että antaa äänen jollekin, jolla sitä ei ole. (Kaija)

Yksi yhdistävä tekijä soveltavan teatterin eri muodoille on niiden pyrkimys parantaa yksilön, yhteiskunnan tai yhteisöjen elämää.⁹⁷ Taiteen kentässä on tässä ajassa vahvasti esillä ajatus taidelähtöisen työskentelyn mahdollisuuksista vaikuttaa ihmisen elämään perinteisen taidekontekstin ulkopuolella.⁹⁸ Soveltavan teatterin piirissä tähän pyritään hälventämällä perinteistä katsoja-esiintyjä -rajaa ja tarjoamalla osallistujille mahdollisuus tulla keskiöön.⁹⁹ Kriittiset pedagogit ovat olleet kiinnostuneita hiljaisuuksien murtamisesta ja marginaalisten äänien esiintuomisesta. Ottamalla vaiennettujen äänet keskusteluun voidaan ihmisille tarjota mahdollisuuksia monenlaiseen kasvuun.¹⁰⁰ Seuraavissa kommenteissa Kiira ja Outi tuovat esiin osallistavuuden ja vaikuttamismahdollisuuksien tärkeyden soveltavassa teatterityössä.

Osallistavuus on ihan äärimmäisen keskeinen kriteeri. (Kiira)

Ja se on myös se yks kokemus, mitä me halutaan välittää, et ne saa oikeasti vaikuttaa asioihin. (Outi)

⁹⁵ Koskenniemi 2007, 30–31.

⁹⁶ Taylor 2003, 54.

⁹⁷ Nicholson 2005, 159.

⁹⁸ Korhonen 2014, 15.

⁹⁹ Nicholson 2005, 159.

¹⁰⁰ Vuorikoski & Kiilakoski 2005, 310.

4.4 Sisällön tai aiheen tutkiminen

Soveltava teatteri lisää tietoisuutta muun muassa tarjoamalla aiheisiin tai teemoihin vaihtoehtoisia näkökulmia.¹⁰¹ Seuraavassa kommentissa Kaija kuvailee aiheen tutkimisen olevan osa soveltavaa teatteria.

Se on jotenki sellasta tavallaan, ymmärryksen ehkä niinku lisäämistä jostain asioista. (Kaija)

Toivasen mukaan draaman ja teatterin erityisyytenä on sen tarjoama mahdollisuus tarkastella ja jopa toimia kahdessa rinnakkaisessa todellisuudessa. Ilmiöitä ja ihmissuhteita voi tarkastella todelliselle elämälle rinnakkaisen kuvitellun maailman, kuviteltujen roolien, tilanteiden ja ajan kautta. Tarkastelu tapahtuu sekä kuvitteellisena roolihahmona että fiktiivisen tilanteen jälkeen omana itsenä. Näistä kahdesta näkökulmasta syntyy oppimisen potentiaalinen tila, joka tarkoittaa lapsen ja nuoren ulkoisen ja sisäisen kokemusmaailman välistä tilaa. Osallistuja voi tarkastella ja käsitellä omia käsityksiään, suhdettaan toisiin oppilaisiin ja ympäröivään maailmaan. Tarkastelun välineinä oppilaalla on oma ajattelu, kehollisuus ja kieli, joiden avulla luodaan kumpaakin todellisuutta yhdistäen oman elämän kannalta tarkoituksellisia uusia merkityksiä.¹⁰² Heikkisen mukaan soveltavan teatterin eettisyyteen liittyy kauneuden ihanteen lisäksi taiteen mahdollisuus vapauttaa näkemään ja kohtaamaan erilaisia elämän ilmiöitä ja monimerkityksisiä asioita, joiden totuudellisuus ei ole mustavalkoista, vaan täynnä erilaisia harmaan sävyjä.¹⁰³

4.5 Taide välineenä tekemiselle

Soveltavan teatterin prosesseissa opitaan teemasta, opitaan katsomaan ja tekemään teatteria, sekä opitaan tutkimaan ilmiötä teatterin avulla.¹⁰⁴ Seuraavassa kommentissa Kaija kuvailee taiteen osuutta osana soveltavan teatterin esiintymistä ja tekijyyttä.

Soveltava teatteri on mulle sellasta, et se taide venyy moneen suuntaan. Et se on paitsi itse tarkoitus, niin sen lisäksi tapa nähdä ja tutkia ja hahmottaa ja saattaa johonkin muotoon. (Kaija)

Christopher Balmen mukaan esteettinen sitoumus on soveltavassa teatterissa yhtä olennaista kuin ”taideteatterissa”, mutta se on suunnattu välittömämpään keholliseen ja kognitiiviseen muotoon, joka saavutetaan vain suoran toiminnan kautta.¹⁰⁵ Haastateltavat tuovat taiteen läsnäolon esiin osana soveltavaa teatteria, mutta eivät juurikaan painota sen merkitystä. Halusimme kuitenkin ottaa

¹⁰¹ Taylor 2003.

¹⁰² Toivanen 2015, 16–17.

¹⁰³ Heikkinen 2003, 20–21.

¹⁰⁴ Heikkinen 2005, 81.

¹⁰⁵ Balme 2015, 243.

taiteen osa-alueen yhdeksi teemaluokaksi, koska mielestämme sen merkityksen pohtiminen haastatteluissa teki siitä jo osaltaan läsnä olevan teeman. Seuraavassa kommentissa Outi tuo esiin taiteen läsnäolon osana soveltavaa teatteria ja samalla kuitenkin kyseenalaistaa sen painoarvon suhteessa muihin soveltavan teatterin osatekijöihin.

Taide on sitten käsittelyvälineenä. Taide on kyl vuorovaikutuksellisissa esityksissä aika pienessä osassa. Et se on ehkä visuaalisuudessa. Et se... Et kyl siin on enemmän kysymys vuorovaikutustaidoista ja ihmisyydestä kuin taide-elämyksestä. (Outi)

5. Nähdyksi ja kuulluksi tulemisen kokemuksia dialogisessa ympäristössä

Sit se arvo on tullu tosiaan siitä, että ainakin me tässä maailmassa niinku me nähdään sut nyt, ja me kuullaan mitä sä sanot, ja mejän mielestä se on arvokasta, tai hauskaa. – – Ja se on mun mielestä hirveen tärkeätä. (Marjo)

Tässä luvussa kuvataan sitä, millaista mahdollista oppimista haastateltavat kokivat soveltavan teatteritoiminnan synnyttävän. Mahdollisella oppimisella tarkoitetaan merkitysten tarkastelua ja luomista yksilöllisesti ja yhteisesti soveltavan teatterin viitekehyksessä.¹⁰⁶ Vaikka aineiston luokittelu oli pääasiassa aineistolähtöistä, Maristo päätyi käyttämään apuna Toivasen määrittämien draamakasvatuksen oppimisalueiden mukaisia teemaluokkia: 1) taiteesta oppimisen 2) sosiaalisen ja yksilöllisen oppimisen ja 3) käsiteltävään aiheeseen tai teemaan liittyvän oppimisen alueet.¹⁰⁷ Näiden lisäksi muodostui vielä yksi teemaluokka, 4) ohjaajien omiin kiinnostuksen kohteisiin liittyvä oppimisen alue. Tämä luokka kuvaa vastauksia, jotka lähestyivät ilmiötä eri näkökulmista kuin edelliset luokat. Jokaisen pääluokan alle muodostettiin vielä yhdestä neljään alaluokkaa. Seuraavaksi esitellään yhteenveto luokittelusta ja seuraavissa kappaleissa esitellään tarkemmin luokit- telusta tehtyä analyysia sekä luokkien sisältöjä.

¹⁰⁶ vrt. Heikkinen 2005, 33.

¹⁰⁷ Toivanen 2010, 15.

1. Taiteesta oppimisen alue.
 - i) Teatteritaitojen opetteleminen.
 - ii) Taide välineenä kokemuksille ja elämyksille.
2. Sosiaalisen ja yksilöllisen oppimisen alue.
 - i) Osallistujien mahdollisuus tulla nähdyiksi ja kuul-
luiksi.
 - ii) Osallistujien identiteetin, itsetunnon ja maailman-
kuvan vahvistuminen.
 - iii) Turvan ja välineiden löytäminen vuorovaikutukseen
toisten kanssa.
 - iv) Vuoropuhelun tai dialogin herättäminen.
3. Käsiteltävään aiheeseen tai teemaan liittyvä oppimisen alue.
 - i) Osallistujien näkökulmien monipuolistuminen ja ai-
heiden käsitteleminen.
 - ii) Todellisten tilanteiden simuloiminen.
 - iii) Prosessista nousevien aiheiden käsitteleminen.
4. Ohjaajien omiin kiinnostuksen kohteisiin liittyvä oppimisen alue.
 - i) Tiettyyn aiheeseen tai kohderyhmään tutustuminen

5.1. Taiteesta oppimisen alue

- i) Teatteritaitojen opetteleminen.

Ja ne välineethän pitää opetella. – – Nyt vasta tuli mieleen, et onhan se-
kin läsnä siellä, että opetetaan niitä välineitä, miten varjoteatteria teh-
dään. Et kylhän se liittyy se välineen niinku selittäminen, miten se menee.
Ja näin voi tehdä ja niinku semmonen neuvojen antaminen, mikä liittyy
siihen välineen haltuunottoon. On se sitte varjoteatteri tai improvisaatio
tai mikä ikinä. (Kaija)

Kaija kuvailee teatteritaitoihin liittyvien välineiden oppimisen kuuluvan osaksi so-
veltavaa teatteria. Teatteritaitteen soveltaminen kasvatuksellisiin ja opetuksellisiin
tarkoituksiin sekä muutoksen aikaansaamiseksi on ollut keskeinen osa soveltavan
teatterin kehitystä.¹⁰⁸ Soveltavassa teatterissa tulisi korostua myös taideopetuk-
sellinen näkökulma.¹⁰⁹ Tämä edellyttää, että opitaan draaman ja teatterin traditi-
oista ja eri lajityypeistä.¹¹⁰ Osallistujat oppivat käyttämään teatterin ilmaisukeino-

¹⁰⁸ Balme 2015, 242.

¹⁰⁹ Toivanen 2010.

¹¹⁰ Heikkinen 2005, 40–42.

ja omien ajatustensa, ideoidensa ja mielipiteidensä esittämiseen ja välittämiseen toisille. Seuraavassa kommentissa Mirjami kuvailee myös reflektoinnin tärkeyttä teatteritaitojen oppimisen osana.

Et pukee sanoiksi se mitä ollaan tehty juuri ja mihin se liittyy niinku teatteriin, just opettaa teatteria, just siinä teatterikentässä. Et vast sitä kautta ne pystyy tavallaan tajuamaan, et okei, että mikä on se tavallaan se teatterin hyvä ja paras laatu. Et missä on tavallaan ite siinä akselilla. (Mirjami)

i) Taide välineenä kokemuksille ja elämyksille.

Siinä (jonkin tekemistä nähdyksi) on niinku hirveen tärkeä se, et se tapahtuu silleen taiteen keinoin. Et se tavallaan. Et siinä on se välimatka ja se muoto. (Kaija)

Kaija kuvaa soveltavaa teatteria muodon antamisen ja muodon tutkimisen prosessina. Taideilmaisun avulla itsestään voi löytää voimavaroja ja osaamista, jota ei ole aiemmin tunnistanut itsessään olevan. Taidelähtöiseen työskentelyyn läheisesti liittyvän metaforisen ilmaisun avulla ja symbolisen etäisyyden turvin saatava tulla esille jotain, jolle ei aiemmin ole löytynyt sanoja, tilaa tai uskallusta.¹¹¹

Ja sit vielä, jos onnistuu jotenkin sen tyyppinen, et on se muoto, tai siihen käsittelyyn löytyy joku semmoinen hyvä esteettinen muoto. Niin silloin tajuaa myös, et se taiteen elementti saattaa parhaimmillaan kohottaa sen tilanteen jotenkin semmoseksi, et kaikki jotenkin inspiroituu ja aistit herkiytyy, ja näin. Et ne on hienoja hetkiä. Ja silloin tajuaa vielä sen, et mitä se taide tuo siihen. Ja joskus tosiaan ne on läsnä, et se aihe ja muoto kietoutuu jollain hyvällä tavalla toisiinsa. Ja ne on makeita hetkiä. (Liisa)

Kaija ja Liisa kuvailevat kommentteissaan taiteellisen ulottuvuuden tärkeyttä soveltavassa teatterityöskentelyssä. Taide peilaa, tulkitsee ja muuttaa todellisuksien hahmottamista, havaitsemisen, kokemisen ja tuntemisen tapoja. Taiteen ylevä ja samalla käytännöllinen tarkoitus on panna aistit, tunteet ja mieli liikkeeseen sellaisin tavoin, joihin on muilla keinoin vaikea päästä.¹¹²

5.2 Sosiaalisen ja yksilöllisen oppimisen alue

Sosiaaliseen ja yksilölliseen oppimiseen liittyvien sisältöjen luokka muodostui ehdottomasti suurimmaksi pääluokaksi. Erityisesti sen ensimmäinen alaluokka, osallistujien mahdollisuus tulla nähdyksi ja kuulluksi, korostui haastatteluissa kommenttien lukumäärän sekä tutkijoiden tulkitsemien puheen sisällön painotusten perusteella.

¹¹¹ Känkänen & Rainio 2010.

¹¹² Bardy 2007, 21.

- i) Osallistujien mahdollisuus tulla nähdyksi ja kuulluksi.

Kyl mä taas palaisin siihen niinku näkyväks tekemiseen. Jotenki siinä on niinku olennaista, et on omat lähtökohdat, mistä käsin tulla nähdyksi ja kuulluksi. – – Kyl mä niinku haluan aikaan saada sellasta niinku. Koke-musta siitä, että ne itse on tehneet jotain niinkun nähdyksi. Et he itse ovat tehneet jonkun itselleen tärkeän asian, jotenkin muiden näkyville. (Kaija)

On suhteellista, mitä pidetään inhimillisinä perustarpeina sosiaalisesti, kulttuu-risesti ja identiteettien kannalta. Sellaisiksi on kuitenkin mahdollista hahmottaa esimerkiksi itsekunnioitus sekä rakastetuksi ja hyväksytyksi tulemisen tarve, joi-den toiminnalliset ja merkitykselliset muodot määrittävät sosiokulttuurisessa vuo-rovaikutuksessa.¹¹³

Ja sit onhan se tosi hienoa, et he tulee kuulluksi. Et heidän kokemukset ja ajatukset, että joku kuuntelee, ja sit voidaan yhdessä työstää niistä taidetta ja lavalle. Jakaa sit suuremman yleisön kanssa vielä. Niin se voi-maannuttaminen tai kuulluksi tuleminen. (Mirjami)

Et he sais sellaisen kokemuksen nähdyksi ja kuulluksi tulemisesta jon-kun välineen kautta, ilman, että sitä tarvii ihan hirveesti testata koko ajan. (Kiira)

- ii) Osallistujien identiteetin, itsetunnon ja maailmankuvan vahvistumi-nen.

No mun ehkä nyt tärkeimmäksi tavoitteeksi on tullu semmonen sen lap-sen tai nuoren taiteen kautta. Jotenki sen oman semmosen itsetunnon tai identiteetin vahvistaminen, semmonen voimaannuttaminen. – – Ja sit ehkä myös tätä iloa ja toivoa sen kautta. Et jos ne sais elämänsä, niin mun mielestä se tavoite ois toteutunut. – – Ja just kun lapsia ja nuoria opettaa, niin myös se, että tulee niitä onnistumisen kokemuksia. (Mirjami)

Mirjamin puheessa korostuivat toivon luominen ja dialogisuus osana soveltavaa teatterityötä. Veli-Matti Värriin mukaan totuus ja toivo liittyvät kasvatuksessa yh-teen.¹¹⁴ Dialogisuus ja toivo ovat tärkeitä tekijöitä Freiren kriittisessä pedagogii-kassa. Hänen mukaansa dialogia ei voi olla ilman nöyryyttä, toivoa tai kriittistä ajattelua.¹¹⁵ Teatterityöskentelyllä on mahdollisuus tuottaa merkityksellisiä oppi-miskokemuksia, joissa opittu transformoituu osin henkilökohtaiseen maailma-suhteeseen. Merkityksellisiä kokemuksia läpikäytyään oppijan minätietoisuus, näkemys itsestä ja suhteesta ympäristöön on muuttunut.¹¹⁶ Draama on hyvä

¹¹³ Allardt 1976, 21–28, 52–54.

¹¹⁴ Värri 2002, 140.

¹¹⁵ Freire 2005, 97–101.

¹¹⁶ Toivanen 2009, 272, 283.

väline tutkia ja kokeilla erilaisia identiteettejä ja olemisen tapoja.¹¹⁷ Seuraavassa kommentissa Liisa kuvaa soveltavan teatterin prosessin kautta tapahtuvaa mahdollista kasvua.

Joutuu kohtaamaan omia käsityksiään, tunteitaan. Pääsee pohtimaan omia semmosia arvojaan. Ja luomaan jotain ehkä... Kyl mä näen, et mitä niinku vanhemmaksi mennään, niin siinä ruvetaan jo luomaan sellasta ihmiskäsitystä ja maailmankuvaa. Et ne jollain tavalla ihmisinä niinku... ääriviivaistuis. (Liisa)

iii) Turvan ja välineiden löytäminen vuorovaikutukseen toisten kanssa.

Luoda semmonen niinku hyväksyvä henki siinä, että tavallaan tämmönen ideointi, ja leikkisyys ja mielikuvitus pääsis vauhtiin Mut sen tyyppinen, et luoda semmonen niinku työskentelyalusta, et he kokee, et he voi olla sellasia, kun he on siinä. (Liisa)

Nicholson puhuu identiteetistä jatkuvana prosessina. Identiteetti rakentuu suhteessa toisiin kielen ja muiden kulttuuristen koodien kautta.¹¹⁸ Toivasen mukaan teatterissa toimiminen edellyttävän toisten huomioimista, läsnäoloa ja itsetunteuksen laajentamista alueille, joita on vaikea kuvata sanoilla. Teatteria työstettäessä ollaan paljaimmillaan omana itsenä mutta samalla myös osana turvallista ryhmää. Toiminnassa korostuu yksilöiden välinen yhteistyö ja ryhmälähtöisyys, korkea elämystaso sekä keskeneräisten tilanteiden sietäminen.¹¹⁹ Kaija kuvailee hyväksyvän ryhmähengen luomista soveltavan teatterityön tärkeänä tavoitteena.

Tavoitteena on jotenki myös niinku sallia sitä jotenki omaa olemista. Ja sit löytää semmosia asioita, jotka antaa turvaa olla ihmisten kanssa vuorovaikutuksessa. Koska sehän jotenki teatterissa on... Hirveen olennaista on tavallaan, et ei dumpkaa itteään ja miten olla vuorovaikutuksessa ja miten hyväksyä. (Kaija)

Taiteen tekeminen voi myös edesauttaa empaattista suhtautumista kanssaihmiisiin, mikä on omiaan tukemaan myönteisiä suhteita kanssaihmiisiin.¹²⁰

iv) Vuoropuhelun tai dialogin herättäminen.

Näähän saattaa olla käsitteenä tosi vaikeita käsitteitä, et luodaan dialogi heidän suhteen. (Liisa)

¹¹⁷ Nicholson 2005, 82.

¹¹⁸ Nicholson 2005, 63–65.

¹¹⁹ Toivanen 2009, 75.

¹²⁰ Saresma 2002, 79.

Mutta me pyritään siihen, että se vuorovaikutus ois aitoa. Et niillä ois oikeesti valtaa siinä esityksessä. Ja se on myös se yks kokemus, mitä me halutaan välittää, et ne saa oikeasti vaikuttaa asioihin. Ja oikeasti olla niinku arvostettuja kansalaisia aikuisten rinnalla. (Outi)

Keskeistä teatterin opetuksessa on dialogisuus, sen rakentuminen ryhmän jäsenten ideoille, pohdinnoille ja toiminnalle.¹²¹ Dialogisessa oppimisympäristössä nuori on toimijana ja prosessissa tekijänä, siis sen keskeisenä ja aktiivisena subjektina. Se on tällaisen ympäristön oleellinen osallisia vahvistava ominaisuus.¹²² Yhteys on vastavuoroisuutta. Meidän oppilaamme kasvattavat meitä.¹²³

5.3 Käsiteltävään aiheeseen tai teemaan liittyvä oppimisen alue

- i) Osallistujan näkökantojen monipuolistuminen ja aiheiden käsitteleminen.

Ja myös, et he tajuais, pääsisivät jotenki oivaltamaan sen, ettei ole vain yhdenlaisia oikeita ratkaisuja välttämättä, vaan... Ja että maailma ei näyttäytyisi mustavalkoisena. (Liisa)

Liisa kuvailee monipuolisten näkökulmien löytymistä yhtenä soveltavan teatterityön mahdollisen oppimisen sisältönä. Tietoisuuden kasvu on yksi soveltavan teatterin keskeisistä tavoitteista.¹²⁴ Soveltavassa teatterissa, kuten draamatyöskentelyssä, on tärkeää ymmärtää itseä, toisia ja maailmaa totunnaisten ajattelutapojen muuntumisen kautta. Draamakompetenssin kehittyminen on jopa toissijaisista. Draama voi provosoida erilaiseen kriittiseen tutkimiseen ja konstruktivistiseen ajatteluun, vertailuun, tulkintaan, arviointiin ja erotteluun. Yhtä oikeaa vastausta ei haluta, sitä ei yksinkertaisesti ole.¹²⁵

- ii) Todellisten tilanteiden simuloiminen.

Siitä draamasta, siitä draamatyöskentelystä tulee tavallaan niinku pienoismaailma koko elämän... tai maailman. Et se, mitä me harjotellaan siellä, se on jotain sellasta, mistä oikeesti voi olla hyötyä niinku siinä kasvamisessa. Että ne saattaa olla vähän paremmin niinku valmentautuneita kiusaamiseen, tai ne saattaa niinku. Tai ne saattaa tietää miten toimia. Viimeks just käytiin yhen vitosluokan kanssa, aiheena on ollu turvallisuus. Niin

¹²¹ Toivanen 2009, 75.

¹²² Siivonen, Kotilainen & Suoninen 2010, 55.

¹²³ Buber 1986, 8.

¹²⁴ Taylor 2003.

¹²⁵ O'Neill & Lambert 1982, 13–16, 141.

ne ite on simuloinu tämmösiä tilanteita, just, et miten toimia, kun joku epämääräinen tyyppi metrossa tulee liian lähelle. Sitä me tutkittiin. (Liisa)

Teatterissa tapahtuva symbolinen toiminta assosioituu kokemukseen todellisuudessa tapahtuvasta toiminnasta. Liisa kertoi kokemuksestaan, jossa draamallisen toiminnan avulla pohdittiin ja kokeiltiin toimintamalleja lapsia askarruttaviin todellisiin tilanteisiin. Osallistuessaan symbolisella tasolla toimintaan osallistujat ovat vuorovaikutuksessa keskenään ja toimivat sen ehdoilla. Kun puhutaan kokemuksellisesta oppimisesta¹²⁶, oppiminen nähdään aktiivisena prosessina, joka etenee konkreettisia kokemuksia refleктоimalla kohti uutta ymmärrystä ja mahdollisia uusia toimintamalleja.¹²⁷

iii) Prosessista nousevien aiheiden käsitteleminen.

Michael Rohd painottaa dialogin tärkeyttä soveltavan teatterityönsä filosofiasa. Myös käsiteltävät aiheet liittyvät sellaisiin teemoihin, jotka ovat osallistujille tärkeitä.¹²⁸

Ja antaa muotoa ja näkyvyyttä sellasille asioille, mitä siinä prosessissa herää. Et mä en niinku tykkää sellasesta, et mulla on joku aihe, ja mä haluan käsitellä surua, ja sit mä hankin jonkun ryhmän käsittelemään sitä surua. Et musta on aika kivaa tehdä töitä sillä lailla, että mennä sinne ryhmään ja miettiä, että mitä heräis ja sitte huomata joitain asioita, et hei, näis kaikis oli tämmönen asia, et mikä se on. (Kaija)

Soveltavassa teatterissa käsiteltävien aiheiden alkuperän suhteen haastateltavien näkemykset jakautuivat kahteen eri suuntaan. Neljän haastateltavan puheessa korostui ryhmälähtöisyys myös käsiteltävien aiheiden alkuperän suhteen. Kaksi haastateltavaa sen sijaan kertoi työskentelynsä lähtökohtana olevan sellaisen aiheen, jota he itse haluavat tutkia. (Vrt. 4. teemaluokka) Ryhmän osallistuminen soveltavan teatterin prosessiin nousi esiin kaikkien haastateltavien kommenteissa osana soveltavan teatterin määritelmää. Haastateltavien kommentit erosivat kuitenkin siinä, missä vaiheessa osallistuminen tapahtuu; onko ryhmä aktiivinen suunnannäyttävä jo prosessin alussa, vai toteutuuko ryhmän osallisuus prosessissa myöhemmin jo luotujen raamien sisällä.

¹²⁶ Dewey 1934/1980; Sava 1993.

¹²⁷ Heikkinen 2004, 127–128, 136.

¹²⁸ Rohd 1998, xviii, 3.

5.4 Ohjaajien omiin kiinnostuksen kohteisiin liittyvä oppimisen alue

- i) Tiettyyn aiheeseen tai kohderyhmään tutustuminen.

Mut kyl ne on niinku aika omista tarpeista lähteny, et miks me alettiin tekemään tätä lastenteatteria oli, et me haluttiin tutustua lapsiin. Kun ei me tunnettu oikeen ketään lasta. Meist ne oli niinku hienoi tyyppi. – – Ja sit me valitaan ne teemat sen mukaan, mitä me ite halutaan tutkia. (Marjo)

Tämä luokan sisällöt liittyvät ohjaajien omiin kiinnostuksen kohteisiin soveltavan teatterityön mahdollisen oppimisen sisältöinä. Tämä luokka muodostettiin, koska kaksi haastateltavaa kertoi työskentelynsä lähtökohtana olevan nimenomaan heidän omat kiinnostuksen kohteensa, esimerkiksi jokin aihe tai halu tutustua lapsiin. Kyseiset haastateltavat toimivat työparina lapsille suunnatussa interaktiivisessa teatteriprojektissa. Heidän koulutuksessaan ja työhistoriassaan sekä puheessaan kautta linjan painottuivat taiteellinen tulokulma ja omat kiinnostuksen kohteet työskentelyn lähtökohtana. Muiden haastateltavien koulutuksessa ja puheessa korostui yhteisöllinen lähtökohta tekemiselle. Nämä ajatukset erosivat muista vastauksista siinä määrin, että tutkimuksen tekijät kokivat tarpeelliseksi muodostaa oman luokkansa näille vastauksille.

Mä lähden aina aiheesta, jos tehdään esitystä. Että on joku aihe, jota mä haluan joko pohtia yhdessä lasten kanssa tai sitten kertoa lapsille. Ja sit sen ympärille muodostuu ne tilanteet, mitä kautta niitä on helppo lähteä lasten kanssa pohtimaan, ja siitä se esitys muodostuu. (Outi)

Pohdinta

Tämän tapaustutkimuksen, kuuden soveltavan teatterin tekijän haastatteluihin perustuvan artikkelin, tavoitteena oli selvittää, miten soveltavan teatterin ammattilaiset määrittelevät tekijyytensä soveltavan teatterin viitekehyksessä. Miten he määrittelevät soveltavan teatterin ja millaisiksi he kuvaavat lapsille ja nuorille suunnattuun soveltavaan teatterityöhön liittyviä merkityksiä, jotka määriteltiin tässä mahdollisen oppimisen alueiksi. Kai Lehtikoinen puhuu taitelijaidentiteetin rakentamisesta, tuottamisesta ja esittämisestä eräänlaisena sosiaalisena roolisuorituksena. Taiteilijan identiteetti, käsitys tekijyydestä ja esiintyjyydestä kehittyi ja muuttuu hänen toimiessaan sosiaalisessa vuorovaikutuksessa suhteessa erilaisiin ympäristöihin.¹²⁹ Näiden kokemusten ja havaintojen pohjalta haastateltavat korostavat osallistujien tekijyyttä, ryhmä- ja paikkalähtöisesti, soveltavan teatterin määrittävinä tekijöinä. Soveltavassa teatterissa osallistujat otetaan mukaan

¹²⁹ Lehtikoinen 2013, 32.

taiteelliseen toimintaan, tekemään valintoja ja merkityksellistämään toimintaa. Näin tekijät kokivat tarjoavansa lapsille ja nuorille mahdollisuuksia tulla nähdyiksi ja kuulluiksi. Haastateltavien mukaan soveltavalle teatterille on ominaista myös jonkin paikallisen aiheen tai ongelman tutkiminen sekä eri näkökulmien etsiminen aiheeseen. Taide ja erityisesti teatteri toimii välineenä tekemiselle ja sitä kautta syntyville merkityksellisille kokemuksille. Haastateltavien kommentissa painottuivat paikallisuus ja yhteisölähtöisyys tekemisen perustana sekä lasten ja nuorten mahdollisuus saada äänensä kuuluviin. Taide, teatteri tai esiintyisyys eivät painottuneet kommentissa tärkeimpinä osatekijöinä, vaikka niiden olemassaolo ja merkitys osana soveltavaa teatteria tulivat kuitenkin esiin kommentissa. Tärkeimpiä tekijöitä lapsille ja nuorille suunnatussa soveltavassa teatterissa olivat osallistujien tekijyys eli yhteisölähtöinen toiminta ja osallistavuus sekä aiheen valinnan, että toiminnan etenemisen näkökulmasta.

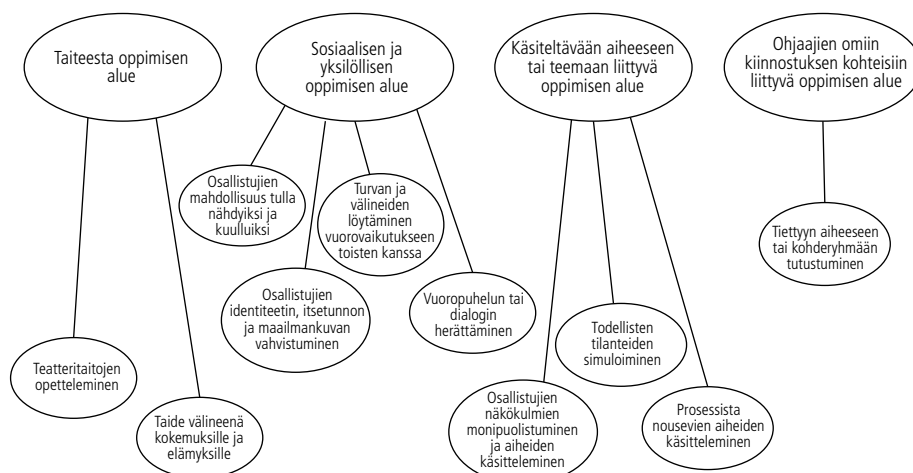
Haastateltavien vastaukset soveltavan teatterin merkityksellisyydestä eli keskeisestä mahdollisen oppimisen alueista vertautuvat pitkälti aiempiin tutkimuksiin siitä, mitä opetuksen ja kasvatuksen kontekstissa toteutetussa osallistavassa draamassa ja teatterityöskentelyssä opitaan. Kirjoittajat päätyivät luokittelemaan aiheistoa Toivasen kolmijakoista mallia¹³⁰ draamassa oppimisen sisällöistä hyödynnäen. Samansuuntaisia teatteri- ja draamatoiminnan oppimisen alueita kuvaavia luokitteluja löytyy kotimaisista väitöskirjoista¹³¹ sekä muusta lähdekirjallisuudesta¹³². Tältä osin tutkimus vahvistaa kuvaa siitä, että teatterin eri muodoilla voidaan pyrkiä vahvistamaan sekä yksilöllisiä että sosiaalisia merkityksenantamisprosesseja. Kysymys ei ole niinkään valitusta toimintamuodosta vaan pyrkimyksestä dialogisuuteen, joka tarjoaa mahdollisuuden merkitysten syntymiselle. Teatterin käyttäminen todellisen elämän tutkimusvälineenä voi tarjota lapselle ja nuorelle yhteyden inhimillisen kokemuksen koko kirjoon.

¹³⁰ Toivanen 2010, 15.

¹³¹ mm. Toivanen 2002, Rusanen 2002, Heikkinen 2002.

¹³² mm. Goode & Neelands 2002, Owens & Barber 2010.

Aineiston jaottelusta muodostettiin seuraava kaavio:



Kuvio 1. Mahdollisen oppimisen tavoitteet ja sisällöt soveltavassa teatterissa.

Kaaviossa on esitetty neljä pääteemaluokkaa alaluokkineen. Haastateltujen vastauksissa soveltavan teatterin mahdollisen oppimisen sisällöistä painottuivat *sosiaalisen ja yksilöllisen oppimisen alue* ja tämän alaluokista erityisesti *osallistujien mahdollisuus tulla nähdyksi ja kuulluiksi* sekä seuraavaksi *osallistujien identiteetin, itsetunnon ja maailmankuvan vahvistuminen*. Molempien alakohtien voi nähdä painottavan osallistujien tekijyyttä ja kuvastavan pyrkimystä tukea yksilön kasvua ja kehitystä. *Taiteesta oppimisen ja käsiteltävään aiheeseen tai teemaan liittyvän oppimisen* pääluokat nousivat haastateltavien puheessa esiin suurin piirtein saman verran. Käsiteltävään aiheeseen liittyvät mahdollisen oppimisen sisällöt ilmenivät kommentoissa osallistujien tekijyyden korostamisena. Tavoitteena oli tutkia ryhmän keskuudesta nousevia aiheita, joissa korostui erityisesti uusien näkökulmien löytyminen käsiteltäviin teemoihin. Taiteesta oppimisen sisällöissä korostui toinen alaluokka, *taide välineenä elämyksille ja kokemuksille*. Taiteen muoto voi tarjota osallistujille tilaisuuden tutkia ja ymmärtää jotakin ilmiötä uudella tavalla.

Omaksi pääluokakseen muodostui *ohjaajien omaan kiinnostuksen kohteisiin liittyvä alue* ja sen ainoana alaluokkana *tiettyyn aiheeseen tai kohderyhmään tutustuminen*. Tähän luokkaan kuuluvat vastaukset erosivat näkökulmaltaan muista vastauksista sen verran, että kirjoittajat kokivat tarpeelliseksi huomioida vastaukset omana luokkana. Tämän luokan vastauksissa haastateltavat lähestyivät soveltavaa teatterityötä omista kiinnostuksen kohteistaan käsin. Kirjoittajien tulkinnan mukaan heidän puheessaan painottui oman tekijyyden taiteellinen tulokulma ja omat kiinnostuksen kohteet lähtökohtana työskentelylle. Muiden haastateltavien vastauksissa korostui kirjoittajien tulkinnan mukaan yhteisöllinen lähtökohta tekemiselle. Tämä tuntuu toisaalta luonnolliselta, koska taiteen

tekeminen ryhmässä on ikuista tasapainottelua yksilön taiteellisen näkemyksen sekä yhteisöllisen suunnan välillä – eikä niiden välillä välttämättä edes ole ristiriitaa. Varsinkin yhteisöllisten teosten kohdalla voi kuitenkin aiheellisesti kysyä, kenelle tekijyys kuuluu.

Hanna Helavuoren mukaan nykyteatterissa rajat tekijäroolien välillä ovat hälventyneet ja tekijyys määrittyy aikaisempaa tasa-arvoisempana. Esityksissä painottuu muun muassa yhteisen kokemuksen jakaminen katsojien ja esiintyjien kanssa.¹³³ Nämä piirteet ovat tyypillisiä myös soveltavalle teatterille, joka ilmiönä muistuttaa uudenlaisia ilmaisumuotoja ja yleisösuhdetta hakevaa nykyteatteria. Soveltavan teatterin määritelmässä tämän tapaustutkimuksen perusteella painottuvat osallistavuus, paikka- sekä yhteisölähtöisyys sekä mahdollisuus tulla nähdyksi ja kuulluksi. Tämän tutkimuksen voi nähdä tarkastelevan myös kysymystä soveltavan teatterin ja esittävän teatterin lajityyppien rajoista. Tiukan lokeroinnin sijaan ilmiöitä voisikin tarkastella jonkinlaisena jatkumona.

Tekijät nostavat soveltavan teatterin erityisarvoksi yksilön henkiseen hyvinvointiin ja minuuden rakentamiseen liittyvät näkökulmat, jotka muodostuvat merkityksellisiksi yhdessä toisten kanssa kokiessa ja toimiessa. Haastateltavien näkemyksen mukaan soveltava teatteri voi tarjota nähdyksi ja kuulluksi tulemisen sekä osallisuuden kokemuksia. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että soveltava teatteri, tai mikään muukaan taiteellinen toiminta voisi antaa osallistujalle takuuta hyvinvoinnista tai muista vaikutuksista. Myös Lehtonen korostaa ettei teatterintekijänä voi antaa lupausta työnsä vaikuttavuudesta, vaan työn ja vaikuttavuuden välinen suhde jää assosiatiiviseksi.¹³⁴ Soveltava teatteri toimii peilinä, tekijöiden tarjoamana pintana todellisuudesta, jonka he haluavat välittää yhteiseen tarkasteluun. Vuorovaikutuksessa mahdollisen esityksen tai prosessin kanssa korostuu kuitenkin jokaisen osallistujan merkitys sisällön vastaanottamisessa, välittymisessä ja merkityksien syntymisessä.

Osallistavat taidemuodot ja kaipuu yhteisöllisyyteen tuntuvat olevan voimistuvia ilmiöitä sekä Suomessa että maailmanlaajuisesti. Tämä ankkuroi soveltavan teatterin ajankohtaiseksi osaksi tätä päivää. Soveltava teatteri ei ole uusi keksintö, vaan päinvastoin jotakin vanhaa, joka on saanut uuden nimen ja muodon. Kuten Thompson asian tulkitsee, soveltava teatteri on teatterin palauttamista mustasta laatikosta takaisin kansalle.¹³⁵

¹³³ Helavuori 2010, 110–114.

¹³⁴ Lehtonen 2015, 23.

¹³⁵ Thompson 2006, 19.

Lähteet:

- Aittola, Tapio. & Suoranta, Juha. 2001. "Henry Giroux ja Peter McLaren toivon, kritiikin ja muutoksen pedagogiikan lähettäläinä." Suom. Jyrki Vainonen. Teoksessa Henry Giroux & Peter McLaren. *Kriittinen pedagogiikka*. Tampere: Vastapaino, 7 –28.
- Allardt, Erik. 1976. *Hyvinvoinnin ulottuvuuksia*. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiön laakapaino.
- Balme, Christopher B. 2015. *Johdatus teatteriin*. suom. Koski P. Vantaa: Like
- Bardy, Marjatta (toim.). 2007. *Taide keskellä elämää*. Keuruu: Otavan kirjapaino Oy.
- Boal, Augusto. 1995. *The Rainbow of Desire*. USA & Canada: Routledge.
- Boal, Augusto. 1998. *Legislative Theatre. Using Performances to Make Politics*. London and New York: Routledge.
- Buber, Martin. 1986. *Minä ja Sinä*. Helsinki: Therapie-säätiö.
- Dewey, John. 1963. *Experience and Education*. New York: Collier, cop.
- Eskola, Jari & Suoranta, Juha. 1998. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Fox, Jonathan & Dauber, Heinrich. 2006. *Gathering Voices: Essays on Playback Theatre*. Indiana University: Tusitala Pub.
- Freire, Paulo. 2005. *Sorrettujen pedagogiikka*. Tampere: Vastapaino.
- Heikkinen, Hannu. 2002. *Draaman maailmat oppimisindeina: draamakasvatuksen vakava leikkillisuus*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- 2003. "Draamakasvatus liminaalisena leikkikenttänä — TIE (Theatre-In-Education) -genren teoreettinen viitekehys." Teoksessa Heikkinen Hannu & Virret Tuija Leena. *Draamakasvatuksen teillä – tutkimus TIE (Theatre in Education) projektista*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopistopaino, 11–24.
- 2004. *Vakava leikkillisuus. Draamakasvatusta opettajille*. Vantaa: Kansanvalistusseura 2004.
- 2005. *Draamakasvatus – opetusta, taidetta, tutkimista*. Jyväskylä: Gummerus Kustannus Oy.
- Helavuori, Hanna. 2010. "Mitä esiintyjä tekee nykyteatterissa". Teoksessa Ruuskanen Annukka (toim.). *Nykyteatterikirja – 2000-luvun uusi skene*. Keuruu: Otavan kirjapaino Oy, 101–116.
- Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena. 2004. *Tutkimushaastattelu: teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Junttila, Janne. 2012 *Dokumenttiteatterin uusi aalto*. Helsinki: Like.
- Kantonen, Lea. 2007. "Keskustelutaide ja keskustelun etiikka." Teoksessa Bardy Marjatta (toim.). *Taide keskellä elämää*. Keuruu: Otavan kirjapaino Oy, 127–129.
- Ketonen, Päivi & Muttonen, Ari. 1999. "Suomalainen tarinateatteri." Teoksessa Harju Antero, Silvonen Leena & Tarinateatteri Mielikuva -kannatusyhdistys (toim.). *Tarinateatteri – Blayback Theatre*. Helsinki: Tarinateatteri Mielikuva, 54–70.
- Korhonen, Pekka. 2014. "Teatteri uusissa ympäristöissä." Teoksessa Korhonen Pekka ja Airaksinen Riija. *Hyvä hankaus 2.0*. Taideyliopisto Kokos-julkaisusarja 1/2014. Tallinna: Draamatyö, 13–30.
- Koskenniemi, Pieta. 2007. *Osallistava teatteri: devising ja muita merkillisyyksiä*. Vantaa: Opintokeskus Kansalaisfoorumi.
- Känkänen, Päivi & Rainio, Anna Pauliina. 2010. "Suojassa, mutta näkyvissä – taideläh- töinen toiminta osallisuuden rakentajana lastensuojelussa." *Nuorisotutkimus-lehti* 4/2010, 4–20.

- Lehikoinen, Kai. 2014. "Taide muuttuvien kertomusten mosaikissa: Taiteilijan identiteetti muutoksessa." Teoksessa Korhonen Pekka ja Airaksinen Raija. *Hyvä hankaus 2.0*. Taideyliopisto Kokos-julkaisusarja 1/2014. Tallinna: Draamatyö, 31–43.
- Lehtonen, Jussi. 2015. *Elämäntunto – näyttelijä kohtaa hoitolaitosyleisön*. Acta Scenica 42. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus.
- Miles, Matthew B. & Huberman, A. Michael. 1994. *Qualitate Data Analysis*. Thousand Oaks: Sage.
- Nicholson, Helen. 2005. *Applied Drama: The Gift of Theatre*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- O'Neill, Cecily & Lambert, Alan. 1982. *Drama Structures. A Practical Handbook for Teachers*. Cheltenham: Stanley Thornes
- Owens, Allan & Barber, Keith. 2010. *Draamakompassi – prosessidraaman suunnittelu, käytännön työskentely, arviointi ja reflektointi*. Helsinki: Draamatyö.
- Rohd, Michael. 1998. *Theatre for Community, Conflict and Dialogue: The Hope is Vital Training Manual*. Portsmouth, NH: Heinemann.
- Sava, Inkeri. 1993. "Taiteellinen oppimisprosessi." Teoksessa Porna Ismo & Väyrynen Pirjo (toim.). *Taiteen perusopetuksen käsikirja*. Helsinki: Suomen kuntaliitto, 15–43.
- Taylor, Philip. 2003. *Applied Theatre. Creating Transformative Encounters in the Community*. Portsmouth, NH: Heinemann.
- Thompson, James. 2006. *Applied Theatre: Bewilderment and Beyond*. Oxford: Peter Lang.
- Toivanen, Tapio. 2002. *Mä en ois kyl ikinä uskonu ittestäni sellasta. Peruskoulun viides- ja kuudesluokkalaisten kokemuksia teatterityöstä*. Acta Scenica 9. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- 2009. "Draamakasvatuksen mahdollisuudet - itsetuntemusta, vuorovaikutustaitoja ja elämänhallintaa." *Taide ja taito : Kiinni elämässä! : TaiTai, taide- ja taitokasvatus* Helsinki: Opetushallitus, 78-82.
- 2010. *Kasvuun! Draamakasvatusta 1–8 -vuotiaille*. Helsinki: WSOY.
- 2012. "Pohdintaa draamakasvatuksen perusteista suomalaisessa koulukontekstissa- opetusmenetelmä vai taideaine." *Kasvatus*. 2012 (2), 192-197.
- 2015. *Lentoon, drama ja teatteri perusopetuksessa*. Helsinki: Sanoma Pro.
- Tuomi, Jouni & Sarajarvi, Anneli. 2003. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi.
- Ventola, Marjo-Riitta. 2005. "Taide etsii paikkaansa." Teoksessa Renlund, Micke & Ventola, Marjo-Riitta. *Draamaa ja teatteria yhteisöissä*. Helsinki: Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia, 16–24.
- Vuorikoski, Marjo & Kiilakoski, Tomi. 2005. "Dialogisuuden lupaus ja rajat." Teoksessa Kiilakoski Tomi, Tomperi Tuukka, Vuorikoski Marjo (toim.). *Kenen kasvatus?* Jyväskylä: Vastapaino, 309–334.
- Värri, Veli-Matti. 2002. *Hyvä kasvatus – kasvatus hyvään: dialogisen kasvatuksen filosofinen tarkastelu erityisesti vanhemmuuden näkökulmasta*. Tampere: Tampere University Press.

Painamattomat lähteet:

- Maristo, Marjut. 2014. "Et ne ihmisinä jotenki niinku ääriviivaistuis." – *Teatterin ammattilaisten näkemyksiä soveltavasta teatterista*. Pro gradu -tutkielma. Kasvatustieteen laitos, Helsingin yliopisto.

Digitaaliset lähteet:

ArtSensen internetsivut. Luettu 18.8.2016. <http://artsense.fi/>

Kansallisteatterin Kiertuenäyttämön internetsivut. Luettu 6.7.2016.

<http://www.kiertuenayttamo.fi/>

Lahden kaupunginteatterin internetsivut. Luettu 6.7.2016.

<http://www.lahdenkaupunginteatteri.fi/avoin-nayttamo>

Suomen tarinateatteriverkkoyhdistys ry:n internetsivut. Luettu 6.7.2016.

<http://tarinateatteri.net/>

Petri Tervo ja Marja Silde



Kokemuksen klubilla

Tiivistelmä

Hahmottelemme artikkelissamme 1980-luvun helsinkiläisten futuristiklubbaajien esimerkin avulla kuvausta kokemuksesta, joka ei perustu yksilöllisen tekijyyden eikä eheän teoksellisuuden ideaalille. Käymme aluksi läpi porvarillisen kokemus-käsitteen ja siihen liittyvän yksilöllisen, omistajuuteen perustuvan tekijyyden -käsitteen muotoutumisen prosessia etäisyyden ottamisena aisteihin ja kuvallisuuteen. Tätä vasten hahmottelemme esimerkiksi avulla kokemusta monen – niin inhimillisen kuin ei-inhimillisenkin – tekijän yhteistyönä, verkostoituneena tekijyytenä. Kirjoitus on myös yrityksemme yhteistekijäiseen tekstiin, jossa tutkimusalueemme ja erilaiset teoreettiset lähestymistapamme sekoittuvat keskenään. Tervo on alun perin kehitellyt kokemuksen modernia genealogiaa sekä kuvan ja aistikentän käsitteitä. Silden tekeillä olevassa teatteritieteen alan väitöskirjassa futuristiklubbaajien alakulttuuria tarkastellaan 1980-luvun kaupunkikulttuurimurroksen ruumiillistamisen näkökulmasta.

Abstract

In this article we are discussing a concept of experience that is not based on the ideals of the individual authorship or integral artwork. In the beginning of the text we explore the concept of bourgeois experience, which we understand to be connected to the ideal of the individual subject. The genealogy of the autonomous and possessive subject lies in the process where the subject distances itself from the popular crowds and pictorial imagination (in carnival, popular theatre and mass culture). Against this model of bourgeois experience we delineate a counter figure by the example of the urban futurist clubbers in Helsinki in the eighties. Here, among the subculture, the experience is not constructed in isolated individual minds but instead draws its imagination from multiple sources and is building up in the medium of networks including both human and inhuman (f)actors. By writing this article together we also try to find a collective form for the authorship in which our different kinds of theoretical approaches are mixing. In his own studies Tervo has focused on social mimesis analysed through concepts of sensorial field and material images. In her dissertation Silde considers how the subculture of the new romantic futurist clubbers embodied the cultural change in Helsinki in the eighties.

Tässä artikkelissa pyrimme puhumaan erään vähemmistökulttuurin – futuristiklubbaajien – kokemuksen tuottamisesta. Emme käsittele klubbaajia varsinaisesti vähemmistöliikkeenä tai alakulttuurina, vaan enemmänkin eräänlaisen elämäntyylin sommitelmana. Puhumme kokemuksesta olemassaolon tapana, historiallisesti ja teknologisesti artikuloituneena elämänä, jota voidaan muokata ja tuottaa. Puhumme tekijyydestä, jossa rakennetaan aistikenttiä ja skenografioita, jotta voitaisiin peilaamalla synnyttää uudenlainen kokemus. Meille kokemuksen tuot-

taminen on esityksellistä toimintaa, joka luo uudenlaisia affekteja, aistikäytäntöjä, ruumiintekniikoita tavalla, joka opettaa, että laajempaa interventiota kokemuksen ehtoihin voi tehdä ainoastaan monikollinen tai kollektiivinen tekijä – verkostoitunut tekijä.

Tulemme hahmottelemaan kokemusta monitekijäisenä yhdistelmänä. Siinä urbaani jokapäiväinen elämä irtaantuu hegemonisesta yhteiskunnallisesta todellisuudesta eräänlaiseksi rinnakkaistodellisuudeksi, jolla on vähemmistöasema suhteessa viralliseen kulttuuriin. Tällöin puhumme kokemuksen outoutumisesta. Rinnakkaistodellisuuksien syntyminen vaikuttaa metropolien kulttuurien keskinäinen vuorovaikutus, joka uusien medioiden myötä tulee yhä moninaisemmaksi ja intensiivisemmäksi.

Ehdotamme kokemuksen ”esitysanalyysia”, joka hylkää porvarillisen kokemuksen käsitteen ja sen sitoutumisen autonomiseen ja omistukselliseen yksilöön. Näkemysemme on, että kokemus ei ole yhtenäinen käsite, jolla olisi yksiselitteinen kohde tai määritelmä.¹³⁶ Kokemus on useimmiten nähty aistimellisesti annettuna, jolloin kokemuksen ongelma on, miten hermosto, aivot, aistihavainnon kognitiivisempi järjestelmä jäsentää kokemusta kulttuurisiin ja tiedollisiin kategorioihin. Lähestymistapamme eroaa tästä näkökulmasta radikaalisti, koska vastoin porvarillista filosofiaa, hylkäämme yksilökeskeisen lähestymistavan ja puhumme uuden kokemuksen tekemisen muodoista, eli kokemuksellisesta mielikuvituksesta.

Ennen kuin päädyimme tarkastelemaan futuristklubbaajien kokemuksen yhteistekemistä, tarkastelemme lähemmin kritisoiamaamme porvarillisen yksilökäsityksen ja kokemuksen sekä kirjallisen tekijyyden suhdetta aistimellisuuteen, affektiivisuuteen sekä urbaaniin väkijoukkoon.

Porvarillinen kirjallinen tekijä, teoksellisuus ja kokemuksen käsite

Katsomme, että perinteinen (porvarillinen) kokemuksen käsite alistaa aistimellisen merkityskokonaisuuksille. Kouriintuntuvimman ja dynaamisimman kuvauksen tästä operaatiosta antaa 1800-luvulla vakiintunut romaanikirjallisuus. Romaanin henkilön kokemus tulee esille sarjana koettelemuksia ja vastuksia, jotka maailma (yhteiskunta, historia, reaalinen) asettaa henkilön perustavan halun toteutumiseksi. Kokemus syntyy, kun romaaninhenkilö kykenee vastukset ylittävässä toiminnassa tulemaan moraalisesti tietoiseksi oman halunsa luonteesta, sen suhteesta oman aikansa ”tunnetakenteisiin” ja ideologioihin, ja kykenee käyttämään omaa kokemustaan itsensä ja arvomaailmansa reflektointiin ja muuttamiseen. Näin parhaassa tapauksessa saavutetaan harmonia yksilön ja maailman, osan ja kokonaisuuden välille. Porvarillisen kokemuksen mielikuvitus on yksilöllisen näkökulman rajoittama.

¹³⁶ Kokemusta on usein kritisoiu Michel Foucaultin diskurssianalyttisestä näkökulmasta. Tunnetuimpia kokemuksen kritiikkejä on feministisen historioitsijan Joan W. Scottin artikkeli, joka näkee kokemuksen käsitteen porvarillisen omistuksellisen, miehisen ja autonomisen yksilön tiedollisen tuotannon legitimoijaksi. Scott perustaa oman artikkelinsa osaltaan kulttuurintutkija Raymond Williamsin etymologisen kokemuksen käsitteen (*experience*) selviytykseen. Ks. Scott 1991; Williams 1987.

Kirjallinen tekijä perustuu olettamukseen teoksen ja elämäkerran korrelaatiosta. Tällainen käsitys syntyi jo renessanssin aikana absoluuttisen taiteilijan ideassa, minkä esikuvana toimi alussa varhainen perspektiivin keksijä renessanssin Italian kaupunkivaltiossa. Absoluuttisen taiteilijan elämäkerta kuvattiin pyhimyksen elämäkerran (hagiografian) muodossa, missä kaikki satunnainen, aineellinen, maallinen elämä tulee perustelluksi taiteilijan teoksellisen logiikan (tyylin, näkemys, vision) motivaationa.¹³⁷ Nykymaailmassa taiteilija yhä saattaa ulkoistaa oman kokemuksensa ja luovan persoonansa teoksiensa fyysiseen reaalisuuteen. Täten hän myös asettuu psykologisesti näitä teoksia arvostavien kritiikkien kohteeksi kritiikkien koskiessa koko henkilöä; tämän elämän arvoa, ei siis pelkästään kuvia, figuureja tai sommitelmia.

Francis Ford Meyers'in mukaan porvarillinen älymystö otti autonomisen yksilön – eli vaikuttamattomuuden – ihanteekseen ja eräänlaiseksi uskonkappaleeksi. Peter Stallybrass ja Allon White ovat tuoneet selkeästi esille yhteyden porvarillisen tekijän syntyhistorian ja väenkokouksista vetäytymisen välillä. Irrottautumalla monista populaarin kulttuurin muodoista ja etenkin osallisuudesta populaarin teatterin ja juhlien yleisöihin, kirjallinen tekijä kehittyi tietovallan subjektiksi, jolla oli kyky analysoida näitä tapahtumia tieteellisinä ja etnografisina objekteina. Myöhemmin porvarillinen joukkopsykologia, joka oli 1900-luvun alkupuolen eurooppalaisen älymystön huomattavin tapa tulkita ja kritisoida modernia, teollista yhteiskuntaa (Gustave Le Bon, Sigmund Freud, Benito Mussolino, Jose Ortega y Gasset)¹³⁸, korosti kaupunkien massojen luonnetta omalakisena solullisena organisaationa. Affektiivinen tartunta nähtiin pelottavana vaikutuksen muotona, jolla massaorganismi uhkasi yksilöllisen tahdon riippumattomuutta. Tartunta tapahtui kuvallisessa mediassa ja vetosi atavistisiin vietteihin tunnekylläisin kuvin.¹³⁹

Massayhteiskunnan kritiikki nostalgisoi porvarillista kirjallista tekijyyttä ja julkista tilaa, joka muodosti vielä 1800-luvulla miehisen suppean poliittisen, taiteellisen ja filosofisen tulkinnallisen yhteisön. Tämän yhteisön voitiin kuvitella edustavan kansakuntaa, joka omassa sisäisessä kommunikaatiossaan omasi jossain määrin yhtenäisen klassillisen sivistyksen. Tätä yksilöllisen ja teoksellisen kokemuksen sivistyksellistä perustaa uhkasi uusi kulttuuriteollisuus, jonka voimakkaasti aistimelliset ja kuvalliset speaktaakkelit (mainokset, sähkövalot, elokuvat, radio, gramofoni) vangitsivat uuden modernin metropolin laajat yleisöt. Massayhteiskunta synnytti vaikuttumisen pelon, joka ei koskenut pelkästään taiteellista tai filosofista tekijyyttä, vaan myös elämäkerrallista tekijyyttä, eli kokemuksen (elämän) tekijyyttä.¹⁴⁰ Teoksellisuus toimii suojana vaikuttumisen ahdistusta kohtaan.

¹³⁷ Soussloff 1997.

¹³⁸ Joukkopsykologiasta Jaap van Ginneken 1992.

¹³⁹ Mark Francis Meyers 2000; Stallybrass and White 1986.

¹⁴⁰ Itse klassillinen porvaristo ja sen sivistyksellinen kulttuuri mureni 1900-luvun alussa. Osa älymystöä kääntyi kاپinaan omaa porvarillista luokkaansa kohtaan liittyen työväenliikkeeseen tai erilaisiin avantgarde-ryhmittymiin. Uusi manageriaalis-intellektuaalinen luokka integroi loput yliopistoihin, yrityksiin, valtionhallintoon. Tämä luokka jatkoi autonomisen yksilöllisyyden puolustamista biopoliittisessa elämän hallinnon projektissa. Tässä projektissa lääkärinkunnalla ja erilaisilla mediko-kulttuurisilla diagnooseilla (hysteria, neurastenia, masennus, väsymys, trauma) on ollut voimakas asema, mikä näkyy myös autonomian normatiivisessa asemassa. Ehkä tärkein mediko-kulttuurinen diagnoosi biopoliittisessa kapitalismissa koskeekin erilaisia addiktioita.

Esitys vailla tekijänoikeutta

Haluamme kiinnittää vielä huomiota siihen, minkälainen poliittinen seuraamus oli sillä, että tekijyys erotettiin itse esitystapahtumasta. Jacques Attali tuo esille, kuinka 1700-luvun lopulla säveltäjälle annettiin tekijänoikeus ja omistusoikeus nuotteihin, jotka nähtiin sävelteoksen abstrakteina merkkeinä. Näin tekijyys irrotettiin musiikin esityksestä, josta tuli pelkkä tilanteesta toiseen vaihteleva tulkinta. Sen sijaan teos pysyi taiteelliselta arvoltaan muuttumattomana. Tekijyys ja omistus siis irtosivat musiikkiesityksen aistikentästä.¹⁴¹ Tämä oli tehokas tapa suojata tekijä massakulttuurilta, vääriä tulkinnoilta, metropolin polyfoniselta melulta.

Uudenlaisen tekijänoikeuksiin vedoten Pariisin katumusiikki kiellettiin 1800-luvulla. Varsinainen syy oli vallanpitäjien uskomus katulaulun poliittisesta vaarallisuudesta. Kielto perusteltiin sillä, ettei katulauluilla ollut tekijänoikeuksia, koska ne eivät perustuneet sävellykseen teoksen abstraktina merkinä. Lauluilla ei ollut nuotteja, koska ne olivat muodoltaan yksinkertaisia. Täten niillä ei ollut teokselisuuden antamaa suojaa. Kuka tahansa kuulija saattoi oppia ja jäljitellä laulua ja esittää sitä itse seuraavassa kadunkulmassa. Kun säveltäjän elämäkertaa voidaan ymmärtää absoluuttisen taiteilijan elämäkertana, jossa omat teokset heijastavat omaa kokemusta ja ovat samalla lain suojaamia abstrakteja merkkejä, valtion sensuuritoiminta ”laittomia” esityksiä kohtaan tuli helpommaksi perustella.

Tämä historia on edelleen merkityksellinen futuristiklubbaajien esityksien yhteydessä. Laittomat esitykset voidaan laajentaa osaksi 1900-luvulla kehkeytynyttä urbaanin jokapäiväisen elämän kokemusrakennetta. Kutsumme tätä rakennetta tekijättömän eli auktorisoimattoman kokemuksen vyöhykkeeksi. Meitä kiinnostava tekijyys ei ole luonteeltaan finalisoivaa, loppuun vievää, teokseen sulkeutuvaa, vaan editoivaa, soveltavaa, lainaavaa – ei alkuperäistä vaan materiaalien kierrätystä ja uudelleensomittelua.

Jotta ymmärtäisimme futuristiklubbaajien esitykset urbaanina tilanteena, jonka he muuttivat tilaisuudekseen, on välttämätöntä sitoa tekijyyden ja kokemuksen käsitteet kamppailuun oikeudesta käyttää ja luoda uutta urbaania jokapäiväisen tilaa. Tämä kamppailu koskee keskeisesti massakulttuurin asemaa ja arvoa kapitalistisen kansallisvaltion biopolitiikassa. Kokemuksen ehdoiksi hahmottelemme biohistoriallisen mimeettisen kyvykkyyden lisäksi historiallisesti ja kollektiivisesti rakentuneet ruumiintekniikat, jotka mahdollistavat esityksen yhteistilan hahmottamisen, käyttämisen ja uudelleenesittämisen. Nämä ovat sekä reflektiivisiä että mimeettisiä ruumiintekniikoita, jotka tekevät mahdolliseksi aistimellisen, materiaalsen ja ajatuksellisen toiminnan ”sijoittamisen” singulaarin ruumiin ulkopuolelle – kumppaniin, tilanteeseen, yhteisöön, verkostoon, maailmaan, historiaan. Futuristiklubbaajien mielikuvituksen esityksessä keskitymme siis näiden ruumiintekniikoiden paikallistamiseen ja analyysiin. Aistikentän ja kuvan käsitteillä pyrimme taasen hahmottamaan näitä avoimia esityksellisiä klubimaisemia, jotka toimivat itsen ulkoistamisen ja pelaamisen heijastustiloina.

¹⁴¹ Jacques Attali 1977.

Futuristiklubbaajien urbaanit sommitelmat

Suomi keskiluokkaistui, urbanisoitui sekä yhtenäiskulttuuriltaan pirstoutui 1980-luvulla. Kaupungistumisen niin kutsuttu toinen aalto¹⁴² tuntui erityisesti Helsingissä. Pääkaupungin keskustasta tuli urbaani näyttämö kulttuuriselle murrokselle, jonka näyttäytymistä sosiologisessa tutkimuksessa on käsitelty muun muassa arkielämän kulutusorientoitumisena ja estetisoitumisena, sekä erilaisten alakulttuurien ja uusien taiteenlajien ilmaantumisenä.¹⁴³ Myös aikalaistodistukset korostavat kaupunkikulttuurimurroksen ruumiillisesta tuntuisuudesta jokapäiväisen ylittävänä kokemuksen metsästämisestä.¹⁴⁴

Helsinkiläiset 1980-luvun alkupuolen futuristiklubbaajat, kuten heitä tässä kutsumme¹⁴⁵, olivat brittiläistä ”new romantics” liikehdintää peilannut marginaalinen ilmiö, löyhä sekä heterogeeninen, ei-ohjelmallinen ryhmittymä, jota voi tarkastella myös esityskollektiivina ja helsinkiläisen avantgarden kehyksissä. Uusromanttinen liikehdintä oli syntynyt Lontoon klubeilla 1970-luvun lopussa reaktion punkin asketismille¹⁴⁶, koruttomuudelle ja anti-muodikkaalle asenteelle. Lontoolaiset uusromantikot halusivat elvyttää glam-rockin koristeellisuutta ja he imivät tyyliinsä vaikutteita muun muassa dandyismista, historiallisesta avantgardesta, 1920-30-luvun kabaree-perinteestä ja Hollywood-musikaaleista sekä muodista ollen myös vaikuttuneita pop-musiikin niin kutsutusta uudesta aallosta.¹⁴⁷

Suomalaiset futuristiklubbaajat omaksuivat itsen esitykseensä sekä käyttöönsä pitkälti edellä kuvattuja uusromantisismiin liittyviä piirteitä kansalliset rajat ylittävässä verkostossa.¹⁴⁸ Verkoston vaikutteiksi suomalaiset futuristiklubbaajat nimesivät muun muassa Hollywoodin musikaalit sekä 1800-luvun kirjallisen ja eleellisen dandyismin ja dekadenssin, kuin myös dadaismin ja Andy Warholin sekä hänen Factorynsa taiteen ja elämäntavan. Musiikki-innoittajat löytyivät laajalta rintamalta; muun muassa David Bowiesta, Iggy Popista ja Nina Hagenista Boy Georgeen, Duran Duraniin, Spandau Balletiin ja Klaus Nomista Kraftwerkiin

¹⁴² Pasi Mäenpään mukaan kaupungistumisen toinen aalto viittaa makuun ja kuluttamiseen liittyvään kulttuuriseen kaupungistumiseen. Ensimmäinen aalto liittyi hyvinvointivaltioon, suureen muuttoon ja lähiöitymiseen (Mäenpää 2006, 12). Sampo Ruoppilan sekä Timo Cantellin (2000, 48) mukaan Helsingin kaupunkikulttuurisen murroksen takana oli kaksi vaikutteiden lähde; lisääntynyt ulkomaan matkailu sekä mediateknologian kehittyminen ja paikallisten kaupallisten medioiden synty.

¹⁴³ Vrt. Mäenpää 2006

¹⁴⁴ Muun muassa Esa Kirkkopelto (2007, 12) on kirjoittanut 1980-luvun helsinkiläisestä ruumiin- ja kaupunkikulttuurin muutoksesta, uuden etsinnän kuhinasta ja jokapäiväisen ylittävistä kokemuksen metsästämisestä. Hän tunnisti ajan kulttuurikentässä jotain samaa kuin Jouko Turkan näyttelijäkoulutuksessa: ”Ilma oli täynnä uuden etsintää ja vieraita vaikutteita: uusromantiikkaa ja -ekspressionismia, ruumiin kulttia, samanismia, performanssia, ekoterrorismia, transavantgardiaa, transseksuaalisuutta – ylipäänsä kaikkea ’transsia’.”

¹⁴⁵ Heitä on aiemmassa, vähäisessä suomenkielisessä tutkimuskirjallisuudessa kutsuttu myös ”uusfuturisteiksi” (Erkkilä 2008, 68) sekä ”futuristeiksi” (Heiskanen & Mitchell 1988, 319).

¹⁴⁶ Ainakin osa suomalaisista futuristiklubbaajista koki punk-musiikin ja sen alakulttuurin läheiseksi itselleen, eivätkä he artikuloineet samankaltaista vastakkainasettelua ”punkkariskeneen” nähden kuin lontoolaiset uusromantikot (Hakkarainen 2011; Lindfors & Salo 1988, 190).

¹⁴⁷ Wikipedian *New Romantics* sivu (luettu 26.8.2015).

¹⁴⁸ Tällaiset ylikansalliset verkostot ovat osa globaalia kulttuuria, joka on seurausta informaatio- ja kommunikaatio-tekniikan kehittämisestä, kulutusyhteiskunnan noususta ja muun muassa transnationaalien muodin ja arkkitehtuurin synnystä (Cvetkovich&Kellner 1997,7). Merkittävää futuristiklubbaajien ruumiintekniikoiden ylikansallisen välittymisen kannalta oli kuvallisen teknologian kehittyminen. Futuristiklubbaajat olivat muun muassa ensimmäinen taivaskanava-sukupolvi satelliittiteleviokanavien yleistyessä 1980-luvun alun Suomessa.

ja Annie Lennoxiin. Uusi Laulu-lehden (vuodesta 1982 lähtien Aloha! lehti) reportaasit Lontoosta sekä suomalaisten futuristiklubbaajien vierailut Lontoon klubeilla olivat niin ikään osa ylikansallisen verkoston vaikutteita. Helsingissä toimi 1980-luvun ensimmäisellä puoliskolla Aloha! -lehden järjestämä Einstein A Go Go -futuristiklubi Ravintola Kaisaniemessä sekä Bela Lugosi -klubi aluksi Vanhalla Polilla (1982) ja sitten Kasarminkadun Natsalla (1983), lisäksi futuristiklubbaajilla oli omia yöbileitä Lepakossa ja he näyttäytyivät myös Helsingin kirja- ja yökahviloissa. Klubeilla esiintyi bändien lisäksi uuden tanssin sekä kokeellisen teatterin ja performanssitaiteen ryhmiä kuin myös muotishow-kavalkadeja sekä esimerkiksi naisten live s/m -ryhmä. Haastateltu Einstein-klubin ”isäntä” piti klubia eri taiteenlajien sulattamona, klubissa ”pilkki” esiintyviä taitelijoita, kuvataiteilijoita ja elokuvan tekijöitä. Lisäksi hän nimesi Einsteinin ”pako- ja suojavaikaksi homoporukoille”.¹⁴⁹ Toinen haastateltu piti merkittävänä sitä, että ”korkeakulttuuri ja kaupallinen kulttuuri, jotka olivat olleet voimakkaasti erillään toisistaan, yhdistyivät nyt intellektuelleissa ja kulttuuri-ihmisissä, jotka olivat kepeämpiä ja pinnallisempia”.¹⁵⁰ Kolmas haastateltu vahvisti klubeilla käyneen taiteilijoiden lisäksi malli-, mainos- ja muotiväkeä.¹⁵¹

Helsinkiläisessä katukuvassa futuristiklubbaajat erottautuivat teatterillisesti muokatulla, huomiota herättävällä ulkonäöllään sekä poseerauksellaan. Tyyliä ei kuitenkaan voi luonnehtia yhtenäiseksi, vaan se varioi 1920-1930 -lukujen glamour-pukeutumisesta dandymaisiin röyhelöpaitoihin, smokkeihin ja brokadikuoseihin, toisaalta liioittelevasta meikkauksesta ja kampauksesta sekä runsaasta korujen käytöstä geometrisesti leikattuihin hiuksiin ja hillittyihin asusteisiin. Myös Bowie-vaikutteiset klovni-asut olivat mahdollisia. Suurimmalle osalle yhteistä oli androgyynisen ulkonäön tavoittelu tai gender-blending.

Jälkeenpäin futuristiklubbaajat ovat käsitteellistäneet ruumiin muokkaustaan ja futuristiklubi-ilmiotä yksilöllisyyttä korostavalla puhetavalla.¹⁵² He ovat tuoneet esiin huomion 1980-luvun alun Suomesta yhdenmukaisuuteen ja tasapäisyyteen pakottavana. Eräs haastateltu totesi:

Oli havainto, että ihmiset viettivät harmaata elämää Helsingissä, mutta myös Lontoossa. Puhuttiin siitä, mitä ihmiset saa tehdä ja mitä ne ei saa tehdä. Kaupungin saa ottaa omaksi näyttämökseen eikä kulkea hiljaa tummissa vaatteissa.¹⁵³

¹⁴⁹ Hakkarainen 2011; Haastattelu 20.5.2015 (M1).

¹⁵⁰ Haastattelu 22.2.2016 (M2).

¹⁵¹ Haastattelu 12.2.2016 (M3).

¹⁵² Aineistonamme tätä artikkelia varten ovat haastattelut (M1, M2, M3), lehtiartikkelit, Petri Hakkaraisen (2011) ohjaama, haastatteluihin perustuva dokumentt elokuva *Timanttikoirien vuosi 1984* sekä Salo M, Lindfors J (1988) *Nupit kaakkoon. Elmu 10 vuotta juhla kirja*, joka niin ikään perustuu haastatteluihin.

¹⁵³ Haastattelu 22.2.2016 (M2).



Uusi Laulu -lehden järjestämä "itsenäisyyspäivän vastaanotto" vuonna 1981. Valokuva Sakari Viika

Futuristklubbaajat ovat nimenneet ruumiin muokkauksensa motiiviksi myös halun olla "tähti", "näkyvä", "huutomerkki" sekä halun tehdä vaikutus ja erottautua massasta. Lisäksi he artikuloivat halunsa muuttaa elämä taiteeksi ja luoda itsensä taideteoksena.¹⁵⁴

Ymmärrämmeekin futuristklubbaajat osaksi elämä taiteena -ilmiötä. Zachary Simpsonin mukaan moderneille länsimaisille elämä taiteena -ilmiöille on ollut tunnusomaista sekä vastustus elämää ja ajattelua dominoivia muotoja kohtaan että affirmaatio, joka mahdollistaa tapoja määrittää merkityksellistä jokapäiväistä elämää turvautumatta ulkoisiin perusteluihin.¹⁵⁵

Elämä taiteena -ilmiöissä kokeilevaan elämään heittäytyminen uudenlaisten muotojen kokeiluna näyttäisi olevan merkityksellistä. Anita Seppä on analysoinut, kuinka Michel Foucaultin esteettisen itsen luomisen käsitys ammensi muun muassa baudelairalaisen estetiikan "matalasta" affektiivisuudesta. Niin kutsuttu "matala" (low) modernisti kääntyy kokeilevan elämän, muutoksen ja liikkeen puoleen, olemassa olon ruumiillisuuteen, seksuaalisuuteen, haluun ja nautintoon.¹⁵⁶ Foucault ei kuitenkaan esteettisellä itsellä viitannut identiteetin raken-

¹⁵⁴ Hakkarainen 2011.

¹⁵⁵ Simpson 2009, 12-13.

¹⁵⁶ Seppä 2008.

tamiseen, vaan hän puhui suhteen rakentamisesta.¹⁵⁷ Näin futuristiklubilla viittaamme positiiviseen ja luovaan erilaisten elämäntapojen, ruumiintekniikoiden ja suhteiden rakentamisen kokeiluun heteronormatiivisen valtakulttuurin tarjoamien mallien ulkopuolella.

Haluamme tuoda esiin perinteistä yksilöllistä luovuutta korostavan puhettavan rinnalle futuristiklubbaajien vaikuttaneisuuden kansalliset rajat ylittävän vaikutteiden verkoston eriluontoisesta materiaalista, joita nimitämme kuviksi. Peilaamalla kulttuuriteollisuuden erilaisia kuvia futuristiklubbaajat luovat yhtä lailla kokeilevia, jokapäiväisen elämän ylittäviä kollektiivisia tiloja ja tilanteita kuin myös ruumiin esityksiä. Lähestymme kuvista vaikuttamista peilaamisen käsitteellä. Myös sosiologinen kirjallisuus on lähestynyt myöhäismodernia identiteetin rakentamista kulttuuriteollisuuden kuvia peilaamalla. Käymme aluksi läpi joitain sosiologiseen lähestymistapaan liittyviä näkemyksiä peilaamisesta ja tämän jälkeen tuomme esiin oman näkemysemme.

Peilaaminen yksilöllisen identiteetin rakentamisena sekä kuvien kanssa hybridisoitumisena

Kulttuurintutkija Johan Fornäs käyttää peilaamisen käsitettä selittämään subjektivistista modernisaatiota eli valottamaan refleksiivisen modernisaation psykologista puolta. Sekä sosiaalipsykologian että psykoanalyysin peilaamiseen liittyvät teorit lähtevät siitä, että kielen avulla lapsi kykenee näkemään itsensä ulkoa päin ja alkaa peilata identiteettiään erilaisten toisten ja symbolien kautta. Minä muotoutuu erillisenä omakuvana tässä sosiaalisen vuorovaikutuksen ja symbolien kautta tapahtuvassa peilaamisessa. Tätä Fornäs kutsuu refleksiiviseksi peilaamiseksi.¹⁵⁸ Näkemys peilaamisesta keskeisenä osana myöhäismodernia identiteettityötä on yhdistynyt näkemykseen narsististen tendenssien lisääntymisestä ja kerännyt ympärilleen laajan joukon diskursseja, joiden havaintoja ja johtopäätöksiä on käytetty myös ruumiin muokkaamisen patologisoimiseen.¹⁵⁹

Edellä mainitut diskurssit lähestyvät peilaamista siis identiteettityönä, jossa peilaaminen kulttuurin erilaisista kuvista mahdollistaa peilaajalle erillisestä itsestä tie-

¹⁵⁷ Heteronormatiivisessa yhteiskunnassa homot/ queerit joutuvat rakentamaan keskinäisen suhteensa mielikuvituksesta. Eli he joutuvat keksimään ruumiin- /itsen tekniikoita siihen, kuinka jakaa aikansa, ruokansa, huoneensa, vapaa-aikansa, surunsa, tietonsa tavoilla, joille valtakulttuuri ei tarjoa käytäntöjä. Foucault kysyykin, "What exactly is this thing – to be among men, "stripped down", outside institutionalized relationships, family, profession, obligatory forms of association?" (Halperin 1995, 80-81).

¹⁵⁸ Fornäs 1995, 311-317.

¹⁵⁹ Fornäs 1995, 322. Fornäsin mukaan muun muassa Richard Sennett (1977/1986) ja Christopher Lasch (1980) patologisoivat narsismin ymmärtäen myöhäismodernin kulttuurin pinnalliseksi ja minäkeskeiseksi. Sen sijaan esimerkiksi Thomas Ziehen (1981) mukaan narsistisuus ilmentää kykyä astua kelluvaan tilaan, jossa syntyy uusia kokemuksia ja kulttuurisia ilmauksia (Fornäs 1998, 323). Helena Erkkilä (2008) on niin ikään tarkastellut peilaamisen, kuvan ja narsismin käsitteillä 1980-luvun suomalaista performanssitaideita sivuten myös muita aikakauden kulttuuri-ilmiöitä, myös lyhyesti futuristiklubeja. Hänen teoreettinen viitekehysensä rakentuu lacanilaisesta psykoanalyysistä.

toiseksi tulemisen ja itsen tunnistamisen.¹⁶⁰ Itsen peilaaminen edellä määritetyn kaltaisena refleksiivisenä toimintana ja identiteetin rakentamisena tulee lähelle sitä, mitä Brian Massumi kutsuu peilivisioksi. Visio viittaa siihen, kuinka maailma ja oma ruumis kuvautuvat ruumiillemme aina jollain tavalla ja jonkinlaisena. Peilivisiossa kyse on prosessista, jossa muut näkevät minut samoin kuin itse näen itseni ja tunnistan itseni muiden tunnistavassa katseessa. Massumin mukaan liike eli muutos on siitä poissuljettu. Peilivisio on aina yhteen sattuva itsen kanssa sekä intersubjektiivinen. Toisin sanoen peilivisio – visiomme itsestä ikään kuin peilistä katsottuna - on itseidenttinen sen habituksen kanssa, mitä rakennamme, yllä pidämme, esitämme ja jonka kautta tulemme tunnistetuksi ja tunnistamme itsemme ja maailman. Peilivisio ei itse asiassa viittaakaan Massumin mukaan visuaalisuuteen, vaan tunnistettavaan ja yhteisesti jaettuun narraatioon.¹⁶¹ Kirjoittaessamme futuristiklubbaajien aistisesta peilaamisesta ja peilikuvista vaikuttamisesta kiinnitämme sen sijaan huomiomme outoutumisen mahdollisuuteen. Tätä tulemme myöhemmin selventämään Massumin liikevision käsitteellä.

Vaikka peilikuvat Fornäsin mukaan useammin nähdään kuin kuullaan, voivat ne olla myös äänellisiä, kuten musiikkia ja rytmejä mutta ne voivat myös ilmetä missä tahansa symbolisessa muodossa, kuten teksteinä.¹⁶² Jaamme Fornäsin laajan ”peilikuvan” määritelmän; eli peilikuvana (kuvana, jota peilataan ja josta aistisesti ja emotionaalisesti vaikutetaan) voi toimia mikä tahansa kulttuurin symbolinen muoto tai sen elementti, myös itsen esitys. Käsitämme (*peili*)kuvan tässä kirjoituksessa ennen muuta vaikutussuhteena. Peilattavalla kuvalla on voimaa vaikuttaa kokijaansa sekä luoda kytköksiä eli hybridisoitua ruumiiden kanssa. Emme kiellä sitä, että (peili)kuvalla on myös representaatioihin ja merkityksiin avautuva ulottuvuutensa. Esimerkiksi futuristiklubbaajien poseeraamista lähestymme kaksoisvalotuksessa; sitä voidaan tulkita merkityksinä sekä siitä voidaan vaikuttua aistisesti. Ehdotamme myös, että futuristiklubbaajat olivat itse luovia ja kekseliäitä peilikuvia¹⁶³ aiemmin kuvaillun ylikansallisen verkoston eriluontoiselle materiaalille, jota myös nimitämme kuviksi.¹⁶⁴

Tässä kirjoituksessa lähdemme siitä, että futuristiklubbaajien *peilaaminen on ruumiintekniikka*. Marcel Maussin mukaan ruumiintekniikka on hankittu tapa käyttää ruumista kulttuurin mukaisesti ja siirtää sitä eteenpäin.¹⁶⁵ Ruumiintekniikat sisältävät symbolisia ja normatiivisia merkityksiä ja ne ovat yhteydessä asenteen ja arvojen ruumiillistamiseen sekä tunteen hallinnan keinoihin.¹⁶⁶ Mauss asettaa ruumiintekniikat siis kulttuurisen ja symbolisen järjestyksen alueelle. Ru-

¹⁶⁰ Myöhäismodernissa yksilön, yhteiskunnan ja kulttuurin refleksiivisyyden lisääntyminen liitetään siihen, kuinka instituutiot, sosiaalisen vuorovaikutuksen tavat kuin mediakin paitsi vaativat itsen määrittelyä, myös tarjoavat tapoja, välineitä ja resursseja, kuten median kuvia sekä kulutusympäristön näyttäytymispaikkoja, muokatun identiteetin esille panoon sekä reflektointiseksi (Fornäs 1995, 251-252).

¹⁶¹ Massumi 2002, 48.

¹⁶² Fornäs 1995, 252

¹⁶³ Futuristiklubbaajat itse viittasivat ruumiin esitykseensä kuva-metaforan avulla; muun muassa ”oman itsensä ikoniksi korottaminen” (Hakkarainen 2011).

¹⁶⁴ Sosiologisessa kirjallisuudessa myöhäismodernia identiteetin rakentamisenprosessia lähestytään yleisesti ”kuvien kiertämisenä” (mm. Featherstone 1995) tai jo em. ”kuvien peilaamisena” (mm. Fornäs 1998).

¹⁶⁵ Mauss 1935/ 1973, 70-88

¹⁶⁶ Crossley 2006, 104

miintekniikoiden kokoelmana habituksen ymmärretään ruumiillistuvan ulkomuodossa sekä toiminnan tyyliin ja suhtautumisen tavoissa.¹⁶⁷ Näin futuristklubbaajan teatterillinen habitus – se, miten ja minkälaisena ruumis ja sen toiminta esittäytyy toisille – on aina myös tulkintaan kehottava itsen/ruumiin esitys.

Haluamme kuitenkin Maussin näkemyksistä poiketen painottaa peilaamista myös hankittuna kykyinä tai alttiutena astua aistimusten ja ruumiin muuttuvien olosuhteiden maailmaan. Lisa Blackmanin mukaan esimerkiksi Bruno Latour sekä Erin Manning ovat tuoneet esiin näkemyksen, jonka mukaan oppiminen (jonkin kyvyn, kapasiteetin hankkimisena) viittaa ruumiin avoimuuteen tehdä liitoksia tiettyjen sosiaalisia käytäntöjä määrittelevien artefaktien, tekniikoiden ja teknologian kanssa.¹⁶⁸ Tällaisen kapasiteetin tai kyvyn hankinta on Blackmanin mukaan tuleamista sensitiiviseksi sille, mistä maailma on tehty. Tällöin ruumista ajatellaan lähtökohtaisesti prosessina, koosteena, moneutena.

Poseeraaminen ja merkitykset

Futuristklubbaajien peilaaminen on vaikuttamista kulttuurin symbolisista kuvista ja kykyä objektivoida ruumiinsa toisille aistittavaksi, ”luettavaksi”, mielikuviteltavaksi ja aistisesti peilattavaksi.¹⁶⁹ Peilattavaksi asettumista kutsumme *poseeraamiseksi*. Poseeraaminen liitettiin yleisesti futuristklubbaajiin ja poseeraaminen nousee esille myös futuristklubbaajista kerätyssä aineistossa.¹⁷⁰ Poseeraamiseen on liitetty epäaitouden, teeskentelyn, tyhjän ja pinnallisen, vailla sisäisyyttä olevan eleellisyyden, keinotekoisuuden, ylettömyyden, naisisuuden ja epämiehekkyyden attribuutteja.¹⁷¹ Tämän kaltaisia merkityksiä luettiin myös futuristklubbaajien poseerauksesta¹⁷². Thomas A. King on osoittanut, kuinka edellä mainitut attribuutit ovat saaneet osakseen paheksuntaa ja moralisointia porvariston liittäessä ne 1700-luvulla aristokraattien poseeraukseen konstruoidakseen näin oman esityksensä tämän vastakohtana. Porvaristo kultivoi yksinkertaista, vaatimatonta ja ”totta” tuomien kaikenlaisen teeskentelyn. Tosi, aito ja sisäinen tulivat näkyväksi vain, kun niitä ei esitetty. Porvarillinen moraalit ei kuitenkaan jäänyt vaille esitystä, vaan tuli Kingin mukaan esitetyksi hermeneuttisena kritiikkinä porvariston etsiessä kaikkialta ”sisältöä”. Sen sijaan tuon ajan englantilaiset ”mollit” – homo-suhteita harrastavien miesten alakulttuuri - ymmärsivät epämiehekkään miehen esityksen, poseeraamisen, haastavan porvarillisen moraalin legitimitettiin.¹⁷³ Poseeraaminen - ja sen mahdollistama *poliittisen liittämisen pintaan* erontekona porvarillisen liberalismien tapaan kiinnittää poliittinen sisäinen tietoisuuteen ja

¹⁶⁷ Vrt. Bourdieu 1998, 18

¹⁶⁸ Blackman 2008a, 106-109

¹⁶⁹ Suuri osa mimeettisistä tekniikoista, joihin peilaaminenkin kuuluu, on siirtynyt karnevaalien, festivaalien ja rituaalien maailmasta teatterin ja taiteen kentälle (vrt. Cailliois 1958/2001, 81-98).

¹⁷⁰ Lempinen, K, Lindfors J, Salo M 2009, 161; Hakkarainen 2011; Haastattelu 12.5.2015 (M1); Westö-Poijärvi 2011, 63.

¹⁷¹ King 1994, 23-25

¹⁷² Kts. esim. Westö-Poijärvi 2011, 63.

¹⁷³ King 1994, 23-50

moraaliin - voidaan ymmärtää (vasta)kulttuuriseksi resurssiksi tai (vasta)kulttuuriseksi repertuaariksi, joka voi eri aikoina, erilaisissa konteksteissa aktualisoitua.¹⁷⁴

Myös futuristiklubbaajien poseeraus ymmärrettiin aikalaisten keskuudessa (ehkä hämärästi) jonkinlaiseksi protestiksi¹⁷⁵ – habitus esitti irtiotta porvarillisesta, säädyllisestä ruumiista, se oli keinotekoisesti muokattu ja se oli teatterillinen ulkonäön ja pinnan korostamisen muodossa saaden kaupungin kaduilla osakseen huomiota sekä väkivaltaisia reaktioita.¹⁷⁶ Pinnan ja ulkonäön korostaminen voidaan tulkita irtiotosiksi edellisen vuosikymmenen mukaisen kulttuurin, koulutuksen, taiteen ja populaarimusiikin yhteiskunnallisen sisällön ja sanoman vaateesta ja vaalijoista sekä erilaisten yhdistysten ja yhteiskunnallisten liikkeiden ideologisista ja ohjelmallisista toimintamalleista. Lisäksi pinnan korostaminen viittasi identiteetin epäjatkuvuuteen; pinnan ja sisäisen yhteen sattumattomuuteen. Futuristiklubbaajien poseeraus ei useinkaan manifestoinut tervehenkisyyttä, vaan pikemminkin juhlintaa, yöelämää, valvomista, tupakanpolttoa ja alkoholin käyttöä, eikä se näin osallistunut ruumiin biopoliittisen haltuunoton esitykseen. Lisäksi futuristiklubbaajan muokattu ruumiin oli historiallisen dandyn esityksen tavoin hyödytön, se ei ollut (palkka)työn ruumiin esitys eikä se ollut vaihdettavissa taloudelliseen menestykseen eikä statukseen.¹⁷⁷ Näin se tuotti hienoviritteistä eronteoa sellaisiin muokattuihin 1980-luvun ruumiin esityksiin kuten juppeihin¹⁷⁸, joiden ulkonäkö manifestoi kulttuurisen ja koulutuksellisen pääoman kiinnittämistä itseensä/ ruumiiseen eräänlaisena käyntikorttina ja liikeyrityksenä. Sekä futuristiklubbaajien että juppien reaktio edeltävän vuosikymmenen yhdenmukaisuuden vaateeseen näyttäytyi ruumiin muokkaamisena ja itsen esteettisenä luomisena mutta merkityksiltään ruumiin esitykset poikkesivat toisistaan.¹⁷⁹ Lisäksi futuristiklubbaajien androgyyni ulkonäkö tai gender-blending sekä seksuaalisuuden esit-

¹⁷⁴ Thomas A. King (1994) tuo esiin siis, kuinka molliet 1700-luvulla omaksuivat porvarillisen moraalin haastajaksi porvariston ”perverssiksi” arvottaman yläluokkaisen tavan poseerata. Kingin esimerkissä kuten futuristiklubbaajienkin tapauksessa poseeraaminen voidaan ymmärtää (vasta) kulttuuriseksi resurssiksi (vrt. Skeggs 2014) tai repertuaariksi (Taylor 2010).

¹⁷⁵ Kts. Westö 1995, 63.

¹⁷⁶ ”Kadulla saattoi tavalliset ihmiset, duunarit, käydä kimppuun ja alkaa huutaa siitä, että sä olet tyylikäs” (Hakkarainen 2011.)

¹⁷⁷ Kts. Garelick (1999, 5) 1800-luvun ranskalaisen ja englantilaisen kirjallisen ja eleellisen dandyn ruumiin esityksen hyödyttömyydestä sekä kapitalistisen vaihtoarvon ulkopuolelle asettumisesta.

¹⁷⁸ Jupeista (*young urban professional*) alettiin laajemmin puhua 1980-luvun puolivälissä. Esimerkiksi *Aloha!* –lehdessä no 1/85 ”Tuopin jäljillä” artikkelissa juppikulttuuri rinnastettiin yhtäällä 1980-luvun oikeiston hyökkäykseen 1960-luvun sosiaalidemokraattista, sosiaalista tasa-arvoajattelua ja konsensusta vastaan sekä toisaalta se yhdistettiin oikeistolaisten arvojen esittämiseen muodikkaassa paketissa. ”Oikeisto on se, jolla on muodikas futuristinen imago, hi-tech ja kaapelit, ‘Star Wars’, Ronald Reaganin häkellyttävän skarpiitit puvut” (Lindfors-Salo 1985, 394). Aiemmin lehdistö oli kuitenkin jo huomionut esimerkiksi pankkiiri Jukka Keiteleen muokatun habituksen (ja hänen arvopaperibisneksensä) eräänlaisena uuden aikakauden ihmistyyppinä.

¹⁷⁹ Kiitämme professori Annette Arlanderia tästä huomiosta. Näkemyksemme mukaan 1980-luvun kaupunkikulttuurin murros ruumiillistui muun muassa esteettisinä ruumiin muokkaamisen projekteina. Ne olivat erottautumisen reaktiota tasapäisyyden vaateelle mutta myös kiinnittymistä tai irtiotta nykykapitalismin tuolloin vielä orastavalle mahdollisuudelle, myöhemmin vaateelle, muokata ruumiistaan näkyvä, markkinakelpoinen tuote. Itsen yrittäjyydellistä lisää muun muassa Skeggs 2014, 128-154.

tämistä hämmäntävä monimielisyys ja hyvää makua koetteleva säädyttömyys ja ironia¹⁸⁰ irrottautuivat hegemonisista sukupuolen ja seksuaalisuuden esityksistä.

Monia futuristiklubbaajien habituksia voi jälkeenpäin tulkita queereiksi, vaikka käsite löi itsensä läpi sukupuolen ja seksuaalisuuden teoretisoinnissa vasta 1990-luvulla. Moe Meyersin mukaan queer asettuu identiteetin syvyyksille vasten ja esittää näin ontologisen haasteen pyrkiessään siirtämään paikalta käsityksen porvarillisesta itsestä, joka määrittyy ainutlaatuisena, jatkuvana, pysyvänä ja vakaana. Queer sen sijaan tarjoaa epäjatkuvan käsityksen itsestä/ identiteetistä ja sen kiinnittymisestä seksuaaliseen suuntautumiseen. Queer -seksuaalisuus on sarja improvisoituja esityksiä.¹⁸¹

Julkisuudessa yhdistettiin kulttuuriteollisuuden ja korkeakulttuurin kuvista vaikuttuneet futuristiklubbaajat sekä performanssia ja ”new imagea” tekevät taiteilijat implisiittisesti narsismiin, joka ilmiönä patologisoitiin.¹⁸² Kuvista vaikuttamisen on usein hallitsevissa diskursseissa nähty uhkaavan autonomisen yksilön ja ehyen, jatkuvan identiteetin ideaalia ja yksilöllisen tahdon ongelma on liitetty poikkeaviksi arvotettuihin ihmisryhmiin. Ikonoklasmi ei ulotukaan pelkästään uskonnollisen kuvainkiellon historiaan, vaan on löydettävissä myös esimerkiksi peilikuvaan ja aistiseen peilaamiseen liittyvästä vastustuksesta, edellisen vuosisadan vaihteen joukkopsykologian teorioista sekä spektaakkelikapitalismin kritiikistä, jotka osaltaan jatkavat vaikuttamiseen ja autonomiseen yksilökäsitykseen sisältyvää tematiikkaa kuvakielteisyydessään.¹⁸³ Ikonoklasmi erilaisissa, yllättävissäkin, muodoissaan itse asiassa vahvistaa näkemystä ruumiista hauraana, huokoisena ja vaikutuksille alttiina.

¹⁸⁰ Haastateltu kertoi useimpien Einstein-klubissa esitettyjen show-numeroiden pohjautuneen seksuaalisuudella leikittelyyn. Esimerkiksi haastatellun ensimmäinen ristiinpukeutumishahmo oli ”kyllikki virolainen”, joka vailla alusvaatteita jakkupukuun pukeutuneena, peruukki päässä ja silmälasit nenällä simuloi virtsaavansa taikinakulhoon. ”Tänään kotona”-televisio-ohjelmaformaattia mukaillen ”kyllikki” vatkasi tämän jälkeen kananmunia kulhossa dildolla ja pyysi yleisöä taikinansa koemaistajiksi. Haastattelu 20.5.2015 (M1). 1960- ja 70-luvuilla Mainos-televisiolla pyörinyt ohjelma oli tunnettu siitä, että se oli puhunut avoimesti konservatiivisten arvojen puolesta ja antanut neuvoja ruuanlaittoon ja kodin pulmiin liittyvissä asioissa. Haastatellun parodisoiva esitys asetti monimieliseen valoon ja paljasti kohteensa eli Tänään kotona –formaatin konventiot ja välineet käyttämällä niitä ja ottamalla ne osaksi omaa esityksen rakennettaan. (Parodiasta kts. Rose 1993, 81-83, Hutcheon 1985).

¹⁸¹ Meyers 2004, 4.

¹⁸² Hakkarainen 2011. Helsingin sanomat 26.8 1981, Köngäs: ”Ollaan niin narsistia”. Helsingin Sanomat 20.7 1981, Yläne: ”Narsismin fasismi. Poseerauksen vapautus?”

¹⁸³ Lisa Blackmanin mukaan affekteihin ja vaikuttamiseen fokuoiva tutkimus on haastanut erillisen, autonomisen yksilön ideaa aina viime vuosisadan vaihteesta lähtien, jolloin erityisesti sosiaalipsykologian alueella heräsi kiinnostus tutkia, miten affekti siirtyy, välittyy, tarttuu ihmisten kesken. Vaikuttamista tarkasteltiin muun muassa hypnoottisen transsin, spiritualismin, psykoottisten hallusinaatioiden sekä joukkosuggestion ilmiöiden avulla. Edellä mainitut ilmiöt ja niiden tarkastelu saivat osakseen myös laajaa vastustusta, sillä vaikuttaminen nähtiin itsen kyvyttömyytenä pysyä erillisenä ja autonomisena. Vaikuttamisen abnormaaleiksi arvotetut passiot liitettiin muun muassa naisiin, työläisiin, kolonialisoihisiin ja lapsiin. Vaikuttaminen yhdistettiin yksilöllisen tahdon ja inhibition ongelmaksi (Blackman 2008b). Myös peilaamiseen – ja peiliin yleensäkin – liitetyt näkemykset toistavat sekä vaikuttamisen kritiikkiä että peilikuvassa tai sosiaalisessa peilaamisessa erilliseksi tunnistettavan itsen, yksilön, merkityksellisyyttä. Sabine-Melchior Bonnetin kirjoittamassa länsimaisen peilin historiassa peilaamiselle osoitetaan annetun tällainen kahtalainen merkitys. Yhtäällä peilaamiseen liittyvää aistisuutta (aisthesis) on halveksittu pinnallisena, kevytmielisenä, turhamaisena, alhaisena ja naisisena, toisaalta peilaaminen abstrahoituna itsereflektioksi, itsetietoisuudeksi, sisäiseksi keskusteluksi ja moraaliseksi kilvoitteluksi on ymmärretty miehiseksi hyveeksi. Miehelle peili tekijyyden merkityksessä, esimerkiksi maalauksen tai kirjan luomisen muodossa on ollut maailmasta erillisen ja itsestä tietoisin minuuden luomisen väline (Melchior-Bonnet 2004) Kts. myös Anu Korhonen 2010.

Peilaaminen aistisena vaikuttumisena – kaltaistumisena aistikentän muutokseen

Peilaamisen affektiivisuutta kapitalismin kulutuskulttuurissa tutkinut Rebecca Coleman on ehdottanut, että kuvat eletään pikemminkin läpi kuin että niitä ensisijaisesti tulkittaisiin merkityksinä. Merkitysten sijaan kysytäänkin, mitä kuvat tekevät, tai pikemminkin mitä ruumiit tekevät kuvien kanssa.¹⁸⁴ Kuvilla on voimaa liikuttaa. Ne vaikuttavat ennen muuta intensiivisesti, sisältä päin, tuntuen ruumiissa. Näin ollen kuvat eivät ole ruumiista erillisiä, vaan perustavassa suhteessa siihen.¹⁸⁵

Ehdotamme, että aistinen peilaaminen on kaltaistumista kuvien synnyttämään aistikentän tapahtumaan eli se on kaltaistumista havahtumisen aikaan saaman tunnelman uudenlaiseen jännittymiseen. Tällöin peilaaminen kohdistuu siis aistikentän tapahtumaan. Kaltaistumisella viittaamme mimeettiseen suhteeseen kahden erilaisen, eli aistikentän tapahtuman ja kokijan välillä, missä mimeettinen määrittyy aistiseksi vaikuttumiseksi eli ruumiin muuttuneiksi olosuhteiksi. Voitaisiin myös sanoa, ettei kaltaistuminen tapahdu siihen, mitä kuva esittää, vaan siihen, mitä kuva saa aikaan.

Aistikenttä ei ole varsinaisesti ympäristö vaan enemmänkin ympäristöstä poikkeaminen, havahtuminen, ”outoutuminen”. Yksinkertainen esimerkki olisi kaupunkikävelyn aikana sattuva säätilan muutos: tummien pilvien nopea kasaantuminen ja tuulen voimistuminen, puiston puiden oksien taipuminen ja lehtien rauhaton havina. Tämä havahduttaa nyt aistit (iho, kuulo, näkö) atmosfääriin tapahtumassa olevaan muutokseen, atmosfääriseen tunnelman jännittymiseen, joka muuntaa kaiken liikkuvan ja ympärillä eksistoivan (ihmiset, koirat, autot, talot, kivet, asfaltti, hiekka, ikkunat, markiisit) ”tunnesävyä”, tapaa tulla ilmi. Aistikenttä viittaa siis muutoksen aistiseen rekisteröimiseen ja havainnon outouttavaan havahtumiseen. Aistikenttä on siis paljon muutakin kuin eläimen toiminnan aistimellinen elinympäristö.¹⁸⁶ Väitämme, ettei ole kokemusta tai kuvaa ilman aistikenttää, johon kokija havahtuu. Aistikentällä on oma oliomaisuutensa ja suhteellinen itsenäisyytensä inhimillisistä aistimuksen subjekteista.¹⁸⁷ Aistikenttä vastaakin joiltain osin tunnelman tai atmosfäärin käsitettä.

¹⁸⁴ Coleman 2013, 39.

¹⁸⁵ Featherstone 2010, 195

¹⁸⁶ Ks, Jakob von Uexküll 2010, *A Foray into the Worlds of Animals and Humans*.

¹⁸⁷ Tai, Deleuze' a ja Guattaria lainaten, voisimme puhua *haecceisuuksista*. Tällöin olisi kyse satunnaisesta kohtaamisesta tiettyjen olioiden ja asiantilojen kesken. Kohtaaminen synnyttää eräänlaisen sisäisen voimakentän, jossa olioiden keskinäinen attraktio vallitsee jonkin aikaa. ”You have the individuality of a day, a season, a year, a life (regardless of its duration) – a climate, a wind, a fog, a swarm, a pack (regardless of its regularity)” (Deleuze and Guattari 1988 (1980), 262). *Haecceity* tulee John Duns Scotukselta merkityksessä *quiddity*, tämäsyy. Hän viittaa enemmän asian tai objektin erityisyyteen, me viittaamme monitekijäisen kohtaamisen, hetkellisen yhdistelmän erityisyyteen ja yksilöllisyyteen. Täten voisimme ajatella futuristiklubbaajien kaltaisella liikkeellä olevan eräänlaisen haecceisuuden: ”yksilöityneen elämän”. Kukaan yksilö ei voi ottaa vastuuta tai ansiota tämän elämän elämästä, koska kollektiivi on yksilöitymä.



Futuristiklubbaajia vuonna 1981. Valokuva Sakari Viika.

Tarkastelemme seuraavaksi aistikentän käsitteen avulla futuristiklubbaajien vaikuttamista verkoston elementeistä opittuna kapasiteettina luoda kytköksiä niiden kanssa. Ehdotimme siis, että futuristiklubbaajat poseeratessaan olivat ensinnäkin itse luovia ja kekseliäitä peilaajia ja peilikuvia¹⁸⁸ kansalliset rajat ylittävän, rihmastollisen verkoston eriluontoiselle materiaalille, jota nimitämme kuviksi.¹⁸⁹ Tämä materiaali – esimerkiksi haastatteluista esiin nouseva Kraftwerkin kappale ”The Robots” (1977) - toimi useille futuristiklubbaajille kuvana, jota peilattiin aistisen vaikuttamisen merkityksessä. Haastateltu kertoi, kuinka musiikin ensimmäiset tunnistettavat syntetisaattorin ujteltavat tahdit saivat ihmiset ryntäämään tanssillatille. ”Rynnättiin hulluina tanssimaan. Tanssittiin robotteina”.¹⁹⁰ Tanssi varioi mekaanisia, etenkin ylävartaloon ja käsivarsiin paikantuvia toistavia liikkeitä. Lisäksi futuristiklubbaajien verkostossa vaikuttivat myös visuaaliset kuvat Kraftwerkin musiikkivideoista.

Ensi tahtien kuuleminen havahduttaa aistit tunnelman tapahtumassa olevaan muutokseen. Tunnelma virittyy kokijalle aiemmasta poikkeavalla tavalla. Syntyy aistikenttä, jossa kokija on osa aistikentän muutosta ja tapahtumaa. Aistit rekisteröivät muutoksen ja esittävät sen kuvina kokijalle. Sovellamme Antonio Damasion mielen mallia avaamaan sitä, kuinka ruumiin sisäiset kuvat ovat emotion ja ajattelun pohjana ja perustuvat ruumiin muuttuneisiin olosuhteisiin. Kuva on

¹⁸⁸ Futuristiklubbaajat itse viittasivat ruumiin esitykseensä kuva-metaforan avulla; muun muassa ”oman itsensä ikoniksi korottaminen” (Hakkarainen 2011).

¹⁸⁹ Sosiologisessa kirjallisuudessa myöhäismodernia identiteetin rakentamisenprosessia lähestytään yleisesti ”kuvien kierättämisenä” (mm. Featherstone 1995) tai jo em. ”kuvien peilaamisena” (mm. Fornäs 1998).

¹⁹⁰ Haastattelu 20.5 2015 (M1).

ensinnäkin Damasiolle paljon enemmän kuin visuaalinen representaatio, kuvalla viitataan mielen hahmoon missä tahansa aistialueen osassa. Niinpä esimerkiksi aistien ja sisäelinten välityksellä havaitsemamme kohteet voivat saada sisäisenä vasteena aikaiseksi hajukuvan, tuntokuvan, hammassärlyn tai hyvinvoinnin tilan kuvan.¹⁹¹ Damasion mukaan ihminen synnyttää siis kohtaamisestaan ympäristön kanssa sisäisiä vasteita, jotka ilmenevät kuvina. Kuvat eivät kuitenkaan ole havainnon objektin ulkoisen muodon kopio, pikemminkin kyseessä on havaitun ja elimistömme välisen vuorovaikutuksen – tapahtuman – kuva.

Damasio erottaa kahdenlaisia kuvia; aistikuvat muodostuvat nyt-hetkessä tapahtuvasta havaitsemisen (aistimisen) toiminnosta, mieleen palautetut kuvat puolestaan sisältävät muistikuvia, tulevaisuuden kuvia sekä mielikuvituksen kuvia. Aistikuvat ammentavat kolmesta eri lähteestä:¹⁹² 1) *proprioseptioksi* Damasio kutsuu havaintoja kosketuksesta sekä lihasten ja nivelten liikkeistä, 2) *interoseptiot* viittaavat havaintoihin ruumiin sisäelinten toiminnoista (kuten sydämen syke, adrenaliinihyökky, hengitysrytmi jne.), 3) *eksteroseptioksi* Damasio kutsuu havaintoja ympäristöstä. Aistikuvat ja mieleen palautetut kuvat ja kuviin assosioituvat taustaemootiot muodostavat keskenään rinnakkaisten kuvien polyfonisen suhteen. Nähdäksemme näin voidaan ymmärtää aistikentän muutoksen kuvautuvan kokijalle (ja kokijassa). Ja näin ollen aistikenttä on myös kokijan sisäinen todellisuus.

Damasio puhuu taustaemootioista¹⁹³ ja painottaa niiden ulkoista ilmaisullisuutta. Taustaemootiot ovat ruumiillisia toimintoja ja liikkeitä (vrt. interoseptio), ne voidaan havaita ja niihin voidaan reagoida. Taustaemootiot voi havaita erityisesti kasvoilta mutta myös äänestä, kehon asennoista ja liikkeistä, ja ennen muuta niiden kvaliteetista; kuten vaikkapa voimakkuudesta, täsmällisyydestä ja rytmistä.¹⁹⁴ Nähdäksemme näin kokija, jolle aistikentän muutos siis on kuvautunut aisti- ja mielikuvien aikaansaamana taustaemootiona, tulee aistikentän tapahtuman kuvaksi. Ja kuvautuu näin myös esityksenä (kuvana) toisille kokijoille.

”The Robots” musiikin aikaan saama tunnelman muutoksen kuvautuminen kokijalleen näyttäisi haastattelumateriaalin valossa generoivaa räjähtävää viirtymistä sekä kiihtynyttä liikettä hakeuduttaessa tanssilattialle. Lihakset, nivelet, jänneet ja sidekudokset rekisteröivät liikkeenä sen mitä iho kohtaa ja sisäistää laatuina; esimerkiksi lattian kovuus jalkojen alla mahdollistaa liikkeen ja pysähtymisen. Tihentynyt, kiihkeä tunnelma, sydämen sykkeen nousu, musiikin nakuttava biitti, ja muisti- sekä mielikuvituksen kuvat Kraftwerkin ilmeettömistä kasvoista ja kinesteettisen muistin kuvat mekaanisista liikkeistä saavat ilmaisunsa tanssissa, jota haastateltu futuristklubbaaja kuvasi robottimaiseksi mutta jonka kvaliteetissa on syytä uskoa olleen voimistuneen olemassaolon tunteen ylijäämää. Tanssi, kuten mikä tahansa futuristklubissa tapahtuva toisille kuvautuva toiminn-

¹⁹¹ Damasio 2000, 287- 290.

¹⁹² Käytämme tässä Shannon Rose Rileyn (2004) Damasion mielen mallin pohjalta kehittelemää erottelua, jota Riley sovelsi näyttelijäntyön ohjaukseen.

¹⁹³ Damasio ilmoittaa näkemyksensä taustaemootioista olevan samankaltainen kuin Daniel Sternin käsitys vitaleisuuseffekteistä (toisinaan käännetty vitaleisuuseffekteiksi) (Damasio 2000, 259). Vitaleisuuseffektit ovat laatuja, jotka voivat olla liikkeitä, intensiteettejä, rytmejä ja ne ovat läsnä tajunnallemme dynaamisina, abstrakteina rakenteina. Voimme aistia niitä itsessämme ja ympäristössämme kaiken aikaa (Stern 1985, 53-55).

¹⁹⁴ Damasio 2000, 259.

ta on myös poseeraamista. Näin poseeraaminen ei tarkoita paikoilleen jäähdytystä, vaan poseeraaminen on aistisen peilaamisen synnyttämä kokemuksellinen ja ilmaisullinen prosessi, joka puolestaan kuvautuu toisille peilattavaksi ja mielikuviteltavaksi edelleen. Poseeraamisen kompositiot voivat syntyä yllättäen ja vauhdissa osatekijöiden ollessa liikkeessä keskenään¹⁹⁵ ja niitä voisi aineiston valossa kuvata eräänlaisina hetkellisinä, liikkeen, vauhdin ja kuvien pyörteinä, joihin ruumiit tulevat mukaan temmatuiksi. Poseeraamista voidaan aistia muutoinkin kuin näköaistin välityksellä. Tällaista näköaistin ensi sijaisuuden syrjäyttävää liikevisioon astumista selvennämme seuraavaksi.

Outoutuminen

Ehdotamme, että kun futuristiklubbaaja peilasi aistisesti esimerkiksi Kraftwerkin musiikkia ja kaltaistui aistikentän tapahtuman peilikuvaksi, ei tällä ollut ensisijaisesti tekemistä refleksiivisen peilaamisen eli itsen tunnistamisen tai merkitysten lukemisen kanssa. Kyseessä ei myöskään ollut esikuvan, esimerkiksi Kraftwerkin, eleellinen imitaatio eli intentionaalista subjektia vaativa jäljittely ja jäljittelyn tuloksen esillepano. Ruumista ei ohjannut ensisijaisesti erillisen itsen tietoisuus, vaan pikemminkin alttius vaikuttua (affektoitua) ja vaikuttaa (affektoida) ja tehdä kytköksiä muun materiaalisen maailman kanssa.

Futuristiklubbaajien aistinen peilaaminen (verkostossa ja klubitilanteessa vaikuttavista kuvista) on aistikenttien, eli tunnelman muutoksen tai tapahtumisen tunteen, luomista. Toisekseen aistikentät luovat futuristiklubbaajaa. Futuristiklubbaajan peilaamisen voi tulkita olleen järkkymistä pois niistä ”tavallisen” kansalaisen ruumiintekniikoista ja suhtautumistavoista, joita sosiaalinen maailma vaati esitettäväksi futuristiklubbaajien verkoston ulkopuolella. Futuristiklubbin aistikentät tarjosivat nähdäksemme paikan outoutua, paikan, jossa ei tullut tunnistetuksi eikä tunnistanut maailmaa sen vaatiman konventionaalisen habituksen eli tuttujen ruumiintekniikoiden ja totuttujen suhtautumistapojen kautta. Peilaaja ei aistinut maailmaa ja itseä peilivision tilassa.

Sen sijaan outoutumista voisi kuvata Brian Massumin toisen termin eli liikevisiön avulla. Liikevisio – tunnistamattomaksi itselle tulemisena – ulottuu sosiaalisesti jaetun narraation sekä spekulatiivisen eli näkemiseen, muotoon ja tunnistamiseen perustuvan identiteettirakenteen tuolle puolen. Liikevisiön elementaarinen ykseys ei perustu peilivision kaltaiselle itseidenttiselle tarkkailijalle, vaan ykseys on liikkeen singulaarisuutta, subjekti-objekti-symmetrian rikkoutumista. Massumin mukaan liikevisioon astumisessa kyseessä on sijoiltaan meno, liike sinänsä ja puhtaan transformaation ja epäpaikantuneiden näkökulmien tila.¹⁹⁶ Tulkitsem-

¹⁹⁵ Vrt. Marvin Carlsonin (1986) lanseeraamaan termiin ”psykkinen polyfonia” (*psychic polyphony*), jonka mukaan teatterileisön yksittäiset jäsenet suuntaavat huomionsa lukuisin eri tavoin esitykseen ja sen etenemiseen. Yleisössä ei ole kahta katsojaa, jotka näkisivät ja kokisivat saman esityksen.

¹⁹⁶ Massumi 2002, 51. Liikevisiön tilassa, kuten esimerkiksi edellä kuvaamassamme liikkuvassa poseeraamisessa, on läsnä näköaistin hallintaa syrjäyttäen muut aistit ja ruumiin sisäiset kuvat ja aistimukset. Liikevisiossa näkö kääntyy proprioseptiiviseksi, Massumin kuvatessa prosessia silmien sulautumisena lihaan. Visio itsessään on kuitenkin sekoittuneiden havaintojen moodi. Se rekisteröi sekä muotoa että liikettä (Massumi 2002, 59-61).

me, että liikkeessä olija peilaa ja ruumiillistaa kuvana ennen muuta aistikentän tapahtumaa, esitystä, ei identiteettiä tai itseä.

Lopuksi

Porvarillista autonomista ja yksilöllistä kokemuksen tekijyyttä vasten olemme asettaneet siis kokemuksen elämäkerran katkokseksi, jossa kokija outoutuu ja tulee esitetyksi itsensä ulkopuoliseen tilanteeseen. Kokemus vaatii tapahtuma-ainekseen siis monikollisen yhteisen rakentumista. Yhteinen ei ole tulosta erillisten yksilöiden sisäisten maailmojen vuorovaikutuksesta, vaan se muodostuu omaksi vyöhykkeekseen, kun monet yksilöt irtoavat totunnaisesta elämisen tavasta tulemalla uudenlaisen kulttuurisen (tai poliittisen) vaikutuksen alaiseksi. Monet löytävät itsensä ikään kuin haaksirikkoiset meren rannalla, uudessa yhteisessä aistikentässä ja tilanteessa. Erona Robinsonaadiin on se, että tämä merenranta muodostuu edelleen totunnaisen urbaanin maiseman ja elämän elementeistä.

Jokainen esitys on eräänlainen toispaikkaisuus ja toisaikaisuus eli muulle elämälle erillinen ja rinnakkainen tapahtuma-avaruus. Jos kokija tulee vaikutetuksi, esitys vangitsee hänet tai esittää hänet esityksen vieraaseen toispaikkaisuuteen. Esitetyksi tulemisen olemme ymmärtäneet mimeettisesti – jokin (kuva) tilanteen intensiteetissä, tunnelmassa vangitsee esitetyn kaltaisuuden osalliseksi, ilman että henkilö tuntee tilanteen dramaturgiaa läpikotaisin. Tämä on tilanteeseen outoutumista. Juuri tällä tavoin futuristiklubbaajien kaltaiset yhteisöt tulevat mahdollisiksi: niissä kokoontuvat ihmiset, jotka tietyssä hetkessä, kulttuurisessa ja yhteiskunnallisessa tilanteessa, ovat outoutuneet hegemonisesta enemmistöyhteiskunnasta esityksiin, joilla on kaltainen intensiteetti, tunnelma ja eettis-poliittinen näkemys. Klubbaajat ovat henkilöitä, jotka tulevat yhteisiin tiloihin jakamaan kokemiaan intensiivisiä outoutumisia. Tästä kokoontumisesta kasvaa uusi verkostollisten vaikutteiden risteys, joka saa omantyyllisensä skenografian.¹⁹⁷

Jos palaamme vielä kokemuksen käsitteeseen, tärkein väittämämme suhteessa futuristiklubbaajien kokemukseen ei liity millään tavalla psyykkiseen tai sisäiseen kokemukseen. Keskeistä on kokemuksen kahdentuminen materiaalisessa, ei-inhimillisessä tilassa. Vasta aistikentän syntyminen monen säännöllisistä aistikäytännöistä (kuten peilaamisen ja poseeraamisen ruumiintekniikoista) mahdollistaa kokemuksen ilmiönä, joka on kollektiivinen, omalaatuinen ja esitettävissä useissa erilaisissa medioissa. Uskomme myös, että tallentavan teknologian ja suullisen historian kautta ruumiintekniikoilla on kyky siirtyä ajassa: kokemus ei kuole pois sen kokeneen ruumiin myötä. Samoin tulee ymmärtää, että tässä esiintuomamme tekijyys ei ole muodontavaa. Kokemuksella on kyky itsenäistyä kuvallisena sommitelmana. Olemme esitelleet eräänlaisen silmukan; tehty koke-

¹⁹⁷ Skenografialla viittaamme tässä näyttämön lavastusta ja puvustusta laajempaan tapaan organisoida aistikenttiä. Viittaamme sillä siis ajan, paikan ja tunnelman tiivistymään. Futuristiklubbaajien skenografiassa aika viittaa useisiin eri aikoihin, paikka viittaa "toispaikkaisuuteen" eli yhteiskunnan hallitsevia tiloja parodisesti ja vääristävästi peilaavaan paikkaan ja tunnelmalla viittaamme futuristiklubbaajien verkostossa vaikuttavien kuvien aikaan saamiin aistikenttiin.

mus voi uudelleen vangita ja outouttaa tekijänsä esitykseensä. Kokemus on lainattavissa, toistettavissa, sovitettavissa.

Ehdotamme lopuksi, että kuvan, aistikentän ja peilaamisen käsitteet soveltuvat myös esitysanalyysin käsitteiksi. Erityisesti silloin, kun halutaan tuoda kielen piiriin esitystapahtuman tunnelmassa tapahtuneen muutoksen aikaan saamia olosuhteiden muutoksia kokijan ruumiissa ja niiden kuvautumista edelleen muille kokijoille. Esitysten, tekojen, kuvien performatiivisuutta eli niiden aikaan saamia affektiivisiä vaikutuksia on toki käsitelty esitysanalyysin (ja esitysteorian) puitteissa aiemminkin. Koemme, että erityisesti affektiivisen vaikutuksen hienosyisempään analyysiin tässä hahmottelemamme käsitteet ovat käyttökelpoisia ja edelleen kehiteltävissä.

Lähteet

- Attali, Jacques. 1977. *Bruits*. Le Livre de Poche.
- Barthes, Roland. 1985. *Valoisa huone*. Suom. Martti Lintunen, Esa Sironen, Leevi Lehto. Helsinki: Kansankulttuuri.
- Blackman, Lisa. 2008a. *The Body. The Key Concepts*. Oxford: Berg.
- Blackman, Lisa. "Affect, Relationality and the 'Problem of Personality'" *Theory, Culture and Society* 2008b; 25; 23; 23-47.
- Bourdieu, Pierre. 1998. *Järjen käytännöllisyys: Toiminnan teorian lähtökohtia*. Suom. Mika Siimes. Tampere: Vastapaino.
- Caillois, Roger. 2001. *Man, Play and Games*. Trans. Meyer Barash. University of Illinois Press: Urbana.
- Carlson, Marvin 1986. "Psychic Polyphony". *Journal of Dramatic Theory and Criticism* . Vol. No 1, Issue 1, September 1986.
- Coleman, Rebecca. 2013. *Transforming Images. Screens, Affect, Futures*. London, New York: Routledge.
- Chvetkovich Ann, Kellner, Douglas 1997. *Articulating the Global and the Local. Globalization and Cultural Studies*. Westview Press.
- Crossley, Nick. 2006. *Reflexive Embodiment in Contemporary Society*. New York: Open University Press.
- Damasio, Antonio. 2000. *Tapahtumisen tunne*. Suom. Kimmo Pietiläinen. Helsinki: Terra Cognita.
- Deleuze, Gilles and Felix Guattari. 1988 (1980). *Thousand Plateaus*. Trans. Brian Massumi. London: Athlone Press.
- Erkkilä, Helena. 2008. *Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa*. Helsinki: Vammalan Kirjapaino Oy.
- Featherstone, Michael. 2010. "Body, Image and Affect in Consumer Culture". *Body and Society* 16(1), 193-221.
- Fornäs, Johan. 1998. *Kulttuuriteoria*. Suom. Mikko Lehtonen. Tampere: Tammerpaino Oy.
- Garelick, Rhonda. 1998. *Rising Star. Dandyism, Gender, And Performance in the Fin de Siecle*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Halperin, David M. 1995. *Saint Foucault: towards a gay hagiography*. New York: Oxford U.P
- Kibbey, Ann. 2005. *Theory of the Image: Capitalism, Contemporary Film and Women*. Indiana University Press.
- King, Thomas Alan. 1994. "Performing "Akimbo". Queer Pride and Epistemological Prejudice". In Meyers Moe (ed.) *The Politics and Poetics of Camp*. London, New York: Routledge.
- Korhonen, Anu. 2010. "Peili ja peilikuva uuden ajan alun Englannissa". Julkaisussa *Esine ja aika, materiaalisen kulttuurin historiaa*. M. Mäkikalli & R Laitinen (toim.) Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 66-107.
- Köngäs, Heidi. "Ollaan niin narsistia". *Helsingin Sanomat* 26.7 1981.
- Lasch, Christopher. 1979. *The Culture of Narcissism*. New York: Norton
- Lempinen Kari, Lindfors, Jukka, Salo Markku (toim.) 2009: *Aloha! Uusi Laulu- ja Aloha! -lehtien parhaat palat 1978-1986*. Porvoo: WSOY.
- Lindfors Jukka, Salo Markku. 1988. *Nupit kaakkoon. Elmu kymmenen vuotta*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö City.
- Massumi, Brian (2002). *Parables for the Virtual*. Durham, NC: Duke University Press.

- Mauss, Marcel. 2006 (1935). "Techniques of the Body". In *Techniques, Technology and Civilization*. Edited and introduced by Nathan Schlanger. New York: Durkheim Press. 77-96.
- Melchior-Bonnet, Sabine. 2004. *Kuvastin*. Suom. Pia Koskinen-Launonen. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.
- Meyers, Francis Ford. 2000. *The Scattered Crowd: Interpretations of Mass Society and the Sacred in Interwar France*. Ann Arbor: UMI.
- Mäenpää, Pasi. 2006. *Narkissos kaupungissa. Tutkimus kuluttajakaupunkilaisesta ja julkisesta tilasta*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Noland, Carrie. 2011. *Agency and Embodiment. Performing Gestures/Producing Culture*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- Pojjärvi, Sari, Westö, Kjell. 2011. *Kasari. Kun pyörähdin pyörässä näin*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Riley, Shannon Rose. 2004. "Embodied Perceptual Practices: Towards an Embodied and Embodied Model for Use in Actor Training and Rehearsal". *Theatre Topics* Vol 14, No 2, September 2004, 445-471.
- Rodaway, Paul. 1994. *Sensuous Geographies. Body, sense and place*. London, New York: Routledge.
- Seppä, Anita. 2004. "Foucault, Enlightenment and the Aesthetics of the Self" *Contemporary Aesthetics* 2 no 4 (2004). <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=244> (Luettu 12.6 2015)
- Scott, Joan W. 1991. "The Evidence of Experience" *Critical Inquiry*. Vol. 17, No. 4 (Summer, 1991). 773-797.
- Simpson, Zachary. 2009. *Life as Art From Nietzsche to Foucault: Life, Aesthetics and the Task of Thinking*. Claremont, California.
- Skeggs, Beverley. 2014. *Elävä luokka*. Suom. Lauri Lahikainen ja Mikko Jakonen. Tampere: Vastapaino Oy.
- Sousloff, Catherine. 1997. *The Absolut Artist. The Historiography of Concept*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Stallybrass, Peter and Allon White. 1986. *The Politics and Poetics of Transgressions*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Van Ginneken, Jaap. 2000. *Crowds, Psychology and Politics*. Cambridge Psychology Press.
- Williams, Raymond. 1988. *Keywords*. London: Fontana Press.
- Yläne, Kari. 1981. "Narsismin fasismi – poseerauksen vapautus?" *Helsingin Sanomat* 20.7 1981. https://en.wikipedia.org/wiki/New_Romanticism (Luettu 26.8.2015)

Muut lähteet:

- Hakkarainen, Petri. 2011. *Timanttikoirien vuosi*. Dokumenttielokuva. Tuotanto: Illume Oy. Haastattelu 20.5 2015 (M1).
Haastattelu 22.2 2016 (M2).
Haastattelu 12.2 2016 (M3).
Haastattelunauhut ja litteroinnit Marja Sildellä. M-kirjain viittaa miespuoliseen haastatteluun.

Marleena Huuhka



Koe kesyttämätön

– Inhimillinen ja ei-inhimillinen yhteistoimijuus videopeleissä

Tiivistelmä

Tässä artikkelissa tarkastelen videopelejä esityksellisinä tapahtumina, jotka tulevat ole-viksi inhimillisten ja ei-inhimillisten tekijöiden yhteisen toiminnan tuloksena. Esimerkki-pelinä on Might and Delight –studion vuonna 2013 julkaisema selviytymispeli *Shelter*. Inhimillisiä tekijöitä ovat esimerkiksi ihmispelaajat, ihmiskatsojat ja pelien ihmissuunnit-telijat. Ei-inhimillisiä tekijöitä ovat muun muassa pelikoneet, pikselit, sähkö, ohjelmoi-tikieli, pelihahmot ja pelien virtuaaliset maisemat ja ympäristöt. Tarkoitukseni on purkaa subjekti-objekti-dikotomiaa inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijoiden välillä. Virtuaalisissa peliesityksissä ei-inhimilliset tekijät osallistuvat esityksen tuottamiseen yhdessä pelaajan kanssa. Väitän, että tässä prosessissa ihmistoimija tulee osaksi suurempaa tekijyyttä, joka on luonteeltaan ei-inhimillinen.

Teoreettisena perustanani ovat Jane Bennettin, Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin sekä Baruch Spinozan materialistiset filosofiat. Kaikki edellä mainitut teoreetikot artikuloivat subjektiviteetin ja toimijuuden yhteiseksi sekä suhteisiin perustuvaksi. Lisäksi kaikki koros-tavat sekä ihmisten että asioiden olevan pohjimmiltaan rakennettuja samasta fyysisestä aineesta – näin ollen ei-inhimillinen toimijuus nousee relevantiksi tarkastelun alueeksi inhimillisen toimijuuden rinnalle. Videopeleissä tämä yhteinen toimijuus aukeaa yhtei-seksi esitykseksi, jossa esiintyjän, pelihahmon, materiaalisuus muodostuu inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijoiden välisissä suhteissa.

Abstract

This article examines video games as performative events, which come into existence through cooperation between human and non-human agents. *Shelter*, a survival game published in 2013 by Might and Delight serves as an example of this cooperation. Human agents include for example human players, human spectators and human game designers. Non-human agents include for example game devices, pixels, electricity, program-ming language, game characters, and virtual sceneries. My aim is to deconstruct the subject-object dichotomy between humans and non-humans. Non-human agents partici-pate in the creation of virtual game performances together with the human player. My claim is that in this process the human agent becomes a part of a greater agency, which is non-human by nature.

My theoretical framework is grounded on the materialist philosophies of Jane Bennett, Gilles Deleuze & Félix Guattari, and Baruch Spinoza. All these theorists see subjectivities and agencies as shared and relation-based. In addition all emphasize the notion that both

humans and things are made of the same substance: thus the non-human agency is a relevant subject for scrutiny. In video games this shared agency opens as a shared performance, in which the performer – the avatar – becomes its materiality in the relations of human and non-human agencies.

Osa 1 eli minä, mäyrä ja immanentti esitys

Ihmiset tulevat, pysyvät hetken, kukoistavat, rakentavat, ja sitten he lähtevät. Se on heidän tapansa. Mutta me pysymme. Minulle on kerrottu, että mäyriä oli täällä ennen kyseistä kaupunkia, ja nyt mäyriä on täällä taas. Me kestämmme paljon ja voimme muuttaa pois hetkeksi, mutta me odotamme ja olemme kärsivällisiä ja palaamme. Ja niin se tule olemaan.
(Kenneth Grahame)¹⁹⁸

Olipa kerran virtuaalinen mäyräemo¹⁹⁹. Eräänä päivänä tuo mäyräemo liikkuu minun kauttani. Herään tietoisuuteen ja hetkelliseen olemassaolooni pesässäni kalliolohkareen alla olevassa onkalossa. En ole yksin, vaan vieressäni nököttää viisi vastasyntynyttä pentua. Yksi niistä on liikkumaton. Häätännyn, mutta pian ymmärrän, että minun tulee nyt syöttää tuolle tajuttomalle lapselleni virtuaalinen retiisi. Opin käyttämään hiirtä ja näppäimistöä oikein ja pikseleistä rakentuva poikaseni herää eloon. Luolan ulkopuolella odottaa maailma täynnä vaaroja, jotka rakentuvat samasta materiaalisuudesta kuin minä, ruudulla seikkaileva avatarini sekä avuttomiksi ohjelmoidut poikaseni. Tehtäväni on kuljettaa nuo vastasyntyneet, mutta yhä uudelleen jokaisella pelikerralla syntyvät koodinpätkät läpi ohjelmoidun luonnon seuraavaa turvapaikkaa kohti.

¹⁹⁸ Grahame 2012, 82.

¹⁹⁹ Mäyräemo esiintyy (performs) pelissä nimeltä *Shelter*, Might and Delight, 2013.



Korkeassa ruohikossa. *Shelter* (Might and Delight, 2013).

Tämä artikkeli käsittelee videopelejä materiaalisina inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijoiden yhteistekijyyden ja yhteisesiintyjyyden rihmastoina. Kytkeydyn uusmaterialistiseen, immanentin maailmankuvan traditioon²⁰⁰, joka vastustaa dualismia, kuten luonto/kulttuuri ja mieli/materia, sekä kiinnittää huomiota materian merkitykseen ihmisen toiminnalle. Pyrin ottamaan videopelirihmastojen ei-inhimilliset toimijat vakavasti, varteenotettavina kumppaneina, joiden kontribuutio yhteisen peliesityksen luomisessa on vähintään yhtä merkittävä kuin pelaajan. Artikkelini on myös osa posthumanistista diskurssia, joka pyrkii purkamaan ihmisen lajilleen rakentamaa valta-asemaa suhteessa muihin: toisin sanoen asettamaan ihmisen toimijana samalle tasolle muiden eläinten ja olioiden kanssa. Videopeleissä muodostuvat esitykset ja niissä läsnä oleva mimeettinen ja virtuaalinen potentiaali on selkeä esimerkki inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijoiden jaetusta tekijyydestä.

Sillä, että aloitan tämän artikkelin kertomuksella mäyrästä, ei oikeastaan ole mitään merkitystä. Mäyrän tilalla voisi olla mikä tahansa muu virtuaalinen toimija: ihminen, koira, ihmis-eläin-hybridi, auto, keijukainen, pallo tai pelkkä pikseli. Mäyrä on tässä auttamassa minua ja lukijaa hahmottamaan ja kuvittelemaan edes osan niistä toimijoista, jotka tässä artikkelissa tulevat vastaan. Mäyrä on siis esimerkki ja merkki, se antaa muodon kaikille niille mahdollisille pelihahmoille, joita me olemme joskus tavanneet tai tulemme joskus potentiaalisesti tapaamaan.

Vaikka istun tietokoneeni ääressä ihmisenä näennäisesti yksin, en missään vaiheessa ole ollut tai tule olemaan sitä todella. Minä, pelaaja, olen jatkuvassa yhteydessä lukemattomien muiden kanssa. Osa noista muista on ihmisiä, samaa lajia ja geenisekvenssiä kuin minä, mutta tässä artikkelissa käsittelemässäni, yksin

²⁰⁰ Kts. esim. Dolfijn & van der Tuin 2012.

pelattavassa offline-pelissä heidän läsnäolonsa välittyy ainoastaan kaukaa ohjelmoinnin läpi. Tilanne on eri online-peleissä, joissa toisten pelaajien teot näkyvät välittömästi edessäni ja vaikuttavat suoraan siihen, mitä ja miten minä pelaan. Pelimuodosta huolimatta minä ja muut pelaajat jaamme kuitenkin pelien pelaamisesta syntyvät kokemukset. Emme ehkä kommunikoi niitä toisillemme, mutta asetumme joka tapauksessa samanlaisiin mutta aina erilaisiin suhteisiin samojen ei-inhimillisten tekijöiden kanssa.

Lähempänä sekä fyysisesti että käsitteellisesti ovat tietokone, jolla pelaan – hiiri, näppäimistö, näyttö ja kuulokkeet, jotka kaikki ulottavat aistejani ja toimintamahdollisuuksiani kohti virtuaalista maailmaa – sekä kaikki ne asiat, jotka tuossa virtuaalisessa maailmassa minun aisteilleni avautuvat. Animoitu luonto, muut eläimet ja humanoidit, käyttöliittymän ohjeet ynnä kaikki muu, mikä manifestoituu silmiäni eteen pikseleinä tai korvilleni digitaalisena äänimaisemana ovat kanssani. Suoraan aisteilleni avautuvan ei-inhimillisen materiaalisuuden takana on vielä lisää: esimerkiksi ohjelmointikieli, joka liikuttaa pikseleitä sekä sähkö, joka tuottaa virtaa koneelleni ja joka aiemmin on tuottanut virtaa peliä ohjelmoitaessa.

Muut ihmispelaajat, pelien koodaajat ja kaikki ei-inhimillisuus, jonka kanssa olen pelatessani tekemisissä, sijaitsee samassa rihmastossa, samalla immanenssin tasolla, läsnä ja sisällä tässä jakamassamme maailmassa. Olen siis koko ajan läpikotaisin ja loputtomasti kontaktissa lukemattomien muiden samaa maailmaa asuttavien kanssa. Vaikka toiset inhimilliset ovat kaukana, olemme toisiimme kytköksissä pelin tuottaman rihmaston kautta. Kaikki peleissä tapahtuva tekijyys on yhteistä minulle ja mittaamattomille muille.

Pelien ja videopelien tarkka käsitteellinen määrittely on tässä artikkelissa mahdotonta, pelitutkimuksen kentällä ei tälläkään hetkellä ole yhteisymmärrystä siitä, mikä tai millainen peli - ja videopeli - tarkkaan ottaen on.²⁰¹ Loputtomassa narratologisten ja ludologisten eli pelitutkimuksellisten lähestymistapojen ja määrittelyjen ristiaallokossa nojaudun Ian Bogostin määritelmään ”video games are a mess”.²⁰² Bogostin mukaan pelien määrittelyssä on ensisijaisesti kysymys ontologiasta: pelejä ei käsitteellisesti voida lokeroida kovin ahtaasti, vaan niiden olemukseen kuuluu epämääräisyyttä ja ylipursuavuutta. Tätä kaikkea voi lähestyä lutkaontologian²⁰³ kautta ja antaa hierarkkisten määrittelyjen väistyä suhteiden moninaisuuden tieltä.²⁰⁴ Pelit eivät siis ole joko/tai, vaan aina sekä/että. Sama moninaisuus lävistää pelit myös genren tasolla. Käsitteelen tässä artikkelissa kokemustani yhdestä pienestä, rajatun genren videopelistä, eikä näitä kokemuksia voida sellaisinaan yleistää koskemaan kaikkea videopeleiksi kutsuttavaa materiaalia. Yhteisenä tekijänä kaikilla videopeleillä ovat kuitenkin säännöt,²⁰⁵ jotka jollakin tavalla rajaavat ja ohjaavat ihmispelaajan toimintaa, sekä ihmisen ja koneen

²⁰¹ Kts. esim. http://bogost.com/writing/videogames_are_a_mess/

²⁰² http://bogost.com/writing/videogames_are_a_mess/

²⁰³ *To make earnest a term used in jest by Levi Bryant, this is a slutty ontology, one in which anything is thing enough to have a good time.* (Ian Bogost)

²⁰⁴ http://bogost.com/writing/videogames_are_a_mess/

²⁰⁵ Kts. esim. Suits 1978.

vuorovaikutussuhde, joka toimintojen kautta ruumiillistaa pelitapahtuman.²⁰⁶ Lisäksi kaikki pelit ovat leikkiä,²⁰⁷ eli vapaaehtoista ja itseisarvoista toimintaa.²⁰⁸

Videopelit ovat tutkimukseni kohteena, koska jatkuvasti laajenevana bisneksenä, teollisuutena ja ajanvieton tapana niiden vaikutus kaikkeen muuhun kulttuuriin ja tapaamme olla maailmassa ei ole ohitettavissa: negatiivisina puolina puhumme muuan muassa pelillistymisestä,²⁰⁹ pelien vaikutuksesta ihmisten keskittymiskykyyn ja niiden aikaa syövästä immersivisistä²¹⁰ potentiaalista.²¹¹ Kuitenkin videopeleissä tapahtuvat esitykset ovat konkreettinen esimerkki siitä, miten erilaiset ja erilaiset toimijat liittyvät yhteen tuottamaan viihdettä tai taidetta kontekstista riippuen. Ne ovat selkeä aktiivisen osallistumisen territorio, jossa ihminen ja kone – sekä omissa tutkimuskohteissani usein myös eläin – limittyvät toistensa kanssa. Videopelit ovat myös immateriaalisen ja tietotyön ruumiillistuma ja sellaisena kapitalistisen uuden tuotannon ytimessä.²¹²

Vaikka pelit usein nähdään tarinallisina esityksinä esimerkiksi sankaruudesta saavutuksiin ja voittoon tähtäävinä käyttöjärjestelminä tai arkipäivän ajan kulua nopeuttavina viihdetuotteina, on mielestäni olennaista tutkia pelaamista myös näiden diskurssien ulkopuolella. Videopelien pelaamisen kokemuksellinen olemus ja potentiaali ovat vain niissä itsessään, vaikka taustalla vaikuttaakin massiivinen tuotannon ja kulutuksen koneisto. Se lävistää representaation ja välineellisuuden tasot materiaalisuutena, joka on rajaton rihmasto eikä näin ollen koskaan rajaudu pelkästään pelaamiseen aktina. Pelaaminen toimintana ylittää pelien sisällöllisen representaation tason ja on siten nähtävissä materiaalisena toimintana, joka luodaan sekä minun että inhimillisten ja ei-inhimillisten kumppanieni ruumiissa. Kaikki peliini osallistuvat toimijat ovat fyysisiä ruumiita, vaikka jotkut niistä ovatkin aisteillemme välittömästi saavuttamattomia.

Tässä artikkelissa keskityn kysymyksiin siitä, millaista yhteistekijyyttä ja -esiintyjyyttä minä ja pelien muut inhimilliset ja ei-inhimilliset toimijat yhdessä tuotamme; voiko meitä tekijöinä erottaa toisistamme esityksen ja mimesiksen ruumiillistuman kannalta, ja jos voi, millaisia hierarkioita tähän erotteluun sisältyy. Teoreettisena pohjana toimivat Jane Bennettin käsite ”väreilevä materia” (*vibrant matter*), Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin käsitteet rihmasto ja sommitelma sekä Baruch Spinozan käsitteet substanssi ja affekti, joita tosin käsittelem tässä artikkelissa verrattain lyhyesti. Näiden teoreettisten raamien lisäksi liitän yhteistekijyyden rakentumisen nautinnon ja vapauden potentiaalisuuksiin. Käsitystäni

²⁰⁶ Galloway 2006, 2.

²⁰⁷ Kts. Salen & Zimmerman 2004.

²⁰⁸ Kts. esim. Huizinga 1967, Caillois 2001 & Suits 1978.

²⁰⁹ Kts. esim. http://www.gamasutra.com/view/feature/134735/persuasive_games_exploitationware.php?page=2

²¹⁰ Kts. Väliäho 2014.

²¹¹ Videopelien aikaa imevä immersio potentiaali voidaan nähdä (ainakin passiivista) vastarintaa edistävänä: jos ajattelemme, että nautinnolle ja leikille annettu aika, jota pelaaja ei välttämättä enää pysty kontrolloimaan, on poissa niin sanotusta oikeasta, tuottavasta työstä, palkkatyöstä, asettuu se vastaan yhteiskunnalle hyödyksi olemisen vaadetta. Tämän potentiaalın kääntöpuoli on kuitenkin murskaava ja toimijuuden voimat imevä apatia, joka saattaa estää peleihin imeytyneen ihmisen kontaktin kanssaihmiin sekä legitimoida huveja tarjoavan kapitalistisen järjestelmän. Oli miten oli, itse näen ”työttömässä loisessa”, joka pelaa mieluummin pleikkaria kuin menee töihin, hiljaisen kapinallisen hahmon.

²¹² Kts. Väliäho 2014.

esityksestä kehystää ajatus mimesiksestä maailmaa tuottavana voimana, joka on vastikkeeton ja olemassa vain itseään varten.

Osa 2 eli esitys, mimesis ja virtuaalisuus

Was it Laurie Anderson who said that VR would never look real until they learned how to put some dirt in it? (William Gibson)²¹³

Ennen kuin sukellamme esitystapahtuman materiaalisuuteen, on syytä käydä läpi tämän artikkelin ja sen kirjoittajan suhde esitykseen käsitteenä sekä tätä käsitystä luoviin teorioihin. Tässä artikkelissa toistuvat termit toimija, tekijä sekä esiintyjä. Toimijalla tarkoitan mitä tahansa oliota, jolla on potentiaali toimia tai olla toimimatta jollakin tavalla. Toimija on siis kappaleen tai olion kutsumanimi. Tekijällä tarkoitan toimijaa, joka osallistuu aktiivisesti kyseisen teon, tässä tapauksessa virtuaalisen esityksen rakentamiseen, joko näkyvillä tai näkymättömissä. Esiintyjä taas tarkoittaa tekijää, joka on videopelin sisäisessä esityksessä minun katsojaperspektiivissäni esillä, minun katseeni kohteena. Esimerkiksi näkemäni pikselit ja minä avatarini kautta olemme sellaisia. Toimijuus, tekijyys ja esiintyvyys kietoutuvat yhteen ja ovat paljolti päällekkäisiä. Käsitän niiden keskinäiset suhteet karkesti näin: toimijuus sisältää sekä tekijyyden että esiintyvyden ja tekijyys puolestaan esiintyvyden. Kaikki käsitteet tai kategoriat sisältävät sekä inhimillisiä että ei-inhimillisiä osallistujia.

Esitys ja *performance* teoreettisina käsitteinä ovat monitahoisia ja monimerkityksellisiä,²¹⁴ joten on syytä selittää ne konnotaatiot, jotka itse kirjoittaessani tunnistan ja tunnustan. Esitys merkitsee tässä ei-representoivaa, funktiotonta ja vastikkeetonta toimintaa,²¹⁵ jolla on yksi tai useampi tekijä ja yksi tai useampi katsoja, omissa esimerkeissäni minä ja ei-inhimilliset kanssatoimijani. Videopeleissä tapahtuvat esitykset tulevat oleviksi virtuaalisen alueella. Virtuaalisuus määritellään yleensä moneutena, jolla on potentiaali aktualisoitua, tulla olevaksi maailman alueella.²¹⁶ Virtuaalinen on siis itsessään mimeettinen, maailmoja tuottava voima.

Koska pelilliset esitykset ovat olemassa yhtä aikaa sekä virtuaalisessa että reaalissa maailmassa, tarvitaan myös esityksen (*performance*) käsitteen laajentamista. Matt Delbridge ja Riku Roihankorpi ehdottavat seuraavaa määritelmää:

esitys voidaan määritellä jaettuna tai yksilöllisenä toimintana, tapahtumana, eleenä tai representaation, mediumin tai medioiden ilmitulon tapana, joiden kautta intentiot, odotukset, vaikutukset, sosiaaliset ja kor-

²¹³ Gibson 2012.

²¹⁴ Kts. esim. Arlander 2015.

²¹⁵ Kts. Roihankorpi 2015.

²¹⁶ Kts. Esim. Hardt&Negri 2005, Shields 2003 & Shields 2006.

poreaaliset alueet sekä ideat saavat yleisesti tunnustettavat ilmaisunsa tai erkaantuvat niistä.²¹⁷

Tämä määritelmä itsessään antaa tilaa virtuaalisen esityksen aktualisaatioille kaikissa suunnissa: esitys tässä kontekstissa voi siis tuottaa loputtomasti uutta, mahdollisesti ennen kuvittelematonta, olemassa olevaa virtuaalista ainesta. Kuten esitys, myös mimesis on termi, joka on määritelty sen tuhansien vuosien historian aikana yhä uudelleen.²¹⁸ Tässä artikkelissa näen mimesiksen toimintana ja voimana, jolla on rajaton potentiaali luoda uusia maailmoja. Mimesis ylittää teorian ja representaation, se kieltäytyy asettumasta aloilleen ja sopeutumasta normeihin. Mimesis on jatkuvan, loputtoman luomisen prosessi. Mimesis ei omassa tulkinnassani ole ainoastaan inhimillinen toiminnan alue, vaan sen tuottamiseen osallistuvat oliot yli laji- ja materiaalisuusrajojen. Tällainen käsitys mimesiksestä asettuu vastakkaiseksi esimerkiksi Platonin ajatuksille.²¹⁹ Mimesis ja virtuaalisuus ovat siis molemmat maailmoja luovia voimia, joiden todeksi-tulemisen potentiaalia ei voi rajoittaa.²²⁰ Sellaisina ne ovat vailla alkuperää eli an-arkkisia: niillä on anarkistinen horisontaalisesti, rihmastollisesti leviävä ja rakentuva olemus.

Osa 3 eli pieni hetki Spinozalle

On with the dance! let joy be unconfin'd. (Lord Byron)²²¹

Baruch Spinoza, ilon filosofi, asettuu alkupäähän sitä antihumanistista kamppailua, jota on myöhemmin käynyt muun muassa Donna Haraway purkamalla ihmisen, eläimen ja koneen väleihin rakennettuja muureja. Spinoza kiistää ihmisen erilaisuuden muun luonnon kanssa, sillä jos ihminen on erillään muusta maailmasta, ei ihmistä ole olemassa.²²² Michael Hardt ja Antonio Negri kirjoittavat:

Antihumanismi, joka käsitetään kaiken transsendenssin kiistämiseksi, ei siis missään nimessä merkitse *vis vivan*, modernin tradition vallankumouksellista virtausta elvyttävän luovan elämänvoiman kieltämistä. Päinvastoin: transsendenssin torjunta on ehtona tämän immanentin vallan ajatukselle, filosofian anarkistiselle perustalle: *Ni Dieu, ni maître, ni l'homme*.²²³

Koska sekä Deleuze ja Guattari että Bennett ammentavat teorioissaan Spinozalta, on syytä käydä lyhyesti läpi joitakin Spinozan ajatuksia. Spinozan sub-

²¹⁷ "performance [can be defined] as a shared or individual act, event, gesture or emergence/manner of (a) representation, medium or media, by which intentions, expectations, influences, social/corporeal domains and ideas depart from or receive their commonly recognizable articulations." Delbridge & Roihankorpi 2015, 51. Suom. MH.

²¹⁸ Kts. Esim. Potolsky 2006 & Taussig 1993.

²¹⁹ Kts. esim. Kirkkopelto 2009.

²²⁰ Kts. Roihankorpi 2015.

²²¹ http://www.poetry-archive.com/b/the_eve_of_waterloo.html

²²² Hardt & Negri 2005, 103.

²²³ "Ei jumalaa, ei herraa, ei ihmistä." Hardt & Negri 2005, 104.

stanssi, *conatus* ja affektit muodostavat pohjan niin väreilevälle materiaalille kuin rihmasto(i)llekin. Spinozalle on olemassa vain yksi jumalallinen substanssi, joka on ääretön.²²⁴ Jumala on siis kaikki, kaikki on jumalasta ja näin yhteen liittyntä materiaalisella tasolla. Maailma ja kaikki mikä maailmankaikkeudessa on, jokainen ruumis, jokainen asia, olio, on tämän jumalallisen substanssin *modus*.²²⁵

Spinoza puhuu jumalasta mutta ajatus kulkee maallisemman diskurssin polkuja. Me kaikki maailmassa manifestoituvat ruumiit, inhimilliset ja ei-inhimilliset, elävät ja ei-elävät, olemme saman aineksen *moduksia* ja ilmentymiä. Meidät on kaikki tehty tähtipölystä, atomeista, alkuaineista, kaikki meidät voidaan hajottaa lopullisesti samoihin osiin. Tämä ajatus materiasta, kollektiivisesta koostumisesta, joka yhdistää meidät kaikki ja joka tekee meistä kaikista – myös ei-elollisista – aktiivisia toimijoita, toistuu nähdäkseni myös Deleuzen ja Guattarin sekä Bennetin kirjoituksissa. Spinozan anti-humanismi on tässä paljaimmillaan: meitä ihmisinä ei voi erottaa kaikesta muusta, olioiden välisiä hierarkioita ei siis pohjimiltaan ole olemassa.

Kaikilla substanssin moduksilla, olioilla, on *conatus* eli kyky toimia. Riisutuimillaan *conatus* on olion pyrkimys säilyttää oma olemassaolonsa sellaisena kuin se on.²²⁶ Olio siis pyrkii itselleen hyvään ja vastustaa voimia, jotka pystyisivät sen tuhoamaan. Koska kaikilla olioilla on tämä sama kyky, ovat kaikki oliot Spinozalle tässä suhteessa tasa-arvoisia.²²⁷ Olioiden toisiin olioihin tuottamat vaikutukset ovat affekteja. Jokaisella oliolla on kyky vaikuttaa ja tulla vaikutetuksi, ja nämä vaikutukset ovat hyviä tai huonoja, olosuhteista ja yksittäisten olioiden olemuksesta riippuen. Affektien voimasta oliot luovat uusia maailmoja toisiinsa vaikuttavina ruumiina.²²⁸

Pelaamista yhteisenä tekijyytenä voi ajatella Spinozan ilon filosofian kautta. Kaikki osaset pyrkivät itselleen hyvään, ja koska hyvä on yleensä hyvää kaikille kanssatekijöille, näin syntyvä toimijoiden verkosto tuottaa esityksen, jossa kaikkien osasten olemassaolo pyrkii kohti suurempaa täydellisyyttä. Ihmispelaajalle se voi tarkoittaa pelaamisen tuottamaa nautintoa, sähkölle tilaisuutta virrata ja tuottaa energiaa, pikseleille mahdollisuutta järjestäytyä yhteen ja tuottaa jatkuvaa kuvavirtaa. Aluksi kuvaamassani *Shelterissä* kohtaamani maailma rakentuu siis pikseli pikseliltä sähkön ja koneiden avustamana kokonaisuudeksi, joka pursaa virtuaalista elämää.

Tässä on helppo sortua antropomorfismiin ja antroposentrismiin, positiiviseen ihmiskeskeiseen yhteistyöajatteluun, sillä todellisuudessa en voi tietää ovatko esimerkkeinä kuvaamani prosessit muille toimijoille hyviä vai huonoja, kulkevatko ne näiden prosessien kautta kohti suurempaa vai vähäisempää täydellisyyttä. Haluan olettaa, että niin kauan kuin prosessi rullaa saumattomasti, olemme kaikki tuottamassa mimesistä, luomassa uutta esitysympäristöä, yhdessä. Ja vaikka halumme olisivatkin ristiriidassa toistensa kanssa, toimimme silti samalla immanentilla

²²⁴ Spinoza 1994, 54.

²²⁵ Spinoza 1994, 145.

²²⁶ Spinoza 1994, 145.

²²⁷ Spinoza 1994, 205.

²²⁸ Deleuze 2012, 66.

tasolla ja lopputulos on se esitys, joka aukeaa minun ihmis- ja muiden tekijöiden ”mille tahansa”-aisteille.

Vaikka kaikilla olioilla on sama *conatus*, sama perustava halu säilyttää olemassaolonsa sellaisena kuin se on, on vaikea olla näkemättä – kenties turhankin antroposentrisesti – omaa, inhimillistä pelaajuuttaan ja näkökulmaansa koko yhteenliittymää hallinnoivana voimana. Tämä yritys rakentaa hierarkia, jossa minä – pelaaja, ihminen, näennäinen fasilitaattori – olen huipulla, murtuu kuitenkin omaan mahdottomuuteensa, kun tunnustamme muiden toimijoiden kyvyn vaikuttaa meihin.

Osa 4 eli väreilevä materia

I've always felt that your belongings have never been on a level with you. (George Eliot)²²⁹

Millaisena näkisimme maailman ja suhteemme toisiin materiaalisuuksiin, jos ottaisimme yleensä elottomina havaitsemamme asiat ja ilmiöt vakavasti, jos näkisimme myös ne aktiivisina toimijoina ihmisten ja muiden eläinten rinnalla? Tämä kysymys on keskiössä Jane Bennettin teoksessa *Vibrant Matter* (2010). Bennett rohkaisee meitä ottamaan materian toveriksemme ja näkemään sen aktanttina, värisevänä kehona, jonka toiminta vaikuttaa meihin ja jonka toimintaan me vaikutamme.²³⁰

Bennettin teoria pyrkii ajattelemaan subjektiviteettia ja sen rajoja ihmisen jumalallisuuden ulkopuolella, sekä samalla löytämään uusia horisontaalisempia ja tasavertaisempia tapoja olla suhteessa materiaan.²³¹ Bennettin filosofian mukaan materian näkeminen kuolleena vahvistaa ihmisen käsitystä itsestään maailman ja maapallon hallitsijana ja samalla ruokkii tuhoisia unelmia hallinnasta ja valloittamisesta. Väheksyessämme aistihavaintojamme ymmärrämme itsemme yksin vastuulliseksi kaikesta toiminnastamme ja jätämme näin huomiotta kaikki ne ei-elolliset voimat ja toimijat, jotka väistämättä ja loputtomasti kytkeytyvät ja vaikuttavat ihmisten kaikkiin toimintoihin arvaamattomilla tavoilla – estäen, edistäen tai vain kanssa tehden. Tarkoitus siis on hylätä ajatus siitä, että vain me vaikuttaisimme materiaan, ja ottaa tosissaan se, että kaikki vaikutussuhteet ovat kaksisuuntaisia.²³²

Videopeleissä pelaaja kohtaa lukemattomia erilaisia materiaalisuuksia. Lähes kaikki tässä käsittelemäni materiaalisuudet ovat oikeastaan materiaalisia sommitelmia, jotka voidaan nähdä joko rihmastollisina tekijöinä tai ne voidaan purkaa erillisiksi ruumiiksi ja analysoida osasten omia toimijuuksia kyseisessä esityksessä. Mikään osanen ei kuitenkaan ole olemassa eikä toimi yksin, vaan tekijyys on väistämättä aina yhteistä.

²²⁹ Eliot 1997, 530.

²³⁰ Bennett 2010, viii.

²³¹ Bennett 2010, ix.

²³² Bennett 2010, xii.

Mäyrän ja minun yhteinen seikkailu saa alkunsa minun biologisesta ruumiistani: minun ruumiini yhdessä koneen kanssa suorittamat toiminnot ovat käyttöliittymä, joka tekee videopelistä pelin.²³³ Minun käteni käynnistävät pelin ja avaavat sen siten hetkeksi osaksi fyysistä, minun aisteilleni havaittavissa olevaa maailmaa. Minun käteni myös ohjaavat mäyrää pitkin virtuaalimetsän polkuja, ja minun ruumiini ottaa vastaan ja kärsii yhteisen kokemuksen tuottamat biologiseen ruumiiseen kohdistuvat tuntemukset.

Kulkiessani ennalta määrättyä polkua eteenpäin näen rotan, jonka päätän pyydystää ravinnoksi poikasilleni. Lähdän takaa-ajoon. Lähestyessämme metsäaukioita haukka sukeltaa alas taivaalta ja nappaa suuhunsa edelläni juoksevan rotan. Pelästyn, sydämeni hakkaa, ja minun on pakko sammuttaa peli. Tunnin kuluttua käynnistan sen uudelleen. Huoli poikasten puolesta on valtava, ja odotan pitkään ruohikon suojuissa määrittääkseni haukan lentoreitin. Koska haukka, toisin kuin minä mäyränä, on ohjelmoidun reittinsä vanki, saan selville oikean rytmin kuljettaakseni poikaset suojaan ja samalla läpäistäkseni kentän.



Vaarallinen metsä. *Shelter* (Might and Delight, 2013).

Videopeliin uppoutuessani minun ruumiini resonoi sen tahdissa. Pasi Väliaho kirjoittaa, että videopelien immerstiivinen perusluonne kytkee itseensä ruumiimme ja aivomme kognitiivisine ja somaattisine toimintoihin. Videopelien välittämät kuvastot vitaalisine tulevaisuushorisontteineen resonovat pelaajan ruumiillisten rekisterien kanssa tuottaen sekä lyhyt- että pitkäkestoisia fyysisiä ja mentaalisia tiloja, tunteita ja konteksteja. Resonanssit johtavat toimintoihin yhdessä ei-inhi-

²³³ Galloway 2006, 2.

millisten toimijoiden kanssa, ja nämä toiminnot taas pelitapahtuman olemassa-oloon sillä kyseisellä hetkellä.²³⁴

Ruumiini ulkopuolinen konkreettinen, aineelliselta tuntuva materiaalisuus on tietokone tai konsoli, jolla pelaaja pelaa. Se on metalleista ja muoveista muodostuva kokonaisuus, johon on liitetty erilaisia ulokkeita ja lisäosia, kuten hiiri, kaiuttimet, näyttö tai nettikaapeli. Voimme helposti kuvitella näiden materiaalisuuksien tien luoksemme: muoviksi muuttunut öljy on porattu, metallit louhittu, raakamateriaaleja ovat työstäneet lukuisat kädet (luultavasti riistetyt sellaiset), koneet on koottu paremmin palkattujen käsien suunnittelemien piirrosten pohjalta, ne on pakattu, kuljetettu globaalisti, olemme ostaneet ne – joko verkosta tai lokaalisti – ja nyt kosketamme niitä omilla käsillämme. Ihmisen kädet liittyvät jokaiseen vaiheeseen, mutta näiden laitteiden omaa toimijuutta on vaikeampi hahmottaa.

Edessäni oleva tietokone näyttää rauhalliselta, stabiililta, mutta kuuloaisti paljastaa toisen todellisuuden muovikuoren takana. Tietokoneet ovat jatkuvasti aktiivisessa uudelleen järjestelyjen prosessissa. Pikselit syttyvät ja sammuvat, kovalevy kirjoittaa itseään uudelleen jokaisen kirjaimen syntyessä ja tuuletin tekee töitä turvatakseen muita osia ylikuumenemiselta. Kone vastaa jollain tavalla jokaiseen toimintooni, mutta toimii myös itsenäisesti.²³⁵

Koneiden autonominen toimijuus aukeaa kuitenkin selkeimmin virheiden kautta. Kun tietokone menee jumiin, kaatuu, hajoaa, kun hiiri ei hyväksy käskyjämme tai kun kuuloke alkaa säristä, kun koneesta tulee roska, se lakkaa olemasta proteesimme ja muuttuu omaksi toimijakseen. Harhainen kuvitelma, sillä toimijuus on ollut läsnä koko ajan. Tähän asti meillä on vain ollut yhteinen sävel ja päämäärä, tähän asti kone on tehnyt mitä me haluamme, olemme kuvitelleet olevamme hierarkian huipulla. Virheestä aukeaa suhde, josta kaikilla toimijoilla on mahdollisuus vetäytyä.

Tietokonetta pyörittää sähkö, jonka toimijuutta myös Bennett teoksessaan tarkastelee.²³⁶ Sähkön oma toimijuus on selkeimmin ymmärrettävissä sen poukkoilevan ja virtaavan olemuksen kautta. Sen ruumis on tavoittamaton ja se on jatkuvassa joksikin-tulemisen prosessissa. Vaikka käyttämämme sähkö onkin ihmisten käyttöönsä valjastamaa, voi se muun muassa murtautua ulos rikkinäisistä johdoista ja pistorasioista ja paeta tai aiheuttaa oikosulkuja. Sähkö voikin yhteistyössä muiden sähköverkon toimijoiden kanssa keskeyttää pelini milloin vain. Sähkökatko, josta myös Bennett puhuu, on esimerkki tapahtumasta, jossa ei-inhimilliset ja inhimilliset toimijat yhdessä tuottavat häiriön, joka vaikuttaa myös ihmisten elämään. Tässä hetkessä ei-inhimillinen, elämäämme käytännössä pyörittävä toimijuus tulee konkreettiseksi, se manifestoituu häiriön kautta.

Videopelin sisäiset materiaalisuudet ovat vaikeammin hahmotettavissa. Näytölle piirretty pikseleistä muodostuva visuaalinen, virtuaalinen materiaalisuus, joka on rakennettu lukemattomista tietokoneohjelmista ja koodeista. Näiden koodien ja algoritmien tarkoitus on ohjata minut yhä syvemmälle immersioon, uppoutumiseen, loputtomaan kiihotuksen tilaan, johon pelaaminen tuottaa hetkellistä

²³⁴ Väliaho 2014, 29.

²³⁵ Galloway 2006, 4-5.

²³⁶ Bennett 2010, 24–28.

tydytystä. Pasi Väliahon mukaan ihmisaivojen tehtävä on ennakoida tulevaa, katsoa aina eteenpäin. Videopelit²³⁷ vastaavat tähän aivojen perusolemuksen rakentamalla loppumatonta ärsykkeiden ja odotusten tulevaisuushorisonttia. Tässä yhteistoimijuus kytkeytyy biovaltaan, videopeli muuttuu hallinnan välineeksi somaattisen ja kognitiivisen houkuttelevuutensa kautta.²³⁸

Videopelien materiaalisuutta voidaan tarkastella myös pelin sisäisen maailman kautta, jolloin piirtyy esiin selkeä representaation taso. Esiinnyn tai toimin tässä kyseisessä pelissä mäyränä, joka on mallinnettu biologisen mäyrän hahmon pohjalta. Pelin suunnittelijat ovat pyrkineet luomaan virtuaalisia olosuhteita, joissa tämä kyseinen mäyrän representaatio voisi toimia jotenkin ”mäyrämäisesti”. Minun esittämäni mäyrän lisäksi pelissä on myös muita hahmoja, tässä tapauksessa muita eläimiä: kettu, rotta, sammakko, haukka. Hahmoja on peleissä yleensä kahdenlaisia, niitä joita pelaaja liikuttaa ja niitä jotka liikkuvat itse, eli ovat liikkeessä koodikielen ja algoritmien välityksellä. *Shelterissä* on kyseessä mäyrien ja muiden eläinten yhteinen esitys vaarallisesta luonnosta, selviytymistarina, joka on helppo asettaa narratiiviseen representaatioiden viitekehukseen: nämä pikselirakennelmat eivät ole mitään, ne vain esittävät olevansa, ne on rakennettu kertomaan samaistuttava tarina aristoteelisen draaman kaaren mukaisella totutulla tavalla. Kyseessä on tässä kontekstissa eräänlainen virtuaalinen eläinfaabeli.

Oma kiinnostukseni suuntautuu kuitenkin representaatioiden ja tarinallisen tason taakse. Edessäni esiintyvät animoidut hahmot voidaan nähdä sommitelmina, joiden funktio on niissä itsessään. Mäyrä ei esitä mäyrää, se vain yksinkertaisesti on. Katseen siirtäminen pois hahmon representaatiokonnaatioista avaa uusia yhteenliittymien mahdollisuuksia: se mitä ruudulla näen, on vain yksi kohta laajaa rihmastoa, esityksellinen sommitelma, joka särkyy ja jatkuu liittyäkseen toisiin loputtomasti.

Mäyrä ja muut pelin eläintoimijat liikeratoineen on koodattu toimimaan tietyillä tavoilla. Niiden käytös on riippuvainen pelille annetusta ja koodatusta sääntöjärjestelmästä. Haukka hyökkää tietyllä hetkellä kimppuuni, sillä se on sille annettu tehtävä, joka merkityksellistyy osaksi jännittävää matkaani. Kuten sähkön tapauksessa, oletan haukan tottelevan koodia, tottelevan sille annettua liikerataa. Samaa odotan poikasiltani. Odotan niiden seuraavan minua järkevä etäisyyden päässä pysähtymättä puuhaamaan omiaan. Mutta pikseleistä koostuva entiteetti ei aina liiku sulavasti ja ennalta arvattavasti. Haukka voi jäädä kiertämään liian pientä kehää lentoradallaan, se voi kadota ja ilmestyä näkyviin sattumanvaraisissa paikoissa ja estää siten etenemiseni. Poikaseni voivat jäädä kiinni toisiinsa tai maaston pikseleihin, ne voivat joutua puoliksi vaikkapa kiven sisään ja kuolla nälkään yrittäessäni puskea niitä irti. Bugi eli ohjelmointivirhe on koodin tapa tehdä näkyväksi virtuaalisten kumppaneideni toimijuuden potentiaali. Bugi antaa tilaa tapahtumille, jotka ovat yllättäviä, uutta luovia ja koodin tarkoituksen tuolla puolen. Toisin sanoen bugi avaa uuden mimeettisen ulottuvuuden, jossa luomisen hetken kollektiivisuus tulee näkyväksi.

²³⁷ Väliaho puhuu etenkin *first person shooter* –peleistä, mutta näen saman tulevaisuuteen ja lyhyen tähtäimen ennakointiin nojaavan mekaniikan olevan läsnä lähes kaikissa videopeleissä. Tempo tosin saattaa vaihdella.

²³⁸ Väliaho 2014, 40-41.

Nämä sommitelmat tehdään yhdessä, ja tässä on avautuma ”meihin” minun sijastani. Me teemme yhdessä, me luomme yhdessä, me antaudumme mimesikseen – leikkiin ja uuden maailman, uuden olemassaolon alueen rakentamiseen – yhdessä. Esitys, jonka näen, on siis yhdessä tuotettu. Mutta kenen kanssa? Olen puhunut inhimillisistä ja ei-inhimillisistä toimijoista, mutta tämän jaottelun tekeminen on yksinkertaisimmillaankin ongelmallista. Vaikka voisimme todeta, että ”minä”, tämä ruumis jossa elän, on inhimillinen, siis minä olen inhimillinen, olen kuitenkin jo monta, joista osa on inhimillisiä ja osa ei-inhimillisiä. Olemme jatkuvassa subjektivaation prosessissa, moneuden prosessissa, joksikin-tulemisen prosessissa.²³⁹ Näiden prosessien lisäksi kehossani asustaa valtava määrä toisia – bakteereja ynnä muita – jotka vaikuttavat ja vaikuttuvat. Sama pätee myös ei-inhimillisiin kansatekijöihini: kaikki ovat lukemattomien risteävien toimijoiden affektien kohteena. Kuten Donna Haraway kirjoittaa: ”To be one is always to become *with* many.”²⁴⁰

Osa 5 eli subjektiviteetti, rihmasto ja maailmojen rakentaminen

There can be no pleasure to me without communication. (Michel de Montaigne)²⁴¹

Kuten sanottu, olemme jatkuvassa subjektivaation eli subjektiviteetin tuottamisen prosessissa. Guattari ehdottaa subjektiviteetille seuraavaa ”kattavaa ja tilapäistä” määritelmää:

[--] ehtojen joukko, joka tekee mahdolliseksi muotoutuvien yksilöllisten ja/tai kollektiivisten tapahtumatahojen esiin sukeltamisen itseensä viit- taavana elämisen territoriona naapuruudessa eli rajaavassa suhteessa toiseuteen, joka sekin on subjektiivinen.²⁴²

Yksilön subjektiviteetin tuotanto, se territorio, joka jonakin hetkenä satun olemaan, hakeutuu fyysisenä oliona tekemisiin toisten subjektiviteettien ja toisten fyysisten olioiden kanssa. Yksi tapa tai malli järjestäytyä toimijoiksi yhdessä muiden kanssa on rihmasto. Rihmasto on Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin toimijuuksien järjestäytymistä kuvaava termi. Rihmasto, joka lainaa muotonsa sienien organisaatiolta, asettuu vastakkaiseksi binäärisesti jakautuvalle puumallille, ja vastustaa siis kaikkia hierarkioita ja järjestyksiä. Jokainen rihmaston piste voidaan

²³⁹ Kts. Guattari 2010.

²⁴⁰ Haraway 2008, 4.

²⁴¹ Montaigne 2009, Chapter IX.

²⁴² Guattari 2010, 30.

(ja velhojen – kuten D&G itseään kutsuvat – mukaan pitääkin) yhdistää mihin tahansa muuhun rihmaston pisteeseen.²⁴³

Rihmaston voi katkaista ja rikkoa mistä tahansa kohdasta, mutta koska kaikki pisteet voidaan yhdistää viivoiksi, se alkaa ja jatkuu aina loputtomasti jotakin toista viivaa kohti ja pitkin. Esimerkkinä tästä on muurahaisyhdyskunta, joka yhdistyy ja jatkaa olemassaoloaan, vaikka osa pesästä tai sen jäsenistä tuhottaisiin tyystin. Deleuze ja Guattari kirjoittavatkin:

Jokainen rihmasto sisältää segmentaarisuuden viivoja, joiden mukaisesti se stratifioidaan, territorialisoidaan, organisoidaan, attribuoidaan ja niin edelleen; mutta myös deterritorialisuuden viivoja, joiden kautta se lakkaamatta pakenee. Rihmastossa tapahtuu aina katkos segmentoidun viivan räjähtäessä paon viivassa, mutta paon viiva on kuitenkin osa rihmastoa. Nämä viivat liittyvät jatkuvasti toisiinsa.²⁴⁴

Rihmasto on siis yhdistymisen ja pakenemisen alue, ja sellaisena lähde loputtomalle vapaudelle, loputtomalle määrittämättömälle moneudelle. Tässä rihmasto toimii samansuuntaisesti mimesiksen kanssa, se on ikuisuuksiin jatkuva uuden luomisen potentiaali. Virtuaalisessa todellisuudessa, pelin sisäisessä maailmassa sekä pelaajan fyysisessä pelikokemuksessa kaikki yksittäiset, ajateltavat elementit tulevat oleviksi ainoastaan niitä yhdistävien viivojen eli suhteiden solmukohdissa. Jokainen virtuaalinen tai fyysinen ruumis muodostuu siis ainoastaan suhteessa toisiin ruumiisiin. Minuna esiintyvää mäyrää ei siis ole olemassa ilman minua, pikseleitä, sähköä, tietokonetta eikä koodareita. Sama pätee minun pelaavaan subjektiviteettiini tuona nimenomaisena hetkenä.

Yksi rihmaston muoto on sommitelma. Sommitelmasta usein käytettyjä esimerkkejä ovat vaikkapa ratsukko, joka muodostuu hevosesta, ihmisestä ja jalustimesta ja muista ratsastustarvikkeista sekä rakkaus, joka ei ole rakkautta ihmiseen vaan siihen sommitelmaan, joka muodostuu rakastajasta, rakastetusta ja kaikista niistä tunnelmista ja affekteista jotka rakastettuun liittyvät.²⁴⁵ Sommitelma on Deleuzen ja Guattarin mukaan ”ulottuvuuksien kasvu moneudessa, joka välttämättä muuttaa luonnettaan sitä mukaa kun se lisää kytkentöjään”.²⁴⁶ Sommitelma ei siis ole koskaan valmis tai stabiili, mutta ei myöskään koskaan sama: se muuttuu jokaisen uuden toimijuuden kytkeytyessä. Tämä kytkeytyminen ei kuitenkaan ole aina tuskatonta, vaan se vaatii kaikilta osallisilta mukautumista ja muuttumista. Huomio kohdistuukin jälleen sommitelmaa muodostaviin viivoihin: kaikki subjektiviteetit ovat sellaisia kuin ovat vain siinä hetkessä, tietyissä suhteissa.

Esitys kaikissa olomuodoissaan – niin esitystaiteena kuin minä tahansa kulttuurisena esityksenä tai vaikkapa minän esityksenä – on väistämättä sommitelma, joka muotoutuu esiintyjän/esiintyjien, katsojien (esityksen sisäisten tai ulkoisten),

²⁴³ Deleuze 1992, 27.

²⁴⁴ Deleuze 1992, 30.

²⁴⁵ <https://teoriapiikki.wordpress.com/dg-sanasto/>.

²⁴⁶ Deleuze 1992, 29.

ympäristön ja tilanteeseen vaikuttavien muiden kappaleiden ja affektien toiminnassa ja yhteenliittymässä.

Myös *Shelterissä* tekemäni ja näkemäni esitys on sommitelmista koostuva sommitelma ja täten aina ja loputtomasti osa laajempaa rihmastoa. Minä ja tietokone, mäyrä poikueineen, minä ja mäyrä, mäyrä ja muut eläimet, sähkö ja tietokone, virtuaalinen metsä ja näyttö sekä lukemattomat muut sommitelmat avaavat itsensä muutokselle kohti loppumattomuutta. Digitaalisen maailmankaikkeuden pienimmät yksiköt ovat ykkösiä ja nollia, ja siten periaatteessa saavutettavissa minkä tahansa prosessorin kautta.²⁴⁷ Minun ruumiini taas avaa hiukkastason yhteyden maailmaan, jonka voimme ajatella olevan Spinozan jumalallisen substanssin yksi olomuoto. Yhteinen esityksemme on kuitenkin jotain muuta kuin näiden sommitelmien kuviteltavissa oleva summa tai yhteismitallisuus.

Tässä kohtaa on helppo katsoa videopelien ja esitysten yhteiseen maastoon: jokainen hetki on väistämättä uusi ja ainutlaatuinen, sillä uusia kytkeytyjiä on loputtomasti. Jos ajattelemme pelejä, näemme loputtoman määrän prosesseja, joihin yhä uudet algoritmit, pikselit, pelaajat ja pelaajien tuottamat – pelien sisällä virtuaaliset ja pelitilanteessa yhdessä koneen kanssa fyysiset – eleet kytkeytyvät. Pelaaja pyrkii sommitelmiin pelimaailmassa vastaantulevien toimijoiden (ja myös niiden, jotka toimivat taustalla, näkymättömissä, olivat ne sitten inhimillisiä tai ei-inhimillisiä) kanssa, ja pikselit ynnä muut pyrkivät sommitelmiin toistensa kanssa. Nämä sommitelmat rakentavat yhdessä uusia mimeettisiä maailmoja, toisin sanoen ne osallistuvat yhdessä videopelien tuottamiin esityksiin. Inhimillisen ja ei-inhimillisen yhteistoimijuus on mittaamaton eikä toistettavissa samalaisena, sillä vaikka voisimme jäljitellä uudelleen ihmisen toimintaa – tosin esimerkiksi solutasolla se on mahdotonta – emme pääse käsiksi kaikkeen siihen mikä tapahtuu piilossa. Tämä yhteistoimijuus on siis mimeettistä, sen uutta luova voima on vastustamaton.

Rihmastojen ja sommitelmien muodostuminen ja hajoaminen tapahtuvat deterritorialisaation ja reterritorialisaation prosessien kautta. Deterritorialisaatioissa systeemi, järjestys tai rihmasto hajoaa, laajentuu tai joku (tai usea) sen osa irtaantuu. Reterritorialisaatioissa taas kiinnitytään rihmastoihin tai muodostetaan uusia. Deterritorialisaatio on siis muutosta ja nyrjähdystä, reterritorialisaatio taas uuden järjestyksen muodostumista.²⁴⁸ Nämä prosessit eivät välttämättä ole toisistaan erillisiä, vaan yhden ruumiin liikkeitä saattavat olla yhtä aikaa molempia.

Orkidea ja ampiainen on mimikryyn eli jäljittelyyn pohjaavan rihmaston – ja myös vastikkeettoman, hyödyttömän rakkauden – esimerkki, josta ovat Deleuzen ja Guattarin lisäksi puhuneet myös Hardt ja Negri.²⁴⁹ Orkidean ja ampiaisen muodostamassa rihmastossa molemmat sekä de- että reterritorialisoituvat: orkidea imitoi ampiaista, siis muuttuu, mutta samalla se yhdessä ampiaisen kanssa muodostaa uuden sommitelman, jossa ampiainen muuttuu osaksi orkidean lisääntymiskoneistoa samalla kuljettaen orkidean siitepölyn uusiin sommitelmiin.²⁵⁰

²⁴⁷ Mulder 2006, 295.

²⁴⁸ <https://teoriapiikki.wordpress.com/dg-sanasto/>.

²⁴⁹ Kts. Hardt & Negri 2009.

²⁵⁰ Deleuze 1992, 31.

Ne muodostavat rihmaston, joka jatkuu kera toisten orkideoiden ja ampiaisten. Deleuze ja Guattari tiedostavat orkidean lisääntymisprosessin jäljittelyyn eli mimikryyn pohjaavan luonteen, mutta katsovat sen tapahtuvan vain kerrostumien tasolla: kasvivirus ja eläinruumis imitoivat toisiaan yhdessä, rinnakkain. Tämän lisäksi on kyse myös ja varsinkin:

[- -] koodin kiinniottamisesta, koodin lisäarvosta, valenssin kasvusta, todellisesta tulemisesta, orkidean ampieksi-tulemisesta, ampieksen orkideaksi-tulemisesta [- -] Siinä ei ole imitaatiota eikä vastaavuutta, vaan kahden heterogeenisen sarjan räjähtäminen yhteisestä rihmastosta muodostuvaan paon viivaan; se on rihmasto, jota ei voi attribuoida eikä alistaa millekään merkitsevälle.²⁵¹

Vaikka Deleuze ja Guattari itse hylkäävät mimesiksen käsitteen ampieksen ja orkidean kohdalla, näkisin, että tämä koskee vain mimesistä sen imitaatiokonnaatioiden kohdalla. He siis siirtävät katseen pois jäljittelystä, mimikrystä, kohti uutta. Tällöin mimesis uutta tuottavana, maailmoja luovana voimana nousee merkitykselliseksi. Ampiaisen ja orkidea heittäytyvät yhdessä mimeettiseen prosessiin, jonka sivutuotteena syntyy nautinnon ja leikin ulottuvuuksia. Mimesis ei kuitenkaan välttämättä tähtää niihin, vaan se ylittää, kuten Deleuzen ja Guattarin esimerkissä, merkitykset ja päämäärät. Joksikin-tulemisen prosessit ovat siis väistämättä mimeettisiä, sillä niiden uutta luova luonto on kiistämätön.

Pelaaminen toimintana on mimeettistä representaation ja imitaation ylittävissä mielessä. Koska se ainakin yleensä – emmehän voi tietää kaikesta tässä maailmassa – tapahtuu nautinnon, hauskanpidon, halun ja leikin mahdollisuuksia sivuten, mutta ei niille alistuen, se on vapaata, hierarkiatonta ja funktiotonta toimintaa. Tällä tarkoitan sitä, että pelaamiseen johtavat syyt tai ruumiintunteukset eivät välttämättä ole nautinnon motivoimia. Immersiota kohti ajaa halu, jonka tuotannon ja liikkeen alue rihmasto on.²⁵²

Minun ja mäyrän yhdessä muodostamaa sommitelmaa voi ajatella tällaisena hyödyttömän ja vastikkeettoman mimesiksen alueena, jonne tietyt, joko algoritmien luomat tai minun oman kehoni määrittämät halut ovat meidät ajaneet. Leikki ja nautinto ovat oheistuotteita, sillä vaikka kyseessä on virtuaalisen mäyrän elämäntarinan kannalta olennainen ja vaarallinen vaihe, otan osaa tähän paljon monimuotoisempien prosessien ohjaamana. Ja samanlainen on myös mäyrän osa tässä hetkessä: joko pakosta tai huvikseen se osallistuu kanssani todellisen tulemisen prosessiin, jota on mahdoton jäljittää eläinimitaatioon tai alistaa itsensä ulkoisten merkitysten alle. Yhteinen matkamme on kokemuksellisesti merkitsevä vain itsessään.

²⁵¹ Deleuze 1992, 31.

²⁵² Deleuze & Guattari 1987, 14. Videopeleistä ja halusta kts. myös Väliaho 2014.



Pysähdys kesyttämättömässä. *Shelter* (Might and Delight, 2013).

Videopelien pelaaminen on pohjimmaltaan mimeettistä, uutta luovaa toimintaa jo siinä merkityksessä, että se ei ole toistettavissa samanlaisena, sillä jokaisessa hetkessä rihmasto sommitelmineen on erilainen. Se on siis jatkuvassa joksikin-tulemisen tilassa: mäyräksi-tulemisen, pikseliksi-tulemisen, konstruktiksi-tulemisen ja niin edelleen.

Uuden luominen vaatii usein väistämättä vanhan sommitelman tai rihmaston hajoamista.²⁵³ Videopelien sisäisessä maailmassa se voi tarkoittaa toisten avatarien tuhoamista. *Shelter*issä olen, edetäkseni pelin haluamalla tavalla, pakotettu tappamaan pieniä pikselieläimiä. Poikaseni syövät ne ja kasvavat isommiksi, pikselit vaihtavat paikkaa ja mukautuvat uusiin sommitelmiin, tuho siis synnyttää uutta virtuaalista elämää. Kun läpäisen kentän, jää sen sisältämä maailma taakseni lopullisesti. Voin toki aloittaa pelin alusta, mutta minun ja sen tietyn mäyrän on, jatkaaksemme matkaa yhdessä, hylättävä vanhat alueet, niiden on siis tuhouduttava meidän sommitelmaltamme lopullisesti. Mutta myös paikallaan pysyminen, liikkumattomuus, intensiteettiin liittyminen on vaihtoehto.

²⁵³ Deleuze 2012, 28.

Osa 6 eli pysähdys intensiteetissä

But the nomad is not necessarily one who moves: some voyages take place in situ, are trips in intensity. (Gilles Deleuze)²⁵⁴

Olen tässä artikkelissa pyrkinyt osoittamaan, että videopelien pelaaminen on materialistista, jaettua toimintaa, joka syntyy inhimillisten ja ei-inhimillisten tekijöiden välisissä rihmastoissa ja jaetuissa sommitelmissa. Tämä yhteistekijyys on erottamaton osa videopelien ontologiaa. Yhteistekijyyden kautta pelaaminen on aina laadullisesti muuttuvaa toimintaa: se on sarja joksikin tulemisen prosesseja. Toisekseen olen pyrkinyt avaamaan niitä tapoja, joilla pelaaja rakentaa esitystä yhdessä toisten toimijoiden kanssa – toisin sanoen avannut yhteisesiintyjyyden rihmastollista maastoa. Esimerkkien kautta olemme nähneet pienen palan siitä esityskokonaisuudesta, jonka olen yhdessä toisten kanssa *Shelterissä* luonut ja kokenut.

Pelaaminen ei sinänsä poikkea mistään muusta inhimillisestä toiminnasta, sillä jokainen ihmisaktio muodostuu inhimillisten ja ei-inhimillisten tekijöiden rihmastossa sommitelmiksi yhä uudelleen kokoontuen ja purkaantuen. Videopelaamisen erityisyys on sen suora, materiaalinen ja näkyvä suhde sellaiseen ei-inhimillisyyteen, jonka olemme ajatelleet olevan materiatonta ja tavoittamatonta. Se luo suoran suhteen virtuaaliseen ja mimeettiseen pikseleiden, sähköön ja kumppanien moneuteen ja asettaa pelaajan/pelaajat erottamattomaksi osaksi tätä moneutta. Jokainen hetki tässä verkostossa on luomisen hetki, ja jokaiseen hetkeen sisältyy myös toimijuudesta ja autonomiasta todistavan virheen mahdollisuus, niin inhimillisille kuin ei-inhimillisillekin toimijoille.

Kaikki näihin peliesityksiin osallistuvat tekijät ovat sellaisia kuin ovat vain kyseisen hetken ajan. Emme koskaan pysty tavoittamaan uudelleen esimerkiksi juuri sitä sähköön ruumista, joka tuottaa virtaa jonakin tiettyinä hetkenä. Materia ei kuitenkaan katoa vaan kiertää, ja samat sommitelmien osaset voivat osallistua toisiin vastaaviin sommitelmiin tulevana hetkinä. *Shelter* esitystapahtumana ja -ympäristönä lakkaa olemasta, ainakin hetkellisesti, kun suljen pelin. Samat tai samankaltaiset tekijät osallistuvat kuitenkin kaikkeen muuhunkin toimintaan, joka tietokoneeni kautta tulee tapahtuneeksi. Videopeliympäristössä rakennetut ja rakentuvat esitykset ovat siis inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijuuksien yhdessä hetkellisesti olemassa oleviksi tulevia virtuaalisia matkoja, joiden esityksellinen ulottuvuus on niiden uutta luovassa mimeettisessä luonteessa. Jokaisessa hetkessä uudeksi rakentuva virtuaalinen maailma voi näyttää miltä tahansa, mutta sen todellinen potentiaali on (osin) näkymättömässä rihmastossa, joka levittäytyy pelaajan yli ja läpi horisontaalisena yhteistyönä.

Peleissä yhdessä tehdyt esitykset ovat siis enemmän kuin niiden mahdolliset representaatioulottuvuudet. On käytännössä aivan sama, minkälainen olio ruudulla liikkuu, mäyrä, ihminen vai pelkkä piste. Mallinnetun toiminnan laadullaan ei ole merkitystä: ampuminen, palikoiden asettelu, metsän tutkiminen tai

²⁵⁴ Deleuze 1985, 149.

vain paikallaan seisominen voivat tuottaa samanlaisia materiaalisia, nautinnollisia ja immersivisiä kokemuksia. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö visuaalisilla ärsykeillä ja esimerkiksi esteettisellä mielihyvällä olisi merkitystä. Visuaalinen havainto on kuitenkin vain yksi osa sitä affektipalettia, joka pelaajaan pelihetkellä vaikuttaa.

Vapauden ja nautinnon potentiaalit ovat läsnä siinä loputtomien mahdollisuuksien rihmastossa, joka materiaalisen toimijuuden kautta pelaamiseen aukeaa. Kun unohdamme representaation, merkityksellisyyden ja funktionaalisuuden, kohtaamme virtuaalisen ja mimesiksen aina eteenpäin pyrkivän ja uutta luovan voiman – voiman, joka on luonteeltaan paikaton, liikkeessä, nomadinen. Brian Massumi kirjoittaa Deleuzen ja Guattarin *A Thousand Plateaus* -teoksen englantinkielisen käännöksen esipuheessa näin:

[- -] nomadinen ajattelu kulkee monella nimellä. Spinoza kutsui sitä ”etiikkaksi”. Nietzsche kutsui sitä ”iloiseksi tieteksi”. Artaud kutsui sitä ”kruunatuksi anarkiaksi”. [- -] Deleuze ja Guattari käyttävät termejä ”pragmatiikka” ja ”skitsoanalyysi”, ja kuvailevat johdannossa rihmastollisen verkoston, joka kuristaa pahamaineisen puun juuret. Yksi teoksen ajatuksista on, että nomadinen ajattelu ei ole rajoittunut filosofiaan. Tai, että nomadista filosofiaa tapahtuu monessa eri muodossa.²⁵⁵

Koska nomadinen ajattelu ei ole sidottua filosofiaan, vaan se voi manifestoitua myös taiteessa, voidaan perustellusti olettaa, että myös pelaamisella esityksellisenä toimintana on laadultaan nomadisia ulottuvuuksia. Yhteistekijyys eri inhimillisten ja ei-inhimillisten materiaalisuuksien kanssa muodostaa toimijoiden rihmaston, joka hierarkiattomasti aukeaa ja laajenee joka suuntaan jatkuvasti ja loputtomasti. Kun minä, tämä olio, tämä hetkellinen subjektiviteettini lopettaa, eivät muut toimijat lakkaa olemasta, vaan ne jatkavat ilman minua kytkeytyen toisiinsa vastaaviin jossain toisaalla.

²⁵⁵ [- -] nomad thought goes by many names. Spinoza called it ”ethics.” Nietzsche called it the ”gay science.” Artaud called it ”crowned anarchy.” [- -] Deleuze and Guattari employ the terms ”pragmatics” and ”schizoanalysis,” and in the introduction describe a rhizome network strangling the roots of the infamous tree. One of the points of the book is that nomad thought is not confined to philosophy. Or that the kind of philosophy it is comes in many forms. Deleuze & Guattari 1987, xiii. Suom. MH.

Kirjallisuus

- Arlander, Annette. 2015. "Mikä esitystutkimus?" Teoksessa Annette Arlander, Helena Erkkilä, Taina Riikonen & Helena Saarikoski (toim.) *Esitystutkimus*. Helsinki: Partuuna.
- Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of things*. Durham and London: Duke University Press.
- Bogost, Ian. http://bogost.com/writing/videogames_are_a_mess/ (Luettu 9.2.2016.)
- http://www.gamasutra.com/view/feature/134735/persuasive_games_exploitationware.php?page=2 (Luettu 15.2.2016.)
- Bryant, Levi. <https://larvalsubjects.wordpress.com/2009/08/28/gradients-of-resistance/> (Luettu 9.2.2016).
- Caillois, Roger. 2001. *Man, Play and Games*. Urbana and University of Illinois Press.
- Delbridge, Matthew & Roihankorpi, Riku. 2015. "Intermedial ontologies: strategies of preparedness, research and design in real time Performance Capture". *Nordic Theatre Studies vol 26:2*, 46–57.
- Deleuze, Gilles. 1992. *Autiomaa: Kirjoituksia vuosilta 1967–1986*. Toim. & suom. Jussi Kotkanvirta, Keijo Rahkonen & Jussi Vähämäki. Helsinki: Gaudeamus.
- Deleuze, Gilles. 2012. *Spinoza. Käytännöllinen filosofia*. Suom. Eetu Viren. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. 1987. *A Thousand Plateaus. Capitalism and schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dolphijn, Rick & van der Tuin, Iris. 2012. *New Materialism: Interviews & Cartographies*. London: Open Humanities Press.
- Eliot, George & Carroll, David. 1997. *Middlemarch*. Oxford University Press.
- Galloway, Alexander R. 2006. *Gaming. Essays on Algorithmic Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gibson, William. 2012. *Distrust That Particular Flavor*. G.P. Putnam's Sons.
- Grahame, Kenneth. 2012. *Kaislikossa suhisee*. Suom. Maarit Varpu. Aurinko Kustannus.
- Guattari, Félix. 2010. *Kaaosmoosi*. Suom. Mariaana Fiendt-Jäntti & Heikki Jäntti. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Haraway, Donna J. 2008. *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hardt, Michael & Negri, Antonio. 2009. *Commonwealth*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Hardt, Michael & Negri, Antonio. 2005. *Imperiumi*. Suom. Arto Häilä, Mika Ojakangas, Taina Rajanti, Olli Sinivaara, Akseli Virtanen & Jussi Vähämäki. Helsinki: WSOY.
- Huizinga, Johan. 1967. *Leikkivä ihminen: yritys kulttuurin leikkiaineeseen määrittelemiseksi*. Suom. Sirkka Salomaa. Helsinki: WSOY.
- Kirkkopelto, Esa. 2009. "The Question of the Scene: On the Philosophical Foundations of Theatrical Anthropocentrism." *Theatre Research International* 34:3, 230–242.
- Mulder, Arjen. 2006. "Media". *Theory, Culture & Society*, No. 23, 289–296.
- PoetryArchive. *The Eve of Waterloo*. http://www.poetry-archive.com/b/the_eve_of_waterloo.html (Luettu 5.10.2016)
- Potolsky, Matthew. 2006. *Mimesis*. London and New York: Routledge.
- Roihankorpi, Riku. 2015. "Performing (the Subject of) Exteriority: Virtuality, Mimesis, and the Gratuitous 'One Must'". Teoksessa Matthew Causey, Emma Meehan & Néill O'Dwyer (toim.) *The Performing Subject in the Space of Technology. Through the Virtual, Towards the Real*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

- Salen, Katie & Zimmerman, Eric. 2004. *Rules of Play: Game Design Fundamentals*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Shields, Rob. 2003. *The Virtual*. London and New York: Routledge.
- Shields, Rob. 2006. "Virtualities". *Theory, Culture & Society*, No. 23, 284–286.
- Spinoza, Benedictus. 1994. *Etiikka*. Suom. Vesa Oittinen. Helsinki: Gaudeamus.
- Suits, Bernard. 1978: *The Grasshopper. Games, Life and Utopia*. Edinburgh: Scottish Academic Press.
- Taussig, Michael. 1993. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. London and New York: Routledge.
- Teoriapiikki. D&G-sanasto. <https://teoriapiikki.wordpress.com/dg-sanasto/> (Luettu 9.2.2016.)
- Väliaho, Pasi. 2014. *Biopolitical Screens. Image, Power and the Neoliberal Brain*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Esseet/ Taiteilijapuheenvuorot



Helka-Maria Kinnunen Vaelteleva n.

Anu Koskinen

Nämä kaikki Koskiset

– Dialogi ekologiasta, ruumiista ja taiteellisen tutkijan positioista

Esiintyjät:

Näyttelijä Koskinen, henkilö

Tutkija Koskinen, henkilö

Aktivisti Koskinen, kuvitteellinen henkilö

Kaksi henkilöä on. Ja nyt he huomaavat, että te odotatte.

Tutkija Koskinen: Minä olen tutkija Koskinen.

Näyttelijä Koskinen: Ja minä näyttelijä Koskinen.

Tutkija Koskinen: Me olemme tulleet tänne kertomaan post doc -tutkimukses-
tamme. Pohjustan ensin hieman, niin pääsette jyvälle kontekstista. Minä väit-
telin vuonna 2013 Teatterikorkeakoulussa teatteritaiteen tohtoriksi. Tutkin silloin
näyttelijöiden käsityksiä tunteista ja tunnetyöskentelystä-

Näyttelijä Koskinen: Me tutkimme.

Tutkija Koskinen: Minä tutkin ja hän osallistui keskusteluun. Minä käytin tutkies-
sani Michel Foucault'n ajatteluun perustuvia tutkimusmenetelmiä, foucault'laista
diskurssianalyysia ja itsekäytäntöjen analyysia. Michel Foucaultia kiinnosti koko
uransa ajan se, kuinka ajatusta ihmissubjektista – ja sen myötä itse ihmissubjektia
– rakennetaan kulttuurisesti. Siis että millaiseksi ihminen on milloinkin käsitet-
ty, eri aikoina ja eri paikoissa. Diskursiivisten ja vallan käytäntöjen avulla ihminen
rakennetaan vastaamaan näitä käsityksiä mahdollisimman hyvin.

Näyttelijä Koskinen: Esimerkki. Käsitykset siitä, millainen on hyvä näyttelijä,
kytkeytyvät laajempiin psykologisiin, yhteiskuntatieteellisiin ja poliittisiin ihmis-
käsityksiin jotka muovaavat näyttelijöitä opettajien, ohjaajien, kriitikoiden ynnä
muiden toiminnan kautta tietynlaisiksi. Näyttelijöihin rakentuu oletus siitä, mitä
heille pidetään toivottavana, mahdollisena ja välttämättömänä, sekä siitä, kuin-
ka hyvin he täyttävät nämä odotukset.

Tutkija Koskinen: Uransa loppuvaiheessa Foucault pohti siitä, kuinka ihmi-
set, ihan yksilöt, itse rakentavat itseään erilaisia ihmisihanteita kohti. Kuinka he
käyttävät vapauttaan omaksumalla eettisiä periaatteita ja päämääriä, ja toteut-
tamalla niiden antamia toimintaohjeita. Foucault puhuu itsekäytännöistä, rans-
kaksi *pratique de soi*.

Näyttelijä Koskinen: Itsekäytännöt

“...antavat yksilölle mahdollisuuden suorittaa, joko toimimalla itse tai muiden avustuksella, joukko ruumiisiinsa ja sieluihinsa, ajatuksiinsa, käytöksiinsä, olemisensä muotoon kohdistuvia toimia voidakseen muuttaa itseään päämääränä saavuttaa jokin onnellisuuden, puhtauden, viisauden tai kuolemattomuuden tila.”

Tutkija Koskinen: Juuri näin. Näyttelijä Koskinen on niin hyvä oppimaan ulkoa. Näyttelijät ovat. Minä otin itsekäytännön käsitteen käyttöön eritellessäni sitä, kuinka näyttelijöiden tunnetyöskentelyn tavat muuttuivat Suomen Teatterikorkeakoulussa ja sen vaikutuspiirissä 1980- ja 1990-luvujen aikana. Palaamme tähän käsitteeseen nykyisen tutkimusprojektimme yhteydessä.

Näyttelijä Koskinen: Esimerkki. Minä opin nuorena jälkiturkkalaisen tunteiden itsekäytännön, jonka avulla rakensin itseni. Tunteista tehtiin siinä substanssi, jota oli syytä muokata paitsi käytännöllisistä, myös eettisistä syistä. Psykofyysistynyt, suuri tunnetila esitettiin oikeana ja kunnioitettavana tapana olla näyttämöllä. Sen kautta pystyi saamaan hyväksynnän auktoriteetilta. Halutun tilan saavuttamiseen ja oikean vaikutelman antamiseen opittiin tietyt tekniikat. Niitä olivat ruumiin voimakas stimulointi ja mielikuvien tuotto sekä refleksiivisen itsetietoisuuden ja itsekontrollin hämärtäminen. Tavoitteena oli tietynlainen energia ja esteettinen vaikutelma näyttämöllä ja lopulta näyttelijän emansipaatio ja uudellinen näyttelijäsukupolvi.

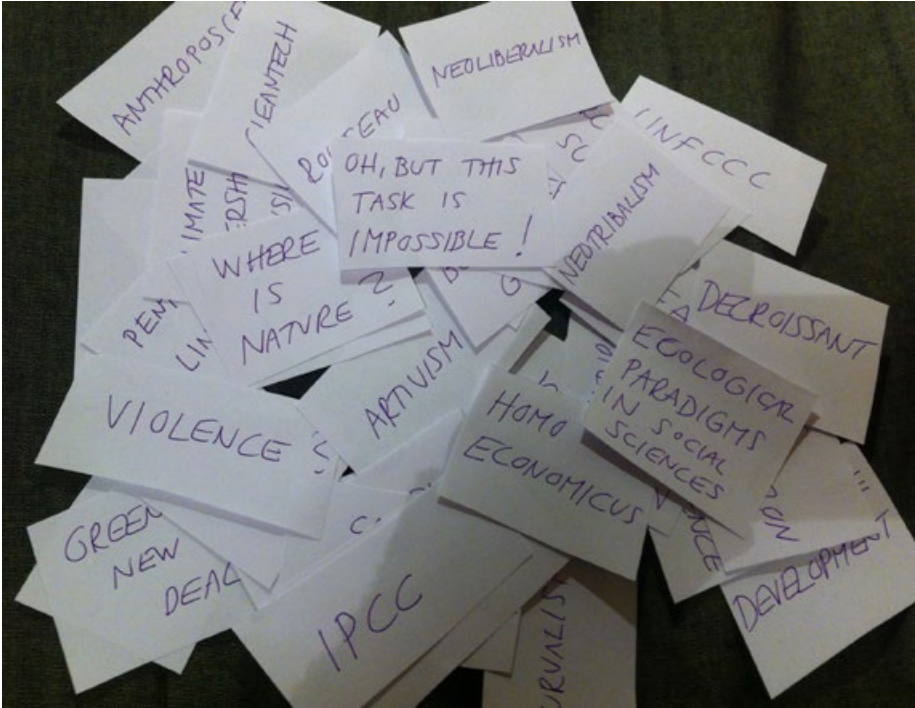
Tutkija Koskinen: Aivan niin. Ja nyt eteenpäin.

Näyttelijä Koskinen: Minua kiinnostaa se, että itsen rakentaminen tapahtuu paitsi itseä varten, myös muiden silmien alla ja muiden silmissä. Että tekee jotain itsensä takia, siksi että olisi parempi olla näyttämöllä, ja toisaalta koko ajan myös muille. Että näyttäisi joltain tietyltä, näyttämöllä ja sen ulkopuolella. Usein sitä haluaa näyttää joltain jollekulle, joka ei edes ole paikalla. Ikään kuin se katselisi jostain ylhäältä, salaa, että mitä minä teen ja olenko hyvä ja olenko hyvin ja saanko elää vielä huomennakin. Ja joskus miettii, että onko koko homma vain sitä, että haluaa miellyttää joltain muita. Perustelee tiettyjä tapojaan sillä, että niiden myötä on itselläkin parempi olla ja jotenkin kätevämpää toimia. Mutta onko se totta, vai pelkkä selitys? En minä enää tunteiden käytön suhteen tällaisia mieltä. Mutta jossain muissa yhteyksissä kenties. Esimerkiksi...

Tutkija Koskinen: Hei. Nyt pitäisi mennä itse asiaan, eli tähän post doc -projektiin. Väitöstutkimuksen jälkeen meille jäi sellainen olo, että me emme oikein löytäneet toisiamme sen tutkimuksen aikana. Eikö jäänytkin, näyttelijä Koskinen? Toimenkuvat eivät yhdistyneet. Minä kannoin kaiken teoreettisen vastuun ja suoritin yliopisto-opintoja ja käytin monta vuotta siihen analyysiin. Näyttelijä Koskinen oli ikään kuin kokemusasiantuntija sitten ja puuttui puheeseen milloin halusi.

Näyttelijä Koskinen: Meni vähän kinaamiseksi se homma välillä.

Tutkija Koskinen: Eikä siinä mitään! Minä annan näyttelijälle äänen! Siinä nimellisessä tutkimuksessa se toimi sitä paitsi ihan hyvin, en nähnyt ongelmaa. Mutta totta puhuen, jatkossa olisimme varmasti vahvempia yhdessä, varsinkin täällä Taideyliopiston kontekstissa, jossa tehdään taiteellista tutkimusta. Seurasimme muita tutkija-taiteilija -yhdistelmiä ja heidän yhteiselämänsä näytti kie-



Kuva: Anu Koskinen

tovalta. Näytti siltä, kuin he olisivat olleet yhtä. He tekivät koko ajan tutkiessaan taidetta josta kirjoittivat. Mielenkiintoisimmillaan taiteen tekeminen itsessään toimi tutkimusmenetelmänä. Teatterikorkeakoulun aika kului ja muuttui, tutkimusvaatimukset uudistuivat. Kaikki uudet tohtoriopiskelijat tekivät tutkimustaan suorassa suhteessa taiteellisiin prosesseihin. Me tulimme kateellisiksi. Emmekö tulleetkin? Meidän suhteemme tuntui vanhalta ja jäykältä. Päätimme siis lähteä tälle post doc -matkalle parantamaan suhdettamme. Ja täällä ollaan. Tämä on taiteellinen post doc -tutkimus nimeltä...

Molemmat: ...Foucault'n kanssa näyttämölle – Kuinka ruumiillistaa ekokatastrofi?

Tutkija Koskinen: Teemme tätä vierailevina tutkijoina Teatterikorkeakoulun Esittävien Taiteiden Tutkimuskeskus Tutkessa. Olemme juuri aloittaneet kolmi-vuotiseksi aiotun projektimme.

Näyttelijä Koskinen: Tuo on keksinyt nämä tutkimuskysymykset. Nämä ovat vaikeita. Siinä on joku idea, että kumpikaan meistä ei voi selvittää tästä ilman toista. Kysymykset ovat: Kuinka hyödyntää Foucault'laista *tutkimusotetta esityksen tekemisessä*? Kuinka näin tehtävien esitysten avulla voi käsitellä *ekokatastrofia*? Ja millaista *ekologista teatteria* tällaisella työskentelytavalla syntyy?

Tutkija Koskinen: Yhdistämme siis kolme asiaa, teatterin, ekologian ja Foucault'n, samoihin kysymyksenasetteluihin. Mahdollisimman käytännölläisesti.

Näyttelijä Koskinen: Mutta meillä on siis myös tämä yhteinen suhteen parantamisen tavoite. Siitäkö tässä on tarkoitus puhua, kun laitoit tuollaisen otsikon?

Tutkija Koskinen: Kyllä. Ajattelin sellaista työskentelytapaa, että kumpikin saa kertoa, mitä toivoo toiselta. Mitä sinä toivot minulta?

Tutkija Koskinen: Minä haluan oppia sinulta jotain toiminnasta, ruumiillisesta toiminnasta. Minä vähän kadehdin sinua. Koska kun on tutkijana ja viettää tutkijan elämää ja istuu tutkimassa tutkijan paikallaan niin saattaa käydä niin, että ruumis unohtuu. Se muistuttaa itsestään vain epämukavuutena ja hankaluutena. Kipu ja jäykkyys tuntuu joka aamu, kun nousee ja lähtee työhön.

Näyttelijä Koskinen: Sun pitää varmaan venytellä.

Tutkija Koskinen: Lähtee työhön. Tutkijan työhön tutkimaan. On tapahtunut jonkinlainen erehdys. Minä olen kirjoittanut liikaa ja noussut liian harvoin ylös. Ruumiini on kutistunut kipupalloiksi hartioihin.

Näyttelijä Koskinen: Minulla on ruumis.

Tutkija Koskinen. On minullakin ruumis. En minä sitä tarkoittanut. Minä sain vain, että minun ruumiini on jäänyt vaille huomiota. Sitä paitsi pääkin on ruumista, muista se! Aivot ovat osa ruumista, keskushermostoa, yhteydessä kaikkien muuhun. Muista!

Näyttelijä: Minulla on parempi ruumis. Liikkuvampi, avoimempi, toimivampi.

Tutkija Koskinen: Tuo nyt on epäasiallista.

Näyttelijä Koskinen: Hyvä on. Minulla on sinulle ehdotuksia. Ensiksi: älä istu heti kirjoittamaan. Aloita työssäsi niin että liikut ja puhut. Lämmitä itsesi. Anna ruumiin viedä. Katso miten ruumis haluaa liikkua kun puhut, ja miten se haluaa hengittää. Puhu erilaisilla äänillä ja laula. Vaihda rytmejä ja tempoja niin että yllätyt. Kokeile erilaisia työskentelykenkiä. Jos näyttää siltä, että ruumis alkaa toistaa jotain tiettyä opittua kulkua, niin katkaise ja sotke se kulku heti niin että itse yllätyt. Vaikka monta kertaa peräkkäin jos ei muuten katkea. Mene ylös, mene alas. Voit tehdä välillä muistiinpanoja, mutta älä istu alas näperöimään ja muotoilemaan lauseita. Laita vaikka muistikirja maahan ja päätä, että et saa laskea takapuolta alas kun teet muistiinpanot. Kirjoita kyykyssä niin et jämahdä. Kokeile muutama kerta. Ihan varmasti jo näillä lähtee työskentely muuttumaan. Saat ruumiiseen liittyvää tietoa, ja itse asiassa ihan mihin tahansa muuhunkin liittyvää, koska näin ajatukset lähtevät liikkeelle parhaiten. Sitten projektin lopuksi saat taas istua ja naputtaa ja valittaa hartioita.

Tutkija Koskinen: Oho. Sinulla oli ohjeet valmiina. Tuo käy järkeen. Miksi sinä et ole aikaisemmin tehnyt näitä ehdotuksia?

Näyttelijä Koskinen: En tiennyt että sinua kiinnostaa. Ja ehkä minuakin väitöstitkimuksen alussa viehätti se teekuppi kädessä pillifarkuissa luuhailu ja hiljaiset kirjastot. Ehkä minua väsytti ilmiselvän ruumiillinen toiminta. Ehkä minua väsytti koko ruumis. Silloin.

Tutkija Koskinen: Silloin. Mutta meitä ei väsytä enää.

Ovat hetken hiljaa. Sitten näyttelijä Koskinen muistaa, että te katsotte.

Näyttelijä Koskinen: Minun vuoroni. Minä saan nyt toivoa häneltä jotakin. Tämä liittyy ekologia-asiaan. Me olemme nyt jo aika monta viikkoa lukeneet niitä kirjoja ja nettisivuja, sukupuuttoaaltoja ja energiapolitiikkaa ja ilmastonmuu-

toksen vaikutuksia Bangladeshissa ja arktisella alueella. Minä olen lukenut niitä senkin ajan kun hän on lukenut Foucault'a. Ja minua ahdistaa ja pelottaa ja hävettää ja suututtaa. Entä jos kaikki pahimmat skenaariot toteutuvat? Jos metaani vapautuu ilmakehään, jos Etelänapamanner sulaa? Mitä täällä tapahtuu? Mitä tulevaisuudessa tapahtuu?

Kuolemmeko me, kuolevatko meidän lapsemme? Olemmeko me se vihoviimeinen joukko täällä, se joka lopullisesti pudotti puikkonsa ja epäonnistui niin kuin ei kukaan koskaan missään ole osannut epäonnistua? Ja entä metsät, puhtaata vedet, hirvet, skorpionit, kuuset ja ahvenet. Ja mehiläiset? Ja nyt minusta tuntuu, että minun pitää muuttaa maailma. En pelkästään *ottaa kantaa* jotenkin, johonkin, tähän *maailman menoon*. Minä haluan mennä väliin! Minä haluan olla oikea ja rohkea ja viisas. Haluan olla hirvien, kuusien ja ahvenien pelastaja!

Mutta se on, tota noin, niin hirveän vaikeaa. On pakottava tarve tehdä jotain, joka on mahdotonta. Ei pelastajaksi pääse vaikka haluaa. Ja olisi hirvittävän helppo pilkata sitä pelastajaksi haluavaa. Mikä on naiivimpaa kuin joku rivissä laulava teatterierupo, joka luulee, että mahtaa jotain maailmalle?

Joku on tullut näyttämölle. Hän seisoo ja kuuntelee. Toiset eivät huomaa häntä, paitsi te. Hänellä on maastohousut, kiipeilyvarusteet lanteillaan ja vankinumero ihollaan.

Näyttelijä Koskinen: Sinähän tämän tutkimusaiheen meille valitsit. Mitä sinä sillä ekologisella teatterilla tarkoitat, millaista se olisi, esimerkiksi? Pelastuisiko maailma heti sen avulla, heh, heh? Nyt nimittäin ahdistaa. Auta! Mitä teatterin avulla voi tässä tehdä, kun koko kysymys tuntuu ihan mahdottomalta?

Tutkija Koskinen: Ekologian käsite on laaja. Sillä on teatterissa monia eri merkityksiä. Sillä voidaan tarkoittaa teatterilaitosten ja esitysten tekemisen käytäntöjä. Millaisia konkreettisia materiaaleja käytetään ja kuinka ne kierrätetään? Millainen sähkösovimus teatterilla on? Kuinka kiertue-esitysten esiintyjät ja rekvisiitta kuljetaan esiintymispaikoille? Toisaalta ekologia liittyy esitysten sisältöihin, siihen mistä esitysten kautta puhutaan. Tehdäänkö uusia draamatekstejä tai devising-esityksiä aiheesta tai luetaanko uudelleen klassikkoja ekologian näkökulmasta? Ja vielä: ekologian voi ymmärtää myös muusta kuin varsinaisen ympäristöekologian näkökulmasta. Ekologia viittaa systeemeihin, vuorovaikutuksen verkostoihin. Esimerkiksi esityksen sisäisen järjestyksen voi nähdä ekologiana. Miten esitystilanne on pantu kokoon, kenellä on minkäkinlainen tehtävä? Kuka istuu tai toimii missäkin, kenellä on oikeus tehdä mitään, kenen ajatuksia puhutaan ja kuinka toimintaa viedään yhdessä eteenpäin? Kuinka esityksessä käytetään tilaa, kuinka käytetään aikaa? Tämä on mielenkiintoinen näkökulma, eikä vähiten sen takia, että siihen saa helposti kytkettyä Foucault'n ajatuksia vallasta. Missä valta milloinkin kulkee esitystilanteen ekologisessa verkostossa?

Pelästyy, ja näyttelijä Koskinen pelästyy myös, kun maastohousuinen henkilö alkaa puhua.

Aktivisti Koskinen: Päivää. Minä olen Aktivisti Koskinen. Tulin tänne vaikka ei olisi saanut, se kävi naurettavan helposti. Minä olen kuunnellut näitä henkilöitä. Olen kuunnellut teitä. Minua kiinnostaa tuo teidän puheenne ekologisesta teatterista. Ja nyt minä rupean puhumaan täällä.

Tutkija Koskinen: Ei siinä mitään! Ei täällä olla sisäänpäin lämpiäviä. Täällä annetaan ääni erilaisille ihmisille, ehdottomasti.

Aktivisti Koskinen: Minun oli vaikeaa ymmärtää tuota puhetta esityksen sisäistä verkostoista. Miten ekologia voi merkitä teille jotain tuollaista? Te mietitte sitä, missä joku istuu teatterissa? Miten esityksessä käytetään aikaa ja tilaa? Ja se on teistä yhtä tärkeää ja kiinnostavaa kuin ympäristöekologia, ilmastonmuutos tai sukupuuttoaalto. Onko tämä normaalia teatteritaitelijoille? Ajatteletteko te oikeasti näin?

Tutkija Koskinen ja Näyttelijä Koskinen: No kyllä.

Näyttelijä Koskinen: Tai ei.

Tutkija Koskinen: Se on yksi ekologisen merkitys teatterissa.

Tutkija Koskinen: (Sihisee Näyttelijä Koskiselle) Saanko pyytää! Täytyy arvostaa oma alaansa ja sen kysymyksenasetteluja, muuten ei kukaan muukaan kyllä arvosta. Jos me itse emme ota vastuuta siitä, mikä meillä on tärkeää ja kiinnostuksen arvoista, sen ottaa joku muu.

Näyttelijä Koskinen: Joo.

Tutkija Koskinen: (Kovempaa) Ja kyllä ympäristöekologia meille merkitsee paljon. Myös omassa elämässä. Me pyrimme elämään ekologisesti. Meillä ei ole ainoa. Ja aika vähän lennämme.

Näyttelijä Koskinen: Me kierrätetään, me ollaan siinä tosi tarkkoja. Eikä jätetä turhia valoja palamaan. Sammutetaan kun lähdetään huoneesta.

Aktivisti Koskinen: Se on henkilökohtaista. Pientä. Se ei ole poliittista. Eikö teidän pitäisi keskittyä tekemään jotain ulospäin, kun teillä olisi siihen hyvät mahdollisuudet? Eikö teidän pitäisi pitää kovaa ääntä, eikä nysvätä jossain teatterin nurkassa valoja sammuttelemassa?

Tutkija Koskinen: En pidä tuosta äänenävystä. Enkä ole samaa mieltä. Ensinnäkin identifioidun feministiseen ajatteluun, jossa henkilökohtainen käsitetään poliittiseksi. Poliittisen tai ei-poliittisen määrittely on ylipäänsä vaikea kysymys, jota en näe mahdolliseksi ratkaista tässä yhteydessä. En ainakaan sinun kanssasi. Sitä paitsi tulemme varmasti lähivuosina tekemään konkreettisia avauksia. Poliittisesta teatterista on inspiroivia esimerkkejä.

Aktivisti Koskinen: Kuusikymmentäluvulta?

Tutkija Koskinen: Ihan viime ajoilta. Ajatellaan vaikka Susanna Kuparisen dokumenttiteatteria Suomen viime vuosien puoluepolitiikasta ja vallankäytöstä.

Aktivisti Koskinen: Joka vaikutti vaalitulokseen miten?

Näyttelijä Koskinen: Minun Palestiinani!

Tutkija Koskinen: Aivan, me kävimme juuri Ryhmäteatterissa katsomassa Noora Dadun esityksen Minun Palestiinani. Se oli poliittinen esitys, ja henkilökohtainen. Nimenomaan näitä kahta yhtä aikaa! Siinä yhdistyivät esiintyjän oma elämäntarina, tai sen versiot, ja Palestiinan tarina, sen versiot. Ja siinä ei pelkästään esitetty kysymyksiä, vaan annettiin myös vastauksia. Siinä esitettiin mielipide siitä, kuinka Palestiinan tilanne pitäisi ratkaista.

Näyttelijä Koskinen: Se oli pirun hyvä esitys. Hyvin esitetty, koskettava ja hauska esitys.

Aktivisti Koskinen: Joka vaikutti Palestiinan tilanteeseen miten?

Tutkija Koskinen: Älä viitsi.

Aktivisti Koskinen: Eihän muulla ole väliä!

Tutkija Koskinen: Kuinka moni yksittäinen teko vaikuttaa maailmaan niin, että pystyt tarkkaan sen osoittamaan? Olisi suuruudenhullua kuvitella, että mikään mitä itse tekee, yksinään muuttaa Palestiinan tilanteen tai ilmastonmuutoskehityksen. Ei edes suuruudenhullua vaan psykoottista. Eikä se silti ole mikään syy jättää sitä yksittäistä tekoa tekemättä. Ekologia, verkosto! Me olemme jossain kohdassa verkostoa, ja vain kokonaisen verkoston toiminnalla on merkitystä.

Näyttelijä Koskinen: Mitä sinä aktivisti Koskinen sitten itse teet?

Aktivisti: Minä yhdistän taidetta ja aktivismia kaikessa mitä teen. Olen järjestänyt laittoman polkupyörätampauksen Kööpenhaminan ilmastokokouksen aikana, asunut ilmastoleirissä, kumilauttaillut estämään uuden hiilivoimalan avaamista Iossa-Britanniassa, kulkenut kapinallisten klovnien armeijan kanssa harjoittamassa kansalaistottelemattomuutta. En ole poliitikko, mutta olen tehnyt koko elämästäni politiikkaa. Asuessani Iossa-Britannissa minut laitettiin *Scotland Yardissa* kansallisten ekstremistien listalle, tarkkailuun.

Näyttelijä Koskinen: Vau.

Tutkija Koskinen: Kuulostaa tutulta. Ihan kuin olisin kuullut nämä jutut josain aiemmin.

Aktivisti Koskinen: Minä huijasin ystäväni kanssa BBC:n uutislähetykseen haastattelun, jossa esiinnyin Dow -nimisen yhtiön edustajana. Pyysin anteeksi yhtiön Intiassa aiheuttamaa ympäristökatastrofia, josta yhtiö todellisuudessa oli kaksikymmentä vuotta vaiennut. Kerroin, että otamme täyden vastuun ja teemme parhaamme korvataksemme tapahtuneen. Näyttelin niin hyvin, että kuvausryhmä ei epäillyt mitään. Pääsimme läpi BBC:llä.

Tutkija Koskinen: Ihanko totta?

Näyttelijä Koskinen: Uskomatonta! Kerro lisää! Oletko tehnyt vielä jotain muutakin?

Aktivisti Koskinen: (On hetken hiljaa. Sitten:) Minä yritin kiivetä syyskuussa 2013 *Arctic Sunrise* -nimisen Greenpeacen laivan kannelta venäläisen *Prirazlomnaja* -öljynporauslautan kannelle viemään arktista öljynporausta vastustavaa bannerollia. Sain syytteen merirosvouksesta ja jouduin kahdeksi kuukaudeksi tutkintavankeuteen murmanskilaiseen vankilaan.

Tutkija Koskinen: Nyt kyllä valehtelet! Sinä et todellakaan kiivennyt siellä. Siellä olivat Sini Saarela ja itävaltalainen Marco Weber. Saarelan lisäksi koko miehistössä ei ollut muita suomalaisia. Sinä et ollut lähimaillakaan. Jotain rotia nyt!

Näyttelijä Koskinen: Mitä helvettiä?

Aktivisti Koskinen: Okei. Olet oikeassa. Valehtelin. Oikeasti ne olivat muiden aktivistien tekemiä juttuja. Kerroin vain koska ne ovat niin hyviä esimerkkejä ja hienoja juttuja. Olisin ylpeä, jos olisin tehnyt sellaisia.

Minäkin näin muuten kiinnostavan teatteriesityksen. Sitä sanottiin luentoesitykseksi. *Lecture-performance*. Sen esitti John Jordan -niminen mies, teatteritaustainen aktivisti. Esityksen nimi oli *We have never been here before*. Hän kertoi, mitä kaikkea he aktivistiryhmiensä kanssa olivat tehneet. Hän oli tullut siihen tulokseen, että pelkkä esitys ei riitä. Eikä kohtelias, korrekti mielipiteen ilmaisu. Jos

joku yrittää tehdä jotain todella pahaa silmiesi edessä, et voi kysyä nätisti, josko hän lopettaisi. "You don't ask nicely". Mene estämään, mene eteen, laita ruumiisi tielle, hän sanoi. "Put your body on the way". Minusta se on hieno ohje, hieno yllytys. Olen ajatellut sitä paljon. Laita ruumiisi tielle. Laita se kiinni puuhun, nosturin nokkaan, laivan kannelle, hiilivoimalan portille. Viimaan, kosteaan, pelkoon ja kamppailuun. Se olisi niin konkreettista.

Näyttelijä Koskinen: Mitä sinä sitten olet oikeasti tehnyt? Oletko sinä edes olenkaan mikään Aktivist Koskinen?

Tutkija Koskinen: Ei ole. Ei tällaista henkilöä kuin Aktivist Koskinen ole olemassa. Kukaan Koskinen minään aikana tai missään paikassa ei ole ollut tällainen. Paitsi ehkä villeissä haaveissaan.

Näyttelijä Koskinen: Se on totta.

Aktivist Koskinen: Hyvä kun huomasi itse. Tämä oli ihan helvetin kiusallista.

Kuvitteellinen aktivisti Koskinen riisuu aktivistiuniformun ja hankaa vankinumeron iholtaan. Hän näyttää ihan tavalliselta ihmiseltä. Hänellä on samanlaiset kasvopiirteet kuin Koskisilla.

Aktivist Koskinen: Minä yritin. Minä valehtelin. En minä ole tällainen. Moni on olemassa näin, mutta minä en. Vielä. Sitten, kun minä olen, niin minä tulen kyllä kertomaan. Teistä minä en saa selvää. Minä en tiedä, kuinka te olette olemassa ja mitä te noudatatte. Enkä minä usko teihin vielä.

Kuvitteellinen aktivisti Koskinen poistuu. Näyttelijä ja tutkija Koskinen katsovat hänen peräänsä.

Tutkija Koskinen: (Huutaa perään) Miten se kumilauttaretki vaikutti? Suljettiin ko hiilivoimala? Kuinka kävi Kööpenhaminan ilmastokokouksessa? Polkupyörätempaus vaikutti siihen *miten*?!

Näyttelijä Koskinen: Laita ruumiisi tielle. Minulla on ruumis sekaisin, pääkin. Tästä kysymyksestä tulee aina vain vaikeampi ja vaikeampi. Miten voi olla ekologinen taiteilija, poliittinen taiteilija? Se on maailman vanhin kysymys, mutta aina vaan se tulee takaisin. Se ei mene pois. Ja miten ruumis laitetaan tielle? Onko pakko muuttaa ilmastoleiriin tai huijata BBC:tä? Miksi minä en pysty mihinkään?

Tutkija Koskinen: Tulee mieleen eräs tositarina. Sinäkin varmaan muistat tämän. Tämä tuntuu nyt tärkeältä. Oli äitiysloma, kumpikaan meistä ei ollut töissä, me olimme katkolla. Muistatko? Lapset olivat aivan pieniä, soseita syöviä pieniä ihmisenpoikasia. Syötimme heille purkkiruokia. Aloimme porkkanalla. "Ai porkkanalla? Niinkö? Yleensä aloitetaan perunalla", sanoi neuvolanhoitaja.

Joissain maissa aloitetaan avokadolla. Joissain maissa alle vuoden ikäisille ei tarjota perunaa, koska se aiheuttaa vauvalle vatsavaivoja. Joissain maissa tieto vauvojen vatsoista on rakennettu niin. Vauvat sen kun avaavat suunsa ja syövät. Nostavat huojuvat kätensä, tönivät lusikoita ja päristävät soseet leualleen. Kuu-den kuukauden iässä ruokavalioon lisättiin liha. Näin on rakennettu Suomessa vauva ja liha. Lihasta saa rautaa ja proteiinia. Muistatko, kun heitimme paljon soseita pois? Emme koskaan oppineet arvioimaan, kuinka paljon lapset syövät. Kaavimme biojätteeseen porkkanasosetta, parsakaalisosetta, lihaperunasosetta. Siinä paikassa, biojäteämpärin äärellä, aloimme kuulla ääniä. Tai ainakin minä aloin. Kerran, toisen kerran, päivästä toiseen, väsyneessä päässäni kiersi...

Näyttelijä Koskinen: ”Tämä on minun ruumiini, sinun edestäsi annettu. Tämä on minun vereni, sinun edestäsi vuodatettu. Tämä on minun ruumiini, sinun edestäsi annettu.”

Tutkija Koskinen: Muutaman viikon kuluttua me lopetimme lihansyönnin. Lopetimme sen sekunnissa, yhden ruumismessun aikana, biojätettä laskiessamme. Rakennuimme uudestaan niin. Se, mitä voimme laittaa sisäämme, oli nyt rajattu uudelleen. Koko oma sisätila tuntui jotenkin erilaiselta. Tarkasti leikattu katkos ja uusi tieto. Ilman minkäänlaista siirtymäaikaa.

Näyttelijä Koskinen: Se oli sellainen hetki, kun viimeinen palikka liikahti. Olin kuullut ja lukenut vuosikausia juttuja tuotantoeläinten oloista ja siitä kuinka lihansyönnillä on suuri hiilijalanjälki, ja vaikka se kuva oli rakentunut pikkuhiljaa isommaksi ja isommaksi, se ei silti ollut mennyt minulla jakeluun. Minä olin vaan syönyt lihaa, koska se oli musta hyvää. Mutta yhtäkkiä viimeinen palikka putosi siihen rakennelmaan. Minä en voinut syödä lihaa enää sen hetken jälkeen.

Tutkija Koskinen: Eikö siinä rakentunut meille uusi itsekäytäntö? Jotain muutui. Silloin on mahdollista muuttua ja kehittyä edelleen ja uudestaan. Minä uskon, että meille tapahtuu jotain tässä tutkimuksessa juuri tämän ajatuksen kautta. Minä uskon, että Michel Foucault auttaa meitä tämänkin teeman tarkastelussa.

Näyttelijä Koskinen: Siihen sinä uskot aina. Sinä olet oikein Foucault -bändäri, yksi tuhansista. Meillä on maailman pahin ongelma ja sinä sanot että kaikki ratkeaa, kun vain luemme tarpeeksi Foucault’a.

Tutkija Koskinen: Ajattele itse!

Näyttelijä: Foucault’han oli kyllä myös aktivisti. Tiesiköhän aktivisti Koskinen sitä? Se voisi kiinnostaa häntä.

Tutkija Koskinen: Ajattele! Ihmisen rakentuminen eri aikoina ja eri paikoissa. Miten meistä tulee tällaisia? Mitä me tottelemme? Mistä me saamme kaiken sen tiedon joka tähän asiaan liittyy? Millä perusteella päätämme, mihin tietoon uskomme? Miten tämä kaikki vaikuttaa toimintaamme? Miten tämän kaiken keskellä voi olla joku, minä, olemassa, toisten kanssa ja toisten silmissä. Mitä ovat meidän itsekäytäntömme ilmastokatastrofin aikakaudella, tai mitä ne voisivat olla? Tämä on meidän aiheemme!

Näyttelijä Koskinen: Se biojätetarina oli yksityiselämän tarina. Se kertoi yksityiselämän itsekäytännöstä. Kohta sinä sanot että yksityiselämää ei ole, eikä varsinkaan yksityiselämän itsekäytäntöä, koska ihminen rakentuu sosiaalisen ja kulttuurisen alueilla. Mutta teatterin ja taiteellisen tutkimuksen alue vaan tuntuu minusta eri asialta kuin se, mitä laittaa kotona biojätteeseen. Millainen se itsekäytäntö olisi esityksen ja teatterin ja taiteellisen tutkimuksen alueilla? Mitä se tekee minun näyttelijänruumiistani? Miten se on enemmän kuin se mitä ympäristöystävälliset käytännöt, aiheiden käsittely tai esitysten sisäisen ekologian ajatus tarjoavat? Vai sisältykö se niihin?

Tutkija Koskinen: Minä en tiedä vielä. Mutta meillä on edessä pitkä projekti, meillä on aikaa. Ja minä uskon tähän projektiin varsinkin siksi että siinä on mukana sekä sinun ruumiisi että minun omani. Voiko ruumiin panna paperille, tietokoneen ruudulle, tekstiin? Ainakin ruumiin voi panna näyttämölle. Katsojan tielle. Siihen täytyy uskoa. Meillä on nämä tiedot jotka meillä on, nämä tarinat

ja ruumiit. Mutta me elämme jo sellaisessa ajassa ja paikassa, jossa ne voi yhdistää. Se on jo mahdollista. Meillä on jo osittain sama verenkierto.

Näyttelijä Koskinen: Silloin me saamme myös osata eri asioita yhtä aikaa.

Tutkija Koskinen: Näyttelijä Koskinen osaa vaikka mitä. Sinä olet monessa asiassa paljon tietävämpi ja taitavampi kuin minä. Sinä olet täällä se, jolla on eniten tietoa esitysten tekemisestä. Jopa huikeasti eniten. Ja pian minä saan olla kuin sinä, olematta pelkästään sinä. Sitten kun olen tehnyt sitä mitä alussa neuvoit, voin varmasti mennä myös näyttämölle. Tulen sinun kanssasi näyttämölle.

Minä olen siitä tiedosta aivan valtavan, aivan suunnattoman iloinen.

Tämän tekstin syntyyn ovat vaikuttaneet muun muassa seuraavat henkilöt ja tapahtumat:

Noora Dadun *Minun Palestiinani* -esitys Ryhmäteatterissa vuonna 2015, Susanna Kuparisen ja työryhmän dokumenttiteatteriesitykset vuodesta 2008, John Jordanin *We have never been here before* -esitys Riiassa vuonna 2015.

Reclaim the Streets, C.I.R.C.A., ja *Laboratory of Insurrectionary Imagination* -aktivistiryhmien toiminta sekä *Climate Camp U.K.*:n toiminta vuosina 1995-2015, *Yes Men* -aktivistiryhmän esiintyminen BBC:n uutislähetyksessä vuonna 2004, Isabelle Fremaux'n ja John Jordanin pitämä "Art, Activism and Climate Change" -workshop Latviassa vuonna 2015, Greenpeacen arktista öljynporausta vastustava akti Jäämerellä vuonna 2013.

Foucault, Michel. 1998. *Seksuaalisuuden historia*. Tampere: Gaudeamus

Foucault, Michel. 1980. *Tarkkailla ja rangaista*. Helsinki: Otava

Foucault, Michel. 1988. "Technologies of the self." Teoksessa Martin, Luther. H., Gutman, Huck & Hutton, Patrick. H. 1988. *Technologies of the Self – a Seminar with Michel Foucault*. London: Tavistock Publications.

Helka-Maria Kinnunen

Vaelteleva n

(videoessee)

Katso video Youtubessa. <https://youtu.be/qYnl1L-ryZM>

Kenneth Siren

Pehmeät kädet ja puuttuva tarina

– muunsukupuolinen näkökulma esittävään taiteeseen

Teatteritoiminnassa esiintyjät ovat läsnä liikkeellisinä, kehollisina kokonaisuuksina. Ohjaamiseen liittyy aina vallankäyttöä. Yksi asia, jota saatetaan arvioida, on osallistujan sopivuus hänelle anatomisen sukupuolen perusteella annettuihin käytösmalleihin ja oletuksiin, jotka ovat usein normien ja perinteiden sanelemia. Olen muunsukupuolinen teatteri-ilmaisun ohjaaja, jolle esiintyminen on ollut sekä kahlitsevan epävarmuuden että elämää suuremman voimaantumisen paikka. Tuon puheenvuorossa esiin omia kokemuksiani perustellakseni, miksi sukupuolen moninaisuuden ymmärtäminen ja huomioiminen on teatterintekijälle tärkeää.

Muunsukupuolisuus tarkoittaa sukupuoli-identiteettiä, joka ei ole yksiselitteisesti mies eikä nainen. Se voi olla molempia, ei kumpaakaan, jotain kolmatta tai kaikkea näitä. Muunsukupuolisuuden alle luettavissa olevat ihmiset käyttävät mitä moninaisempia sanoja kuvaamaan sukupuoltaan (tai sukupuolettomuuttaan). Osa hakeutuu korjaushoitoihin, osa ei. Osa kokee olevansa transihmisiä, osa ei. Yksilölliset kokemukset voivat erota suuresti, mutta yhteistä suurimmalle osalle on se, ettei kokemus omasta sukupuolesta mahdu mies-nais-kahtiajaon alle. (Transtukipiste, 2015.)

Minä olen muunsukupuolinen, ”muusu”. Olen kuvaillut sukupuoltani muun muassa sanoilla *gender-fluid*, *non-binary* ja intergenderinen. Olisin mieluummin kolmatta sukupuolta, jos laki sen sallisi. Koen, että sukupuoleni on jonkinlainen liukuvuuden tilassa oleva kokonaisuus miehuutta, naiseutta ja neutraaliutta. Ehkä kolmio, jonka sisällä kokemuksellinen meri velloo. Tämä liike, liukuminen, on pysyvää; sukupuoleni ja sukupuoli-identiteettini on siis pysyvä, vaikka kokemukseni maskuliinisuudesta, feminiinisuudesta ja androgynisuudesta vaihtelee. Nykyään koen, että sukupuoleni on rikkaus: jotain luonnollista, voimakasta ja voimauttavaa, kokemus omasta itsestäni kokonaisena.

Olen myös teatteri-ilmaisun ohjaaja. Olen syntynyt 1989 ja elänyt koko elämäni pääkaupunkiseudulla. Teatterin pariin päädyin 9-vuotiaana seurakunnan näytelmäkerhossa, ja sen jälkeen esiinnyin harrastajateatterissa, peruskoulussa ja ilmaisutaitopainotteisessa lukiossa. Omaa sukupuoltani olevaa roolia esitin ensimmäistä kertaa 24-vuotiaana, silloinkin tehdessäni versiota itsestäni. Koska

olin anatomisesti poika, minut roolitettiin pojan rooleihin – lapsena en tietenkään osannut sanallistaa muunsukupuolisuuttani, enhän tiennyt sellaisen olemassaolosta. Myöhemmin toimin vetreän nuoren miehen rooleissa: milloin olin heterosydänkäpy, joka kantaa nuorta neitoa lavan poikki, milloin kunniallinen sotilas, suomipoika tai aviomies. Tässä vaiheessa osasin jo sanallistaa sukupuoleni, mutta muistan ajatelleeni, ettei kokemuksellani ollut painoarvoa – en halunnut joutua tilanteeseen, jossa joutuisin puolustamaan kokemustani. Näytin mieheltä, joten esitin miestä, eikö?

Näytelmät sijoittuivat usein menneeseen aikaan, ja niissä näkyivät isännät, emännät, rentut, neitokaiset, sotilaat, sihteeri, avioliitot, ydinperheet, naapurikateus ja liiallinen alkoholinkäyttö. Kaikki tuttuja, hyväksytyjä teatterikuvia. Tämä kuitenkin ylläpitää tietynlaista maailmankuvaa, ja usein näiden tarinoiden ja aiheiden ulkopuolelle jäävät monenlaiset vähemmistöt. Sen lisäksi, että vähemmistöjä edustaville katsojille ei näin tarjota heistä kertovia, samaistuttavia tarinoita, vähemmistöjä edustavista osallistujista muovataan roolityöllä ”normaaleja”. Vähemmistöön kuuluvan esiintyjän onnistuminen on silloin sidottu siihen, miten hyvin hän sulautuu enemmistöön. Näin hän kuin varkain tulee itsekin jatkaneeksi vähemmistöjen näkymättömyyttä.

Sukupuolella leikittelyä kuitenkin löytyy Suomen teatterihistoriasta. Vielä 1960-luvulle asti oli nähtävillä monenlaista mieskuvaa: liioiteltua, kevytmielistä, ristiin pukeutuvaa ja seksuaalisuudella leikittelevää. Tämän tilalle nousi yksinäinen, hikipäässä uhoava mies eksistentiaalisine kamppailuineen, ja miehen vastavoimaksi hysteerinen, lihallinen nainen. (Helavuori 2009.) Oman kokemukseni mukaan 70- ja 80-luvun punttisalimiehet ja itkevät naiset ovat vaikuttaneet harastajakentällä ja teatteriopetuksessa vielä parikymmentä vuotta myöhemmin. Ihanteena on ollut jonkinlainen korostetun kehollinen, biologissävytteisesti viettejä ja laumakäytöstä mallintava esiintyjä, jonka sukupuoli vastaa hänen anatomiansa perusteella oletettavissa olevaa sukupuolta, ja eroaa selkeästi vastakkaisesta sukupuolesta. Miehet miehet ovat toiminnan keskipiste ja ympäröivät naiset värittävät heidän maailmaansa naisellisine luonteenpiirteineen.

Länsimaissa miestä pidetään usein jonkinlaisena ihmisen perusmuotona, josta saadaan nainen lisäämällä häneen ”naiseuttavia” tunnusmerkkejä. Esimerkkinä tästä ovat WC-kylltien ihmishahmot, joissa mies muistuttaa ihmisen varjokuvaa, ja nainen saadaan länttämällä mieshahmon päälle iso hametta symboloiva kolmio. Tämä oli nähtävillä myös nuoruuteni teatterimaailmassa: naisahmojen luomiseen löydettiin (hyvinkin ongelmallisia) sanoja kuten sipsutus, keimailu ja hössötys, mieshahmot lähinnä olivat. Omat eleeni, kuten lantion liikuttaminen ja selkärangan kierteiset liikkeet, pehmeästi liikkuvat kädet ja hypähtelevä äänenkorkeus, tulkittiin miehestä poispäin meneviksi, ja minua usein ohjattiin jämkämpään suuntaan – miehet tekivät vähemmän ja olivat uskottavampia. Kehoni ulkoiset piirteet huomioitiin lähinnä sukupuolittuneesti: miehelle pituus on hyvä asia, kapeat hartiat ja pitkät hiukset eivät. Pikkuhiljaa esiintyminen alkoi tuntua kahlitsevalta, omien häiritseviksi koettujen ominaisuuksien peittelemiseltä. Koska kaikki ”häiritsevät ominaisuudet” liikkeistä ääneen olivat kehollisia, muodostui esiintymisestä jonkinlainen kehollinen epätila, oman kehon kieltäminen.

Näyttelijä-akateemikko Mark Evans kirjoittaa liikkeellisen toiminnan opettamisen kantavan mukanaan ideologista ja kulttuurista arvolatausta. Se on aina vallankäyttöä esiintyjää/osallistujaa kohtaan. Osallistujan kokemus omasta liikkumisesta ja kehollisuudesta muotoutuu sen myötä, miten liikkeeseen suhtaudutaan hänen sosiaalisessa ja kulttuurisessa ympäristössään. Keskusteleva ja avoin vuorovaikutus ohjaajan ja osallistujan välillä kannustaa ja provosoi osallistujaa tutkimaan kehollisuuttaan. Näin osallistuja voi muodostaa perustan liikkeellisyydelleen, kehittää sitä edelleen suhteessa oppimaansa ja vahvistaa identiteettiään niin esiintyjänä kuin ihmisenäkin. Valitettavan usein opetus/ohjaus on kuitenkin strukturoitu niin, että esiintyjän kehon omalaatuisuus huomioidaan vain silloin, kun hän on kömpelö, heikko tai muuten eroaa halutusta yhdenmukaisuudesta. Epäonnistuminen osoitetaan sisäänpäin kohti yksilöä. ”Jos epäonnistuin, se johtui siitä, etten ollut tarpeeksi ’mies’ tai etten ollut riittävän lahjakas.” (Evans 2014)

Mutta voiko teatteri olla pelkkää kehittyvän identiteetin juhlaa? Näytelmissä on miehiä ja naisia, miten *genderqueerit*, *gender-fluidit*, intersukupuoliset ja muut silloin sinne ängetään? Tärkeää on tällöin erottaa ammattiympäristö koulu- ja harrastajaympäristöistä. Ammattilaisella on usein koulutuksen ja harjaantumisen myötä muodostunut ammatti-identiteetti, joka harrastajalta puuttuu – harrastaja on siis ohjaustilanteessa paljaampi, haavoittuvaisempi. Tämä korostuu mitä nuorempia ja mitä enemmän identiteetiltään yhä kehittyviä osallistujat ovat. Puhuessaan taidekasvatuksesta sukupuolentutkija Hanna Vilka tuo esiin sen, ettei sanojen transsukupuolinen, intersukupuolinen, transgender (muunsukupuolinen) tai transvenstiitti oleteta kuuluvan ihanneopettajan sanastoon ja näin ollen tietämykseen. Sen sijaan tyttö ja poika nostetaan esiin kromosomeihin perustuvina, luonnontieteellisesti määriteltynä toimijoina. Vilkan mukaan taidekasvatuksessa lähtökohtana on kasvatettavan oikeus itsemäärittelyyn. Tämän mahdollistaa muun muassa sukupuolisensitiivinen ympäristö, jossa tärkeää ei ole se, mitä sukupuolta kasvatettava on, vaan se miksi hän voisi tulla. Elämänmittaiseen itsemäärittelyyn kuuluu toimimaan oppiminen omassa sukupuolestaan. (Vilka 2015.)

M. Eve Hananin tanssi- ja liiketerapian tutkimus transihmisten kanssa tuo esiin liikkeellisen ja refleктоivan toiminnan mahdollisuuksia sukupuoleltaan moninaisille ihmisille. Tutkimuksessa joukko transihmisiä (kuusi henkilöä, iältään 39–63) osallistui tanssi- ja liiketerapian kurssille ja tutkimushaastatteluun. Yhteiseksi, tärkeiksi teemoiksi nousivat *oman yksilöllisen minän esiintuomisen tärkeys, yhteisöllinen vertaistuki edellisen toteutuessa, kehon kokemukset suhteessa väkivaltaan ja syrjintään, sukupuolittuneen liikkeen tutkiminen ja harjoittaminen turvalliseksi koetussa ympäristössä, kehon tietoinen työstäminen itseilmaisena välineenä ja transitiioon liittyvä ilo ja vapauden tunne*. (Transitiolla tarkoitetaan siirtymistä elämään omaksi kokemassaan sukupuolesta, liittyi siihen sitten sosiaalisia tai ulkoisia muutoksia, korjausprosesseja tai ei.) Menneeseen liitettiin raskaan ja vaikean oloista liikettä, nykyhetken ja tulevaisuuteen vapautunutta ja juhlistavaa. Kehollinen työskentely ja sen reflektointi tarjosivat keinoja käsitellä niin ilon kuin surun aiheitakin, ja antoivat osallistujille rohkeutta käyttää kehojaan omiksi kokemillaan tavoilla. (Hanan 2010.)

Hananin tutkimuksen positiiviset vaikutukset ovat mahdollisia myös teatterin parissa, kunhan jokaisen osallistujan omalle kehollisuudelle annetaan tilaa. Vähemmistöjen kohdalla tämä tarkoittaa sitä, että ”nautintoa, itseluottamusta, ilmaisukykyä, kuria, merkityksellisyyttä ja valtaa” ei voida ymmärtää vain enemmistöjen kehojen kautta, vaan niiden tulee antaa näkyä myös vähemmistöille ominaisilla tavoilla. On ymmärrettävä, että osallistujat tietävät asioita omista kehoistaan ja että heidän kokemuksensa niistä ovat tosia. (Evans 2014.)

Psykologi Lauri Rauhalan holistisen ihmiskäsityksen mukaan ihminen on kolmi-jakoinen: tajunnallinen, kehollinen ja situationaalinen. Tajunnallisuus tarkoittaa ihmisen psyykkis-henkistä olemista; elämysten kokemista, havaintoja ja tunteita. Kehollisuudessa Rauhala nostaa esiin elintoiminnat ja kehonosien struktuurisen yhteyden, ei niinkään tajunnan niistä tekemät tulkinnot. Situationaalisuus tarkoittaa ihmisen olemassaoloa hänen elämäntilanteessaan. Se koostuu komponenteista, joista osa on kohtalonomaisia, osa itse valittuja. Rauhala painottaa situationaalisuuden olevan tärkeä tekijä identiteetin muodostuksessa, koska olemme aina osa jotakin yhteiskuntaa. Suhteemme yhteiskuntaan määrää, millaisia ominaisuuksia, funktioita ja asemia meillä on tai nähdään olevan. (Rauhala 2005.) Sen lisäksi, että teatteri voi mahdollistaa oman kehollisen identiteetin kehittämisen, se voi myös lievittää kohtalonomaisen tilanteen vaikeutta. Transihmisen painiessa pitkän ja turhauttavan sukupuolenkorjausprosessin kanssa, teatteritoiminta voi tarjota ulostuloväylän aggressioille ja perustan onnistumisen tuntemuksille. Muunsukupuolisen pohtiessa moninaista sukupuoltaan, yhteiskunnan muuten tarjotessa hyvin kankeita sukupuolikäsityksiä, roolityö voi tarjota leikkikentän kokeiluille, joita hän ei arjessaan tekisi.

Käännekohta itselleni oli, kun pääsin parikymppisenä teatteri-ilmaisun ohjaaja-opiskelijaksi. Osallistuin nykytanssia ja kehonhuoltoa sisältävälle esiintyjyykskurs-sille, jossa kehoja tutkittiin arvottomatta. Puhuttiin lihasryhmistä, ei sukupuolituneista käytösmalleista. Tehtiin erilaisia mielikuviin ja liikkumiseen liittyviä harjoitteita. Miehet, naiset ja minä ”muusuna” teimme samoja asioita. Tekemistäni kuvasivat adjektiivit kuten soljuva, raskas tai meritähtimäinen, eivät sukupuolittavat adjektiivit kuten miehekäs tai raavas. Tajusin kurssilla hyöriessäni jotain todella olennaista itsestäni: ei se ollut vain mieleni, joka keksi olla muunsukupuolinen miehen ruumiissa, myös kehoni toimi yhtä feminiinisti tai androgynisti kuin mieleni. Aiemmin olin suhtautunut kehooni lähinnä riesana – sehän oli vain miehen ruumis, jolle en voinut mitään. Nyt ymmärsin mieleni ja kehoni yhdessä olevan minä, ja kehoni olevan samaa sukupuolta kuin minä. Tämä on ollut elämässäni todella tärkeä havainto, ja sen mahdollisti taidetoiminta, jossa sukupuoleen suhtauduttiin arvottomatta.

Taide on aina haastanut yhteiskunnallisia normeja ja esittänyt kysymyksiä kulttuurista ja ihmisyydestä. Taide provosoi, pönkittää ja pistää läskiksi. Autoetnografisia tutkimuksia ja teoksia tehnyt Tessa Muncey määrittelee autoetnografian eroavan omaelämäkertoista siten, että autoetnografinen teos pyrkii horjuttamaan hallitsevia käsityksiä. Tutkija tuo julki omat kokemuksensa, koska hän ei löydä vastaavista kertovaa kirjallisuutta. Yksilö tuo siis esiin jotain hänelle hyvin todellista, ”puuttuvan tarinansa”. (Muncey 2010.) Vaikkei teatteritoiminnassa

olisikaan kyse autoetnografiasta tai tutkimuksesta ylipäätään, omaa kehollisuutta kehittävä liikkeellinen työskentely ja tämän prosessinomaisuuden salliminen myös katsojien nähtävälle voi toimia esiintyjän oman kehollisen tarinan esiintuomisena. Ei-typilliset, ”häiritsevät”, omalaatuiset, moninaiset kehot – sukupuolesta riippumatta – voivat horjuttaa käsitystämme siitä, millaiset kehot miellämme ”hyviksi” tai millaisia kehoja oletamme näkevämme.

Ihminen pystyy asettumaan toisen asemaan refleksiivisesti, tarkastellen toisen toimintaa ja kokemusmaailmaa kuin ominaan (Muncey 2010). Sukupuolivähemmistöjä on vaikea tarkastella teatterissa – ellei kyseessä ole ohimenevä humoristinen kommellus, johon liittyvät mies ja hame, ei heitä paljon näyttämöllä näytetään. Kertomalla myös heidän tarinoitaan asiallisesti ja kokemuksellisesti annetaan sukupuolienemmistöön kuuluvalle katsojalle mahdollisuus tarkastella tätä maailmaa ominaan. Tämä auttaa ymmärtämään sukupuolen moninaisuutta ja toimii kulttuurisella tasolla kankeiden sukupuolinormien ja ennakkoluulojen purkajana. Puhumattakaan siitä, miten tärkeää sukupuolivähemmistöön kuuluvalle ihmiselle, erityisesti nuorelle, voi olla nähdä hänelle samaistuttavia tarinoita, joita ei valtamediasta useinkaan löydy (Muu, mikä? -hanke 2010).

Itselleni merkityksellisimpiä ovat olleet esitykset, joissa olen ollut läsnä pääasiallisesti liikkeen ja kehon kautta – joko suorittamassa annettua tehtävää tai toimintaa tai keskittyen kehollisuuteen omana ilmaisukeinonaan ”oikeaoppisen” sukupuolittuneen ilmaisun sijaan. Keho- ja kiputaiteen kehyksessä Essi Kausalainen mainitsee taiteen, jossa ruumista käsitellään jo haavoittuneena, hauraana. Haava jaetaan, se on yhteinen kohtaaminen, ihmisen haavoittuvaisuus. (Kausalainen 2009.) Kun minun kehollisuuteni saa näkyä ilman, että siitä yritetään löytää hegemonista miessankaria, häiritseviksi tulkitut ominaisuudet ovatkin vain kehollisia ominaisuuksia. Ne kantavat mukanaan jonkinlaista historiaa, jota yleisön kanssa jaetaan - tämä liittyy aiemmin mainitsemaani Evansin ajatukseen vähemmistöjen kehojen näkymisestä heille ominaisella tavalla. Kehoni kantaa mukanaan sukupuoltani riippumatta siitä, miten se sosiaalisesti tulkitaan. Koska myös kehoni on yhtä muunsukupuolittunut kuin minä itse, sen sukupuolisuus tulee kehollisessa toiminnassa näkymään.

Sukupuolen moninaisuuden juhlistus on noussut taiteilija- ja ammatti-identiteettini kivijalaksi. Yritän omalla osaamisellani varmistaa sen, että kurssilaiseni saa tulla paikalle ilman, että oletan hänen toteuttavan sukupuoltaan millään tietyllä tavalla. Että esiintyjäni saa kokeilla ja kehittää kehollisuuttaan osana taiteellista prosessia. Että ohjaajani saa tietää, mistä sukupuolellani on kysymys ja mitä se tarkoittaa. Sukupuolivähemmistöjen tulee näkyä teatteritaiteessa – miksei tulisi? Näkyminen on tärkeää, jotta yhteiskunnan asenneilmapiirissä tapahtuu muutoksia – juridisellakin tasolla. Näkymisen tärkeys ulottuu myös yksilötasolle. Se kertoo sukupuoleltaan ei-normatiiviselle osallistujalle: sinä saat näkyä, sinä saat olla omanlaisesi, sinun ei tarvitse piilotella. Näkymättä jättäminen on aina ideologinen valinta. Kysymykset kehollisuudesta ja siihen vaikuttavista normeista eivät kosketa edes vain trans- ja/tai muunsukupuolisia vaan ihan jokaista. Itse kukin voi harjoitusten pyönteissä kehittää omaa liikkeellistä ja sukupuolista identiteettiään.

Teatterissa on luettavissa monen muunkin ihmisryhmän tarina, sukupuolen moninaisuus tulee huomioida osana tätä kertomusten punosta, osana ihmisyyttä.

Lähteet: ::

Evans, Mark 2014. "Playing with history: personal accounts of the political and cultural self in actor training through movement." *Theatre, Dance and Performance Training*, vol. 5(2), 2014, 144-156. London: Routledge, Taylor & Francis Group.

Hanan, M. Eve 2010. *Embodying Identity: A Qualitative Case Study of Dance Movement Therapy for People Transitioning Genders*. Drexel University.

Helavuori, Hanna-Leena. 2009. "Kirkistus suomalaisen teatterihistorian kaappiin." Julkaisussa *Camp! - Taipuisaa teatteria*. Helsinki: Teatterimuseo. http://www.teatterimu-seo.fi/wp.content/uploads/Taipuisaa_teatteria.pdf

Kausalainen, Essi 2009. "Haavoittuva Ruumis." Teoksessa Arlander, Annette. (toim.) *Esseitä performanssista ja esitystaiteesta*. Episodi 2. Helsinki: Yliopistopaino.

Muu, mikä? -hanke. 2010. "Sukupuolivähemmistönuorten visio 2020." Helsinki. <http://www.alli.fi/binary/file/-/id/655/fid/1060/> (luettu 20.9..2016)

Rauhala, Lauri 2005. *Ihmiskäsitys ihmistyössä*. Helsinki: Yliopistopaino.

Transtukipiste 2015. "Muunsukupuolisuus." *Transtukipiste* <http://transtukipiste.fi/muunsukupuolisuus/> (luettu 20.9..2016)

Vilka, Hanna 2015. Miten sukupuolesta puhutaan? Hollo-instituutin seminaari 7.5.2015: Tytöt, pojat ja taide: kysymyksiä taidekasvatuksesta. http://hanna.vilka.fi/?page_id=125

Tutkimusesittelyt



Journalistisen dokumenttiteatterin tutkimusprojekti.
Kuva: Anssi Männistö.

Anna Thuring

Vaihtuvat dialogit. Neljä vuotta Aasian merkeissä

Teatterikorkeakoulun ja Kuvataideakatemia yhteinen *Shifting Dialogues – Asian Art and Performance* –hanke sai Suomen Akatemian rahoitusta vuosina 2011-2014. Vastuullisena johtajana oli Teatterikorkeakoulun Esa Kirkkopelto. Hänen lisäksi Teakin joukkueessa oli mukana kaksi tutkijaa ja kaksi tohtoriopiskelijaa sekä Kiinan kulttuurin tutkija Helsingin yliopistosta. Kuvataideakatemia vastaa tutkijana toimi Ray Langenbach, ja mukana oli kaksi tohtoriopiskelijaa.

Ajatus projektista virisi ja ensimmäinen hankehakemus jätettiin jo 2009. Toisella kierroksella, seuraavana vuonna, se meni läpi. Aasian taiteeseen erikoistuneiden tutkijoiden joukko ei ole Suomessa kovin suuri, mutta vuonna 2009 hyvän tutkimustiimin kokoaminen oli jo mahdollista. Pitkän linjan Aasia-vaikuttaja Jukka O. Miettinen väitteli Teatterikorkeakoulussa vuonna 2008 Kaakkois-Aasian tanssiaiheisista tempelikuvastoista ja tanssi-ikonografiasta, ja vuosikymmenien ajan Intiassa työskennelleen Maya Tängeberg-Grischinin väitöstutkimus intialaisen perinteisen esittävän taiteen ja eurooppalaisen pantomiimin käyttämästä eleilmaisusta alkoi olla loppusuoralla. Anna Thuring oli väitellyt japanilaisen perinteisen



Juliste ja valokuva: Tomasz Szrama.

teatterin ja eurooppalaisen miimin välisistä linkityksistä Helsingin yliopistossa jo 2000, ja Stefan Kuzayn kiinalaisia paikallisoopperoita käsittelevä väitöskirja oli hyväksytty Saksassa vuonna 1993.

Aiheista voi jo päätellä, että tutkimushankkeeseen kaavailtu ”Aasia” oli maantieteellisesti ja kulttuurisesti varsin laaja alue. Lisää laajuutta ja arvokasta asian-tuntemusta tuli mukaan pitkään eri Aasian maissa, erityisesti Malesiassa, asuneen Ray Langenbachin, malesialaissyntyisen Jay Koh’n ja japanilaissyntyisen Shoji Katon kautta. Kuvataideakatemian jäsenten kautta mukaan tuli vahvasti myös Aasian nykytaide, yhteisötaide ja performanssitaide.

Yhteisen tutkimuskehityksen rakentaminen vaati jonkin verran tasapainoilua, mutta vaihtuvien vuoropuheluiden teema tuntui luonteelta sateenvarjotermiltä. Varsinkin koska tausta-ajatuksena oli selkeän post-kolonialistinen näkemys eri Aasian maista ja niiden kasvaneesta, globaalista roolista. Projektissa päädyttiin fokusoimaan neljään eri alateemaan, joiden ympärille rakennettiin projektin kansainväliset tutkimussymposiumit.

Taiteellista tutkimusta ja työpajoja

Erityisen arvokasta *Vaihtuvat dialogit* –projektissa oli se, että taiteellisella tutkimuksella oli selkeä ja aukikirjoitettu rooli aivan projektin alkuvaiheesta lähtien. Onhan taiteellinen tutkimus sekä Teatterikorkeakoulun että Kuvataideakatemian tutkimuslinjauksena, ja projektin vastuuhenkilönäkin oli Teatterikorkeakoulun taiteellisen tutkimuksen professori. Kaikkien neljän jatko-opiskelijan työt edustivat taiteellista tutkimusta.

Taiteellinen käytäntö näkyi myös symposiumeissa. Niiden yhteyteen rakennettiin avoimia työpajoja, jotka lähestyivät kyseisen symposiumin teemoja tekemisen kautta. Työpajojen vetäjinä olivat sekä projektin jäsenet että ulkomaiset vierailijat. Niissä oli mahdollisuus perehtyä kiinalaisen teatterin taistelutaitoihin (Pekingin perinteisen teatterin akatemian (NACTA) opettajat ja Kiinassa opiskelleet Antti Silvennoinen, Elias Edström ja Julia Johansson), sukupuolen esittämiseen aasialaisessa teatterissa (Maya Tångeberg-Grischin) sekä butoon, josta järjestettiin jopa kolme työpajaa. Ensimmäisen vetäjänä oli Ken Mai, toisen Eiko Otake ja kolmannen Katherine Mezur. Erityisesti kiinalaisen teatterin osioissa, projekti teki yhteistyötä *Aasia Helsingissä* –festivaalin kanssa. Projektin vaikutus näkyi myös Teatterikorkeakoulun yhteisten opintojen tarjonnassa. Keväällä 2012 järjestettiin Jukka O. Miettisen ja Anna Thuringin kokoama luentosarja Aasian esittävän taiteen vaikutuksista länsimaissa, ja avattiin orientalismin ja post-kolonialismin käsitteitä.

Kolme kansainvälistä symposiumia

Ensimmäinen *Shifting Dialogues* –symposium järjestettiin keväällä 2012. Sen teemanäkökulmana oli *The Politics of Site, Locality & Context in Asian Performance and Visual Arts*. Kutsuttuina puhujina olivat pohjoismaisen Aasian esittävän taiteen tutkimuksen uranuurtaja Christina Nygren, pitkään Kiotossa asunut tutkija, koulut-

taja ja ohjaaja Jonah Salz, ja professori Matthew Cohen aasialaiseen kulttuuriin profiloituneesta Lontoon yliopiston Royal Holloway Collegesta.

Toisen kerran kokoonnuttiin syksyllä 2013. Teemana tällöin oli *Objects of Desire; Sexual Artifice in Asian Art and Performance*. Ensimmäisen symposiumin keynote-puhujat olivat taustaltaan melko akateemisia, joskaan eivät ilman käytännön tuntumaa. Toisessa symposiumissa kutsuttuina puhujina olivat kiinnostavat taiteilijat Eiko Otake Yhdysvalloista, Araya Rasdjarmrearnsook Thaimaasta, ja Yan Xing Kiinasta. Seminaarin teema ja poleemiset alustajat takasivat räväkän tapaamisen ja intohimoiset keskustelut. Samoilla linjoilla jatkettiin myös vuoden 2014 joulukuussa projektin kolmannessa symposiumissa, vaikka teema, *Documenting Asian Art and Performance: Embodied Knowledge, Virtuality & the Archive*, ei kuullostakaan yhtä seksikkäältä kuin edellisvuotinen. Intohimoa ja asiantuntemusta ei kuitenkaan puuttunut tästäkään tapahtumasta, koska keynote-puhujiksi saatiin professori Rustom Bharucha Jawaharlal Nehru –yliopistosta New Delhistä, performanssitaiteilija Boris Nieslony Saksasta ja tanssija Marion d’Cruz Malesiasta.

Symposiumit toivat projektille hienoa kansainvälistä näkyvyyttä Aasian esittävän taiteen tutkijoiden ja tekijöiden piireissä. Projektin jäsenet ovat osallistuneet tutkimusalan keskeisten järjestöjen – *International Federation for Theatre Research-IFTR* (erityisesti sen *Asian Theatre Working Group*), *Association for Asian Performance-AAP* ja *Performance Studies International-PSI* – järjestämiin konferensseihin eri puolilla maailmaa. Helsingin Taideyliopistosta tuli yllättäen yksi eurooppalaisista korkeakouluista, joissa tiedettiin olevan aktiivista Aasian taiteen tutkimusta. Omien symposiumien ja kansainvälisiin konferensseihin osallistumisen kautta on saatu vahva yhteistyöverkosto alan tutkijoihin.

Projekti auttoi myös luomaan yhteyksiä muihin Aasialaisen kulttuurin tutkijoihin Suomessa. Taidehistorioitsija ja Kiinan taiteen asiantuntija Minna Valjakka oli mukana kaikissa symposiumeissa. *Kathak*-tanssia tutkiva ja opettava Hanna Mannila ja indonesialaiseen musiikkiin erikoistunut Reijo Lainela osallistuivat myös tapahtumiin. Selvää on, että kaikki projektiryhmän tutkijat pääsivät esittelemään työtään seminaariesitelmissään tai käytännön työpajoissa. Tutkimusjulkaisuja on jo tullut ja tulossa myös lähivuosien aikana.

Onko Aasian taiteen tutkimuksella tulevaisuutta Suomessa?

Vaihtuvat dialogit –projekti oli tärkeä avaus tämän alan tutkimukselle Suomessa. Hankerahoitusta haettaessa perustettiin katto-organisaatio *Association for Asian Art and Performance Consortium*, AAPC, joka visioitiin erityisesti tulevia tutkimusyhteistyöhankkeita varten. Neljän vuoden kokemus on osoittanut, että tutkimukselle on tarvetta. Tässä vaiheessa tuntuu siltä, että ollaan todellakin vasta alussa, ja että on perusteltua ja mielekäästä siirtyä sinänsä tärkeistä tutkimus-symposiumeista tiiviimpään tutkimus- ja opetusyhteistyöhön eurooppalaisten ja aasialaisten korkeakoulujen kanssa.

Vaihtuvat dialogit –hanke antoi jokaiselle mukana olleelle yhdeksälle jäsenelle rahoitusta tutkimusjaksoihin ja matkoihin sekä tilaisuuksia esitellä omaa työtä ja tutkimusta kiinnostuneille ja asiantunteville kollegoille eri puolilta maailmaa.

Kaikkien tutkijoiden kokemuksia ei tässä yhteydessä voi esitellä, mutta esimerkiksi Teatterikorkeakoulun tohtoriopiskelija Mikko Bredenberg tiivistää oman antinsa kolmeen kohtaan: uuteen tietoon ja uusiin virikkeisiin omassa tutkimuksessa, mahdollisuuden opiskella butoa Japanissa tunnetun buto-taitelijan Yoshito Ohnon johdolla ja mahdollisuuden keskittyä väitöstutkimukseen kokopäiväiseen kirjoittamiseen tutkimusjakson aikana. Kokemukset näkyvät jo hänen taiteellisissa ja tutkimuksellisissa produktioissaan – ja epäilemättä myös piakkoin valmistuvassa väitöstutkimuksessa.

Projektin tutkimussuunnitelma on luettavissa osoitteessa <http://www.uniarts.fi/tutkimus/tutkimushankkeet/shifting-dialogues>, ja tutkimusraportti löytyy Suomen Akatemian sivustolta. *Shifting dialogues* haku johdattaa linkkeihin projektin tutkimussymposiumeista

Laura Gröndahl

Tutkimushankkeen esittely: Journalistinen dokumenttiteatteri taiteellisen ja yhteiskunnallisen kohtaamispaikkana

Journalistisen dokumenttiteatterin tutkimushanke (*JoDoTe*) toteutettiin Koneen Säätiön rahoittamana Tampereen yliopiston Viestinnän, Median ja Teatterin yksikössä vuosina 2014-15. Sitä johti visuaalisen journalismin lehtori Anssi Männistö ja siihen osallistuivat Journalismin, Teatterityön sekä Teatterin ja draaman oppiaineet, Journalismin, Viestinnän ja Median Tutkimuskeskus COMET sekä Tutkivan Teatterityön Keskus T7.

Mitä hankkeessa tehtiin?

JoDoTe lähti liikkeelle kysymyksestä, mitä sellaista journalistit ja teatterintekijät voisivat yhdessä tarjota yleisölle, mihin kummatkaan eivät kykenisi ilman toisiaan. Voisiko nykyteatteri toimia mielekkäällä tavalla uutisoinnin, tutkivan journalismin, kansalaiskeskustelujen ja poliittisen osallistumisen areenana? Hankkeen motiivina oli sekä teatterin että journalismin muuttunut asema nykyisessä jälkikapitalistisessa yhteiskunnassa, jossa kulttuuri kytkeytyy aiempaa tiiviimmin yhteen talouden kanssa.¹ Molemmat alat joutuvat kilpailemaan yleisöistä ja taistelemaan asemistaan kaupallistuvassa ympäristössä, mikä kannustaa etsimään uusia toimintatapoja. Digitalisoituvaa teknologiaa ja uusia media haastavat vakiintuneet viestinnän muodot. Perinteinen journalismi on menettänyt uskottavuuttaan demokraattisen systeemin keskeisenä kivijalkana.² Samaan aikaan kiinnostus dokumentaarisuuteen on kasvanut kaikkien taiteiden aloilla. Etenkin teatteriohjaaja ja *Voima*-lehden toimittaja Susanna Kuparisen kehittämä journalistisen dokumenttiteatteri on noussut näkyväksi ilmiöksi viime vuosina. Se oli myös *JoDoTen* lähtökohtana. Lisäksi hankkeessa voi nähdä yhteyksiä kansalaisjournalismin ja erilaisten osallistavan ja soveltavan teatterin perinteisiin, missä tekijät jalkautuvat ”tavallisten ihmisten” pariin ja ottavat heitä mukaan esitysten tekemiseen tai uutisten toimittamiseen oman elämänpiirinsä asiantuntijoina.³

JoDoTe-hankkeen alkuvaiheessa käytiin teoreettisia keskusteluja, järjestettiin useita opetustapahtumia ja seminaareja sekä suunniteltiin laajamittaista doku-

¹ Lehtonen – Valaskivi – Kuusela (toim.) 2014; Väliaverron 2009, 13-31.

² Väliaverron 2009, 17-18.

³ Ahva, 2010; Heikkilä 2001.

menttiteatterin kurssia, joka kesti maaliskuusta joulukuuhun 2015. Siihen osallistui kahdeksan toisen vuoden näyttelijäopiskelijaa sekä seitsemän journalistiikan maisteriopiskelijaa. He ideoivat ja toteuttivat sarjan dokumentaarisia esityksiä vastuopettajina toimineiden Nätyn yliopistonlehtoreiden Mikko Kannisen ja Samuli Nordbergin ohjauksessa. Journalismin opetuksesta vastasivat yliopistonlehtorit Kari Koljonen ja Anssi Männistö. Lisäksi esitysten tekemisessä oli mukana useita ammatissa toimivia näyttelijä- ja toimittajamentoreja, dramaturginen tuotanto-assistentti, kaksi tutkijaa ja Teatterintyön koulutusohjelman tekninen henkilökunta. Yhteistyökumppaneita olivat Tampereen Työväenteatteri, joka tarjosi tilat kurssilla valmistettavia esityksiä varten sekä Aamulehti, joka julkaisi opiskelijoiden kirjoittamia artikkeleita näytelmien aiheista. Lisäksi esitykset olivat katsottavissa *live-striimauksina* Aamulehden verkkosivuilla.

JoDoTen lopuksi kerättiin kokemustietoa perinpohjaisissa palautekeskusteluissa sekä yksilö- ja pienryhmähaastatteluina että yhteisissä purkuseminaareissa. Hankkeen päätöseminaari järjestettiin 10.5.2016 ja sen pohjalta julkaistaan loppuraportti. Lisäksi *JoDoTen* tuloksiin kuuluu kansainvälisiä konferenssisesitelmää sekä vertaisarvioituja artikkeleita kansainvälisissä ja kotimaisissa tieteellisissä journaaleissa.

Journalistiset dokumenttiteatteriesitykset oppimisprojektina

JoDoTe-kurssi perustui dialogisen oppimisen menetelmään. Se tarkoittaa yhteisöllistä oppimista, jossa kehitetään yhdessä uusia työmuotoja ”ristipölyttämällä” eri alojen käytäntöjä, tässä tapauksessa teatterin ja journalismin toimintatapoja. Kurssin alkaessa sen täsmälliset sisällöt eivät olleet kenenkään tiedossa, vaan niiden haluttiin syntyvän työn myötä, tekemällä oppimisen kautta. Opiskelijoiden oli tarkoitus jakaa keskenään omaa ammatillista osaamistaan, minkä vuoksi heidän tuli osallistua myös toistensa työhön: toimittajat esiintyivät ja näyttelijät tekivät tiedonhankintaa mahdollisuuksien mukaan. Tavoitteena oli tuottaa uutta materiaalia, käsitteistöä ja ymmärrystä sekä journalismin että teatterin työprosesseista. Erilaisten käytäntöjen kohtaamisesta tuli syntyä sellaisia toimintamuotoja, joita kumpikaan ala ei yksinään pystyisi tuottamaan. Toiveena oli, että kurssin tuloksista voitaisiin kehittää journalismin ja teatterin yhteistyökonsepti, jota voitaisiin jatkossa tarjota muun muassa maakuntien laitosteattereille ja paikallislehdille.

Kurssin alkaessa opiskelijoille annettiin tehtäväksi kehittää kolmentyyppisiä faktapohjaisia esityksiä, joiden ajateltiin vastaavan sanomalehden eri osioita. Illan pitkä esitys perustui tutkivaan journalismiin. Sen lisäksi oli tarkoitus tehdä nopealla aikataululla ajankohtaisia uutisia vastaavia lyhyitä sketsejä, sekä niin sanottuja kainalojuttuja muistuttavia henkilökohtaisia soolonumeroita. Käytännössä opiskelijoiden työmäärä osoittautui kuitenkin niin suureksi, ettei päivänkohtaisen uutisjournalismin idea toteutunut suunnitellulla tavalla.

Osallistujat jaettiin neljään toimituskuntaan, joista jokainen valmisti oman ”pitkän” esityksen sekä kirjoitti samasta aineistosta artikkelin Aamulehteen. Opettajat ohjasivat työskentelyä, mutta periaatteessa opiskelijat vastasivat itsenäisesti aiheen valinnasta, materiaalin hankinnasta, esityksen ideoinnista ja käsikirjoitta-

misesta. Mentorit osallistuivat työskentelyyn eri tavoin: osa toimi lähinnä neuvonantajina, osa oli mukana näyttämölläkin. Esitykset tehtiin Työväenteatterin Klubinäyttämölle parhaaseen pikkujouluuikaan, joten oppimisprosessin tuli tuottaa myös yleisölle myytäviä julkisia näytöksiä. Käytännössä kurssi osoittautui erittäin vaativaksi ja kuormittavaksi opiskelijoille. Aikataulu oli tiukka, ja kun näyttelijöitä sai myös lainata esiintymään toisten ryhmien juttuihin, kasvoi osallistujien työtaakka liian raskaaksi käytettävissä oleviin työtunteihin, aiempaan kokemukseen ja asetettuihin tavoitteisiin nähden. Itsenäisen työskentelyn ohjeistus koettiin alkuvaiheessa epäselväksi, minkä vuoksi ennakkotyöhön varattua aikaa myös kului hukkaan.

Paineistetun tekemisen aiheuttamasta stressistä huolimatta sekä journalistiikan että näyttelijäntyön opiskelijat kokivat dokumentaaristen esitysten tekemisen antoisaksi ja kiinnostavaksi. Palautekeskusteluissa lähes kaikki sanoivat haluavansa jatkaa vastaavanlaisten projektien parissa tulevaisuudessa, koska se tuntui tarjoavan heille yhteiskunnallisen toimijuuden ja osallisuuden kokemusta. Monet kertoivat saaneensa uutta mielekkyyttä työntekoon ja laajempaa perspektiiviä ammatilliseen identiteettiinsä. Kurssi herätti silti runsaasti kritiikkiä osallistujissa: tulokset jäivät puolitiehen ajan puutteen vuoksi, omat esitykset tuntuivat taiteellisesti keskinkertaisilta eikä niiden nähty tuottaneen oleellisesti uudenlaista ilmaisua. Kollektiivinen työtapa koettiin raskaaksi ja sekavaksi, mutta myös antoisaksi. Yleisömäärät jäivät suhteellisen alhaisiksi. Työhön oli kuitenkin alun perin lähdetty sillä asenteella, että kriisit ja epäonnistumiset ovat mahdollisia, jopa todennäköisiä. Tutkimuksen kannalta ne ovat arvokkaitakin, koska ne tuovat näkyviin kriittistä tarkastelua vaativia ongelmapaikkoja. Toisaalta esityksissä koettiin myös monia onnistumisia. *JoDoTe*-kurssi tullaan uusimaan vuonna 2017, minkä yhteydessä pyritään hyödyntämään saatua kokemusta sekä korjaamaan suunnittelussa tapahtuneita virheitä.

Havaintoja journalistisen dokumenttiteatterin tekemisprosessista

Mitä näyttelemiseen, illuusioihin ja mielikuvitukseen perustuva taidemuoto pystyi antamaan totuuteen, läpinäkyvyyteen ja kriittiseen ajatteluun tähtääville toimittajille? Entä millaisia taiteellisia mahdollisuuksia faktojen esittäminen tarjosi näyttelijöille?

Käytännön organisatorisista onnahteluista huolimatta journalistisen dokumenttiteatterin peruskonsepti näytti toimivan. Journalistit ja näyttelijät eivät ainoastaan kyenneet menestyksekkäästi työskentelemään yhdessä ja kokeilemaan siipiään toistensa aloilla, vaan myös tarvitsivat toistensa näkökulmia ja työpanosta. Purkukeskusteluissa oltiin yksimielisiä siitä, että sekä näyttelijöiden tulisi voida osallistua tiedonhankintaan ja perehtyä omakohtaisesti esityksessä käsiteltäviin asioihin. Vastaavasti todettiin, ettei journalistien mukana olo voinut rajoittua käsikirjoittamiseen, vaan heitä tarvittiin koko prosessin ajan. Kuta paremmin tämä kussakin toimituskunnassa toteutui, ja kuta tasa-arvoisemmin opiskelijat ryhmäytyivät, sen onnistuneemmaksi produktio pääsääntöisesti koettiin.



Kenelle keskustori kuuluu? Kuvassa näyttelijäopiskelija Juho Rantonen ja journalistiopiskelija Annu Laine. Kuva: Anssi Männistö.

Esityksiä tehtäessä ei varsinaisesti syntynyt sellaisia dokumenttiteatterin tekemistä koskevia havaintoja, jotka eivät olisi tulleet esiin jo olemassa olevassa kirjallisuudessa tai kentällä toimivien tekijöiden puheissa. Monet aiemmin esitetyt huomiot saivat kuitenkin vahvistusta. Niiden systemaattinen artikuloiminen on tärkeää tulevia tuotantoja ajatellen. Journalistisen dokumenttiteatterin luonteeseen tuntuu esimerkiksi kuuluvan tietty luonnosmaisuuus, joka sallii tavallista enemmän taiteellista keskeneräisyyttä. Toisaalta journalistisen aineiston editointi ja käsikirjoittaminen teettävät valtavasti työtä prosessin aikana eivätkä sisällöt voi lähtökohtaisesti voi olla tiedossa tuotannon alkaessa. Se aiheuttaa päänvaivaa laitosteatterin organisaatiossa, etenkin markkinoinnin osalta, mutta siihen on täysin mahdollista varautua jos asia ymmärretään ennalta, kuten TTT:n edustajat palautekeskustelussa totesivat.⁴

Tutkimuksellisesti kiinnostavinta oli teatterin ja journalismin käytäntöjen ja toimintakulttuureiden törmääminen. Kyse oli paitsi faktan ja fiktion rajankäynnistä, myös siitä, kuinka yleisöä puhuteltiin. Eräs näyttelijäopiskelija kiteytti asian: ”Journalistien täytyy selittää niin että kaikki varmasti ymmärtävät, mutta teatterissa pitäisi jättää enemmän tilaa katsojien tulkinnalle”.⁵ Journalististen ja taiteellisten periaatteiden tasapaino rakentui eri ryhmien esityksissä eri tavoin, mikä näkyi sekä tekoprosesseissa että lopputuloksessa. Kuten lähemmäs ensi-iltoja tultiin, sitä

⁴ Palautekeskustelu 19.1.2016.

⁵ Palautekeskustelu 15.12.2015.

enemmän alkoi yleensä esitysten teatterillinen toimivuus korostua objektiivisen tiedonvälityksen ohessa tai jopa sen kustannuksella.

Työprosessin etenemisen kannalta näytti olevan oleellista löytää konkreettinen tarina ja kiinnostavia henkilöitä, joiden kautta dokumentaarinen tieto kerrotaan. Esimerkiksi, yksi ryhmistä lähti liikkeelle kysymällä, mitä historianopetuksessa on unohdettu. He löysivät tositarinan helsinkiläisen kauppiaan yrityksistä pelastaa kahdeksan juutalaista, jotka Suomen hallitus karkotti Natsi-Saksaan 1942. *Suomalainen muistinmenetyks*⁶ rakennettiin tapahtumista löytyvän dokumentaarisen aineiston sekä haastattelujen varaan, ja se resonoi vahvasti tämän hetken pakolaistilanteen kanssa. Esityksen onnistumisesta kertoo, että se kutsuttiin muistin teemaa käsittelevään *Valoa pimeyteen* -tiedetapahtumaan Tampere-talolle 23.1.2016.

Journalistisen dokumenttiteatterin on ajateltu soveltuvan erityisen hyvin paikallisten yhteisöjen asioiden käsittelemiseen.⁷ Tämä toteutui *Kenelle Keskustori kuuluu?* -esityksessä,⁸ jossa käytiin läpi Tampereella pitkään vellonutta kysymystä Keskustorilla majailevista päihdeongelmaisista ja yrityksistä löytää heille tiloja toisaalta. Illan päätteeksi pyydettiin yleisöä antamaan oma mielipiteensä joko paperilla tai verkossa ja vastauksia kertyi kaikkiaan noin 90. Esitystä varten haastatellut poliitikot kävivät ahkerasti katsomassa itseään roolihahmona ja journalistit pääsivät esittämään heille uusia kysymyksiä livenä.

Voiko suomalaisuutta määritellä? -esitys suuntasi kysymyksensä yleisölle, joka sai antaa vastauksia reaaliajassa älypuhelimillaan äänestämällä. Neljäs työryhmä tutki ajatushautomojen toimintaa teatterillisten sketsien avulla esityksessä *Mitä totuuksia yhteiskunnassamme haudotaan?*

Mitä jäi käteen?

Kokonaisuutena tutkimusprojekti jäi niin lyhyeksi, että kaikkea sen puitteissa syntynyttä tietoa ei ole ehditty prosessoimaan. *JoDoTe*-hanke osoitti kuitenkin, miten paljon taiteellisia, ammatillisia ja tutkimuksellisia mahdollisuuksia avautuu erilaisia toimintakulttuurisia käytäntöjä törmäyttämällä. Parhaimmillaan teatterintekijät ja journalistit haastoivat toistensa vakiintuneita ajattelutapoja ja paljastivat niiden katvealueita. Niitä yhdistämällä oli mahdollista havainnollistaa, että objektiivisinkin uutinen perustuu esitettyihin narratiiveihin, ja ettei teatteri ole irrallaan yhteiskunnallisesta todellisuudesta vaan toimii muun julkisen tilan ja keskustelun osana.

Teatterilliset ja performatiiviset toimintamekanismit vaikuttavat vahvasti journalismiin, arkipäivän tiedonvälitykseen ja informaatiotulvan jäsentämisen tapoihin nykykulttuurissa. *Jodoten* loppuraportin johdannossa päädyttiinkin siihen lopputulokseen, että journalistinen dokumenttiteatteri juuri ristiriitaisuutensa kautta

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=iHS06II9_q8

⁷ mm. Kuparinen, 2013, 84-85; Junttila, 2012, 328-9.

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=4i62seaupDk>

mallintaa sitä tilannetta, jossa esitys on koko kulttuurin läpäisevä tietämisen ja toiminnan muoto.⁹

Suomalaisen Pressiklubin osallistujat:

Teatterityön opiskelijat: Katariina Havukainen, Sara-Maria Heinonen, Menzo Kircz, Oliver Kollberg, Konsta Laakso, Juho Rantonen, Saga Sarkola ja Tatu Sinisalo.

Journalistiikan opiskelijat: Laura Hallamaa, Annu Laine, Iida Nieminen, Minna Ohtamaa, Ilana Panzar ja Veera Tegelberg.

Opettajat: Mikko Kanninen, Samuli Nordberg, Kari Koljonen ja Anssi Männistö.

Näyttelijämentorit: Tanjalotta Räikkä, Marika Heiskanen, Teija Auvinen ja Auvo Vihro.

Journalistimentorit: Renny Jokelin, Tiina Ellilä, Noora Laaksonen ja Sari Torvinen.

Tuotantoassistentti/dramaturgiharjoittelija: Pilke Salo.

Tutkijat: Mikko Hautakangas ja Laura Gröndahl.

Tekniikka: Tiina Helin, Samuli Hytönen, Nuutti Vapaavuori ja Pekko Vuorela.

Toimituskuntien tekemät ”pitkät” esitykset:

Kenelle keskustori kuuluu? Esitykset 18.11., 27.11. ja 9.12. 2016.

Suomalaisten muistinmenetys. Esitykset 21.11. ja 3.12. 2016.

Mitä totuuksia yhteiskunnassamme haudotaan? Esitykset 19.11., 2.12. ja 12.12. 2016.

Voiko suomalaisuutta määritellä? Esitykset 25.11. ja 5.12. 2016.

Hankkeen esittely perustuu kirjoittajan omakohtaisiin havaintoihin sekä seuraaviin julkaisemattomiin lähteisiin:

Hautakangas, Mikko. 2016. ”Journalistinen dokumenttiteatteri taiteellisen ja yhteiskunnallisen kohtaamispaikkana.” JoDoTen purunpurku, esitelmä ja powerpoint-materiaali 16.3.2016.

Männistö, Anssi ja työryhmä. 2014. ”Jatkorahoitushakemus: Journalistinen dokumenttiteatteri taiteellisen ja yhteiskunnallisen kohtaamispaikkana (JODOTE), hankkeen 2. vaihe”. 30.9.2014.

Suutela, Hanna - Gröndahl, Laura - Männistö, Anssi. 2016. Jodoten loppuraportin johdannon käsikirjoitus.

Luentomateriaalit ja kirjoittajan muistiinpanot JoDoTe-hankkeen seminaareista 20.8.2014, 25.9.2014, 12.1.2015, 21.4.2015 ja 17.9.2015.

JoDoTe-kurssin oppimateriaalit ja kirjoittajan muistiinpanot kurssin aikana.

JoDoTe-kurssin ohjaajien tallennetut reflektiokeskustelut kurssin aikana 16.10., 30.10. ja 13.11. 2015.

JoDoTe-kurssin toimituskuntien tallennetut ryhmähaastattelut 15.-16.12.

Kanninen, Mikko ja Nordberg, Samuli. Tallennettu haastattelu 10.12.2015.

Koljonen, Kari. Tallennettu haastattelu 15.12.2015.

Salon, Pilke. Tallennettu haastattelu 16.12.2015.

Männistö, Anssi. Tallennettu haastattelu 4.1.2016.

Helin, Tiina, Hytönen, Samuli, Vapaavuori, Nuutti ja Vuorela, Pekko. Tallennettu haastattelu 8.1.2016.

JoDoTe-kurssin yhteinen purkuseminaari 11.1.2016.

⁹ Suutela - Gröndahl - Männistö, 2016 .

Palautekeskustelu yhteistyökumppaneiden (Tampereen Työväenteatteri ja Aamulehti) edustajien kanssa 19.1.2016.

Kirjallisuusviitteet

- Ahva, Laura. 2010. *Making News with Citizens*, Tampere: Tampere University Press.
- Heikkilä, Heikki. 2001. *Ohut ja vankka journalismi*, Tampere: Tampere University Press.
- Junttila, Janne. 2012. *Dokumenttiteatterin uusi aalto*. Helsinki: Like.
- Kuparinen, Susanna. 2013. *Monologisuudesta moniäänisyyteen. Journalistinen dokumenttiteatteri yhden totuuden maassa*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, MA opinnäyte, ohjaustyön koulutusohjelma.
<https://helda.helsinki.fi/handle/10138/39566> (Luettu 24.3.2016)
- Lehtonen, Mikko - Valaskivi, Katja - Kuusela, Hanna (toim.) 2014. *Tehtävä kulttuurille. Talouden ja kulttuurin muuttuvat suhteet*.
- Väliveronnen, Esa (toim.) 2009. *Journalismi murroksessa*. Helsinki: Gaudeamus.

Liisa Ikonen

Helsinki-identiteettejä

Aalto-yliopiston Elokuva- ja lavastustaiteen laitoksen tutkimusprojekti *Helsinki-identiteettejä - elokuvakerronta kaupunginosien suunnittelutyökaluna* eli *HIDE* (2013-2015) on lähestynyt ajatusta yhteisöllisestä tekijyydestä ja pyrkinyt löytämään keinoja monialaiseen luovaan kaupunkisuunnitteluun. Yksi projektin ydinajatuksia on ollut, että kaupunki nähdään lähtökohtaisesti kaikille kuuluvana, yhteisesti tuotettuna ja jatkuvasti muuttuvana tilana. Projektille oli alusta saakka selvää, että käyttäjille merkityksellisten ympäristöjen syntyminen edellyttää vuorovaikutusta heidän kanssaan. *HIDE*:ssä näitä vuorovaikutuksen keinoja haettiin muun muassa elokuvakäsikirjoituksesta ja lavastustaiteesta.

Projektin tilaajana ja tärkeimpänä yhteistyötahona toimi Helsingin kaupunki. Kaupungin tavoitteena oli vahvistaa uusien ja vasta muotoutuvien alueidensa identiteettiä ja tehdä niistä käyttäjien näkökulmasta houkuttelevampia ja kiinnostavampia. Tutkimuksen vastuullisena johtajana toimi Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitoksen dosentti, professori Eija Timonen Lapin yliopistosta ja projektipäällikkönä käsikirjoituksen jatko-opiskelija Tomi Leino. Projektin muut tutkijat Sandra Vina, Tuuli Seppälä ja Kirsi Eräranta tulivat palvelumuotoilun, lavastuksen ja viestinnän alueilta. Kaupungin asukkaat ja käyttäjät olivat puolestaan tutkijoiden aloittamien kehitysprosessien myötävaikuttajia, yhteiskehittäjiä ja toimeenpanijoita.

Uudet, uusiutuvat ja identiteetiltään vasta hahmottuvat kaupunginosat toimivat projektissa niin sanottuina *Living Labeina*. *Living Labia* voidaan ajatella ympäristönä, rakenteena tai menetelmänä, joka mahdollistaa käyttäjien aktiivisen osallistumisen kehitystyöhön. Samalla sitä voi ajatella menetelmänä, jossa hyödynnetään eri alojen ihmisten yhteistyötä tosielämän ympäristössä.¹⁰ Työskentely *HIDE*:n *Labeissa* tuotti kaupunginosien identiteetikäsikirjoituksia sekä näihin käsikirjoituksiin pohjautuvia, skenografian ilmaisukeinoja hyödynnäviä, kaupunkitilan havaitsemiseen ja kokemiseen ohjaavia interventioita.

HIDE – projektissa työskentelyn perustan muodosti alueiden identiteettiin kohdistuva kulttuuristen piirteiden kartoitus (*cultural mapping*).¹¹ Kartoitustyön haasteena oli paikantaa ja tallentaa erityisesti sellaisia kulttuurisia elementtejä, jotka ovat parhaillaan muutostilassa. Projektin kahdesta *Living Labista* ensimmäinen, *Teurastamo*, toteutettiin vuonna 2014. Itä-Helsingissä sijaitsevan Teurastamoalueen kulttuurihistoriallisesti arvokkaat punatiilirakennukset ovat valmistuneet vuonna 1933. Teurastamo sijaitsee vanhan teollisuusalueen keskellä, ja sitä ovat ympäröineet eri aikakausina muun muassa satama, voimalaitos, vankila ja työväenluokan asunnot – myöhemmin myös tukkuliikkeet. Viimeisen teurastus taupahtui 1992, ja alueen kehittäminen kohti ravintolatoimintaa, vähittäiskauppaa

¹⁰ Helsinki Identiteettejä – elokuvakerronta kaupunginosien suunnittelutyökaluna projektisopimuksen mukaan Eriksson et al. 2002.

¹¹ Vina et al (2014) mukaan Evans and Foord 2008; Stewart 2007.

ja ajatusta kansalaisten ”yhteistä olohuoneesta” alkoi 2000-luvulla. Ensimmäiset kaupalliset liikkeet avasivat ovensa Teurastamolla Helsingin ollessa kulttuuripääkaupunki vuonna 2012. Kaupungin mukaan alue oli kuitenkin hyvistä pyrki- myksistä huolimatta jäänyt kansalaisille etäiseksi ja näyttäyty heille suljettuna, vaikka se on sijainniltaan suhteellisen keskeinen.

HIDE -projektin tavoitteena oli luoda alueen jatkokehittelyn työkaluksi käsi- kirjoitettu temaattinen matka. Käsikirjoituksen pohjalta syntyi matkan muotoon rakennettu ja Teurastamon alueelle sijoittuva interventio, joka toteutti ajatusta käyttäjälähtöisestä palvelupolusta toteutuen muun muassa kartan ja näyttämöva- laistuksen avulla. Käsikirjoituksen lähdemateriaalina toimivat alueen historiallisiin kerrostumiin pureutuneet asukashaastattelut sekä tutkijoiden omasta kenttätyös- tä syntyneet havainnot. Havainnot jaettiin työn alkuvaiheessa tutkimusryhmän kesken ja niistä vedettiin yhdessä työtä jatkavat tutkimusteemat. Teurastamolla toteutetussa interventiossa kulkijoita ohjattiin alueelle merkityiltä *touch poin- teilta*¹² toisille. *Touch Pointit* sijaitsivat eripuolilla Teurastamon aluetta ja niissä oli mahdollista kuulla erilaisten mobiililaitteiden avulla otteita alueen historiasta ja nykypäivästä sekä saada ohjeita reitillä etenemiseen. Kertaluonteisella tapahtu- malla pyrittiin luomaan positiivinen mielikuva verisen historian omaavasta alu- eesta ja toisaalta tarjota mahdollisuus katsoa sitä uusin silmin. Tutkijoiden esiin nostama ja Teurastamon aiempiin tapahtumiin viittaava metafora *Pig Circus* ja sen näkyminen interventiossa yhdisti historian eri kerrostumia toisiinsa ja pyrki kääntämään alueen karkean historian kävijöitä houkuttelevaksi voimaksi.¹³

Lavastaja Tuuli Seppälä on todennut Teurastamon alueen olleen selkeästi ra- jautunut, ilmeeltään yhtenäinen, joskin nimeltään voimakkaasti latautunut läh- tökohta työskentelylle. Sen sijaan projektin toinen *Living Lab*, raitiovaunu kah- deksan reitti, oli alueellisesti epäyhtenäisempi. Se liitti useita leimallisesti erilaisia kaupunginosia toisiinsa, sijoittui sekä lähtö- että päätepysäkiltään meren läheis- syyteen ja muodosti jo itsessään matkan. Seppälän mukaan identiteetin luominen oli paljon haasteellisempaa tällaiselta moniääniseltä perustalta.¹⁴

Kuten monia tutkimusprojekteja, myös *HIDE*:ä värittä kesken työskentelyn tapahtuneet henkilövaihdokset, yliopistolaitoksen jäykkä hallinto ja uransa eri vaiheissa olevien tutkijoiden erasteinen osaaminen. Tämän arkitodellisuuden keskellä projektin vastuullinen johtaja kuvaili kuitenkin tutkimuksen ilmapiiriä seuraavalla tavalla:

*Tunnelma hankkeessa on ollut todella hyvä, sopivan hulvaton ja samalla ku- rinalainen. Hulvattomuus on mahdollistanut vapaan ideoinnin, kurinalaisuus on tuottanut aikataulun ja tavoitteiden mukaista toimintaa.*¹⁵

Työskentelyä oli selvästi värittänyt vastaanottamiselle altis ilmapiiri. Tätä voi pi- tää erityisen tärkeänä, sillä projektin tarkoituksena ei ole ollut luoda alueille uut- ta identiteettiä, vaan tavoitteena oli ennemminkin tunnistaa, vahvistaa ja värittää

¹² *Touch Point* on palvelumuotoilusta tuleva käsite, joka kuvaa muun muassa käyttäjän ja palvelun kohtauspaik- kaa.

¹³ Vina et al. 2014.

¹⁴ Seppälä, sähköpostihaastattelu 25.5.2015

¹⁵ Timonen, sähköpostihaastattelu 25.5.2015.



Raitiovaunu 8 reitti, kotipysäkki, interventio. Kuva: Tuuli Seppälä.

niiden piilevää tai unohdettua ominaislaatua tai luonnetta, joka elää jatkuvasti asukkaiden mielissä ja on kohdattavissa myös tilallisesti.

Kokemustensa perusteella tutkimusryhmä katsoo paikan identiteetin rakentuvan asukkaille merkityksellisistä kertomuksista, jotka pohjautuvat fyysisiin paikkoihin ja erilaisiin sosiaalisiin tilanteisiin. Tätä identiteettiä voidaan heidän mielestään vahvistaa erilaisten suunnitteluprosessien avulla. Myös Teurastamon identiteetin voi nähdä muovautuvan siitä, miten ihmiset tulkitsevat paikkaan liittyviä kokemuksiaan ja muistojaan ja pukevut ne erilaisiin kertomuksiin. Nämä kertomukset voivat olla alkuperäisiä ja jokapäiväisestä vuorovaikutuksesta syntyneitä, mutta ne voivat olla myös edelleen kirjoitettuja ja suunnittelijoiden omalla taiteellisella panoksellaan vahvistamia. *Näiden taustalla elävien kertomusten ja niistä kertovan yhteisön kuunteleminen mahdollistaa* omaleimaisten, elävien ja paikallisia tarinoita kertovien kaupunginosien syntymiseen.¹⁶

Kirjoitus perustuu Aalto-yliopistossa Elokvataiteen ja lavastustaiteen laitoksella 14.2.2015 tutkimuspäivän yhteydessä pidettyyn projektiesittelyyn sekä projektissa toimineiden tutkijoiden sähköpostihaastatteluihin ja muuhun heidän projektin keskellä tuottamaansa, julkaisemattomaan kirjalliseen materiaaliin.

Lähteet: ::

Eriksson, M., Niitamo, V+P. and Kulkki, S. (2005). *State-of-the-art in utilizing Living Labs approach to usercentric ICT innovation - a European approach.* http://www.vinnova.se/upload/dokument/Verksamhet/TITA/Stateoftheart_LivingLabs_Eriksson2005.pdf. Luettu 17.6.2015

Evans, G. and Foord, J. (2008). Cultural mapping and sustainable communities: planning for the arts revisited. *Cultural Trends* 17:2, 65-96.

Helsinki Identiteettejä – elokuvakerronta kaupunginosien suunnittelutyökaluna. Projektisopimus Aalto Yliopiston ja Helsingin kaupungin kesken.

Seppälä, Tuuli. (2015). Projektiesittely Aalto Yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulussa, Elokvataiteen ja lavastustaiteen laitoksen tutkimuspäivässä 14.2. 2015

Seppälä, Tuuli. (2015). Sähköpostihaastattelu 25.5.2015

Timonen, Eija. (2015). Sähköpostihaastattelu 25.5.2015

Vina S., Eräranta K., Leino T., Timonen E. ja Seppälä T. (2014). "PIG CIRCUS - DESIGNING PLACE IDENTITY THROUGH NARRATIVITY IN AN OLD ABATTOIR", Artikkelikäsikirjoitus.

¹⁶ Vina et al (2014).

Emilia Karjula

Kirjoittaminen rituaalisena leikkinä

Väitöskirjahankkeessani rakennan ja tutkin tilanteita, joissa joukko eri-ikäisiä ihmisiä kokoontuu kirjoittamaan esimerkiksi lasipullojen, postikorttien tai joogaliikkeiden kanssa. Kysyn, millaisena prosessina luova kirjoittaminen näyttäytyy rituaalin ja leikin käsitteiden valossa, ja toisaalta miten käsitteitä voisi tutkia luovan kirjoittamisen avulla.

Toteutan työn kirjoittajaryhmässä hyödyntäen etnografisia menetelmiä, osallistuvaa havainnointia ja haastattelua. Tutkimukseen kuuluu myös oma kaunokirjallinen projektini, mutta tässä tekstissä keskityn kirjoittajaryhmän kanssa tekemääni työhön. Kirjoittajaryhmä on perustettu väitöskirjatyötäni varten. Tutkimuksessani ei siis ole kyse sellaisesta ”perinteisestä” etnografiasta, jossa tutkimuskohteena olisi selkeästi omaa normaalielämäänsä kentällä elävä ryhmä.¹⁷

Teoreettisesti tutkimukseni paikantuu performanssi-, rituaali- ja taiteellisen tutkimuksen välimaastoihin. Työssäni keskeinen käsite on *subjunktiivinen tila*, joka viittaa sekä arjesta erotettuun, avointen mahdollisuuksien mentaaliseen tilaan että yhteen kokoontuneiden kirjoittajien yhdessä luomaan konkreettiseen, erityisesti kirjoittamista varten rakennettuun tai kirjoittamistilanteessa rakentuvaan tilaan.¹⁸ Kirjoittamistilanteet, joita tutkimuksessani tuotan ja tutkin, pyrkivät – vaihtelevilla tavoilla ja asteilla – rikkomaan arkisen päiväjärjestyksen. Tarkoitukseni on näin kiusoitella, kutsua tai houkutellessa *subjunktiivista tilaa* esiin lähempää tarkastelua varten.

Luovan kirjoittamisen tutkimuksessa on tähän mennessä keskitytty pedagogisesti¹⁹ tai terapeutisesti²⁰ painottuviin ryhmiin ja työpajoihin. Nämä painotukset ovat joiltain osin läsnä myös oman tutkimukseni ryhmässä. Kirjoittajat voivat käyttää tapaamisia taitojensa kehittämiseen esimerkiksi kokeilemalla itselleen vieraampia tekstilajeja tai tyylejä. Toisaalta tapaamisiin voi liittyä myös omaelämäkerralliseen pohdiskeluun tai itsen työstämiseen kannustavia harjoituksia.

Ryhmän jäsenet ovat noin 20–60-vuotiaita luovan kirjoittamisen opiskelijoita ja/tai harjoittajia. Tapaamiset alkavat yhteisellä lämmittelyllä tai ”tilaan laskeutumisella”. Tämä voi tarkoittaa esimerkiksi tiettyyn teemaan keskittyvää kymmenen minuutin vapaata kirjoitusjaksoa, tai esimerkiksi yhdessä piirtämistä, installaation koostamista, tanssia tai joogaa. Laskeutumista seuraa varsinainen työskentely, joka voi olla joko itsenäisesti tehtävää, kollektiivista tai näitä molempia. Osa kirjoittajista työstää tapaamisissa keskeneräistä, pitempää tekstiä, osa taas tekee

¹⁷ vrt. Tuomaala 2011, 34.

¹⁸ Karjula 2015.

¹⁹ esim. Donnelly 2010.

²⁰ esim. Bolton, Field & Thomson 2006.



Luovan kirjoittamisen tila. Kuva: Emilia Karjula.

joka tapaamisessa uuden tekstin. Työskentelyjaksoa seuraa yhteinen purku, jonka aikana keskustelemme siitä, mitä kirjoittamistilanteessa tapahtui.

Rituaali ja leikki

Sekä rituaali että leikki tapahtuvat kulttuurin arjesta erotetussa, subjunktiivisessa järjestyksessä, jota luonnehtii yhteisön todellisuutta ylläpitävien sääntöjen ja kategorioiden heltiäminen.²¹ Käsitteet voivat nähdäkseni avata *subjunktiivisen tilan* myös tutkimuksen sisälle: tarkastelen kirjoittamista *ikään kuin* tai *entä jos* se sisältäisi piirteitä rituaalista ja leikistä. Rituaali ja leikki ovatkin tutkimuksessani aktiivisia ja aikaansaavia osallistujia. Ne tuottavat kirjoittajaryhmän sisälle uudenlaisia yhteyksiä, lujittavat affektiivisia kytköksiä kirjoittajien ja heidän ympäristönsä kesken. Näiltä osin tutkimuksessani on uusmaterialistinen painotus: keskityn suhteisiin erilaisten inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijoiden välillä.²²

Kirjoittamisen rituaalisuus eroaa lähtökohtaisesti yhteisössä yleisesti tunnustetuista siirtymäriiteistä, vuotuisjuhlista tai valtiollisista seremonioista. Koko yhteisöä ja sen uskomusjärjestelmiä koskevien suurten kysymysten sijaan kirjoittamisen rituaalisessa tilassa käsitellään hyvin henkilökohtaisia seikkoja, kuten yksilöllistä luovuutta ja ilmaisua tai oman itsen työstämistä kirjoittamalla. Tähänastisen työni

²¹ Turner 1992.

²² Bennett 2010; vrt. Luce-Kapler 2004, 20–24, 44–45.

valossa tulkitseen, että kirjoittajaryhmän tapaamisrituaalissa on kyse muodosta, johon yhdessä ja yksityisesti suostumme asettumaan, jossa kutsumme esiin tai pyrimme aktivoimaan kirjoittamista edistäviä voimia, tulivatpa nämä sitten kirjoittajan henkilökohtaisesta sisäavaruudesta tai ulkoisista ärsykkeistä, kuten tapaamistiloista, esineistä tai erilaisista kirjoitusharjoituksista.

Leikin suhde kirjoittamiseen tai taiteeseen yleensä on sekin monisyinen.²³ Mielikuvituksen, yllätyksellisyyden, ilon ja vapauden korostaminen voi jättää näkyvistä luovaan työhön liittyvät aktiiviset ja tietoiset valinnat. Se voi myös peitellä luovan työn henkilökohtaisia riskejä. Teatterintekijä Gary Izzon määritelmä leikistä on oman aineistoni kannalta vetoava: ”Play is a thing of beauty and order employed through a specific technique.”²⁴ Leikki on tässä tietyn tekniikan avulla tapahtuvaa kauneutta ja järjestystä, siinä on siis mukana erityistaitoja, arvottamista ja tiettyä tavoitteellisuutta. Myös kirjoittamisen tekniikalla pyritään jonkinlaiseen kauneuteen – tai eloisuuteen tai voimaan – sekä järjestetään todellisuutta – tai venytetään tai häiritään sitä.

Tekijyyden kerrokset: luovan kirjoittamisen etnografiaa

Etnografisessa tutkimuksessa tekijyyttä on lähestytty esimerkiksi analysoimalla etnografisen ja kaunokirjallisen kirjoittamisen yhteisiä kerronnallisia strategioita.²⁵ Tutkijan valtaa tutkimuksen ensisijaisena tekijänä on pyritty purkamaan hankkeissa, joissa tutkittavat ovat osallistuneet tutkimustekstin tuottamiseen.²⁶

Myös omassa tutkimuksessani tutkijan ja tutkittavien väliset suhteet ja tekijyyden problematiikka kietoutuvat toisiinsa. Yhtäältä kyse on perinteisestä yhden tekijän projektista: olen väitöskirjani ainoa nimetty tekijä. Toisaalta etnografinen aineisto on aina moniäänistä. Tutkija käyttää valtaansa valitsemalla, minkä verran tutkittavien ääni tutkimuksessa kuuluu, mutta hänen tulkintansa muotoutuvat tutkittavien kanssa tapahtuvassa vuorovaikutuksessa. Tutkimuksessani tieto ei odota kentällä löytäjänsä, vaan syntyy elävissä tilanteissa.

Ryhmässä olemme harjoittaneet esimerkiksi toistemme tekstien jatkamista, sotkemista tai täydentämistä. Näissä harjoituksissa yksittäisen tekijän rajat kyseenalaistuvat, eikä tutkijan kirjoittama teksti eroa painoarvoltaan tutkittavien teksteistä.

Haluan tutkimuksessani tarkastella kirjoittamistilannetta mahdollisimman kokonaisvaltaisesti. Fyysinen, konkreettinen tila, jossa kirjoittaminen tapahtuu, on nähdäkseni eräs avain tämän lähestymistavan toteuttamiseen. Se avaa myös mahdollisuuden höllentää kirjoittavan subjektin, tekstin yksittäisen ja yksinäisen tekijän rajoja.

²³ vrt. Spitz 2009.

²⁴ Izzo 1997, 5.

²⁵ esim. Geertz 1988.

²⁶ esim. Cruikshank et al. 1990.

Luovan kirjoittamisen habitaatti

Graeme Harper on kutsunut kirjoittamisen tutkijoita kiinnittämään huomiota kirjoittamisen tiloihin, tekoihin ja teoista jääviin jälkiin.²⁷ Hän kuvaa *luovan kirjoittamisen habitaatin* käsitteellä tilaa, jossa kirjoittaja työskentelee. Se rakentuu teoissa, joilla kirjoittaja ja habitaatti asettuvat vuorovaikutteiseen suhteeseen. Habitaattiin kuuluvat myös kirjoittamisen rituaalit, liikkeet ja erilaiset esineet ja artefaktit.

Tutkimani ryhmä kokoontuu enimmäkseen yliopiston tiloissa, harjoitusteatterissa, jossa ei tuolien ja suuren valkokankaan lisäksi ole juuri mitään. Tilan aistein havaittava muuttuminen kirjoittamisen habitaatiksi voi tapahtua näkyvästi tai hyvin hienovaraisin elein. Asettelen tuolit väljään ympyrään. Heijastan kirjoitus-harjoituksen valkokankaalle. Rakennan kirjoittamista varten alttarimaisen muo-dostelman esimerkiksi tarot-korteista, tyhjästä paperilapuista ja postikorteista.

Habitaatti on myös mentaalista ja affektiivista tilaa. Intensiivisen keskittynyt tai kajahtaneen leikkisä tunnelma leviää koko tilaan. Kirjoittajien liikkeet – kädenliikkeet, mielenliikkeet, parempaan kirjoitusasentoon oikenevat jalat – rakentavat tilasta osaltaan elävää ja kirjoittamiselle keskittynyttä.

Ryhmässä on keskusteltu paljon aiheiden, teemojen ja yksityiskohtien sanatomasta ”tartumisesta” kirjoittajasta toiseen. Yhteisissä keskusteluissa tarttuminen saatetaan tulkita milloin telepatiaksi, milloin jännittäväksi sattumaksi. Yhtä kaikki intensiivinen yhdessä kirjoittaminen ohjaa kysymään, kuka tekstejämme oikeastaan kirjoittaa.

Tarttumista tapahtuu sekä kirjoittajasta toiseen että tilasta kirjoittajaan. Tekijyys hahmottuu tutkimuksessani monenvälisenä verkostona kirjoittajien, habitaatin ja tekstien kesken. Tila vaikuttaa kirjoittajiin, esineet vaikuttavat teksteihin, kirjoittajat vaikuttavat toisiinsa, luetut tekstit vaikuttavat tuleviin teksteihin, tilassa tapahtuvaan ilmapiiriin ja sitä kautta kirjoittajien välisiin suhteisiin.

Tekstiini kuuluvassa ääninäytteessä on katkelma huhtikuussa 2015 järjestetyn tapaamisen loppukeskustelusta. Länä oli kolme osallistujaa, joista itse olin yksi.

Tapaamisessa keskityttiin kirjoihin. Kukin oli tuonut mukanaan muutaman kirjan, jotka asetettiin lattialle kasaksi. Mukana oli hyvin erilaisia teoksia L. M. Montgomeryn *Annan nuoruusvuosista* C. G. Jungin *Yliluonnollisen psykologiaan*. Ensin kirjoitimme kymmenen minuuttia siitä, mitä kirjat esineinä meissä herättivät. Sitten luimme ääneen satunnaisia pätkiä kirjoista, välillä yhtä aikaa, välillä toisia kuunnelleen. Viimeisessä vaiheessa kirjoitimme vielä kukin oman tekstimme siten, että ensin luimme kirjoja ”ristiin”, esimerkiksi poimien sanoja satunnaisesti aukeavista kohdista tai seuraten jotakin itse luotua sääntöä. Tekijöiden äänet kirjaimellisesti sekoittuvat toisiinsa.

Keskustelussa rakentuu tulkinta kirjoittamisen mentaalisen-affektiivisesta tilallisuudesta. Vapaasti assosioiva ”pingo-pongo-aste” puhutaan tilaksi, johon tietynkaltaisella ennakkoluulottomuudella päästään. Avain siihen on *antautuminen*. Ryhmätyöskentelymme jännitteinen suhde aiemmin mainittuihin pedagogisiin tai terapeutisiin painotuksiin tulee esiin. Valmiiden tekstien käyttäminen itse vali-

²⁷ Harper, 2013a; 2013b.

tulla tavalla on luovuutta ruokkiva rajoite, jonka voisi halutessaan tulkita myös haasteena. Toisten tekstit saavat kuitenkin osakseen vain estotonta ihailua, kenenkään ratkaisuja ei ryhdytä kriittisesti ruotimaan. Toisaalta myöskään tekstien sisältöön ei puututa, esimerkiksi ensimmäisessä ääneen luetussa tekstissä esiin nousevat ajankohtaiset yhteiskunnalliset teemat ohitetaan. *Subjunkttiivinen tila* rakennetaan sallivaksi, rentouttavaksi, ehkä myös vastuusta vapaaksi – kuin leikiksi.

Lähteet

- Bennett, Jane 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham & London: Duke University Press.
- Bolton, Gillie, Field, Victoria & Thomson, Kate (eds.) 2006. *Writing Works: A Resource Handbook for Therapeutic Writing Workshops and Activities*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- Cruikshank, Julie, in collaboration with Angela Sidney, Kitty Smith, & Annie Ned 1990. *Life Live Like a Story: Life Stories of Three Yukon Native Elders*. University of Nebraska Press.
- Donnelly, Diane (ed) 2010 *New Writing Viewpoints: Does the Writing Workshop Still Work?* Bristol, Tonawanda, North York: Multilingual Matters.
- Geertz, Clifford 1988. *Words and Lives: The Anthropologist as Author*. Cambridge: Polity Press.
- Harper, Graeme 2013a. "Creative Writing Habitats." Teoksessa Diane Donnelly & Graeme Harper (eds.) *New Writing Viewpoints: Key Issues in Creative Writing*. Bristol, Tonawanda, North York: Multilingual Matters, 48–60.
- 2013b. "The Generations of Creative Writing Research." Teoksessa Jeri Kroll & Graeme Harper (eds.) *Research Methods in Creative Writing*. Houndmills Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan, 133–154.
- Izzo, Gary 1997. *The Art of Play: The New Genre of Interactive Theatre*. Portsmouth, NH. Heinemann.
- Luce-Kapler, Rebecca 2004. *Writing with, through, and beyond the text: an ecology of language*. New York & London: Routledge.
- Karjula, Emilia 2015. Subjunkttiivinen tila kirjoittajaryhmässä. *Scriptum* Volume 2, Issue 1, 2015, 136–171.
- Spitz, Ellen Handler 2009. Art as Play: The Digital and the Surreal. *American Imago* Vol. 66, No.1, 111–118.
- Tuomaala, Salome 2011. *Keskeytyksiä elämässä. Naisten toimijuudet aborttikertomuksissa*. Helsingin yliopisto: uskontotiede.
- Turner, Victor.1992. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.

Saara Moisio

Suomalaisen nykytanssin arvo yleisöille: laadullinen tutkimus nykytanssin katsojakokemuksista

Miten katsojat kokevat suomalaisen nykytanssin? Minkälaista arvoa nykytanssiesityksissä käyminen tuo katsojan elämään? Minkälaisia merkityksiä kokemuksissa syntyy? Miten kokemus sitouttaa katsojan nykytanssin kävijäksi? Minkälaisilla laadullisilla ja luovilla menetelmillä näitä kysymyksiä voi tutkia?

Väitöskirjassani käsittelen nykytanssin ja yleisön välistä suhdetta. Yleisöt ovat aktiivisia osallistujia, jotka hakevat kulttuuri- ja taidekokemuksista mielihyvää ja mahdollisuutta itsensä toteuttamiseen.²⁸ Nykytanssi, kuten muutkin esittävät taiteet, joutuu kilpailemaan yleisön ajasta ja rahasta erilaisten viihdetuotteiden, urheilun, harrastusten ja kotisohvan kanssa. Julkisen tuen niukentuessa yleisöjen tavoittaminen ja sitouttaminen nykytanssin tukijoiksi ja seuraajiksi on yhä tärkeämpää. Kysyn työssäni, miten nykytanssiesityksen katsojakokemuksessa muodostuvat merkitykset, joiden kautta esityksellä on katsojalle arvoa, joka sitouttaa hänet taidemuotoon. Lisäksi pohdin, miten merkitysten ja arvon syntymistä voi tukea teosten tuotannossa, markkinoinnissa ja viestinnässä?

Tutkimuksellani syvennän ymmärrystä kokemuksista niin nykytanssin kuin kulttuurinkin kulutuksessa. Löytääkseni uusia näkemyksiä tanssitaiteen yleisösuhteeseen yhdistän kulutustutkimuksen, esteettisen elämyksen ja yleisötutkimuksen teorioita sekä sosiologian menetelmiä. Vaikka esteettistä elämystä on teoretisoitu paljon ja aihe on kiistelty, tarjoaa se mielestäni hyvän viitekehyksen, josta käsin kysyn, miten merkitykset ja arvo nykytanssin katsojakokemuksessa syntyvät. Sovellan laadullisia ja luovia tutkimusmenetelmiä sekä kehitän nykytanssiesitysten katsojakokemusten tutkimiseen metodia, jolla pääsen haastattelua syvemmälle kiinni merkitysten muodostamisprosesseihin.

Esteettiset elämykset — mielihyvä kulutuksessa

Yleisölle lipun osto tanssiesitykseen on kulutus päätös. Tätä motivoivat muun muassa maku ja kiinnostuksen kohteet, odotukset ja aiemmat kokemukset sekä halu oman identiteetin kehittämiseen, uusien asioiden kohtaamiseen ja mielihyvän kokemiseen. Esityksessä yleisö osallistuu aktiivisesti oman kokemuksensa kautta esityksen loppuun saattamiseen sekä sen arvon määrittämiseen. Yleisön osallistumisesta nykytanssiesityksiin selitän työssäni kulutustutkimuksen näkökulmasta

²⁸ Ranciére 2011, 13; Radbourne 2013, 154–157.

viittaamalla hedonistiseen kulutukseen (*hedonic consumption*)²⁹. Hedonistinen kulutus voidaan määritellä kuluttajien tuotteiden, palveluiden tai tapahtumien käytössä kokemina tunteellisina ja aistimuksellisina reaktioina tai yksikertaisuudessaan kuluttajien pyrkimyksenä saada mielihyvää kuluttamistaan tuotteista tai palveluista ja tapahtumista.³⁰

Ymmärrän nykytanssin siis kulttuurituotteena, jota kuluttaessaan yleisöt hakevat erilaisia aistikokemuksia. Kokemukset ja niistä saadut merkitykset tuottavat arvon, joka ohjaa yleisöjen valintoja ja perustelee sitä, miksi katsoja käy nykytanssiesityksissä. Kuten Morris B. Holbrook määrittelee, kuluttajalle arvo syntyy vuorovaikutteisessa kokemuksessa, joka suhteutuu henkilökohtaisiin aiempiin kokemuksiin ja mieltymyksiin sekä paikkaan ja aikaan.³¹ Kulutuksessa arvo voi liittyä moniin eri tekijöihin, kuten tehokkuuteen, ylivertauuteen, hauskan pitoon, estetiikkaan, statukseen, etiikkaan, kunnioitukseen ja henkisyuteen. Tuotteen tai palvelun arvo voidaan liittää yhtä hyvin niin siitä itselle saatavaan hyötyyn kuin siihen mitä hyötyä siitä on toisille. Arvo voi syntyä myös sen kautta miten tuotetta tai palvelua käytetään tai minkälaisia merkityksiä tai tulkintoja se tarjoaa.³² Työssäni keskityn siis nykytanssin katsojille tarjoamiin merkityksiin ja tulkintoihin sekä mahdollisiin haasteisiin ja siihen minkälaista arvoa näistä katsojalle syntyy.

Syvennän arvon ja sitä tuottavan kokemuksen määrittelyä esteettisen elämyksen teorioiden avulla. Esimerkiksi Hans van Maanenin mukaan taiteen arvo voidaan määritellä teoksen kykyä tuottaa kommunikaatiota, jossa katsojan mielikuvitus ja näkemykset ”pelaavat peliä” teoksen muodon ja sisällön kanssa. Toisin sanoen, taiteen arvo syntyy siitä, että katsojan mielikuvituksen ja teoksen välisessä leikissä voi kehittää uusia ajatuksia ja sitä kautta omaa identiteettiä. Jos katsojan kohtaama teos ei tarjoa uusia ajatuksia, mutta sitä katsoessaan voi käsitellä ennestään tuttuja tunteita ja näkemyksiä, on van Maanenin mukaan teoksella oma arvonsa jo olemassa olevien ajatusten vahvistajana ja katsojan identiteetin tukijana.³³ Jos taas katsoja ei kokemuksessaan pääse leikkimään mielikuvituksella teoksen muodon ja sisällön kanssa, ei arvoa tuottavia merkityksiä välttämättä synny. Tällöin kokemus jää katsojalle arvottomaksi.

Kinsteettistä empatiaa tanssin katsojakokemuksissa tutkineet Matthew Reason ja Dee Reynolds ovat myös todenneet, että tanssiesitykseen mentäessä kinesteettisten reaktioiden kautta koetulla mielihyvällä on tärkeä merkitys katsojalle. Reason ja Reynolds kuitenkin korostavat, että katsojan halu ja kyky sitoutua esitykseen kinesteettisen empatian kautta riippuu paljon hänen aiemmista kokemuksista ja kulttuurisesta pääomasta.³⁴ Odotukset, aiemmat kokemukset, asian tuntemus ja sitoutumisen taso vaikuttavat kokemukseen, sekä siihen minkälaisia merkityksiä esityksestä saa ja miten sen arvottaa. Toisaalta hedonistisen kulutuksen näkökulmasta Alba ja Williams huomauttavat, että nautinto kasvaa kun kokemus kasvaa. Kun kuluttaja liittää tuotteen käyttöön tunteen itsensä kehittämi-

²⁹ Ks. mm. Hirschmann & Holbrook 1982; Alba & Williams 2013.

³⁰ Hirschmann & Holbrook 1982, 92; Alba & Williams 2013, 3–4.

³¹ Holbrook 2002, 5–8.

³² Holbrook 2002, 10–12.

³³ van Maanen 2009, 190–191.

³⁴ Reason & Reynolds 2010, 57–58, 71.

sestä, hänen kiintymyksensä tuotteeseen kasvaa. Lisäksi, jos tuotteen käytössä ylittyvät mielihyvän odotukset, kuluttajasta tulee lojaalimpi.³⁵ Näin voisi olettaa tapahtuvan myös nykytanssin katsojakokemuksissa.

Luovat menetelmät nykytanssin yleisökokemuksen tutkimisessa

Suomalainen nykytanssi ei ole vielä ollut laajemman laadullisen tutkimuksen kohteena. Ainoa yksinomaan nykytanssin kävijöihin keskittynyt kyselytutkimus on toteutettu vuosituhatluvun alussa. Yksi tuon tutkimuksen tuloksista oli, että yli puolet kävijöistä piti nykytanssia vaikeasti ymmärrettävänä.³⁶ Nykytanssin katsojakokemusten käsittelyssä haasteena onkin liikkeen aikaansaamien tuntemusten sanallistaminen. Tähän mennessä Suomessa toteutetuissa taiteen ja kulttuurin kulutusta ja merkityksiä, taiteeseen ja kulttuuriin osallistumista tai osallistumattomuutta selvittäneissä tutkimuksissa on käytetty määrällisiä ja laadullisia menetelmiä, jotka ovat perustuneet osallistujien kykyyn sanallistaa ajatuksiaan ja kokemuksiaan.³⁷ Pelkästään puheeseen ja sanallistamiseen perustuvilla menetelmillä on omat rajoitteensa. Tutkimukseen osallistuvat, eivät aina esimerkiksi pysty välittämään kokemaansa ja näkemäänsä sanoin tai he voivat tulla tietoisiksi siitä minkälaisia vastauksia tutkija etsii.³⁸

Kansainvälisessä keskustelussa yleisötutkimuksen metodeista on peräänkuulutettu vaihtoehtoisia, luovia ja etnografiaa hyödyntäviä menetelmiä.³⁹ Myös suhteen tutkijan ja tutkimukseen osallistuvien välillä halutaan olevan vuorovaikutteisempi. Tutkimukseen osallistuvien tulee saada jotain tutkimusprosessista eikä vain toimia tiedonantajina.⁴⁰ Luovissa ja visuaalisissa menetelmissä tutkimukseen osallistujia pyydetään tekemään oma teos, piirros, kuvakollaasi tai video, jonka kautta käsittelee kokemustaan. Taustalla on ajatus, että luovassa prosessissa ihmisen aivot ja keho aktivoituvat eri tavalla kuin pelkästään puhuttaessa omasta kokemuksesta. David Gauntlett muun muassa korostaa, että kuvan tekeminen mahdollistaa tietojen, ajatusten ja tunteiden esittämisen simultaanisesti ilman, että niitä pakotetaan hierarkiaan. Lisäksi osallistujille annetaan aikaa käydä läpi sitä mikä kokemuksessa on tärkeää, ennen kuin siitä kysytään.⁴¹ Kun nykytanssiesityksen katsominen voi olla vahvasti kehollinen kokemus, on mielestäni olennaista soveltaa myös tutkimusmenetelmää, jossa katsojan keho aktivoidaan kokemuksen käsittelyyn.

Luovia ja visuaalisia menetelmiä voidaan kyseenalaistaa sillä perusteella, että luova prosessi muuttaa ja syventää osallistujan esityksestä saamaa ensireaktiota. Toisaalta esityksen katsojaan jättämä jälki voi myös muuttua ja syventyä ajan

³⁵ Alba & Williams 2013, 5; 7–8.

³⁶ Cantell 2003.

³⁷ mm. Niemi 1982; Linko 1986; Linko 1998; Cantell 1996; Cantell 2003; Purhonen ym. 2014; ks. myös Virolainen 2015.

³⁸ Johanson 2013, 163–165.

³⁹ Johanson 2013, 163–168.

⁴⁰ Reason 2010b, 31.

⁴¹ Reason 2010a, 396; Gauntlett 2007, 182–183.

kuluessa. Kun osallistujille annetaan luovan tehtävän kautta aikaa käsitellä kokemustaan, voidaan löytää monitasoisempaa ja autenttisempaa tietoa kuin mihin päästäisiin pelkästään haastatteleamalla heti esityksen jälkeen.⁴² Näin voidaan päästä lähemmäs reflektointia katsojakokemusta. Kun ottaa huomioon, että jo tehdyillä yleisötutkimuksilla ja käytetyillä metodeilla on saatu kokoon tietty tietopohja, on mielestäni aiheellista kääntyä vaihtoehtoisten menetelmien puoleen ja katsoa mitä niitä hyödyntämällä löytyy.

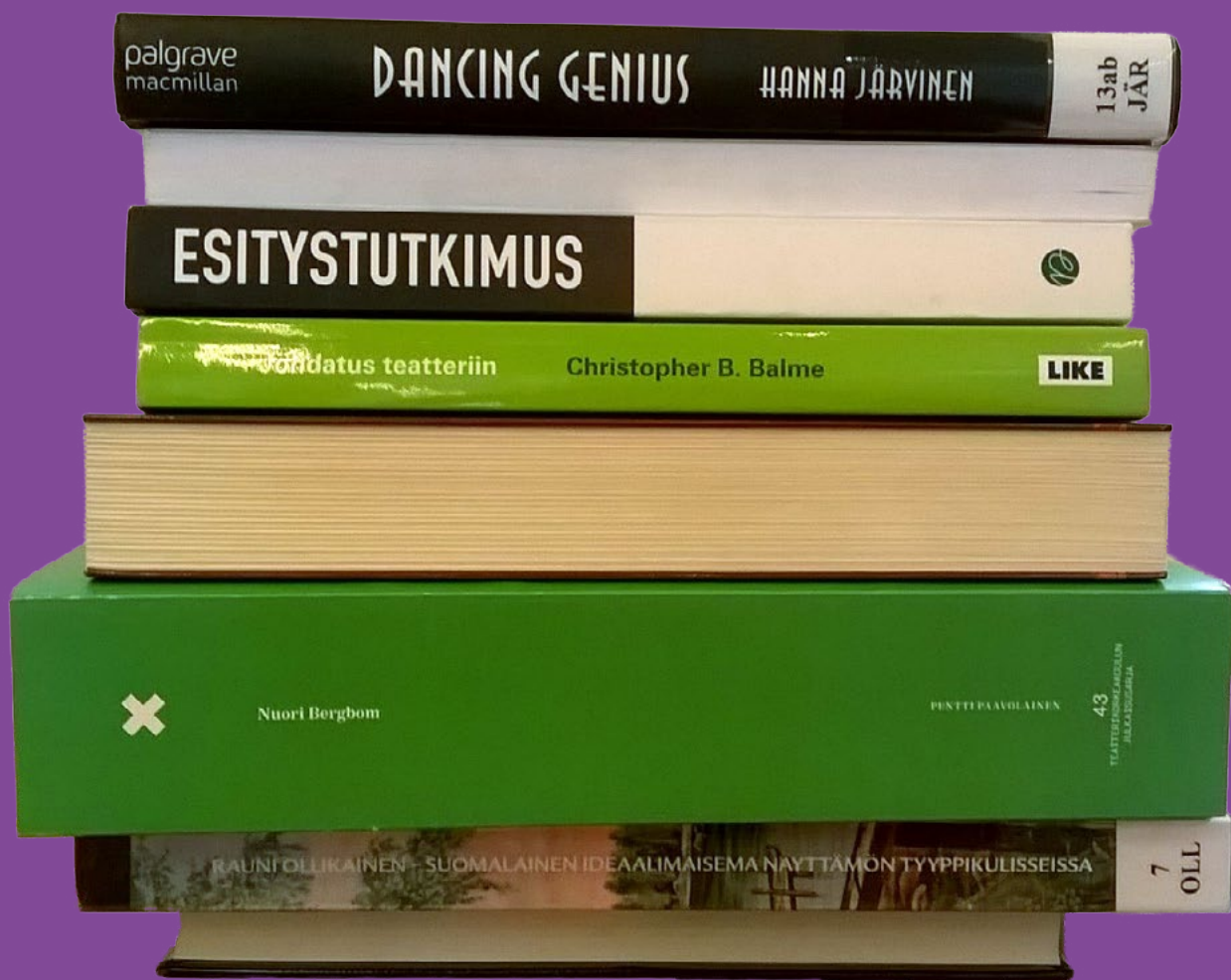
Olen kerännyt ensimmäisen aineistoni syksyllä 2015 yhteistyössä Zodiak – Uuden tanssin keskuksen kanssa. Tapaustutkimuksessa yhdistin haastattelua luoviin ja visuaalisiin menetelmiin. Tutkimukseen osallistui kymmenen katsojaa, jotka ensin haastattelin aiemmista esitys- ja nykytanssikokemuksista. Pyysin myös katsomaan Maija Hirvasen *Epic Failing* -esityksen. Esityskauden jälkeen järjestin osallistujille työpajat, jossa jokainen teki kuvakollaasin tai installaation esityskokemuksestaan eri materiaaleja hyödyntäen. Työpajoissa vielä haastattelin jokaista osallistujaa heidän esityskokemuksesta sekä omasta teoksesta. Kollaasien tekeminen aktivoi osallistujat pohtimaan omaa kokemustaan: mikä esityksestä itselle nousi tärkeänä esiin. Lisäksi näkyviin tuli se, miten esitykset saavat merkityksensä ajan kuluessa, kun katsoja liittyy niistä yksittäisiä asioita omaan elämäänsä ja aiempiin kokemuksiinsa. Esityksen arvo ja merkitys eivät siis synny katsojalle hetkessä. Tapaustutkimuksen aineiston analyysin pohjalta kehitän menetelmää ja toteutan vielä laajemman aineiston keruun eri tanssiesityksissä pääkaupunkiseudulla vuoden 2017 aikana.

⁴² Gauntlett 2007, 185.

Lähteet

- Alba, Joseph W. & Eleanor F. Williams. 2013. "Pleasure principles: A review of research on hedonic consumption". *Journal of Consumer Psychology*. 23:1, 2–18. doi:10.1016/j.jcps.2012.07.003. (Luettu 10.7.2014)
- Cantell, Timo. 1996. *Kaupunkifestivaalien yleisöt*. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Cantell, Timo. 2003. *Nykytanssin yleisöt: tutkimus Tanssiareena 2000 -festivaalin kävijöistä*. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Gauntlett, David. 2007. *Creative Explorations: New Approaches to Identities and Audiences*. London: Routledge.
- Hirschmann Elizabeth C. ja Morris B. Holbrook. 1982. "Hedonic Consumption: Emerging Concepts, Methods and Propositions". *Journal of Marketing*. 43, 92–101. http://www.jstor.org/stable/1251707?seq=1#page_scan_tab_contents. (Luettu 10.7.2014)
- Holbrook Morris B. 2002. *Consumer Value. A Framework for Analysis and Research*. London & New York: Routledge.
- Johanson, Katya. 2013. "Listening to the Audience: Methods for a New Era of Audience Research". Teoksessa *The Audience Experience: A Critical Analysis of Audience Experiences in Performing Arts*, toimittaneet Jennifer Radbourne, Hilary Glow ja Katya Johanson, 159–173. Chicago: Intellect Books.
- Linko, Maaria. 1986. *Katsojien teatteri*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Nykykulttuurin tutkimusyksikkö.
- Linko, Maaria. 1998. *Aitojen elämysten kaipuu. Yleisön kuvataiteelle, kirjallisuudelle ja museoilta antamat merkitykset*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Nykykulttuurin tutkimusyksikkö.
- Niemi, Irmeli. 1983. *Pääosassa katsoja*. Helsinki: Kustanneosakeyhtiö Tammi.
- Purhonen, Semi, Gronow, Jukka, Heikkilä Riie, Kahma, Nina, Rahkonen, Keijo ja Arho Toikka. 2014. *Suomalainen maku. Kulttuuripääoma, kulutus ja elämäntyö sosiaalinen eriytyminen*. Helsinki: Gaudeamus.
- Ranciére, Jacques. 2011. *The emancipated spectator*. London: Verso.
- Radbourne, Jennifer. 2013. "Converging with Audiences". Teoksessa *The Audience Experience: A Critical Analysis of Audience Experiences in Performing Arts*, toimittaneet Jennifer Radbourne, Hilary Glow ja Katya Johanson, 143–158. Chicago: Intellect Books.
- Reason, Matthew. 2010a. "Watching Dance, Drawing the Experience and Visual Knowledge". *Forum for Modern Language Studies*. 46:4, 391–414.
- Reason Matthew. 2010b. "Asking the audience: audience research and the experience of theatre". *About Performance. Audiencing. The Work of The Spectator in Live Performance*. 10, 15–34. Sydney: University of Sydney, Department of Performance Studies.
- Reason, Matthew & Dee Reynolds. 2010. "Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance." *Dance Research Journal*. 42:2, 49–75. doi: 10.1353/drj.2010.0006. (Luettu 22.1.2013)
- Van Maanen Hans. 2009. *How to Study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Violainen, Jutta. 2015. *Kulttuuriosallistumisen muuttuvat merkitykset. Katsaus taiteeseen ja kulttuuriin osallistumiseen, osallisuuteen ja osallistumattomuuteen*. Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissäätiö. Cuporen verkkojulkaisu 26. http://www.cupore.fi/verkkojulkaisut_26.php (Luettu 9.5.2015)

Kirja-arviot



Kuva Marja Silde

► Bergbomko perusti Suomalaisen Teatterin?

Nuori Bergbom. Kaarlo Bergbomin elämä ja työ I 1843 – 1872.

Pentti Paavolainen. 2014. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, 716 s.

Risto Ojanen

Suomalaisen Teatterin esihistoriaan, syntyyn ja niihin vaikuttaneisiin voimiin on nyt kirjoitettu uusia avauksia. Pentti Paavolaisen Kaarlo Bergbom on eri mies kuin Eliel Aspelin-Haapkylän (EAH) kanonisoima suomalaisuusliikkeen äänitorvi. Hämmästyttävän pitkään on oltu aikalaishistorioiden näkökulmien varassa, eikä niihin ole tehty olennaisia lisäyksiä tai tarkennuksia. Uudelleenarvioinnin intressin puutettakin huonompi vaihtoehto olisi se, mikäli aiheessa ei olisi nähty tutkimisen tarvetta. Bergbom kuuluu kansakuntamme sivistyshistorian huomattaviin henkilöihin, ja myös kielipolitiikan historian kannalta on myös omaa aikaamme ajatellen tärkeää tietää, miten kaikki tapahtui. Yksittäisiä kommentteja on sentään kuulunut varsinkin Eino Leinon *Päivälehdessä* tapaisin, 1960-70 -lukulaisin äänenpainoin, jolloin bergbomilaisuutta pidettiin jäänteinä menneisyydestä.

Bergbomin lisäksi on katse suunnattava moneen muuhun henkilöön ja ilmiöön. Paavolainen syventyykin seikkaperäisesti Bergbomin ja Aleksis Stenvallin/Kiven väliseen suhteeseen haastamalla samalla Kivi-tutkimustamme, josta Bergbom on jätetty syrjään. Aspelin-Haapkylän rooli on Bergbomin muotokuvan hahmotumisessa ollut valtaisa, onhan hänen aikalaismuotokuvansa kautta suodattanut koko *Suomalaisen teatterin historian* lähdeaineisto. Paavolainen on siteerannut lähteitä toisin, ottanut mukaan entistä enemmän myös ruotsinkielisten lehtien arvioita ja tietenkin uutta tutkimusta – ja lukenut huolella.

Ilona Pikkanen on historiografisessa analyysissään *Casting the Ideal Past* havainnut Aspelin-Haapkylän kerronnalliset strategiat ja näin perustellut Paavolaisen tutkimustyön. Pikkasen tutkimuksen kärki on siinä, **mikä menneisyys** (aikakaudet, tapahtumat, henkilöt) tehdään merkitykselliseksi. Paavolaisen biografiassa nähdään esimerkiksi Emelie Bergbom suhteessa Kaarloon strategisena toimijana. Heti alussa asemoidaan selkeästi myös tähän asti peitelty Bergbomin homoseksuaalinen orientaatio. Paavolainen havaitsee myös, että miehen ja naisen välinen rakkaus ei Bergbomin kirjallisissa teoksissa toteudu. Bergbomin sukupuoli-identiteetti on luonnollisesti vaikuttanut hänen toimintaansa, myös verkostoitumiseen. Teatteri on ollut Bergbomille turvainen pakopaikka, toimittanut suorastaan kulissiavioliiton virkaa.

Paavolainen on tavoitellut Bergbomin elämän ”reaaliaikaista” kuvausta tulkiten lähteitä ”kokonaistilannetta vasten”. Tuloksena on vaikuttava, massiivisenakin pamfletinomainen esitys. Tutkimus on haaroja, ja jotkin asiat toistuvat. Langanpäitä on useita, joten jo niiden keriminen loogiseen järjestykseen on suo-

rituksena vakuuttava. Jatko-osissa Bergbom-kuvan muotoamiseen osallistunevat muiden ohessa aikansa auktoriteetit Leino ja Canth. Paavolaisen pyrkimyksenä ei ole ollut Bergbomin ansioiden himmentäminen, vaan niiden tarkentaminen tämän ”omilla ehdoilla”.

Genealogiaa

Paavolainen käy tunnollisesti läpi Bergbomin perhetaustan ja sukutaulun, sisarusten tekemiset ja ammatinvalinnat, naimakaupat ja menestymisen, Bergbomin perheen muutot, asuinpaikkakunnat ja Helsingin osoitteet. Lukijalle muotoutuu tarkka kartta siitä, millaisista perintötekijöistä ja olosuhteista pienikokoinen, herkkä ja pikkuvanha Karl kulttuuri- ja taideharrastuksiaan kohti ponnisti. Paavolainen muotoilee Kaarlosta ihmisellisen kuvan luonnehtimalla häntä eri yhteyksissä hajamieliseksi, hyväntahtoiseksi, epäkäytännölliseksi joskin pragmaattiseksi, muodolliseksi, lyhytjänteiseksi, julkisuudessa ujoksi, yksityisessä seurassa hilpeäksi, syttäväksi, itsensä hyväksikäytetyksi tuntevaksi työmyyräksi, narsistiksi, äkkipikaiseksi, intoutuvaksi, häilyväksi sangviinikoksi ja intellektuelliksi, massojen sivistäjäksi, joka piti arvossa uskonnollisia ja siveellisiä arvoja sekä maltillista uudistuspolitiikkaa. Tässä riittää todeta, että Johan-isästä tuli aikanaan senaattori, ja säätyläiskoti pystyi tarjoamaan aineellisesti ja virikkeellisesti antoisan ympäristön jälkikasvulle. Siinä suhteessa Kaarlo Bergbomille tapahtui ajan oloon suuria muutoksia.

Nuoren Bergbomin päähenkilön hauskat ja humoristiset kirjeet ovat olleet tutkijalleenkin imponoivaa luettavaa: ”Nuoruus- ja opiskeluvuosina Karlin pulppuava mielikuvitus, nokkela havaintokyky ja yllättävät assosiaatiot leimaavat lähes kaikkia hänen kirjeitään ja toimintaansa.” Syystä Paavolainen kysyykin, Topeliusko syytti yhdeksän vanhan Bergbomin pysyvän innostuksen historiaan *Helsingfors Tidningarin* jatkokertomuksella *Fältskärens berättelser*. Ainakin se oli säännöllisesti odotettu lukuhetki, jollaisilla tapaa olla kestäviä vaikutuksia. Sittemminhän *Välskärin kertomusten* episodista *Regina von Emmeritz* tuli Bergbomin ohjelmiston kulmakivi. Samoin Paavolaisen romanttiseksi luonnehtimaan Bergbomiin vetosi kuuden ja puolen vanhana Esplanadin saneeratussa puisessa teatteritalossa Wolffin-Weberin *Preciosa*. Karl näki 6–16-vuotiaana runsaasti laatusaa eurooppalaista ohjelmistoa. Sille rakentui kaksi vuosikymmentä myöhemmin Suomalaisen Teatterin lauluosasto.

Emelie ja Aleksis

Kaarlon (joksi nimi myöhemmin suomalaistui) lähipiirin tärkeä lenkki oli sisar Emelie. Paavolainen hahmottelee Emeliestä kuvan yltiöfennomaanina, jonka rinnalla Kaarlosta saa paikoin vaikutelman oudon mukautuvana, miltei sisarensa orjallisenä välikappaleena. Paavolainen spekuloi lisäksi fennomaani Jaakko Forsmanin ja Emelien liitolla, vaikka pitääkin Forsmania sukupuoliselta suuntautumiseltaan Kaarlon ja Emil Nervanderin tavoin homoseksuaalina. Muodollinen liitto olisi tie-

tenkin ollut mahdollinen. Sitähän Emeliekin suunnitteli Kaarlolle, jonka taipumus ei voinut olla sisarelle salaisuus.

Paavolaiselle ei tunnu kelpaavan Emelien naimattomuudesta tunnettu selitys, ”velvollisuus isää ja sisaruksia kohtaan”. Hän on havainnut lähteissään sävyjä, joitten perusteella Emelien kirjeet ovat varsin ”miehisiä”. Enempää Paavolainen ei vihjaa. Vaikka Kaarlon elämä oli Emelien tahdittamaa, sisaren vaikutus Bergbomiin artikuloitunee jatko-osissa selvemmin. Emelien teatteripoliittisena tehtävänä oli saada Kaarlosta Nya Teaternin johtaja, kielipoliittisena missiona taas veljen patistelu opettelemaan suomen kieli. Se on kaikesta päättäen ollut yhdistelmä ihanteellisesta fennomaniasta ja halusta pönkittää veljen asemia.

Nuoren Bergbomin avainhenkilöihin kuuluu myös Aleksis Stenvall. Koska tämä joi ja siis käyttäytyi eri seuroissa eri tavoin, Paavolainen olettaa sen mahdollistaneen luottamuksellisen suhteen Bergbomiin 1860-luvun lopulla. Lisäksi Bergbom tunne- ja mielikuvitusihmisenä ymmärsi jo Tarkiaisen mukaan Stenvallia ehkä parhaiten. Isä Bergbom ja Emelie hoitivat lisäksi Stenvallin asuntoasioita 1863-64. Stenvallin ja Emelien huhuttu suhde voisi ajoittua Paavolaisen mukaan noihin vuosiin, joten aiempi kuva Emeliestä vain suomalaisuusasialle omistautuneena ikäneitona särähtelee moneen otteeseen. Bergbomista kehkeytyi Stenvallille ateljeekriitikko, lainanantaja, käytännössä jopa kustantaja. Syystä Paavolainen kummeksuu sitä, ettei Kivi-tutkimus ole pitänyt ongelmana Bergbomin osallistumista Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran palkintoraatiin, joka puntaroi myös *Nummisuutareita*. Bergbomin draamateoreettista apua on yleensä pidetty Stenvallille turmiollisena. Paavolainen tulkitsee asian liittyneen ammatinharjoittamiseen ja toimeentuloon: miksei Stenvall olisi ottanut vaarin neuvoista, joiden hän uskoi kohentavan talouttaan?

Bergbom kehui *Karkurien* sielunkuvausta, ylevää ja teknistä muotoa, vaikka lausuntoa on pidetty hänen arvostelukykynsä harha-askeleena. Paavolainen on toista mieltä painottaessaan *Karkurien* biologisen ja sosiaalisen syntyperän ristiriitaa, joka oli Kivelle kipeä asia. Sittemmin Bergbom muutti kantaansa. Paavolainen arvioi syyksi joko sitä, että kyseessä oli pienoisnäytelmä tai sitä, että Bergbom vierasti viiteryhmänsä tavoin sen kyynisyyttä ja ”sosiaalisen maiseman karkeutta”. *Canzion* Kivi-tutkimus on jättänyt rauhaan, mutta juuri sen aiheen Paavolainen arvioi Bergbomin syöttäneen Kivelle. ”Yhtä selvästi bergbomilaista ihannetta tavoittelevaa historiallista draamaa Kivellä ei ole toista.” Kivi tosin pani näytelmän syrjään, kun Bergbom moitti sitä epädraamallisuudesta.

Paavolaisen johdonmukainen säädynäkökulma näkyy myös *Kihlauksen* esityksessä. Fennomaanien muistelijoista ei kukaan mainitse näytelmän kantaesitystä Kaartin kasarmin musiikkisalissa 1869. Sen sijaan viralliseksi päivämääräksi on kirjastettu 25.10. 1872 ja paikaksi Hotelli Otavan sali Porissa. Teatterihistoriaamme liittyvä tärkeä hetki on siis ajoitettu väärin. Liki neljä vuotta aiemmin *Kihlauksen* esitys oli ollut vain alemman säädyn tapahtuma, mikä on Paavolaisen mukaan voinut olla pimityksen syynä. On hyvinkin mahdollista, että myös Bergbom on esityksen tuolloin nähnyt. Bergbom edisti hankkeita, joihin hän uskoi. Silti Bergbom oli Kivelle myös suojelija. Siitä syystä hän lienee kieltänyt viinahuuruisen näytelmän *Olviretki Schleusingenissa* julkaisemisen, mikä olisi entisestään vahingoitta-

nut Kiven mainetta. Ahlqvistin ahdistama Kivi peräsi useaan otteeseen Bergbomilta palautetta *Seitsemästä veljeksestä* – turhaan. Syynä voi teoksen pohjalta pitää Bergbomin ambivalenttia asemaa. Estetiikassaan hän oli Ahlqvistin linjoilla, mutta oli mukana myös Yrjö Koskisen joukoissa ja samalla kirjallisten rintamalinjojen välissä. Hän suosi yrjökoskislaisesti alkuperäistä suomenkielistä kirjallisuutta, mutta ahlqvistilais-snellmanilaisesti myös käännöskirjallisuutta. Paavolainen huomauttaa, että Ahlqvist oli sitä paitsi Suomalaisen Seuran puheenjohtaja, vaikutusvaltainen professori, jonka hampaisiin ei omaa uraansa pohtivan Bergbomin kannattanut joutua. Bergbom katsoi myös oman etunsa.

Teatterin palveluksessa

Yksi Bergbomin tarkoituksena oli muuttaa teatteri kaksikieliseksi. Perinteinen fennomaaninenkin toive oli synnyttää vain suomenkielinen teatteri yhdessä ruotsinkielisen kanssa. Suunnitelmana, joka ei toteutunut, oli vallata Nya Teatern Nervanderin johtaman, suomenkielisillä oppilailla kasvatettavan Teatterikoulun avulla. Suomalainen ryhmä alkaisi sitten tehdä yhteistyötä fennomaanien Suomalaisen Seuran kanssa. Paavolainen muistuttaa, ettei Bergbom ollut työnantajalleen lojaali vähätellessään Helsingin ruotsalaisen teatterin merkitystä ja alkamalla samaan aikaan rakentaa rinnakkaista organisaatiota, Suomalaista Seuraa. Tästä Aspelin-Haapkylä vaikenee, sillä ”hänen konstruoimansa Kaarlo-heeros ei voinut syllistyä intrigointiin”. Asiasta on teoksen arvelun mukaan saatettu keskustella korkealla tasolla kenraalikuvernööri Adlerbergin kanssa. Parhaan julkisen tilan eli Nya Teaternin saaminen venäläismyönteisten fennomaanien haltuun olisi sopinut venäläishallinnolle. Nythän myös venäläiset olivat puisessa Arkadiassa, jossa fennotkin esiintyivät. Kun fennomaanit pitivät Nya Teaternin vuokraa liian korkeana, he järjestivät valtiopäivämiehille propagandasyistä yksityisen kutsuvierasnäytännön Arkadiaan, jossa esitettiin Kiven isänmaallinen *Margareta* 1872.

Bergbom vehkeili myös lehdistön suuntaan vuotamalla Nya Teaternin asioista ”lehdistöasiamiehelleen” Emil Nervanderille Hufvudstadsbladettiin. Nervanderin ehdotus oli toisin kuin Bergbomin, edetä hitaasti ja perustaa ennen suomalaista draamateatteria pieni suomalainen oopperaryhmä. Jopa svekomaanit esittivät suomenkielisen teatterin lähtökohdaksi nuorten voimien pienen ydinjoukon esittäytymistä maaseudulla, mihin fennomaanit tarttuivatkin. Ruotsinkieliset eivät olleet se paha mörkö, josta Aspelin-Haapkylä alati varoitteli. Paavolainen oikoo monin todisteluin väitettä, että Bergbom olisi koko nuoruutensa suunnitellut Suomalaista Teatteria. Sen synnylle ratkaiseva lenkki oli August Westermarck, Turusta käsin operoinut alan ammattimies, joka ei sopinut Aspelin-Haapkylään hellimään Bergbom-kulttiin. Ilman Westermarckia Suomalainen Teatteri olisi jäänyt 1872 perustamatta. Edes Bergbomin yleisesti tunnetussa kirjoituksessa *Muutamia sanoja nykyisistä teatterioloistamme*, joka julkaistiin Kirjallisessa Kuukauslehdessä 1872, ei mainita Suomalaisesta Teatterista mitään. Silti artikkelia on pidetty suurena Suomalaisen Teatterin apologiana.

Nuoren Bergbomin keskeisiä henkilöitä on myös Charlotte Raa, Bergbomin fyysistä vastarakkautta vaille jäänyt taiteilija. Paavolaisen tulkinnoista on luetta-

vissa, että Raan välinearvo suomenkielisen teatterin kehittämiseksi oli Bergbomille ensiarvoista, niin johtavana näyttelijänä ja Teatterikoulun opettajana kuin suomalaisuuden lähettinä. Teoksessa kerrotaan lukuisista yrityksistä saada Nya Teaterniin kiinnitetty Raasi esiintymään Arkadiaan, mutta kilpailusyistä siihen ei lupaa tullut. Fennomaanien väitteet Nya Teaternin kohtuuttomasta rahastuksesta suomenkielisillä näytännöllä olivat Paavolaisen mukaan vainoharhaisia: "Intellectuellille ja idealistille tyypillinen taloudellisten argumenttien vähättely näkyy niin Bergbomin kuin muussa fennomaanisessa teatteridiskurssissa."

Vehkeilijän ominaisuus liittyy Bergbomiin myös kirjailijana. Kun hänen varhais-työnsä *Liuksialan ruusu* teiltiin, hän kirjoitti sen pelästyttämänä *Liegen porvarin* kirjailijan lapsuudenystävänsä J.A. Florinin nimissä. Bergbomin draaman *Paola Moronin* pohjana taas on saksalainen alkuperäisnäytelmä, mutta teoksen alkuperää ei aikanaan selvästi julkistettu. Näytelmä ei Paavolaisen mukaan ole vain H.S. Mosenthalin *Pietran* pohjalta kirjoitettu, vaan kyse on näyttämösovituksista tai alkuperäisnäytelmän tyypistelmästä. Paavolainen esittää Kivi-tutkijoita askarruttaneen *Canzion* alkuimpulssiksi *Pietraa*.

Paavolaisen teos luo uudenlaisen kuvan Bergbomista. Lisäksi hän spekuloi oletuksilla, joitten todennäköisyys vaikuttaa hyvin mahdolliselta, ellei ilmiselvältä. Ne tuulettavat railakkaasti *Suomalaisen teatterin historiaa* ja osoittavat herkkää tulkintavalmiutta. Kysymyksiksi puettut oletukset on implikoitu perustellen varsinaisen tietoaineksen yhteyteen. Mikrohistoriallinen tarkkuus avautuu lukijalle dramaattisena ja yllättävänä. Etäiseksi sankariksi fossiloituneesta Bergbomista kuoriutuu peterenglundlaisesti ihminen, joka ei teoksen jäljiltä tämän jälkeen samastu yksi yhteen Porin Teatterin elottomaan rintakuvaan.

Lähteet

- Aspelin-Haapkylä, Eliel. 1906-1910. *Suomalaisen Teatterin historia I-IV*. Helsinki: SKS.
Pikkanen, Ilona. 2012. *Casting the Ideal Past: a Narratological Close Reading of Eliel Aspelin Haapkylä's History of the Finnish Theatre Company (1906-1910)*. Tampere: Acta Universitatis Tamperensis 1787 (Acta Electronica UT 1262).

► Kartta suomalaisen esitystutkimuksen
monipuoliseen maastoon

Esitystutkimus.

Toim. Annette Arlander, Helena Erkkilä, Taina Riikonen ja Helena Saarikoski.
2015. Helsinki: Kulttuuriosuuskunta Partuuna, 412 s.

Outi Lahtinen

Annette Arlanderin, Helena Erkkilän, Taina Riikosen ja Helena Saarikosken toimittama *Esitystutkimus*-kirja on kokoelma artikkeleita, joita täydentää joukko Tulokulmia-otsikon alle koottuja lyhyempiä tekstejä esittelemässä esitystutkimukseen niveltäviä tutkimusaloja. Kirjan päättää kaksi suomennostekstiä, jotka mukanaolonsa perusteella määrittävät ”alan klassikoiksi”.

Kokoelman avaa Annette Arlanderin Johdanto-luku alaotsikolla ”Mikä esitystutkimus?”. Se tarjoaa perustellun katsauksen tutkimusalaan, sen kehitykseen ja nykynäkymään. Johdanto kartoittaa hyvin tutkimusalan maantieteen. Se on syntynyt Yhdysvalloissa kahden eri yliopiston, New Yorkin ja Chicagon toisistaan poikkeavien kehityskulkujen tuloksena. New Yorkissa yhtenä juurena oli draama/teatteri ja näiden tutkimus, toisena antropologia. Chicagossa kehitys taas lähti puheviestinnän piiristä ja kulki kohti laajempaa esittämisen käsitystä, johon sisältyy niin taiteen ja kulttuurin alan toiminta kuin yhteiskunnallinen kansalaistoiminta. Nämä kehityskulut ovat myös vahvasti henkilöityneitä, New Yorkissa Richard Schechneriin ja Victor Turneriin, Chicagossa Dwight Conquergoodiin. Alan syntä seuraavat vaiheet hahmotetaan kehien muodossa: New Yorkin kotipesän ympärillä laajempi USA:n esitystutkimuksen kenttä, sitä kehystämässä USA:n ja Britannian muodostama angloamerikkalainen piiri ja laajimpana kehänä yhteisen kielen varaan rakentuva anglofoninen tutkimuskenttä.

Esitystutkimukseen olennaisesti kuuluvan kriittisen otteen mukaisesti globalisoitumiskehitykseen liitetään itsekriittinen kysymys mahdollisesta imperialismista. Tässä yhteydessä käyty pohdinta keskustasta ja marginaalista jättää hieman hämmentyneen olon. Arlander referoi lähteenä toimivaa Jon McKenzien, C. J. Wee Wan-lingin ja Heike Romsin toimittamaa *Contesting Performance: Global Sites of Research* -kirjan johdantoa seuraavasti:

Eripuolilla maailmaa työskentelevien esitystutkijoiden pyrkimyksenä ei aina ole ensisijaisesti haastaa globaalin keskuksen hegemonista statusta. Monilla alueilla on kansallisia erityispiirteitä eikä keskustelu aina suuntaudu takaisin keskuksen päin vaan käydään kullakin alueilla keskeisistä kysymyksistä.¹

¹ Arlander et al. 20-21

Mikäli tämä on tarkoitettu kritiikiksi, niin ainakin omassa luennassani vaikutelmaksi jää, että huolimatta edeltävästä keskusta-periferia-asetelmaa kritisoivasta pohdinnasta McKenzie, Wee ja Roms ottavat asetelman annettuna, tyytyvät siihen ja edelleen vahvistavat sitä. Jos hegemonian haastaminen on mahdollista ainoastaan keskustaan päin suuntautuvalla toiminnalla, eikö tämä pikemminkin edelleen vahvista keskuksen hegemonista asemaa? Toisaalta, jos kyse on ainoastaan vallitsevien toiminnan tapojen ja suuntien toteutamisesta, kuvaus on ehkä neutraalimpi. Joka tapauksessa Arlander ottaa jäsenyyksen implisiittisenä motivaatiotekijänä suomenkielisen ja suomalaisiin tutkimusesimerkkeihin keskittyvän artikkelikokoelman perustelemiseksi.

Omasta, esityksen tarkasteluun fokuoivan teatterintutkijan näkökulmastani oudoksun Arlanderin näkemystä, että Suomessa esitystutkimus nähtäisiin ”eräänlaisena teatterintutkimuksen laajentumana.”² Itse näen esityksen ja sen tutkimuksen pikemminkin nivelenä, joka muodostaa linkin useiden eri tutkimusalojen välille, mutta on elimellinen osa teatterintutkimuksen alaa, ei siis mikään laajennus. Toki Arlanderin tarkennus, että kyse on nimenomaan institutionaalisesta sijoittumisesta, täsmentää ajatusta mutta ei muuta sitä. Tällä hetkellä käsittääkseni aktiivisin esitystutkimus tapahtuu Suomessa pääosin verkostomuotoisena eri oppialojen tutkijoita yhteen kokoavina solmuina. Tämän verkoston kouriintuntuva saavutus siihen kuulumattomankin mielestä on tässä arvosteltavana oleva kirja. Verkostossa toimiville teos on todennäköisesti jäävuoren huippu, se pieni osuus, joka on näkyvissä myös muille ja jota kannattelee huomattavasti laajempi toiminnallinen perusta. Yliopistojen yhteydessä esitys- tai performanssitutkimus näyttää niin ikään tapahtuvan yhteistyömuodossa: Helsingin yliopistossa vuoden 2016 alussa järjestetty kurssi ”Performanssi - monitieteisiä näkökulmia” toteutui folkloristiikan vetovastuulla, mutta mukana oli myös uskontotieteilijöitä ja teatteritieteilijöitä. Turun yliopistossa syksyllä 2015 hanke *Floating Platforms* puolestaan tapahtui tieteen ja taiteen välisenä yhteistyönä tällaisen vuoropuhelun mahdollistamiseksi luodussa Aboagora-symposiumissa. Tässä mielessä esitystutkimus näyttäisi tarjoavan aikaan hyvin soveltuvan tieteidenvälisen tai monitieteisen ja -taiteisen käsitteellisen työskentely-ympäristön. Institutionaalinen yhteys tällä hetkellä on varmaankin Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun englanninkielinen maisteriohjelma *Live Art and Performance Studies*. Teatteritieteen laajentumaksi esitystutkimus tosin nimetään Tieteen termipankin sivulla, mutta myös siinä yhteydessä ensisijaisena määreenä on ”kulttuurin tutkimuksen osa-alue”. Institutionaalisenä näkemyksenä termipankin tekstiä tuskin kuitenkaan voidaan pitää.

Joka tapauksessa Arlanderin johdanto muodostaa hyvän laukaisualustan kirjan artikkeleille, jotka puolestaan tarjoavat erittäin laaja-alaisen esimerkkiaineiston esitys-käsitteen sovelluksista useilla eri tutkimuksen, taiteen ja aktivismin aloilla. Artikkelit on jaettu kolmen otsikon alle: Esityksen etnografiat, Taiteen esitykset ja Esittäminen. Jaottelu tuottaa selkeyttä moninaisuuteen ja tarjoilee myös hienovaraisesti lukuohjeita niiden ymmärtämiseksi ryhmitellessään tekstejä menetelmien ja tutkimusaiheiden mukaisesti.

² Mt. 8

Etnografia-osuudessa artikkeleiden väliset yhteydet ovat minulle lukijana ilmeisimpiä ja ne myös muodostavat etenevän kuvion. Tanssi ja erityisesti kokemus tanssista yhdistää kahta ensimmäistä artikkelia: Helena Saarikoski tarkastelee kertomalla esitettyjä lavakokemuksia ja Hanna Väätäinen Lucia-hahmon analysoimista tanssimalla ja keskustelemalla. Väätäisen artikkelia seuraava, Sofia Laineen kahta mikropoliittista sosiaalista koreografiaa tarkasteleva artikkeli jatkaa osin tanssi-aihetta mutta linkittyy Väätäisen metodiikkaan myös tutkijan osallistumisen osalta; molemmissa tutkija on myös kuvaamansa tapahtuman osanottaja. Jakson viimeinen teksti, Helena Oikarinen-Jabain artikkeli somalinuorten kertomalla ja audiovisuaalisilla esityksillä tuottamista omakuvista puolestaan jatkaa Laineen aloittamaa teemaa sosiaalisen tilan haltuun ottamisesta. Näiden neljän artikkelin muodostama kokonaisuus yllytti minut pohtimaan tutkimuksen subjektiivisuuden ja objektiivisuuden tai henkilökohtaisuuden ja jaettavissa olevan keskinäisiä painotuksia, motiiveja ja vaikutuksia. Kaksi ensimmäistä taas viettelivät minut erityisesti miettimään omaa suhdettani tanssiin. Lukukokemuksen jälkeen koen tietäväni sekä maailmasta että itsestäni taas hieman enemmän.

Toisen jakson taiteen esityksiä tarkastelevat kaksi artikkelia ovat toisilleen huomattavasti etäisempiä. Inka Juslinin *Dybbuk*-elokuvan (1937) tarkastelu peilaa klassikkofilmiä kiinnostavasti suhteessa modernismiin sekä juutalaiseen uskonnollisen tradition ja kansanperinteen esitykseen, mutta olisin kaivannut tiukempaa toimituksellista kyseenalaistusta ja huolellisempaa viimeistelyä. Elokuvan koreografiin liittyvä kontekstualisointi ja tiedon hankinta³ sekä juutalaisen teatterin historian referointi⁴ muodostavat kerrontaan asiaankuulumattomilta tuntuvia sivupolkuja. Kummastusta herättää myös käsite ”länsimainen katsoja”⁵ – mitä se mahtaa tarkoittaa suhteessa venäläiseen kirjailijaan, puolalaiseen elokuvaan ja juutalaiseen perinteeseen? Ketkä olisivat tässä yhteydessä ei-länsimaisia katsojia?

Janne Tapperin artikkelissa kaipasin toimittajan otetta ennen kaikkea otsikon muotoilussa. Artikkelin nimi ”Jon McKenzien esityksen teorian tulkinna: käsitteet pölytyt, immanenssi ja hyve” kertoo vain puolesta artikkelin sisällöstä ja antaa ymmärtää, että kyseessä on täysin teoreettis-käsitteellinen teksti. Näin ei kuitenkaan ole asianlaita. Tapper demonstroi esittelemiään käsitteitä kahdellakin esimerkillä, joista ensimmäinen, Jouko Turkan kausi Teatterikorkeakoulun rehtorina on mukana alkusoitonomaisesti esittelemässä joitakin käsitteisiin liittyviä teemoja. Pääasiallinen tarkastelukohde on kuitenkin Kristian Smedsin Kansallis-teatteriin ohjaama *Tuntematon sotilas*, josta Tapper tuottaa jännittävän ja uskotavan tulkinna. Etenkin jälkimmäisen havaintoesimerkin olisi ollut syytä näkyä myös otsikossa.

Kolmas artikkeliosio, ”Esittäminen”, koostuu kolmesta tekstistä. Annette Arlander kirjoittaa blogin pitämisestä, Anna Rajavuori 1900-luvun alun poliittisesta agitaatiosta ja Kirsi Heimonen toteuttamastaan hitaan kävelyn performanssista. Tämän osion nimi ja jäsenitys herättää enemmän hämmennystä ja kysymyksiä kuin tarjoaa opastetta. Miksi juuri ”esittäminen” otsikoimaan juuri näitä tekstejä?

³ Mt. 147-148.

⁴ Mt. 155.

⁵ Mt. 160.

Miksi artikkelit tässä järjestyksessä: historian tutkimuksen teksti kahden taideprojektin välillisesti (blogin pitäminen maiseman esityksellistämiseksi) tai välittömästi (kokemuksellinen kirjoitus äärimmäisen hitaasta kävelystä) kuvaavan artikkelin välissä? Joka tapauksessa kukin omaäänisistä artikkeleista on kiehtova sinänsä.

Tulokulma-tekstejä on kuusi ja ne täydentävät artikkelien tarjoamaa kuvaa esitystutkimuksen mahdollisuuksista. Mukana on muun muassa muotia (Annamari Vänskä), musiikkiesityksen ruumiillisuutta ja kulttuurisuutta (Pirkko Moisala) sekä esityksellä tutkimista (Pilvi Porkola) käsitteleviä kirjoituksia. Marjukka Lampon ja Marleena Huuhkan pelaamisen ja esityksen risteyskohtia käsittelevä ja kirjoituksen muodossa demonstroiva teksti on leikkisyydessään virkistävä.

Jaana Parviainen kirjoittaa työn performatiivisesta ruumiillisuudesta, mutta huolimatta siitä, että ehdottomasti kannatan ehdotettua tutkimusnäkökulmaa ”ammattillisesta kehonrakennuksesta”, oudoksen Parviaisen esittämää tulkintaa performatiivisuudesta. Hän huomauttaa, että “[Judith] Butlerin käsitystä performatiivisuudesta on pidetty vaikeaselkoisena” ja tähän liittyen toteaa alaviitteessä jättäneensä ”sivuun Butlerin diskursiivisen käsitteen”.⁶ Käsitykseni mukaan diskursiivisuuden ohittava tulkinta Butlerin performatiivisuuden teoriasta ei ole pelkästään ”yksinkertainen ja suoraviivaistettu”, kuten Parviainen toteaa, vaan suorastaan mahdoton, sillä butlerilainen performatiivisuus muotoutuu ja toteutuu diskursiivisesti. Erittäin ongelmallisena näen yhdistelmän, jossa performatiivisuus-käsite liittyy Parviaisen tekstin Lopuksi-osiossa esiin nostamiin ajatuksiin ammatillisista rooleista ja niiden taakse katoavasta minuudesta. Tällainen jako autenttiseen, olemukselliseen minuuteen ja esityksellisiin rooleihin on ymmärtääkseni suorassa ristiriidassa koko performatiivisuuden teorian kanssa, jossa on nimenomaan kyse toiminnallisesti, diskursiivisesti määrittyvien eleiden toistolla luodun autenttisuuden ja alkuperäisyyden illuusion paljastamisesta. Tämän teorian puitteissa roolien takana ei ole mitään sen todellisempaa minuutta (kuten ei sosiaalisen sukupuolen takana ole sen autenttisempaa biologista sukupuolta, vaan molemmat ovat yhtäläillä diskurssien puitteissa muodostuvia käsityksiä sukupuolista). Autenttinen minuus on näin ollen yhtäläillä kyseessä olevan diskurssin määrittelemien eleiden performatiivisella toistolla tuotettu identiteettikonstruktio kuin työidentiteettikin. Samaa mieltä olen kuitenkin Parviaisen kanssa siitä, että performatiivisuus soveltuu yhtä lailla ammatillisten ja niille vaihtoehtoisten identiteettien tarkasteluun kuin butlerilaisittain sukupuolen käsitteellistämiseen.

Tulokulmia-kirjoituksista toiseksi viimeinen, Salla Poutiaisen ja Sofia Smedsin teksti puheviestinnän ja esitystutkimuksen suhteesta suomalaisessa kontekstissa, on puolestaan silmiä avaava. Tällaista suhdetta ei nimittäin tähän mennessä näytä olevan. Se, että oppiala, joka USA:ssa on muodostanut yhden esitystutkimuksen juurista, ei Suomessa ole tarttunut esityksen tarjoamaan tutkimusnäkökulmaan havahduttaa ajattelemaan tutkimusaloja paikallisesti ja historiallisesti muovautuneina ja muovautuvina – ei universaaleina, selvärajaisina, autonomisina, eikä valmiina, vaan aika usein jopa yksittäisten tutkijoiden valintojen liikuttamina virtoina ja niiden aikaansaamina uomina. Paitsi että tutkimusalat sinällään ovat

⁶ Mt. 279.

jatkuvaan liikkeessä ja prosessissa, myös niiden väliset suhteet, liittolaisuudet ja kilpailutilanteet ovat niin ikään muutokselle alttiina. Tutkimusaloja voi myös syntyä – ja todennäköisesti myös kuolla. Osaltaan esitystutkimuksessa on kai kyse juuri tästä. Uuden tutkimusalan kehittyminen on haastanut vallitsevan tilanteen, tarjonnut uusia näkökulmia ja luonut uusia tieteiden välisyyden tiloja mutta myös synnyttänyt kilpailutilanteita. USA:ssa tällaista kilpaa ennen kaikkea institutionaalista valta-asemista ja niiden suomista resursseista käytiin 1990-luvulla esitystutkimuksen ja teatterin ja/tai draaman tutkimuksen välillä.⁷

Onnellisen vähän näistä taistoista heijastuu suomalaisen kartoituksen alaan tarjoavaan *Esitystutkimus*-kirjaan. Hieman sentään kuitenkin. Tällaiseksi pilkahdukseksi voi tunnistaa Kirsi Heimosen kävely-artikkelin alussa olevan, itse artikkelin kannalta sangen tarpeettoman tuntuisen toteamukseen, jonka mukaan esitystutkimuksessa on ”siirrytty kauas mustan laatikon klassisesta ontologiasta”.⁸ Tämä on viittaus kirjallisuustieteilijöiden Eve Kosofsky Sedgwickin ja Andrew Parkerin toimittaman *Performativity and Performance* -kirjan johdantoon, jonka teatterikäsitystä teatterintutkija William B. Worthen on kritisoinut sekä rajoittuneeksi että tietämättömäksi. Tämä kiteytyy erityisesti juuri Heimosenkin toistamassa mielikuvassa ”mustan laatikon klassisesta ontologiasta”, joka synekdokeen kaltaisesti saa luvan edustaa teatteria kokonaisuudessaan. Sedgwickin ja Parkerin kuva teatterista on kuitenkin sellaisenaan jo risteytys kahdesta teatterin – historiallisesta, ei suinkaan kaiken kattavasta – ilmiöstä: realistisesta draamasta, joka valloitti tirkistysluukunäyttämöt 1800-luvun loppupuolella, ja modernista mustasta laatikosta, millä puolestaan tarkoitetaan muunneltavaa pienehköä teatteritilaa, jollaiset yleistyivät teatteriarkkitehtuurissa 1960-luvulta lähtien.⁹ Worthen on jatkanut kirjassaan *Drama: Between Poetry and Performance* (2010) kartoitusta teatterin tutkimuksen roolista sekä kirjallisuuden tutkimuksen että esitystutkimuksen Toisena, jota vasten tutkimusalat ovat määritelleet omia näkökulmiaan.

Esitystutkimus-kirjan päättäviä suomennoksia, Della Pollockin ”Laitetaan historia toimimaan: Esittävyys” (suom. Taina Riikonen) ja Peggy Phelanin ”Performanssin ontologia: representaatioita ilman toisintamista” (suom. Helena Erkkilä) tydyn kommentoimaan ainoastaan viittaamalla Hanna Järvisen kirjan julkaisutilaisuudessa esittämiin ”Kutsuttuihin kriittisiin jälkisanoihin” (Esitystutkimus-seminaari 27.4.2015), joiden huomioihin voin paljolti yhtyä. Käännökset eivät ole kirjan tärkeintä antia, mihin viittaa myös niiden sijainti teoksen lopussa. Tässä yhteydessä haluan nostaa ainoastaan esiin yhden käännösvalinnan, joka liittyy edellä käsittelemääni kirjallisuustieteen ja teatterintutkimuksen väliseen hiertymään. Taina Riikonen kääntää käsitteen ”anti-theatrical prejudice” antiteatraaliseksi ennakkoluuloksi. Teatraalisella on suomenkielessä kuitenkin totuttu tarkoittamaan suurieleistä, teeskentelevää tai teennäistä käytöstä (<http://www.kielitoimistonanikirja.fi/netmot.exe?motportal=80>), mitä ei ole toivottavaa samaistaa yhteen teatterin kanssa sinänsä. Käsitteen osuvin suomenkielinen vastine lienee teatterin vastainen ennakkoluulo, sillä suomenkieleen ei

⁷ Mm. Dolan 1995, 29, 32; Reinelt 2002, 202–203.

⁸ Arlander et al. 253.

⁹ Worthen 1998, 1096; Tieteen termipankki/esittävät taiteet.

ole vakiintunut adjektiivia teatterillinen, joka olisi englannin "theatrical"-sanan vastine. Sen sijaan käytössä ovat edellä mainitussa merkityksessä "teatraalinen" sekä "teatricalistinen", joka taas englanniksi kääntyisi varmaankin lähinnä sanalla "metatheatrical", mutta joka joissakin englanninkielisissä teksteissä myös vaikuttaisi esiintyvän muodossa "theatrical".

Käännöksissä kielestä toiseen on siis mahdollisuus sekä voittaa että hävitä, mistä syystä sanastoa sekä luova että vakiinnuttava suomenkielinen tutkimuskirjallisuus on elintärkeää. Tästäkin syystä *Esitystutkimus* on tarpeellinen ja tervetullut teos.

Lähteet

- Dolan, Jill, Roach, Joseph, Schechner, Richard and Zarrilli, Phillip B. 1995. "Responses to W. B. Worthen's "Disciplines of the Text/Sites of Performance"". TDR, Vol. 39, No. 1 (Spring, 1995), 28-41. The MIT Press. <http://www.jstor.org/stable/1146400> (Luettu 18.3.2015).
- Järvinen, Hanna. 2015. "Kutsutut kriittiset jälkisanat" Esitystutkimus-seminaarissa 27.4.2015. <https://esitystutkimus.wordpress.com/> (Luettu 25.10.2015).
- Reinelt, Janelle. 2002. "The Politics of Discourse: Performativity meets Theatricality". SubStance. A Review of Theory and Literary Criticism. Special Issue: Theatricality.# 98/99 vol. 31 No:s. 2& 3. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 201-215.
- W. B. Worthen. 1995. "Disciplines of the Text/Sites of Performance". TDR, Vol. 39, No. 1 (Spring, 1995), 13-28. The MIT Press. <http://www.jstor.org/stable/1146399> (Luettu 18.3.2015).
- W. B. Worthen. 1998. "Drama, Performativity, and Performance". PMLA Vol. 113, No. 5. (Oct. 1998), 1093-1107. Modern Language Association. <http://british-drama.pbworks.com/~f/Worthen%2BPerformativity.pdf> (Luettu 26.10.2015).

► Teatterin erityispiirteet tiukkana pakettina

Johdatus teatteriin

Christopher B. Balme. 2015. Suom. Pirkko Koski. Helsinki: Like Kustannus Oy, 301 s.

Risto Ojanen

Teatterintutkimuksen suuntia ja menetelmiä päivitetään maailmalla isommin resurssein ja ymmärrettävästi tiuhempaan tahtiin kuin meillä. Kun Pirkko Koski joutui Helsingin yliopistossa esitystutkimuksen perusteita opettaessaan sen tosiasian eteen, ettei opintojaan aloitteleville ollut tarjolla pätevää peruskäsitteitä ja historiallisia taustoja sisältävää kokonaisuutista, hän päätti korjata asian. Uusiseelantilaisyyntyisen, 30 vuotta Amsterdamissa ja useissa Saksan yliopistoissa vaikuttaneen Christopher B. Balmen *Johdatus teatteriin* on tähän tarpeeseen mainio työkalu. Se osoittautuu Kosken lupaamaksi, monipuoliseksi mutta samalla tiiviiksi pakettiksi. Sen lisäksi, että lukija pääsee toteamaan teatterintutkimuksen laajuuden ja sen lukuisat näkökulmat, erityisesti kirjan tarkoittamalle kohderyhmälle avautuu näkymiä pohtia sitä, mihin oma tutkijanpolku voisi johtaa.

Pirkko Koski on kirjoittanut teoksen eri lukuihin osuuksia omasta tutkimustilanteestamme ja poiminut samalla keskeistä suomenkielistä lähdekirjallisuutta. Näin paikkamme kansainvälisessä vertailussa määrittyy havainnollisesti. Lähtökohta on se, että omaa tutkimustamme löytyy vasta 1900-luvulta, mutta kasvavaan tahtiin. Näyttelemistä koskevaa suomenkielistä tutkimuskirjallisuutta on teoksen lähdeluettelon perusteella määrällisesti hyvänlainen määrä, yleisöjen ja vastaanoton tutkimuksessa lista jo lyhenee, kunnes Balmen teoksen aiheittaista kronologiaa seuraten huomaa, että omalla kielellämme tutkimusta ylipäätään on toistaiseksi verraten niukasti. Koski itse on ollut useilla tutkimusaloilla uuttera suomentamansa Balmen tavoin.

Huomionarvoista on, että tanssintutkimus on teoksen mukaan Suomessa hyvässä kasvussa sekä tiede- että taideyliopistoissa, mutta myös muuna teoreettisena kirjoitteluna. Tanssi on voimissaan joka tasolla, ja ala on tarjonnut haasteita tutkimukselle, kun tarjonta on tuonut ”painetta”. Sen sijaan soveltava teatteri, jonka kansainvälinenkin tutkimuskirjallisuus on vielä nuorta, on viime vuosina juurtunut maahamme moninaisine muotoineen, mutta oma tutkimuksemme ei ole vielä ehtinyt mukaan.

Teatterintutkimusta, kuten muutakin tutkimuskirjallisuutta ilmestyy yliopistojen ja kulttuuritehtävänsä tiedostavien pienten kustantamoitten kautta – varsinkin Likeltä – joilta tulee myös suomennoksista iso osa. Keskeistä on Teatterikorkeakoulun julkaisutoiminta. *Johdatus teatteriin* -teoksessa alan kansainvälisen kirjallisuus-

den esimerkit ovat mainio yhdistelmä uutta ja vanhaa. Spesiaalitutkimuksenkin preferenssiaineistossa vilahtelee myös Suomessa harjoitettuun pedagogiikkaan liittyviä ”vanhoja” teoksia, tutkimuksen perusklassikkoja Richard Southernin ja Eric Bentley'n teatterin olemuksesta 1960-luvulta ja Toby Colen ja Helen Krich Chinnoun näyttelijäntyyön teorioinneista vuodelta 1970. Tekstin ja esityksen suhdetta tarkastelevista lähteistä tämän kirjan perusteella tuntuu aikaa kestäneen ope- tuksessa Suomessakin vuosikymmenet käytetty John Luis Styanin *The Elements of Drama* vuodelta 1963. Teatteriteorian parhaana kronologian tekijänä kirjoit- taja pitää Marvin Carlsonin 30 vuoden takaista teosta, jos kohta teatteriteorioi- den terävöityessä systemaattisia ja kriittisiä näkökulmia nousee aivan viime vuo- silta. Carlson on Balmen noteeraama ja ahkerasti siteeraama auktoriteetti, joka liikkuu joustavasti useiden teatteriteorioiden alueilla. Varhaisista kansainvälisistä teoreetikoista Stanislavski on ollut meillä naapuri- ja teatterisuhteiden ansiosta poikkeus, sillä hänen työhönsä on päästy tutustumaan suomeksi jo 1940-luvulla.

Balmen teos linjaa menetelmiä ja tutkimussuuntia, ja koska se puristaa kasaan teatterintutkimuksen aasta ööhön, se pitäytyy olennaiseen, ei rönsyile, mutta ei tiivistä vaikeastikaan. Näinkin tiukassa paketissa eri kulttuurien normatiivinen tie- toaines ja teatterikäytäntöjen alueittaiset vaihtelut on esitetty johdonmukaisesti ja verraten helppotajuisesti. Aivan erinomaista tiedonvälitystä ovat kirjaan liite- tyt linkit, joitten etsintä muuten voi olla sattumanvaraista tai ne voivat jäädä ka- teisiin. Balme lanseeraa punaisena lankanaan *integroitua* lähestymistapaa, jolla kulttuurien- ja tieteidenvälinen näkökulma on sisällytetty teatterintutkimukseen. Mitä lähemmäs omaa aikaamme ja *elävän esityksen* tutkimista tullaan, sitä pa- remmin tavoite teorioiden ja tutkimusmenetelmien kehittyessä realisoituu. Kuten Pirkko Koski toteaa, ”esitystutkimus on laajentunut tarkastelemaan sekä esittä- misen eri muotoja että yhteiskunnallisia ilmiöitä [--]” Myös Kosken osuudet on integroitu muuhun tekstivirtaan, mikä erikseen alussa mainitaan.

Balme määrittelee teatterintutkimuksen käsitteitä huolellisesti ja kytkee eri te- atterilajeja alan tutkimukseen. Tarpeen on perustella esimerkiksi se, miksi musiik- kiteatteri ja tanssi kuuluvat juuri teatterintutkimukseen, vaikka asian luulisi olevan selviö. Samalla tavalla nukketeatteri on liukunut ”pelkän” teatterin kategoriaan, kuten nukkeilmaisuun likeisesti liittyvät naamiot, jotka kulttuurien vuorovaiku- tuksessa ovat murtaneet länsimaisen psykologisen draaman traditiota. Vähin erin on jatkunut myös kirjallisuuspainotteisen draamantutkimuksen matka teatterin- tutkimukseen ja nykyisen esitystutkimuksen nousuun.

Johdatus teatteriin jakautuu kolmeen osaan. Ensimmäinen osa tarkastelee te- atteriesityksen osatekijöitä leikki-luonteen pohjalta katsomo-näyttämö –suhtee- na. Toinen osa tarkastelee teatterintutkimuksen keskeisiä näkökulmia teoreetti- sesti, historiallisesti ja analyttisesti metodologisena painopisteenä esitysanalyysi. Kolmas osa kartoittaa teatterintutkimuksen ja muiden tieteiden leikkauspisteitä.

Esittäjien/näyttelijöiden osiossa selvitetään eläytymistä painottavia menetel- miä, vieraannuttamista ja itsestä luopumista, myös aasialaisia vaikutuksia näyt- telijäpedagogiikkaan. Katsojien vastaanottoon liittyvä tutkimus ankkuroituu kir- jallisuuden reseptioestetiikkaan. Teos esittelee erityisesti Patrice Pavisin tuloksia katsojan kyvystä soveltaa samanaikaisesti toimivia vastaanoton koodeja. Yksi

suunta on Marvin Carlsonin lanseeraamat kummituskokemukset eli katsojan muistin vaikutus vastaanottoon. Tärkeä tieto on, että yleisöt eri maissa ovat hyvin samankaltaisia.

Aiheita ja menetelmiä koskevassa osassa teatterin teorioita esitellään kahdessa luvussa, ensin historiallisia paradigmoja, sitten systemaattisia ja kriittisiä lähestymistapoja. Keskeinen teoreetikko on Richard Schechner, jolle esitys on tekstiin pohjaavaa draamaa laajempi käsite, mistä on enää hyppy havainnollistaa käsitteen tieteidenväliset mahdollisuudet. Esitysanalyysia on vauhdittanut teknologian ja semiotiikan samanaikainen kehittyminen.

Tieteidenvälinen pääotsikko alkaa kolmella soveltavan teatterin esimerkillä. Lajityypin tärkeä edustaja on Augusto Boal, jonka Forum-teatteri aktivoi katsojia puuttumaan arjen asioihin. Kiintoisaa on, että katharsiksella on hänellekin edelleen käyttöä.

Lopuksi tarkastellaan teatteria viestimenä ja sen suhdetta medioihin, vaikka yleistä keskustelua käydäänkin etupäässä teatterin ja median eroista. Balme pitää sen enempiä problematisoimatta hallitsevan aseman menettämistä draamallisen alueella teatterin kenties suurimpana uhkana. Kysyä sopii silti, onko teatterille ikään kuin predestinoitujen asemien suhteen ylipäätään viisasta nähdä uhkia. Tämäkin teos nimittäin osoittaa teatterin muuttaneen muotojaan ja löytäneen jatkuvasti relevantteja uusia suuntia ja tutkimushaasteita.

► Idän tähdet Lännen taivaalla.

Dancing Genius. The Stardom of Vaslav Nijinsky.

Hanna Järvinen. 2014. London: Palgrave-Macmillan, 244 s.

Liisa Byckling

Hanna Järvisen kirja *Dancing Genius. The Stardom of Vaslav Nijinsky* (Palgrave-Macmillan. London 2014, Helsingin Taideyliopiston Teatteriakatemia väitöskirja) käsittelee venäläisen tanssijan ja koreografin Vatslav Nižinskin (1889 – 1950) myy-tiksi muodostunutta uraa ja Sergei Djagilevin Ballets Russes -seurueen reseptiota Euroopassa ja Yhdysvalloissa. Käytän Vaslav Nijinsky-nimen ranskalaisen kirjoitustavan sijasta suomalaista translitterointia Vatslav Nižinski. Järvinen on tutkinut aihetta koko laajuudessaan useita vuosia eri maiden arkistoissa ja kirjastoissa ja julkaissut kahdeksan artikkelia etupäässä englanniksi. Hän laajentaa kirjan nimen osoittamaa henkilöhistoriallista aihettaan moniin kiehtovasti ja syvällisesti valais-tuihin teemoihin. Niitä ovat Euroopan ja Venäjän kulttuurihistoria, venäläisen balettin historia, sen reseptio ja tutkimus Lännessä, 1800- ja 1900-luvun vaihteen esteettiset suuntaukset, sukupuolitutkimus ja itä-länsi-suhteet.

Vatslavin vanhemmat olivat tanssijoita. Puolestani lisään, että kevättalvella 1897 puolalaissyntyinen Tomasz (Venäjällä Foma) Nižinski kokosi Moskovassa tanssija F. Vittigin kanssa venäläis-puolaisen seurueen, joka saapui kuukauden mittaiselle vierailulle Helsingin Aleksanterin teatteriin. Perhe asettui tuolloin asumaan Pietarin seudulle ja Vatslav ja hänen sisarensa pääsivät Pietarin keisarilliseen balettikouluun. 18-vuotiaana Vatslav alkoi esittää johtavia rooleja nousten Mariinskin baletin tähdeksi. Hän tutustui impressaari Sergei Djagileviin, joka järjesti useita taidenäyttelyitä ja toimitti taidelehteä. Vuodesta 1909 Djagilev vei venäläistä kuvataidetta, oopperaa ja balettia Pariisiin ja muualle Eurooppaan sekä Yhdysvaltoihin ja Etelä-Amerikkaan. Johanna Laakkonen kertoo tutkimuksessaan *Canon and Beyond: Edvard Fazer and the Imperial Russian Ballet 1908-1910* (2009) kuinka jo ennen Djagilevia Edvard Fazer järjesti keisarillisen baletin vierailun Keski-Eurooppaan vuonna 1908. Kirjassaan Järvinen pyrkii myös palaamaan Nižinskin uran primäärilähteille eli alkuperäiskritiikkeihin ja tarkastelemaan miten muistelmien subjektiivisuus ja suoranaiset väärintulkinnat syrjäyttivät ne. Tanssijan jälkimainetta väritti hänen melisairautensa, jonka vuoksi hän eli elämänsä viimeiset vuosikymmenet sairaaloissa.

Johdantoluvussa Järvinen kertoo miten häntä innoitti sekä ristiriita että tutuus Nižinskissä: hänen persoonansa halventaminen Lännessä yhdistyneenä hänen suurenmoisen tanssitaiteensa ylistykseen. Tästä ristiriidasta nousee Craig Doddin nimeämä Nižinski-mania, ”Tanssin Jumalan” ihailu. Hänen poikkeuksellinen uransa sekä seurueen tanssijana että koreografina kesti vain vuosikymmenen. Kun Lännessä Nižinski-mania on syntynyt ihailusta eksoottiseen venäläisen seu-

ruuen tähtitanssijan taiteeseen, Järvinen arvelee, että vasta viime aikoina on tutkittu hänen neljää balettiteostaan. Oletan että Järvinen tarkoittaa päälähteitään eli länsimaista tutkimusta, venäjänkielisessä tutkimuksessa Nižinskin koreografioita on tarkasteltu.

Manian käsittelyyn Järvinen tarjoaa uusia käsitteitä ja selitysmalleja, kuten myyttien tutkimuksen, joka on Roland Barthesin määritelmän mukaan ”historiallisten ristiriitaisuuksien yksinkertaistamista” ja ”vaihtelevien olosuhteiden alistamista logiikalle”. Järvinen kysyy, kuinka yksilön elämä on rakennettu ”filmikerromuksen” sääntöjen mukaan. Tutkimus laajenee henkilöhistoriasta suurempiin näköaloihin. Nižinskin nimi liittyy julkisuuskuvaan, jonka tiedotusvälineet loivat hänen aktiiviuransa aikana ja muistelijat hänen uransa päätyttyä ja kuolemansa jälkeen. Järvinen haluaa heittää myytit yli laidan ja käyttää metahistorian ja genealogian välineitä. Michel Foucaultin käsitteitä (tekijyys ja vallankäyttö) hyödyntäen hän tutkii kohteensa kanonisointia tanssinerona ja miten Nižinskin välityksellä tanssin arvostusta nostettiin taidemuotona (nimenomaan Länessä, Venäjällä tanssin tunnustus oli vakiintunut).

Manian syninä Järvinen mainitsee kolme tekijää: tanssijan ylivoimainen mestarillisuus; hänen arvoituksellinen kulissien takainen elämänsä; ja hänen uransa äkillinen päättyminen. Järvinen uskaltaa epäillä Nižinskin ylivoimaista mestaruutta ja mainetta ”Maailman parhaana tanssijana” (vain hyvin lyhyitä filmikatkelmia on säilynyt, valokuvia on paljon). Eivätkö kuitenkin venäläiset kriitikot, joita Järvinen kehottaa länsimaisia tutkijoita lukemaan, kyenneet esimerkein todistamaan tanssijan poikkeuksellisia taitoja? Järvisen tehtävänä onkin länsimaisen myytin (lue: väärintulkintojen) rikkominen. Oikeutetusti Järvinen toteaa taiteen historian tutkimuksen peruskysymyksen: baletin (kuten mielestäni kaiken esittävän taiteen) sidonnaisuuden aikaansa ja sen estetiikkaan, ja hän kehottaa suhtautumaan kriittisesti ennakoasenteisiin: tutkijan liikkua mennessä ajassa ja kulttuurien rajoja ylittäen ei pidä langeta yksinkertaisuuksiin.

Järvinen loittonee varsinaisesta esitystutkimuksesta (tanssijan taide ja koreografia) jännittäville poluille, joita määrittelen perinteisin käsittein kulttuurihistoriana ja reseptioestetiikkana. Järvisen keskeisiä kysymyksiä ovat miten Itseä ja Toista ”esitettiin” sekä miten sukupuoli ja kansallisuus dekonstruoiitiin. Järvinen tutkii siis miten sellaisten ”esitysten” affektiivinen merkitys näyttämöllä ja sen ulkopuolella toteutui. Kuten hän myöhemmin toteaa, länsimainen käsitys venäläisten ”itämaisyydestä” väritti kritiikin suhtautumista jopa länsimaisiin aiheisiin ryhmän ohjelmistossa.

Katsauksessaan tanssintutkimuksen vaiheisiin Järvinen osoittaa, kuinka pitkän ’kuivan kauden’ jälkeen tanssintutkimus vakiintui akateemiseksi alaksi 1980-luvulla, jolloin myös kiinnostus menneiden teosten, kuten Nižinskin koreografioiden, rekonstruointiin heräsi. Tuolloin myös tanssintutkimus omaksui uusia metodeja. Lynn Garafolan *Diaghilev's Ballet Russes* (1992) korosti seurueen taloudellisia edellytyksiä ja Deborah Jowittin tutkimus *Time and Dancing Image* (1989) selvittivät ajan esteettistä kontekstia. Nämä ja useat muut tutkimukset lähtökohtanaan ja osin myös polemiikkinsa kohteena Järvinen avaa uusia kysymyksiä, kuten orientalismin kaanonin rakentajana. Hän löytää myös Länessä

jokseenkin tuntemattomia lähteitä, kuten venäläisen tanssintutkimuksen. Kuriositeettina voi pitää, että Järvinen siteeraa venäläisiä kritiikkejä vanhaa ortografiaa käyttäen. Se uudistettiin vuonna 1919 eikä historiallisissa teksteissä eikä kaunokirjallisuudessa enää käytetä vanhaa oikeinkirjoitusta. Mutta venäläisten kritiikkien esille nostaminen on Järvisen kirjan suuri ansio.

Taiteilijan kaksoispersoonallisuudesta (elämä ja taide) ja kaksoisolennon teemasta ovat kirjoittaneet monet näyttelijät, mm. Mihail Tšehov muistelmissaan. Vaikka Järvinen ei puutu tähän 1800-luvun romantiikan keskeiseen teemaan, se on todennäköisesti vaikuttanut myös Nižinskin persoonallisuuden arviointiin ja siihen, miten hän konstruoi julkisuuskuvansa. Foucault'n idea "kaikesta (julkitulosta) esiintymisenä" muistuttaa mielestäni Venäjän dekadenssin ajan taiteilijoiden tapaa konstruoida habituksensa julkisuuden valokeilassa. Oletettavasti julkisen minän rakentaminen on esiintyvän taiteilijan perinteinen strategia ja tapa suojella taiteensa autonomiaa uteliailta katseilta. Nižinskin elämä vahvisti romanttista myyttiä neron taipumuksesta mielipuolisuuteen. Jälkikäteen hänen kohtalonsa näytti väistämättömältä, mistä tuli osa hänen "kanonisointiaan" uran päättymisen jälkeen 1916. Puolestani huomautan, että uusin biografiatutkimus on kuitenkin osoittanut, että elämäkerran ei tarvitse olla johdonmukainen ja eheä, vaan se voi olla myös katkonainen ja sirpaleinen (ks. Maaria Leppälähti, *Tieteessä tapahtuu* 4/2015).

Järvinen puuttuu tanssihistorian kirjoittamisen ongelmiin, joita ovat materiaalin hajanaisuus ja katoavaisuus sekä katsojien/kritiikkojen subjektiivisuus. Ongelmat ovat mielestäni samoja kuin teatterihistorian kirjoittamisessa: tanssiteos (ja teatteriteos) ilmenee vain esityksissä, alati muuttuvissa tapahtumissa, muuntuen illasta toiseen, eläen esiintyjensä ja yleisön mukaan tässä hetkessä. Tämän näennäisesti ratkaisemattoman ongelman selvittämiseksi tutkija turvautuu saatavilla oleviin materiaaleihin tehdäkseen esityksen rekonstruktion. Järvisen mukaan nämä kysymykset eivät ole relevantteja, sillä "tanssi ei ole sen enemmän haihtuvaa kuin mikään muukaan inhimillinen toiminta", ja tanssitutkimuksen kohteen "autenttisuus" on aina myöhempi konstruktio. Silti mielestäni esityksen rekonstruktio muodostaa tutkimuksen perustan. Siltä pohjalta Järvinenkin etenee muihin näkökulmiin ja yleistäviin päätelmiin.

Eräs esittävän taiteen tutkimusongelma on kritiikkien todistusvoima: miten ne kuvastavat kirjallisissa kritiikeissä totuttuja retorisia keinoja pikemmin kuin näkyvää taideteosta. Esimerkkinä retoriikasta on ranskalaisen de Miomandren teksti Nižinskiä kuvaavassa teoksessa; se ylistää kohteen herättämiä tunteita ja sen luomaa nuoruuden illuusiota luoden enemmän impressioita kuin näköhavaintoja tanssista.

Järvinen tarkastelee päähenkilönsä kautta avautuvaa 1900-luvun alun kulttuuririkenttää ja sitä, miten tanssijan ruumiintaide toimii historiankirjoituksen näkökulmana. Ensimmäisessä pääluvussa aiheina ovat Venäläinen invaasio, Balettiyleisö ja Orientalismi. Viimemainittu on kirjan mielenkiintoisimpia lukuja. Kuten Edward Said osoittaa vaikutusvaltaisessa teoksessaan *Orientalism* (1978; suomennettu), vuosisatojen ajan Orientti on toiminut länsimaiden fantasioiden näyttämönä ja samalla vahvistanut länsimaisia arvoja. Vaikka Ballets Russes-ryhmälle sallittiin

taiteellisia ja moraalisia vapauksia, yleisö saattoi samaan aikaan torjua heidät "vieraina". Orientalismin soveltaminen Ballets Russes-reseptioon on perusteltua, sillä ilmiö liittyy vuosisadan vaihteen modernismin primitivismiin ja eksotiikan ihannointiin ja Orientti-fantasioihin. Venäläisten tuottama ja ideoima taidetanssi on tuonut orientalismin keskusteluun oman näkökulmansa, joka vahvistaa Saidin ajatuksia. Ballets Russes-ilmiön tarkasteleminen Saidin orientalismin käsitteen näkökulmasta ei ole aivan uutta, sillä siitä ovat kirjoittaneet useatkin tutkijat, joihin Järvinen viittaa tekstissään. Järvisen Orientalismin-luvun runsaat loppuviitteet sisältävät paljon mielenkiintoista tietoa orientalismin kulttuurihistoriasta. Hän viittaa suureen määrään tutkimuskirjallisuutta, joiden ajatuksia hän esittelee; lisäksi hän tekee laajan yhteenvedon orientalismin käsitteen herättämästä keskustelusta.

Edward Ziterin mukaan (*The Orient on the Victorian Stage*, 2003) teatteri oli yleensäkin keskiössä Orientin populaarissa tulkinnassa. Kuten Christopher B. Balme ja Claudia Teibler osoittavat ('Orient an der Wolga: Die Ballets Russes im Diskurs des Orientalismus', 1997), Ballet Russes-ryhmä ei imitoinut Lännen Orientti-muotia, vaan loi oman venäläisen versionsa samalla toistaen lajityypin kaavamaisia käsitteitä ja kliseitä. Järvisen johtopäätös on perusteltu: Lännessä venäläisen orientalismin ominaispiirteet nähtiin autenttisesti Orienttia edustavina ja siihen kuuluvina. Uutena tutkimusaineistona Järvinen tuo esille Ballet Russes-ryhmän Euroopassa herättämän aikalaiskeskustelun, joka tähdensi ryhmän esitysten "intiimiä ja fyysistä Orientin tuntemusta" suorastaan omalaatuisena kulttuurisena atavismina tai toisaalta positiivisena ilmiönä ja piristysruiskeena länsimaiselle kulttuurille. Viitaten Pariisin lehtien kritiikkeihin Ballet Russes -vierailulla vuonna 1912 Järvinen vahvistaa jo julkaistujen tutkimusten johtopäätökset. Esimerkiksi A. Borodin *Ruhtinas Igor* – oopperasta lainattujen *Polovetskilaistanssien* suuri suosio vahvisti perinteisiä sukupuolirooleja, jotka tuolloin Lännessä olivat hajoamistilassa mutta joita noudatettiin Idässä. Tanssien vitalisuus ja voima edustivat maskuliinisuutta, jota tulkitsi Nižinski laajoin ja tilaa hallitsevin liikkein. Muiden Ballets Russes –teosten ohella tämä teos vahvisti myös länsimaista käsitystä kulttuurisesti "Toisen" eli Venäjän/Orientin emotionaalisuudesta.

Nižinskin neljä kumouksellista koreografiaa olivat *Faunin iltapäivä*, säv. Claude Debussy, 1912, *Le Sacre du Printemps*, säv. Igor Stravinski, 1913, *Jeux* 1913 ja *Till Eulenspiegel*, joka esitettiin Amerikan-vierailulla vuonna 1916. Koska näitä koreografioita on tutkittu jo paljon, Järvinen ei syvenny niiden analyysiin vaan luonnehtii niitä balettitaiteen murroskauden ilmiöinä. Järvinen korostaa, että Nižinski kumosi koreografioissaan Venäjän modernin tanssietetiikan, joka oli nostanut hänet maineeseen. Järvinen osoittaa toisaalta myös, että teokset vahvistivat eurooppalaisen yleisön käsitystä Nižinskin mielipuolisuudesta. Järvinen palaa myöhemmin Ballet Russes -estetiikan herättämään vastustukseen Lännessä: tuo estetiikka koettiin kapeana, mutta toisenlaisen järkytyksen tuotti Nižinski kumotessaan sen. Kritiikki ei kerta kaikkiaan löytänyt keinoja kuvata venäläisten "luonnollista" esiintymistä, jonka katsottiin pyrkivän pelkän mielihyvän tuottamiseen. Samalla kun balettivierailut kohottivat venäläisen kulttuurin arvostusta Lännessä, Nižinskin koreografioissa nähtiin omalaatuinen yhdistelmä "rotuominaisuuksia" ja yksilöllistä luovuutta. Toisessa pääluvussa Järvinen käsittelee aihe-

ta *The Silent Body of a Genius; The Unique Genius; Male Beauty; Corporeality ja The Mad Genius*.

Kolmas luku sisältää katsauksen nationalismin rooliin venäläisen baletin historiassa sekä Venäjän kulttuurissa. Esitän muutamia tarkennuksia Järvisen tekstiin: Venäjän keisarillisten teattereiden yleisö ei tullut pelkästään eliitistä, sillä teattereiden valtaviin katsomoihin mahtui sekä aristokratiaa ja tehtailijoita, jotka istuivat aitioissa, että vähävaraista sivistyneistöä halvemmilla paikoilla. Kuten Järvinen toteaa, Ballet Russes-seurueen maailmanvalloitukseen liittyi läheisesti modernin kuvataiteen edustajien, *Mir iskusstva* (Taiteen maailma)–ryhmä, jonka taiteilijat suunnittelivat balettiesitysten skenografioita. Myös *Mir iskusstva* -ryhmän aktiivisuus ovien avaamisessa Länteen oli suuri. Muistutan että ryhmä teki yhteistyötä myös skandinaavisten taiteilijoiden kanssa ja ryhmän tuottaja Djagilev järjesti Venäläisten ja suomalaisten taiteilijoiden näyttelyn 1898. Mielestäni kuitenkin Järvinen korostaa Djagilevin roolia taidekriittikkona liiaksi. Järvisen laajaan tutkimukseen on päässyt pujahtamaan pikkuvirheitä: Djagilevin järjestämä historiallisten muotokuvien näyttely Pietarissa ei ylistänyt hallitsijoita, vaan toi esille unohdettujen aateliskartanoiden omistajat ja liittyi Venäjällä virinneeseen historiankiinnostukseen. Järvisen harrastamalla sukulaisverkoston tutkimisella on oma arvonsa, mutta se johtaa toisinaan harhaan. Kuten Järvinen osoittaa, Venäjällä tärkeää oli yksityinen taiderahoitus: varakkaat tehtailijat, suurliikemiehet ja rautatiemagnaatit (ei niinkään kauppiaat, *merchants*, sana jota Järvinen käyttää) sponsoroiivat taidelaitoksia. Moskovan taiteellisen teatterin toinen perustaja (1898) Konstantin Stanislavski, joka oli varakas kultalankatehtaan osakasomistaja, ei saanut mainetta sukulaisuussuhteiden ansiosta, vaan teatterinohjaajana ja näyttelijänä jo 1890-luvun alussa. Hänen kollegansa, Moskovan taiteellisen teatterin toinen johtaja Vladimir Nemirovitš-Dantšenko oli aristokraatti, mutta ennen kaikkea tunnettu näytelmäkirjailija, kriitikko ja pedagogi. Nižinskin taiteilijauran kannalta on tärkeää, että Järvinen esittelee lyhyesti tässä luvussa Pietarissa esitetyt Mihail Fokinin uudet baletit *Le Pavillon d'Armide*, *Cleopatra* ja *Juhlat* sekä *Le Spectre de la Rose* ja Igor Stravinskin *Petruška*, sillä ne nähtiin myös Lännessä, Nižinskin tanssiessa pääroolit Tamara Karsavinan kanssa.

Viimeinen luku ("Revolutionary Exiles") pureutuu Nižinskin uraan ja vielä tarkemmin Ballet Russes -ryhmän länsimaiseen ja venäläiseen reseptioon. Mielestäni ryhmä ei ollut "pakolaisia", sillä heitä ei karkotettu kotimaastaan, ja heidän päätöksensä olla palaamatta Neuvosto-Venäjälle on verrattavissa monen muun venäläisen taiteilijan ja kirjailijan ratkaisuihin 1920-luvulla. Mielestäni ryhmä ei pystynyt ylläpitämään mainettaan vallankumouksellisina (jollei määritelmä ole ironinen), toisin kuin Järvinen haluaa osoittaa. Hän myöntääkin, että heidän suosionsa koki laskukausia. Järvinen osoittaa vakuuttavasti, että ryhmän menestyksen syynä oli sekä sen taiteellinen taso että tuottajien tekemä taitava julkisuustyö 20 vuoden ajan kolmessa maanosassa. Menestyksen käänköpuolena oli kriitikkojen kyvyttömyys analysoida esityksiä ja joidenkin impressarien käsittämätön halu vaimentaa kriittinen keskustelu seurueesta. Vaikka Djagilevin ryhmä ei esiintynyt Venäjällä, pietarilaiset kriitikot kertoivat sen näytöksistä ulkomaan raporteissaan. Tosin venäläiset kriitikot eivät löytäneet ryhmän esityksistä mitään

varsinaisesti uutta, päinvastoin kuin eurooppalaiset kollegansa, ja yhden miestanssijan esille nostaminen tuntui heistä ballerinojen aliarvioimiselta. Järvinen päättelee uskottavasti, että samalla kun Ballet Russes-ryhmä pakotti Lännen arvioimaan uudelleen tanssin taidelajina, ymmärtämys ei ulottunut Nižinskin pinnallisiksi moitittuihin koreografioihin, jotka muka laskivat ryhmän arvovaltaa. Toisin koettiin Venäjällä (ja nykyajan Lännessä): etenkin *Kevään pyhytys* mullisti käsitykset tanssin mahdollisuuksista. Järvinen arvelee lopuksi, että moderni tanssi etsii nyt aineksia menneestä sitä rekonstruoimalla ja hakien näiden rekonstruktioiden saumakohtia ja murroksia.

Lisäisin puolestani Järvisen esittelyyn venäläisen baletin, kuvataiteen ja musiikin läpimurrosta Länteen vielä yhden: Moskovan taiteellisen teatterin kuuluisan vierailun Saksaan ja Itävalta-Unkariin 1906, jolloin ensemblenäyttelemisen, psykologinen realismi ja ”tunnelmateatteri” nousivat uudistusten johtoon.

Järvisen väitöskirja on elegantisti kirjoitettu ja hyvin luettava ja luotettava analyysi rikkaasta kulttuurikaudesta ja Itä-Länsi-suhteista. Hänen kirjansa on arvokas lisä kansainväliseen balettihistorian tutkimukseen. Järvinen kokoaa tähänastisen Ballets Russes -tutkimuksen runsaaksi tietopaketiiksi. Kirja avaa uusia näkökulmia historialliseen ilmiöön ja sen ajankohtaiseen merkittävyyteen. Järvinen osoittaa jatkotutkimukselle useita aiheita, esimerkiksi venäläisen aikalaiskritiikin ja tanssintutkimuksen tuomisen länsimaiseen tietoisuuteen.

► Suomalainen teatteri Saksassa – kaksi tutkimusta

*Danton's Tod von Georg Büchner –
Revolutionsdrama als Tragödie.*

Riitta Pohjola-Skarp. 2015. Frankfurt am Main: Peter Lang, 280 s.

*Theater als eine Volkssauna. Politisches
Gegenwartstheater aus Finnland in der Tradition
von Bertolt Brecht.*

Niklas Füllner 2015. München: Epodium, 396 s.

Mikko-Olavi Seppälä

Suomalainen kirjallisuus ja teatteri ovat viime vuosina päässeet ilahduttavan hyvin esille Saksassa. Saman buumin seurauksina tai oireina voidaan pitää sitä, että kaksi suomalaista tai Suomea koskevaa teatteritutkimusta julkaistiin Saksassa keväällä 2015. Molemmat käsittelevät poliittista teatteria.

Riitta Pohjola-Skarp tunnetaan saksalaisen draaman syvällisenä tutkijana ja välittäjänä, joka on vuosikymmenten ajan lisännyt suomalaisten tietämystä saksalaisesta kulttuurialueesta ja teatterista, erityisesti Georg Büchneristä ja Heiner Mülleristä. Nyt hänen painavin tutkimustuloksensa tältä alueelta, Georg Büchnerin näytelmää *Dantonin kuolema* käsittelevä väitöskirja vuodelta 2004, on myös julkaistu saksan kielellä Saksassa. Vain joitakin rönsoja on leikattu. Väitöskirjan suomenkielinen versio ei näet rajaudu yksinomaan *Dantonin kuolemaan*, vaan sisältää pohdintoja myös Büchnerin *Woyzeck*-näytelmästä sekä Bertolt Brechtin ja Heiner Müllerin näytelmistä vallankumouksellisen tragedian perinteen jatkajina.

Georg Büchneriä (1813–1837) pidetään modernin draaman edelläkävijänä, joka ”löydettiin” vasta 1900-luvun alussa. *Dantonin kuolema* on Büchnerin teoksista ainoa, joka julkaistiin hänen elinaikanaan, sekin muunneltuna. Büchnerin perintöä on tutkittu ja tulkittu paljon, tragedian ja traagisen käsitteistä puhumattakaan. Pohjola kiinnittyy paljolti 1900-luvun vasemmistolaisen kirjallisuudentutkimuksen perinteeseen, mutta punnitsee väitteensä alkuperäisaineistoa huolellisesti analysoimalla. Ristiriitoja tutkimusperinteessä on aiheuttanut se, että Büchner oli kumouksellinen, poliittiseen vastarintaliikkeeseen osallistunut kirjailija, mutta hänen näytelmänsä vaikuttaa tuomitsevan vallankumouksen. Marxilaisen perinteen rinnalla Pohjola-Skarp käyttää rohkeasti hyväksi myös Shakespeare-tutkijoiden esittämiä – lähinnä Jacques Lacanin teoriaan perustuvia – psykoanalyttisia ja sukupuolentutkimuksen tulkintoja peilattaessaan Büchnerin

näytelmän roolihenkilöitä Shakespearen näytelmien roolihenkilöistä ja rakenteista tehtyihin malleihin.

Dramaturgisen analyysinä tuloksena Pohjola-Skarp nimeää *Dantonin kuoleman* vaihtoehtoiseksi tragediaksi, jonka ”kysymisen ja kyseenalaistamisen dramaturgia [- -] ylläpitää kapinaa vallaksi hyytyneen kumouksen puristuksessa”.

Saksan kielellä julkaistuna Pohjola-Skarpin tutkimus on vihdoin luettavissa Saksassa ja ympäri maailmaa. Tutkimus on jo levinnyt kirjastoihin eri puolille Eurooppaa. Tämä on myös hyvä osoitus siitä, että saksa ei ole syrjäytynyt tieteen kielenä.

Niklas Füllner (s. 1983) väitteli tohtoriksi 2014 Bochumin Ruhr-yliopistossa suomalaisesta nykydraamasta, jota hän tarkastelee poliittisen teatterin perinteen sekä Brechtin teorioiden näkökulmasta. Hän opiskeli myös Helsingissä ja on kyennyt tutustumaan suomenkieliseen tutkimuskirjallisuuteen ja lisäksi haastatellut Suomessa teatterin tekijöitä ja tutkijoita.

Füllner mainitsee teoksensa olevan ensimmäinen saksankielinen tutkimus suomalaisesta teatterista. Näin varmaankin on. Toki Ester-Margaret von Frenckell ja Sven Hirn ovat julkaisseet Suomen saksalaista teatterihistoriaa valottavia artikkeleita saksan kielellä; nämä puuttuvat teoksen lähdeluettelosta.

Füllnerin tarkoituksena onkin osaltaan avata suomalaista teatterikulttuuria saksalaisille. Hän toteaa haastattelujen ja tilastojen avulla, että Suomessa kansanteatteriperinne ja teatterin yhteiskunnallinen asema on edelleen vahva. Niinpä 2000-luvun Suomessa esitetään poikkeuksellisen paljon kotimaisia kantaesityksiä ja kirjailijoita arvostetaan teattereissa.

Füllnerin tutkimuskohteena on suomalainen nykydraama, mutta pioneeriluonteen vuoksi 400-sivuinen väitöskirja sisältää perinpohjaisen katsauksen Suomen teatterihistoriaan sekä suomalaiseen Brecht-perinteeseen. Historiallinen jakso toimii saksalaiselle lukijakunnalle hyvänä johdatuksena suomalaiseen kulttuurimaisemaan ja teatteriin. Harmittavasti siihen on jäänyt eräitä kömmähdyksiä varsinkin varhaisemman teatterihistorian osalta. Esimerkiksi ”fennomaani” Zacharias Topelius asettuu tekstissä outoon valoon. Tampereen Työväen Teatterista ei tullut 1972 valtionteatteria, vaikka sellainen aloite tehtiinkin.

Füllnerin varsinaisen analyysin kohteena on viisi suomalaista poliittiseksi nimettyä näytelmää ja niiden esitystä, joista tekijä osoittaa ”brechtillisyyksiä”. Näytelmät ovat Juha Jokelan *Esitystalous*, Esa Leskisen ja Sami Keski-Vähälän *Päällistakki*, Mika Myllyahon *Kaaos*, Emilia Pöyhösen *Valitut – triptyykki* sekä Kristian Smedsin *Huutavan ääni korvessa*.

Teoksen liitteenä on neljän kirjailijan haastattelut, joissa he kiinnostavasti avaavat omaa suhdettaan näytelmänkirjoittamiseen, poliittiseen teatteriin ja Brehtiin. Pöyhösellä on opiskelijakokemusta myös Berliinin Ernst Busch -teatterikorkeakoulusta, jonka eriytetty ja autoritaarinen opetus muodostaa selvän kontrastin TeaK:n keskustelevalle ja yhdessä tekemistä painottavalle kulttuurille. Myllyaho puolestaan käynnisti Teatterikorkeakoulun opettajana säännönmukaiset Brecht-kurssit.

Esa Leskinen kertoo pyrkivänsä ärsyttämään vallanpitäjiä, jotka eivät käy teatterissa mutta kuulevat esityksistä ”median” välityksellä. Kommentti paljastaa, että teatteria ei oikein pidetä enää mediana. Samaa skeptisyyttä teatterin mahdollisuuksista tavoittaa ihmisiä on osoittanut saksalainen teatterintutkija Hans-

Thies Lehmann, jonka teos ”postdramaattisesta” teatterista on merkittävässä roolissa sekä Füllnerin tutkimuksen teoreettisessa johdannossa että Teatterikorkeakoulun opetuksessa.

2000-luvun nuoren polven poliittinen teatteri tahtoo kaikkialla länsimaissa sanoutua irti 1970-luvun sosialistisesta tai marxilaisesta vaiheesta. Tämän vuoksi yritys nivoa poliittisen teatterin perinne ja poliittinen nykyteatteri yhteen on lähtökohtaisesti hankala tehtävä; Füllner koettaa selviytyä tästä Brechtin avulla. Suomessa Brecht oli tärkeä 1960- ja 1970-luvulla, mutta sitä edeltänyt varhaisempi poliittinen teatteri ei kiinnittynyt Brehtiin. Myöskään nykyiselle teatterintekijäpolvelle Brecht ei ole lainkaan niin tärkeä ja keskeinen, että se perustelisi tutkimuksen tulokulman. Brechtin kuuluisan toteamuksen mukaan teatterin oli muutettava maailmaa – saman vaatimuksen Marx esitti aikanaan filosofeille. Tässä jatkumossa maailmaa muuttamaan pyrkivä teatteri voidaan väljästi määritellä poliittiseksi.

Ja loppujen lopuksi kyse on saksalaisesta väitöskirjasta, joten Brechtin perimäinen tarkoitus on tässä oikeastaan tarjota teoreettinen pohja näytelmäanalyyseille.

Tämä tutkimuksen osien tietty yhteensopimattomuus ei vähennä Füllnerin teoksen informaatio- ja käyttöarvoa. Teos on sujuvasti kirjoitettu ja sisältää kunnioitettavan paljon tietoa suomalaisesta teatterista ja sen tekijöistä. Voi ennustaa, että tämä kirja ja nuori tutkija levittävät Suomi-tietoutta saksalaisen lukijakunnan ja teatterinkävijöiden keskuudessa vielä vuosien ja vuosikymmenten ajan.

► Maisemafondien viestit

Suomalainen ideaalimaisema näyttämön tyyppikulisissa.

Rauni Ollikainen. Aalto-yliopiston julkaisusarja, Doctoral dissertations 98/2014. Helsinki: Unigrafia, 198 s. + kuvaliitteet ja hakemistot n.100 s.

Pentti Paavolainen

Pitäisikö sellaiset teatterimuodot, jotka kukoistavat Suomessa laajojen väestöpiirien keskuudessa, tunnistaa teatterillisen kansanperinteen tai teatterin perinnetieteiden tutkimuskohteeksi? Vertautuisivatko ne etnomusikologiaan, perinнемusiikkiin käytäntöinä ja tutkimuskohteina sekä populaarimusiikin moniin muotoihin? Antropologisen teatterintutkimuksen olisi ehkä asetettava ilmiölähetyiset tutkimuskysymyksensä ja perattava vihdoinkin myös kansanteatteri-keskustelun arvet ja luutumukset.

Rauni Ollikaisen väitöskirja suomalaisten seurantaloiden tyyppikulisista, niitä synnyttäneestä perinteestä (n.1905–1965) ja tekijöistäkin asettuu parhaiten populaariteatterin kerrostumien tutkimukseksi. Taidehistoriassa nämä kulissit määrittävät vain lavastustaiteen ohitetun vaiheen, perspektiivimaalauksen ja idealisoidun maisemakuvauksen jatkajiksi. Jäänteenomaisella ilmiöllä on kulttuurintutkimuksen kontekstissa kuitenkin suurempi relevanssi. Seurantaloiden teatteriaktiivisuus ja harrastajateatteri yleisemmin asettuu osaksi sen synnyttänyttä elämäkokonaisuutta. Siinä syntyy merkityksiä, rakentuu identiteettejä ja osoitetaan yhteisölle sen normit ja suotuisan tulevaisuuden ehdot. Seurantaloiden koivukulissit ovat vähän kuin aikanaan oli kansanpelimannin soittama menuetti. Teatteriväeltä se voisi ansaita edes murto-osan siitä huomiosta, minkä perinнемusiikki ja etnomusikologia musiikin puolella saavat. Ollikainen esittelee muutamana ”lavastustaiteen kansanpelimannin.”

Ollikaisen työ ponnistaa kansallisen kuvaston ja kansallismaiseman syntyä tutkivasta vakiintuneesta paradigmatista. Kansanomaisen kuvamaailman tutkimusta olisi ehkä myös löytynyt tueksi, samoin teatterihistorian nationalismi-keskusteluilla olisi voinut olla annettavaa. Pohjoismaisista vertailukohdista tulevat mieleen norjalaisen maaseudun kuva-esiriput, joita on tutkittu. Humanistisen maisematutkimuksen kirjallisuuteen työssä kyllä viitataan.

Ansiokkainta on, että Ollikainen tulee toimineeksi merkittävän artefaktivarannon kartoittajana ja luetteloijana. Taustalla on projekti ’Pelastakaa kulissit’ (1998–2001), johon Ollikainen sai monia paikkakuntia mukaan. Määrärahoja seurantaloiden kunnostukseen oli saatavilla ja maalauksen ja restauroinnin opiskelijat tarvitsivat harjoitustöitä. Ollikainen on saanut tehdä työtään kovin yksin, mistä seuraa tietty epäsystemaattisuus ja lopputuloksen sattumanvaraisuus. Koottu aineisto on vain Etelä-Hämeestä ja Uudeltamaalta. Valtakunnallista kattavuutta ei

koskaan voine saavuttaa, mutta ainakin Pohjanmaa täytyisi saada mukaan. Pääsimme paremmin vielä vertailemaan saariston, järviluonnon, mäntykankaiden ja peltoaukeiden kuvakonventioita. Itse asia jää tavallaan kesken ja siksi viestikapula pitäisi siirtää eteenpäin. Laajoissa luetteloissa ja upeissa kuvallitteissa, joista onnettomasti osa on mustavalkoisia, on paljon upeita yksittäiskuvia. Onneksi diat ovat värillisiä ja niitä voitiin väitöstilaisuudessa katsella suurella kankaalla. Kuvat voisi viedä taiteiden yönä Senaatintorille katsottaviksi suurelta kankaalta ja antaa upeiden värien hehkua.

Joillain fondeja laatineilla teatterilaisilla ja joskus ulkopuolisilla taiteilija-käsityöläisillä, ”perinteen taitajilla” oli takanaan taideopintoja ja alan töitä, mutta leipä tuli muusta. Kulissien uusiminen tai entisten kohentelu oli sopiva rakennusmiehen pätkätyö ja yhden kylän uudet kulissit levittivät mainetta maakuntaan. Yksi taitavista tekijöistä oli Emil Niinistö Salon suunnalta, presidentin setä ja puoluejohtajan isosetä. Siellä täällä saadaan myös arvokasta kokemustietoa tekijöiden kirjeistä tai jopa haastatteluista. Delikaatti on myös ”lavastussuunnittelijan” ja ”lavastemaalarin” ero, sillä ollaan taiteen ja käsityön sekä näiden arvottamisen miinoitetulla rajavyöhykkeellä. Se liittyy myös tutkijan positioon ja tutkimusparadigmaan: puhutaanko kansantaiteesta vai oikeasta taiteesta. Myös taiteen ja käyttötaiteen rajaviiva on herkkä: seurantaloon kulissit olivatkin ”arjen designia” tuhansien ihmisten elämässä, sitä ”hyvää elämää” jonka tuottajaksi design aina ilmoittautuu.

Edistyksen hurmioituneella 1960-luvulla mikään ei symboloinut vanhaa sietämättömämmin kuin koivukulissit. Niistä tuli parodioinnin toistuva kohde, vaikka samaan aikaan ihmiset hankkivat koteihinsa kuvatapetteja. Niissä kaksio aukesi Karibiaan tai Alpeille. Keskustelu jatkuu tänään teatterissa käytettävien suurten video-screenien mahdollistamalla kansallismaisemilla. Suomessa urbaaneja tiloja ei ole nähty ideaalipotoksina, toisin kuin eteläisessä Euroopassa. Meillä kansallista kansaa ei koskaan ollut kaupungeissa.

Väitöskirjana työ jättää paljon toivomisen varaa. Rajauksensa ja rakenteensa osalta se haparoi ja tekee ajallisia hyppyjä taaksepäin. Suomen 1800-luvun ammattiteattereiden maisemakulissien jäljittäminen, jota kyllä yritetään, jää kesken. Se olisi kokonaan oman tutkimuksensa aihe. Monta tietoa uupuu, sillä suomalaisia maisemia on nähty jo ainakin 1850-luvulta lähtien, vaikka Ollikainen on siinä oikeassa, että tarve suomalaisiin maisemiin lisääntyi rinnakkain suomalaisen ohjelmiston kanssa. Suomen teatterihistorian yleislähteitä ei ole päivitetty työn viemän vuosikymmenen aikana. Vanhaakin 1800-luvun peruskirjallisuutta puuttuu. Elina Pietilän *Sivistävä huvi* (2003) tunnetaan, mutta ei Mikko-Olavi Seppälän työväenteatteritutkimusta (2010). Neljän harrastajateatterioppaan (1929–1954) lavastusneuvojen selostaminen on turhan laajaa. Juhani Ahon *Panua* ja Eero Järnefeltin Koli-maalauksia käsittelevä kappale on väärässä kohdassa ja siinä myös Kaarlo Bergbomin koristeellisuutta, Venny Soldanin tyyllittelyä ja naturalismia koskevat lausumat menevät täysin väärinpäin. Teoksen sisäisissä viittausjärjestelmissä ja yhtenäisissä kuva- ja sivunumero-viittauksissa olisi ollut paljon säädettävää; samoin viitteiden ja lähdeluettelon kampaamisessa – ihan siis vain huolellisuudessa ja systemaattisuudessa. Oma kysymyksensä on tutkimusmenetelmien opetus

taiteilijoiden tutkijakoulutuksessa sekä pakollisten taiteellisten osioiden merkitys tieteellisessä kokonaisuudessa, mutta tätä Pandoran lipasta en avaa.

Puutteet korvaa työn merkitys Suomen teatteriperinnön taltioinnin ja perustutkimuksen kannalta. Keskittyessään aineistonsa osalta harrastajateatterin jäänteenomaiseen lavastusmuotoon ja yli puoli vuosisataa sitten käytössä olleisiin maalattuihin fondeluihin, niiden syntyyn liittyvän perimätiedon keräämiseen sekä artefaktien tekijöiden, kansanomaisten taiteilijoiden kartoittamiseen ja esittelemiseen Ollikainen nostaa arvokkaasti ja omistautuneesti esiin arjen designia. Seläistä joka vuosikymmeniä vaikutti suomalaisen työväestön ja maaseutuväestön visuaaliseen maailmankuvaan ja taidesosiologiselta kannalta laajoissa väestöpiireissä vaikuttaneeseen mielenmaisemaan – ideologiseen ikonografiaan.

► Kauhua kaavoihin kangistumatta

Silmät ilman kasvoja – Kauhun filosofiana

Tapani Kilpeläinen. 2015. Tampere: niin&näin, 201 s.

Jussi Omaheimo ja Petri Tervo

Kansitekstien lupaamalla tavalla filosofinen tietokirja kauhusta tuntuu kategoriavirheeltä. Filosofisten tutkimusten sitaattien suosta ryömii kaunopuheisia hirviöitä. Mukaan on otettu kattavasti suomalaisia kommentteja kauhun filosofiasista. Villeimpiä kulttuurintutkimuksellisia teoriasolmuja tai kauhugenreinnostajien hypetystä ei mukana juurikaan ole. Filosofeista runsaimmassa käytössä ovat kuitenkin alansa kauhukakarot, kuten Gilles Deleuze (1925-1995) ja Georges Bataille (1897-1962). Äärirajojen filosofiaa kirja esittelee selkeästi.

Kirjassa käsitellyn kauhutaiteen galleriasta löytyy esimerkkejä videopeleistä, elokuvista ja kirjallisuudesta. Erilaisista taidelajeista löytyykin erilaista kauhua. Filosofisesti, eli käsitteellisesti ja teoreettisesti, onkin tärkeää löytää yhtäläisyyksiä ja eroja erilaisille kauhukokemuksille. Kirjaa lukiessa nousee kuitenkin mieleen yhä uudelleen kysymys: Voiko kirjallisuus oikeasti kauhistuttaa jotakuta? Saman kysymyksen voisi esittää esimerkiksi teatteriesityksistä, vaikka niitä ei kirjassa sivutakaan. Todellisen maailman kauhistuttavuuden ja taidekauhun välinen suhde nousee kyllä esille, mutta vain määritelmällisenä rajanvetona. Likaisempaan käytäntöön, kuten väkivaltaan, voimaan tai valtaan, ei filosofian sfääreistä laskeuduta.

Vähintään kauhun kokoisessa roolissa *Silmissä ilman kasvoja* on kriittinen suhtautuminen teoriavetoiseen kulttuuritutkimukseen. Akateemisen, tai muilla kauhistuttavilla tavoilla etabloituneen tutkimuksen sudenkuopista varoitetaan toistuvasti: jos taidekauhusta jotain lähdetään etsimään, sitä varmasti löydetään. Esimerkiksi psykoanalyttinen teoria usein lähtökohtaisesti olettaa sen, mitä oli tarkoitus selittää. Omaa kapeuttaan tiedostamattomien teorioiden perimmäinen tarkoitus onkin tutkittavan ilmiön lakaiseminen pois silmistä. Silti kauhukokemuksesta puhutaan kokijoiden parissa innokkaasti ja mielekkäästi arkikielellä vielä teorioiden ilmestymisen jälkeenkin. Kilpeläiselle tutkimuksen kohteena kauhun tulee pysyä tutkana ja vieraana, lähellä ja kaukana. Lähestymistavan etuna on, ettei esimerkiksi selviytymiskauhua redusoida vapautumiseen tai ruumiskauhua transgressioon. Kauhufiktion kuluttajan on aina mahdollista olla välinpitämätön teoksen kauhistuttavuutta kohtaan ja samalla tavalla kauhututkimuksen lukija voi olla uskomatta tutkimuksen tulkinnalliseen kehykseen. Jos kirjasta etsii Kilpeläisen omaa tulkinnallista ehdotusta kauhulle, löytää ehkä pikemminkin saattelman sille, kuinka filosofiakin yrittää hävittää kauhun.

Kilpeläisen filosofinen näkökulma kuolemaan on, ettemme koskaan koe omaa kuolemaamme. Eikä omassa olemattomuudessa mitään pelottavaa olekaan. Pel-

ko kohdistuu jatkuvuuden katkeamiseen. Oma, lajin tai kulttuurin loppu kohdetaan mielikuvituksessa. Nämä kohtaamiset luovat mielekkyyden koko elämälle. Kauhukohtaamisia sattuu subjektiivisesti ruumiin tasolla (väkivalta), epistemologisesti tiedon tai ymmärryksen rajalla (tuntematon) tai ontologisesti maailman rajalla (tuhoutuminen). Kauhun filosofisen mahdollisuus liittyy siihen, että kuolemasta tulee filosofisen puheen kohde vasta kun kyseessä on oma kuolema. Filosofinen puhe kuolemasta on hiljaisuutta tai huutoa; se ei ole subjektimetafysiikan varmuudesta lausuttua totuutta. Kauhufiktiota voisikin ajatella epävirallisena kuolemavalistuksena. Kilpeläinen lainaa kuolemantutkija Jean Carrettea, joka toteaa kouluissa kyllä vaadittavan sukupuoliasioiden opettamista lapsille, mutta kuolemaopetusta kenellekään ei tule mieleenkään vaatia.

Silmissä ilman kasvoja ei keskitytä taidekauhuteoksista löytyvään filosofiseen itsereflektioon. Kauhugenressä kauhistuttavuuden luotaaminen on kuitenkin toistuva temaattinen motiivi. Esimerkkinä kävisi vaikkapa David Cronenbergin elokuva *Videodrome* (1983). Kirjaan jäikin toivomaan muutamaa lisälukua. Lovcraftia ja zombeja käsittelevien osien jälkeen olisi maistunut palanen väkivaltaihdettä, ruumiskauhua tai kauhufilosofisia elokuvia. Bataillen dokumentaaristen kuvien jälkeen lukija harhautui yksin matkallaan surrealistien *Andalusialaisen koiran* (1929) kautta Pier Paolo Pasolinin *Saloon* (1973) tai kauheimpien b-luokan rainojen kautta Gaspar Noéen.

Ryhdyttään filosofisesta ja rajatusta tietokirjasta ajatuksemme lähteekin vuotamaan yksilön, lajin, kulttuurin, tiedon ja ymmärryksen aistikenttien vyyhteen kollektiivisessa ruumiissamme. Siihen kuinka itseyyden ja autonomisen subjektin (filosofisetkin) ideaalit tuottavat meissä kauhutunnelmaa 24/7. Monet filosofiset näkemykset kauhusta ovat kauhistuttavalla tavalla yksilöpsykologian leimaamia. Kahuu ei kuitenkaan löydy mistään kauhuyhtälön osatekijästä: tekijästä, teoksesta, lukijasta, katsojasta, kokemuksesta, psykeestä, hirviöstä, tapahtumasta, maailmasta, vaan enemmänkin yhtälön hajoamisesta, johonkin kuviteltuun toimivaan keskukseen yliladattujen pätevyiden ja pätemisen odotuksien lopahtamisesta. Kuten Kilpeläisenkin alleviivaa: kahuu ei ratkaise mitään, se rikkoo tiedollisia odotuksia ja hylkii syvämerkitystä.

Jos kahuu ei perustu yleistettävään kokemuksen tai psyyken rakenteeseen, se vetoaakin enemmän todelliseen mahdollisuuteen identiteetin kadottamisesta. Onko oma kuolema sittenkään kauhufiktioin aihe, vai kohdistuuko pelko omuuden lohduttomaan muuttumiseen toiseksi, eli lopulta yksinäisyyteen? Kosminen tai paranoidi kahuu - Kilpeläisen suosikit - vaativat tieteen peilin rikkomisen: äärrirajalla tieteen valo ei enää palaa kotiin kertomaan tarinoita outouksista. Valo katoaa kosmiseen tyhjyyteen, maailman, elämän ja aineen välinpitämättömyyteen ihmiskohtaloa kohtaan. Tältä kauhulta ei ole turvaa.

Keskeinen kauhutaide-teos kirjassa on John Carpenterin *The Thing* (1982). *The Thing* -elokuvassa selviää hitaasti, kuinka kateissa oleva olento (avaruudesta) onkin jo tutkimusaseman sisällä. Samalla olennon tajutaan olevan kuin elämä itse: solutasoinen elämänvoima, joka kykenee kopioimaan kaiken itselleen ulkopuolisen. Graafinen hirviömäisyys tulee esille siirtymävaiheissa, jossa prosessi on vielä keskeneräinen. Tutkijaryhmä kauhistuu heidän ihmismuotonsa ja biologisen

substanssinsa alentuessa tämän olion työstämismateriaksi. He päättelevät oliolla olevan tahdon koko olemassa olevan ihmiskunnan (elävän maailman) ”soluttamiseen”. Kun olio kopioi yhä useampia tutkijoita, ryhmä reagoi polttamalla ja räjäyttämällä saastuneita jäseniään sekä tutkimusaseman rakennuksia. Lopulta kaksi viimeistä ryhmän jäsentä jakavat loppunsa viskipullon kanssa tutkimusaseman liekkien keskellä.

Kilpeläisen esitys herättää lisäkysymyksen: Entä jos ottaisimme kuoleman (yksilön, identiteetin ja ihmiskunnan) rinnalle kauhun figuuriksi plastisuuden: ihmisessä paljastuneen kyvyn tulla tapayhteisön ja uskomusyhteisön toisen lisäksi ei-ihmisen kaltaiseksi. Kauhun avaama altistuminen oudoille voimille muodostaa sommitelman itseään hallinnoivan biopoliittisen yksilön ontologisen turvattomuuden kanssa. *The Thingissä* olento on itse elämän mimesis. Kauhun lähtökohta on ruumismielen plastisuus. Tästä plastisuudesta, mahdollisuudesta tulla ei-ihmisen kaltaiseksi, itselle ja yhteisölle vieraaksi olennoiksi, ei ole pakotietä. Mutta vaatii-ko tämä plastisuuden kauhu (joka ei siis enää ole poissuljetun, epäkaltaisen hirtviön kauhua, eikä myöskään poissuljetun alitajunnan kauhua) toimiakseen hyvin ahtaan näkemyksen ihmisyyksilöstä inhimillisen elämissä maailman perustana? Olisi kiinnostavaa tutkia Christian Nybyn *The Thing from Another Worldin* (1951) ja John Carpenterin *The Thingin* synnyttämän kauhun eroja. Miehisen homososiaalisen toveruuden takaama koti ja ihmismuodon, identiteetin ja kaltaisuuden turva katoaa 30 vuodessa ja äkkiä kauhu on avoinna paranoidiselle, rajoittamattomalle ihmisyyden merkityksen epäilylle. Minkälaiselle toiselle – taloudelliselle, kulttuuriselle - tapahtumasarjalle tämä katoaminen on rinnakkainen?

Tämä muutos on kauhun filosofian usein välttelemää historiaa, vaikka samasta tarinasta ja kuvallisesta leikkauksesta syntyikin reipas potilas ja halvaantunut invalidi. Ehkä John Carpenterin kauhutaideteoksessa ei ole mitään äärimmäisen kauhistuttavaa, jäähän sankari ihmismuotoisena ja tunnistettavana velikultana viskipullonsa ja miehisen kumppaninsa kanssa eksistomaan jälkikuvalliseen aistikenttään. Cronenbergin ruumiskauhussa tilanne olisi toinen: antarktisen keskuksen tutkijoiden tulisi muuttua *Sen* kaltaiseksi moneudeksi ja plastisuudeksi kyetäkseen liittoutumaan *Sen* kanssa.

Kauhussa ei Kilpeläisen määritelmän ankarimmassa muodossa ole selviytymistarinoita. Paolo Virno korostaa *Väen kieliopissa* kapitalismin luoman prekaarisuuden suhdetta paikallisyhteisöjen pelkoihin: pelot ovat yhteisössään tunnettuja riskitekijöitä, helposti paikallistettavissa ja niitä vastaan suojautuminen on mielekästä toimintaa, vaikkei siinä aina onnistuta. Globaalissa kapitalismissa uhkaavien voimien ja niille altistuvien ruumiiden, paikallisten aistikenttien ja maailmojen välillä ei ole yhteisöllistä suojavallia (säätyn, luokkien, sukujen kaltaisia). Tässä järjestelmässä jaettua on lähinnä kodittomuuden tunne ja maailman avautuminen ei-inhimillisten voimien ympäristöihin, joissa ihmiskaltaisuus kadottaa mimeettisen turvaverkkonsa. Ehkä jotkut meistä pikemminkin pakenevat kapitalismin ihmiskohtaloista välinpitämättömiä avaruustuulia kauhugenren ja taideteoksen vanhaan leppoisaan tarinapiiriin?

Kirjoittajat

Annette Arlander TeT, FM, on taiteilija, tutkija ja opettaja, joka kuuluu suomalaisen esitystaiteen/performanssitaiteen uranuurtajiin ja taiteellisen tutkimuksen edelläkävijöihin. Hän on valmistunut ohjaajaksi Teatterikorkeakoulusta 1981 ja teatteritaiteen tohtoriksi 1999. Arlander toimi esitystaiteen ja teorian professorina Teatterikorkeakoulussa vuosina 2001–13, taiteellisen tutkimuksen professorina Taideyliopistossa 2015-2016 ja vierailevana professorina Tukholman Taideyliopistossa. Hänen tutkimusintresseihinsä kuuluvat taiteellinen tutkimus, esitys tutkimuksena (performance as research), esitystutkimus, paikkakohtaisuus ja ympäristö. Hän taiteellinen työnsä keskittyy maiseman esityksellistämiseen liikkuvan kuvan ja äänitetyn puheen keinoin, performanssitaiteen, videon ja ympäristötaiteen rajamaastossa. Katso myös <https://annetearlander.com>

Liisa Byckling, FT, dosentti (venäläisen kulttuurin tutkimus), Helsingin yliopisto. Tutkija ulkomailla (Leningradin Teatteri-instituutti; Columbia University, New York; Department of Drama and Theatre Arts, Birmingham University; Wolfson College, Oxford University). Julkaissut kirjoja *venäjäksi*: *Mihail Tshhehovin kirjeitä Mstislav Dobuzhinskillle (emigranttivuodet, 1938-1951)* (Helsinki University Press, 1992; 2. täyd. p. Pietari, 1994); *Mihail Tshhehov länsimaiden teatterissa ja filmissä* (Pietari 2000, väitöskirja, Helsingin yliopisto, 560 s.); *Venäläisen sielun heijastus Pohjolan kuvastimessa. Suomen ja Venäjän kirjallisuus- ja teatterikontakteja XIX ja XX luvulla* (Pietari 2015). *Suomeksi*: *Keisariajan kulisseissa. Helsingin venäläisen teatterin historia, 1868 -1918* (Helsinki 2009). *Artikkeleita* suomeksi, ruotsiksi, englanniksi, saksaksi, ranskaksi ja venäjäksi.

TaT **Laura Gröndahl** on teatteritieteen dosentti Helsingin yliopistossa. Hän on ensimmäiseltä ammatiltaan lavastaja-pukusuunnittelija ja on työskennellyt tässä tehtävässä vuosina 1983-2002. Hän on väitellyt Taideteollisessa korkeakoulussa 2004 ja julkaissut sen jälkeen lukuisia tieteellisiä artikkeleita kotimaisissa ja kansainvälisissä julkaisuissa. Dokumentaarisen teatterin lisäksi Gröndahl on tutkinut skenografian lähihistoriaa ja teatterin tekemisen käytäntöjen muuttumista. Hän on toiminut useissa opetus- ja tutkimustehtävissä Tampereen ja Lapin yliopistoissa, Aalto-yliopiston Taiteen ja suunnittelun korkeakoulussa, sekä tuntiopettajana Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa. Hän on myös *Nordic Theatre Studies* -journalin nykyinen päätoimittaja.

Doctor of Arts Laura Gröndahl holds the title of docent (adjunct professor) of theatre studies at Helsinki University. Her first occupation was stage design and she acted as professional scenographer in 1983-2002. She received her doctoral degree at the University of Industrial Arts, Helsinki in 2004, after which she has published several scholarly articles in domestic and international journals. Besides documentary theatre, she has researched the recent history of scenography and the changes of theatre making practices. She has acted in various educational and

research posts at the universities of Tampere and Lapland, at the Aalto University School of Arts and Design, and as visiting lecturer at the Theatre Academy of the University of the Arts. She is also the current editor-in-chief of the journal *Nordic Theatre Studies*.

Hanna Helavuori, Teatterin tiedotuskeskus TINFOn johtaja. Kirjoittanut artikkeleita ohjaajantyyön tutkimuksesta, ohjaajan profession muodostumisesta, nykyteatterin esiintyjästä sekä nykykollektiivien emansipatorisesta poliittisuudesta. Helavuori on toimittanut alan julkaisuja ja tehnyt näyttelykäsikirjoituksia. Opettaa suomalaisen teatterin historiaa ja nykyteatterin historiaa Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa.

Marleena Huuhka, FM, on väitöskirjatutkija Tutkivan teatterityön keskuksella Tampereen yliopistossa. Hänen väitöskirjansa otsikko on "Towards a Material Politics of Intensity – Nomadic, Mimetic, and Anarchistic Assemblages of Becoming-Non-Human/Machine in Minecraft". Huuhkan tutkimusintressejä ovat videopelit sekä muut virtuaaliset esitysympäristöt, ei-inhimillisen esiintyisyys, nomadismi ja esitys vastarintana.

Liisa Ikonen toimii Aalto-yliopistossa Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulun Elokvataiteen ja lavastustaiteen laitoksella näyttämölavastuksen professorina ja on Expanded Scenography tutkimusryhmän johtaja. Ikonen on espoolaisen HYPNOS-ryhmän (1993-2000) perustajajäseniä ja työskennellyt kiinnitettynä scenografiina Vaasan kaupunginteatterissa vuodesta 2002 alkaen.

Satu-Mari Jansson on kasvatustieteiden (aikuiskasvatustiede) tohtori, joka tutkii taidetta, teatteria ja draamaa oppimismuotoina. Satu-Mari työskentelee Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa tutkijatohtorina ArtsEqual-hankkeessa. Hän väitteli vuonna 2015 aiheesta "Teatteri ja draama työn oppimismuotoina" Helsingin yliopistoon. Väitöskirjan tuloksena syntyi uusi työyhteisöjen kehittämismenetelmä työyhteisöteatteri, jossa yhdistetään tutkimusta, kehittämistä ja teatterin keinoja.

Doctor of Education (Adult education) Satu-Mari Jansson researches art, theatre and drama as forms of learning. Satu-Mari works at the Theatre Academy of the University of the Arts Helsinki (TeaK) as a postdoctoral researcher for the ArtsEqual project. In 2015, she defended her dissertation "Theatre and drama as forms of learning in organisations" in University of Helsinki. Her dissertation resulted in a new organisational development method, workplace theatre, which combines research, development and theatrical methods.

Hanna Järvinen on Turun yliopiston kulttuurihistorian dosentti alanaan tanssihistoria. Hän työskentelee yliopistonlehtorina Esittävien taiteiden tutkimuskeskuksessa Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa ja vanhempana tutkijana Suomen Akatemian tutkimusprojektissa Kuinka tehdä asioita esityksellä?, jossa hän tut-

kii mm. esittävien taiteiden teos- ja tekijämäärittelyiden epistemologiaa. Hän on kirjoittanut tekijyydestä mm. kirjassa *Dancing Genius* (Palgrave Macmillan 2014).

Docent, lecturer at the Performing Arts Hanna Järvinen is a Senior Researcher in the Academy of Finland research project How to Do Things with Performance? She has analysed authorship in e.g. *Dancing Genius* (Palgrave Macmillan 2014) and is interested in the epistemology of work and authorship in the performing arts.

Helka-Maria Kinnunen on näyttelijä, käsikirjoittaja, teatteripedagogi ja teatteritaiteen tohtori. Hän on näytellyt ja ohjannut useissa suomalaisissa teattereissa sekä Yleisradiossa ja toiminut esittävän taiteen opetustehtävissä taidekorkeakouluissa. Taiteellisena tutkijana hän on erityisen kiinnostunut taiteellisten prosessien ennakoimattomasta kehkeytymisestä ja näiden tapahtumakulkujen tiheästä kuvaamisesta. Kinnunen toimii vuoden 2016 alusta Kajaanin Kaupunginteatterin johtajana.

FM, tohtorikoulutettava (JY) **Emilia Karjula** on kirjoittaja, kirjoittamisen tutkija ja -ohjaaja. Hän on hiljattain julkaissut artikkelin ”Ethnographies of Creative Writing” Graeme Harperin toimittamassa kokoelmassa *Exploring Creative Writing* (Cambridge Scholars Publishing 2016) sekä novellin ”Kokemäenjoen paholais-sammet” Juri Nummelinin toimittamassa teoksessa *Kirotun kirjan vartija* (Jalava 2016). Karjula on julkaissut tekstejä myös *Lumoojassa*, *Ursulassa* ja *Scriptumissa*, toimittanut artikkelikokoelman *Kirjoittamisen taide ja taito* (Atena 2014) ja ollut mukana kääntämässä Sharman Macdonaldin näytelmän Julian varjossa (*After Juliet*).

Parhaillaan Karjula työöstää väitöskirjansa taiteellista osuutta kuvataiteilija Eero Merimaan kanssa. *Museion Tarot* oli esillä Turun B-galleriassa marraskuussa 2016. Teoksen seuraava muoto on tekstien ja kuvien muodostama korttipakka.

www.museiontarot.com

Pirkko Koski on toiminut Helsingin yliopiston teatteritieteen professorina eläkkeelle siirtymiseensä saakka vuoden 2007 loppuun. Sen jälkeen hän on keskittynyt tutkimustyöhön ja asiantuntijatehtäviin. Kosken ala käsittää teatterin esitysanalyysin ja historiografian sekä suomalaisen teatterin ja sen historian. Hän on kirjoittanut ja toimittanut koti- ja ulkomaisia artikkeleita ja teoksia sekä esityskatsauksia julkaisuun *European Stages*. Viimeisin monografia on *Näyttelijänä Suomessa* (2013), toimitettu teos *The Local Meets the Global in Performance* (yhdessä Melissa Sihran kanssa, 2010) ja artikkeli julkaisussa *Synteesi* (2016). Koski on suomentanut Christopher B. Balmen teoksen *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*, joka ilmestyi vuonna 2015 nimellä *Johdatus teatteriin*.

Anu Koskinen on näyttelijä ja teatteritaiteen tohtori. Hän on työskennellyt teattereissa, televisiossa ja erilaisissa soveltavan ja yhteisötaiteen projekteissa. Tällä hetkellä hän tekee post doc -tutkimustaan Teatterikorkeakoulun Esittävän taiteen

tutkimuskeskuksessa Koneen säätiön rahoituksella. Tutkimus käsittelee ihmisen ja ekologisen kriisin, erityisesti ilmastonmuutoksen, suhdetta Michel Foucault'n itsekäytännön käsitteen ja ruumiillisen esittämisen kautta. Lisäksi Koskinen opiskelee taideyliopistopedagogiikkaa ja toimii tuntiopettajana Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa.

FL **Outi Lahtinen** on teatterin tutkija ja kriitikko. Hän on työskennellyt sekä Helsingin yliopiston teatteritieteessä että Tampereen yliopiston teatterin ja draaman tutkimuksessa ja osallistunut kansainvälisen maisteriohjelman MA International Performance Research toimintaan. Lahtinen valmistee Helsingin yliopistossa väitöskirjaa, joka paneutuu J. L. Austinin kielifilosofiasta lähtöisin olevan performatiivin ja performatiivisuuden käsitteiden soveltamiseen esityksen tutkimuksessa.

Marjut Maristo on kasvatustieteen maisteri ja viimeistelee parhaillaan opintojaan Teatterikorkeakoulun teatteriopettajan maisteriohjelmassa. Hän on myös tehnyt näyttelijäntöitä sekä opiskellut soveltavaa teatteria.

Mari Martin on valmistunut Taideyliopiston Teatterikorkeakoulusta teatteritaitteen tohtoriksi 2014, lisensiaatiksi 2007 ja maisteriksi 2000. Kuopion konservatoriosta hän valmistui 1994. Hän on työskennellyt teatterin, esityksen ja tanssin aloilla ohjaajana, koreografina, näyttelijänä, opettajana ja tutkijana. Väitöstutkimuksessaan *Minän esitys* (2013) hän tarkasteli esityksen ja esiintyvän minän suhdetta. Sen pohjalta hän tutkii tällä hetkellä taiteilijan ja taiteellisen tutkijan työskentelyä kaupunkiympäristöissä. Tämä tarkoittaa työtä julkisissa sisä- ja ulkotiloissa, ympäristön kohtaamista, havaintojen tekemistä kohtaamisista sekä kohtaamisissa piilevien muutoksen mahdollisuuksien esiin nostamista ja tarkastelua. Martin on työskennellyt ArtsEqual-hankkeessa ja hankkeeseen liittyen toteuttaa vuoden 2017 aikana yhteisötaiteellisen projektin Vuosaaressa, jatkona aiemmalle työlle samalla alueella.

Saara Moisio on tohtorikoulutettava Teatteritieteessä Filosofian, taiteiden ja yhteiskunnan tutkimuksen tohtoriohjelmassa, Helsingin yliopistossa. Filosofian maisterin tutkinnon lisäksi hän on koulutukseltaan tradenomi. Jatko-opintojen ohella Moisio on työskennellyt erilaisissa esittävän taiteen organisaatioissa, Helsingin kansainvälisestä balettikilpailusta Todellisuuden tutkimuskeskukseen, tuotannon, markkinoinnin ja viestinnän tehtävissä. Vuonna 2013 hän toteutti osana Tampereen yliopiston Tutkivan teatterityön keskuksen Tekijä-hanketta Esittävän taiteen ostajamarkkinakartoituksen. Töiden ohella hän on myös toiminut aktiivina Tanssin Liikekieli ry:ssä ja julkaisut useita arvioita ja artikkeleita tanssista ja tanssin tutkimuksesta Liikekieli.com -verkkolehdestä. Tällä hetkellä hän työskentelee päätoimisesti väitöskirjatutkimuksen parissa.

Risto Ojanen, FT, dramaturgi, Satakunnan Kansan kulttuuritoimittaja 1976-1997, Porin Teatterin johtaja 1997-1999, Tyrvään Sanomien päätoimittaja 2000-

2004, Satakunnan taidetoimikunnan pääsihteeri 2006 -2012. Kirjoittaa parhailaan Porin Teatterin historiaa.

Jussi Omaheimo, Helsinki

Pentti Paavolainen, FT, teatteritieteen dosentti, Helsingin yliopisto. Teatterin- ja taiteentutkimuksen professorina Paavolainen on toiminut Teatterikorkeakoulussa vuosina 1994-2007 käynnistämällä tohtorikoulutuksen läheisessä yhteydessä Sibelius-Akatemian kanssa. Hän on julkaissut kirjan Jouko Turkan ohjauksista (1987). Väitöskirja *Teatteri ja suuri muutto* (HY, 1992) käsitteli teatteriohjelmistojen sosiologiaa. Hän laatii tieteellistä elämäkertaa Kaarlo Bergbomista (TeaK/Uniarts) ja osallistuu Aleksis Kiven kriittisten editioiden toimituskuntaan (SKS). Pj TeaTS ry 2015–2018.

Teemu Paavolainen toimii tutkijatohtorina Tampereen yliopiston Tutkivan teatterityön keskuksessa (T7). Hänen väitöskirjaansa pohjautuva monografia *Theatre/Ecology/Cognition: Theorizing Performer-Object Interaction in Grotowski, Kantor, and Meyerhold* julkaistiin vuonna 2012 (Palgrave Macmillan). Paraikaa Paavolainen viimeistelee toista monografiakäsikirjoitusta työnimellä *Texture: Theatricality and Performativity from a Dramaturgical Perspective*. Kyseisen tutkimuksen rahoittajina (tässä julkaistu artikkeli mukaan lukien) ovat toimineet Suomen Akatemia ja Suomen Kulttuurirahasto, mistä molemmille lämmin kiitos.

Teemu Paavolainen is a postdoctoral research fellow at the Centre for Practice as Research in Theatre, University of Tampere. His *Theatre/Ecology/Cognition: Theorizing Performer-Object Interaction in Grotowski, Kantor, and Meyerhold* was published by Palgrave Macmillan in 2012. He is currently finalising another book manuscript, titled *Texture: Theatricality and Performativity from a Dramaturgical Perspective*. The research for this work (including the present article) has been generously funded by the Academy of Finland and the Finnish Cultural Foundation.

FT **Mikko-Olavi Seppälä** väitteli vuonna 2007 työväenteattereiden historiasta ja sai 2010 teatteritieteen dosentin arvon Helsingin yliopistossa. Hän on opettanut teatteritiedettä vuodesta 2001 ja julkaissut kymmenen teosta, muun muassa ”Suomalaisen työväenteatterin varhaisvaiheet” (SKS 2010) sekä yleisesityksen ”Suomen teatteri ja draama” (Like 2010, yhdessä Katri Tanskasen kanssa). Hän työskenteli vuosina 2015 ja 2016 Helsingin yliopistossa yliopistotutkijana akatemiahankkeessa ”Pirstaloituneet visiot”.

Marja Silde on teatterintekijä, kriitikko ja tutkija. Hän on Teatteri Venuksen perustajajäsen ja toiminut teatterin vapaalla kentällä esiintyjänä ja ohjaajana. Silde on kirjoittanut lukuisia lehtijuttuja ja kritiikkejä alan lehtiin etupäässä nykyteatterista. Hän viimeistelee väitöskirjaansa Helsingin yliopiston teatteritieteen opiaineeseen aiheenaan ruumiin esteettinen muokkaaminen, kekseliäs elämä ja kulttuurinen murros 1980-luvun Helsingissä.

Kenneth Siren (s. 1989) on muunsukupuolinen teatteri-ilmaisun ohjaaja Helsingistä. Hän opiskelee julkaisun hetkellä Teatterikorkeakoulun teatteriopettajan MA-ohjelmassa.

Petri Tervo, Helsinki, on kiinnostunut sosiaalisen mimesiksen rajatapauksista, joissa erilaisten kaltaistuminen kyseenalaistuu ja identiteetin ei-yhteensattuvuus itsensä kanssa tulee esille.

Anna Thuring, FT, on esittävän taiteen historian ja teorian opettaja ja tutkija, jonka kiinnostuksen kohteina ovat aasialainen esittävä taide, fyysinen teatteri sekä kulttuurien välinen vuorovaikutus erityisesti postkolonialistisesta ja sukupuolen näkökulmista käsin.

Tapio Toivanen on draamakasvatuksen dosentti, TeT ja KM. Hän toimii Helsingin yliopistossa Kasvatustieteellisessä tiedekunnassa draamakasvatuksen yliopistonlehtorina. Toivanen on kansallisesti ja kansainvälisesti arvostettu draama- ja teatterikasvatuksen asiantuntija. Hän on johtanut Haasteena tyhjä tila -tutkimushanketta vuodesta 2010. Hankkeen avulla on pyritty jäsentämään draama- ja teatteriopetuksen käsitteistöä, hahmottamaan opetustoiminnan didaktista taustaa sekä kehittämään teatterilähtöisten menetelmien hyödyntämistä opettajakoulutuksellisinä menetelminä. Toivanen on kirjoittanut runsaasti draama- ja teatteriopetukseen liittyviä tieteellisiä ja yleistajuisia artikkeleita sekä kokonaisteoksia.