

Marjatta Häti-Korkeila, Hanna Järvinen,
Jukka Kortti, Riku Roihankorpi (toim.)

Teatteri ja media(t)



Marjatta Häti-Korkeila, Hanna Järvinen,
Jukka Kortti, Riku Roihankorpi (toim.)

Teatteri ja media(t)



Kannen kuva: Otso Huopaniemen esityksestä love.abz, Kiasma teatteri 2013
Kuva: Kansallisgalleria / Pirje Mykkänen

Taitto: Sampo Korkeila

Teatterintutkimuksen seura ry (TeaTS)
Helsinki 2014

ISSN 1795-8539 (verkkójulkaisu)

ISBN 978-952-99580-6-1

Sisältö

Johdanto.....	6
---------------	---

Tutkimusartikkelit

 Annette Arlander Elävä esitys.....	13
---	----

 Joanna Weckman "Kun sai hyvät kritiikit, niin... sen muisti aina" ¹ – näyttämöpuku, pukusuunnittelija ja teatterikritiikki	37
--	----

 Maiju Loukola Screening media scenographies	72
--	----

Esseet

Hanna Suutela Avauksia teatterintutkimukseen viestinnän kontekstissa.....	88
--	----

Marjatta Häti-Korkeila Välineen dramaturgiaa sama näytelmä – eri media.....	96
---	----

Jaakko Nousiainen Augmented Screenwriting in Mobile Media	107
--	-----

Kritiikistä

Jussi Helminen Mission Impossible, eli teatterikritiikistä Yli 40 v. teatterin tekijänä siitä nauttineen havaintoja ja ajatuksia.....	120
---	-----

Maria Säkö Millä äänellä kriitikko puhuu?.....	127
---	-----

Minna-Kristiina Linkala

Teatterikriitikot kenttien kielipelissä:

Bourdieuilainen tulkinta suomalaista teatterikritiikkiä koskevasta muutospuheesta

1983-2003 133

Tekijälähtöisyys

Otso Huopaniemi

TPs and IOAs in Supposed Disorder 139

Tutkimusprojektit

Riku Roihankorpi

Virtual, Intermedial and Mixed Reality Performance in Live

Production and Creative Contexts 149

Kirja-arvostelut 157

Kirjoittajat 195

Johdanto

Teatterintutkimuksen seuran julkaisusarjan Näyttämö ja tutkimus viidennen vuosikirjan ja järjestyksessä kolmannen open access -verkkojulkaisun teema on teatteri ja media(t).

Julkaisun perustana on seuran keväällä 2012 Teatterikorkeakoulussa järjestämä Teatteri ja mediat -seminaari. Matka seminaarista julkaisuksi on vaatinut aikansa. Se on ollut myös osoitus tilanteesta, kun esittävän taiteen tutkijat ja taiteilijat pyrkivät tuottamaan tutkimustietoa kirjallisessa muodossa julkaistavaksi ja näin esittelemään ja perustelemaan moni-ilmeisyyttään ja tutkimustyönsä eri vaiheita omassa henkilökohtaisessa tekijyydessään. Tutkijan urakehitykselle on oleellista pystyä osoittamaan, että hänen työnsä tulokset on esitetty vertaisarvioitaviksi ja tasoltaan hyväksytyiksi ja myös julkisuuteen saatetuiksi. Vaativa kirjallinen työ, josta ei tyypillisesti makseta korvausta, tehdään yleensä muiden ansiotöiden ohella. Julkaisun toimituskunnassa olemme siksi pyrkineet tukemaan kirjallista työtä myös venyttämällä aikatauluja. Haluamme myös kiittää lämpimästi vertaisarvioitsijoita, jotka ovat vastaavasti oman työnsä ohella ja ilman palkkioita vaikuttaneet asiantuntevissa lausunnoissaan tämän julkaisun kirjoitusten laatuun.

Käytännön toimituksellisia ongelmia merkittävimpiä kuitenkin olivat kysymykset taiteellisen tutkimusperinteen suhteesta tieteelliseen tutkimustraditioon. Ongelma ilmeni pääasiassa kysymyksenasetteluissa: miten formaalisti esittää tutkimuskysymykset, tuoda julki tutkimusmateriaali ja millä tavalla tuottaa tutkimukselliset johtopäätökset. Asiaan on puututtu myös edellisen Näyttämö- ja tutkimus –julkaisun johdannossa, jossa huomioidaan, kuinka uudet taiteelliset tutkimuskäytännöt venyttävät käsityksiä siitä, miltä esittävät taiteet mahdollisesti näyttäytyvät historiallisina, kulttuurisina ja poliittisina, aistisuuteen avautuvina esteettisinä ja metodologisina ilmenevinä: ”Voimme yhtä hyvin puhua taiteesta tutkimuksen tuloksena kuin menetelmänäkin tai pohtia taiteen ja teorian suhdetta puhumalla taiteesta teoreettisesti tai asettaa teoria taiteen tekemisen lähökohdaksi.”¹

Toimituskunnassa näimme oleelliseksi kannustaa tutkijoita ja taiteilijoita jatkokeskusteluun tästä tärkeästä aiheesta. Halusimme vahvistaa dialogia eri tutkimustraditioiden välillä ja samalla kehittää edelleen esittävien taiteiden tutkimuksen omaleimaisuutta. Rohkaisimme kirjoittajia lähestymään annettua teemaa avaamalla esittävän taiteen ja tutkimuksen välisen vuorovaikutuksen moninaisuutta. Taiteellista tutkimusta voidaan hyvällä syyllä kutsua paikka- ja tilasidonnaiseksi kirjoittamisen liikkeeksi, jossa taiteen ja tutkimuksen erilaiset kohtaamiset voivat tuottaa uudenlaisia sisällöllisiä näkökulmia ja myös vaikuttaa kirjoittamisen muotoon. Tämä ilmenee myös julkaisun rakenteessa.

Lähtöajatuksenamme oli, että julkaisun teemaa, teatteria ja mediaa, haluttiin avata laajasti, ja että julkaisu mahdollistaisi teatterin ja eri medioiden välisen vuorovaikutuksen monipuolinen tarkastelun esimerkiksi osana esityksen työprosessia tai taiteellisenä tekijänä. Teatterin ja laajemminkin esitystaiteen medialuonnetta ja mediasuhteita ajateltiin voitavan arvioida historiallisesta, kriittisestä, journalistis-

tisesta, teoreettisesta tai metodologisesta näkökulmasta, myös teatterin ja esitystaiteen tutkimuksen lähdemateriaalina. Lisäksi haluttiin mahdollistaa artikkelit myös digitaalisen esitystaiteen käytännöistä esimerkiksi multi- ja intermediaalisuus. Teeman nähtiin laajenevan samalla liveness/mediatisaatio-keskusteluun ja visuaalisen ja ruumiillisen artikulaatioihin median ja teatterin ymmärtämisessä. Siksi vertaisarvioitavien tutkimusartikkeleiden lisäksi halusimme synnyttää dialogia tutkijoiden, taiteilijoiden ja journalistien välille ja kannustaa tekijöitä tarjoamaan myös muodoltaan kokeilevia esseitä ja taiteilijapuheenvuoroja. Julkaisun verkkomuotoisuus on mahdollistanut, että kirjoittajat ovat voineet käyttää myös kuvaa, videonäytteitä ja ääntä ilmaisuissaan.

Laaja kuvaus teatterin ja median välisestä tutkimusalueesta ei niinkään tuottanut uusia avauksia mutta vahvisti näkemystä siitä, mitä esittävässä taiteissa kiinnostaa tällä hetkellä. Julkaisuutoimikunnan tiedossa kuitenkin on, että alan opetuksessa, taiteessa ja tutkimusprojekteissa teatterin ja median välinen yhteys on laajentumassa ja etsimässä uusia muotoja. Jäämme suurella mielenkiinnolla odottamaan keskustelun tuloksia. Teatteri itsessään mahdollistaa tällaisen laajenemisprosessin monimediaisena taiteenalana, joka parhaimmillaan hyödyntää ennakkoluulottomasti erilaisia kommunikaationmuotoja. Se ilmentää näitä ominaisuuksia paitsi tutkimuskohteena, myös taiteen, tutkimuksen ja mediakehityksen tutkivana prosessina

Tanssin ja median suhteesta on viime aikoina keskusteltu sekä tutkimuksellisesti että taiteen kentällä paljonkin, mutta tässä teoksessa ei ole mukana yhtään tanssialan kirjoitusta. Julkaisun teema ei saanut vastakaikua tanssintutkijoilta eikä taiteilijoilta. Syitä varmasti on monia mutta yhtenä tekijänä voidaan pohtia kysymystä, että toimiiko teatteri esittävien taiteiden yleiskäsitteenä, vaan vain yhtenä esittävän taiteen muotona muiden joukossa.

Toimitustyön aikana ilmeni myös aiheita, joita halusimme laajentaa ja näin monipuolistaa näkökulmaa keskustelun virittämiseksi eri taidealan toimijoiden ja tutkijoiden kesken. Kutsuimme sen vuoksi mukaan taiteilijoita ja kriitikoita, joiden näkökulman toivomme tuovan Näyttämö ja tutkimus -julkaisusarjaan uutta ajankohtaisuutta.

Nuoren tutkimusalan yhtenä ongelmana on toisaalta tutkittavan alueen laajuus ja kehitysnäkymät ja toisaalta sopivien vertaisarvioitsijoiden rajallinen määrä. Vaati työtä löytää teksteille oikeat arvioitsijat. Erityisen merkittävää oli lopulta arvioitsijoiden tarkka paneutuminen tekstien teoreettisiin, teemallisiin ja muodollisiin tekijöihin, jotka kohdistuivat itse teksteihin mutta osaltaan vaikuttavat pohtimaan koko tutkimusalan kehitysnäkymiä.

Teatteri ja media(t) -julkaisun sisältö muodostui lopulta kuudesta eri osa-alueesta: vertaisarvioituista tutkimusartikkeleista, tutkijoiden kirjoittamista esseistä, keskusteluun esittävien taiteiden kriitikoista, taiteilijoiden tekijälähtöisiin kirjoituksiin, tutkimusprojektin esittelyihin ja kirja-arvosteluihin.

Annette Arlander pohtii artikkelissaan elävän esityksen ja esitysten "live"-ulottuvuuden muutoksia tukeutumalla Philip Auslanderin pohdintoihin, joissa esityksen elävyys yhdistyy muun muassa erilaisten medioitumisprosessien ja -teknologioiden myötä yhä enemmän ajatukseen vuorovaikutuksesta. Arlander pa-

lauttaakin riippumattomaksi oletetun modernin subjektin havainnoimaan omaa olemassaoloaan ja toimijuuttaan vuorovaikutussuhteidensa ja ympäristönsä kautta. Artikkelin hyödyntää kirjoittajan omaa ääniteosta ”Orapihlajan varjossa” (2010) ja Teresa Brennanin ajatuksia haluja ja tarpeita kiihdyttävästä ”uuvuttavasta modernista” sekä ajalle tyypillisestä subjekti-objekti -fantasiasta, hahmottaen näin luonnollisten ja ihmisen rakentamien teknologiapitoisten ympäristöjen vaikutusta yksilöiden käyttäytymiseen. Se päättyy ääniteoksen analysoinnin kautta näkemykseen elävyydestä ja vuorovaikutuksesta, jotka rakentuvat ihmisen ja tämän ympäristöjen kaltaisuuksien ja yhtenevän olemuksen – niistä koostuvan elävän kokonaisuuden – pohjalle.

Joanna Weckmanin artikkeli käsittelee näyttelijänuraakin tehneen pukusuunnittelija Liisi Tandefeltin suhdetta kritiikkiin. Vaikka kritiikki on ollut sekä vakiintunut tutkimuksen kohde, että etenkin lähde taiteentutkimuksessa, Weckmanin lähestymistapa on siinä mielessä uusi, että kritiikin merkitystä pukusuunnittelussa ei ole kovin paljon tutkittu. Skenografia on teatterissa ollut alisteinen näyttelemisen ja ohjaamisen taiteelle, ja varsinkin pukusuunnittelu on usein ”unohtunut” kokonaisvaltaisestakin kritiikistä. Weckmanin aineistot – kritiikit viidestätoista teatteriesityksestä 27 vuoden ajalta ja kokemukseronta eli Tandefeltin haastattelut – kuitenkin osoittavat, että kritiikillä saattaa olla jopa isompi merkitys pukusuunnittelijalle, kuin muille teatterin osa-alueiden tekijöille. Tämä johtuu siitä, että pukusuunnittelijat saavat harvemmin palautetta työstään kollegoiltaan tai yleisöltä, kuin ohjaajat ja näyttelijät. Toki pukusuunnitteluakin on arvioitu ja Weckman löytää useita elementtejä, joita kritiikki on tarkastellut. Joka tapauksessa kritiikillä ja yksittäisellä kriitikolla on vaikutusvaltaa, kun varsin pieni kriitikojen joukko vastaa suuresta osasta kritiikkejä.

Maiju Loukolan artikkeli avaa esitystaiteessa nykyisin lähes lähtökohtaisesti ilmeneviä mediavälitteisyyden (mediatization) ja intermediaalisuuden käsitteitä visuaalisuuden ylittävän aistisuuden ja merkityksenmuodostuksen piirissä. Teksti laajentaa näin ruumiillisuuden ja aistinvaraisen kokemuksen avulla skenografialle asetettavia kysymyksiä. Näyttämön, mediaalisuuden ja aisteista erityisesti kosketuksen rakentumisen kannalta oleelliset tilallisuus, välisyys, sensitiivisyys, etäisyys ja intimiteetti tuottavat medioiden väliselle esittämiselle ominaisen kokemuksen dynamiikan ja esteettisen jännitteen. Havaintojensa pohjalta Loukola luo esitystaiteen mediasensitiivisen luennan suuntaviivoja, jotka syventävät monimediasen esityksen (tai ”mediateatterin”) ymmärtämistä erityisesti vuorovaikutteisuuden, kontekstisidonnaisuuden ja kokemuksellisuuden suuntaan.

Tampereen yliopistossa sekä näyttelijänkoulutus eli NÄTY että teatterin ja draaman tutkimuksen maisteriohjelma sijoittuvat nykyisin Viestinnän, median ja teatterin yksikköön. Mainitun maisteriohjelman professori Hanna Suutela pohtii esseessään, mitä painopisteen muutoksia viestinnän problematiikan korostuminen tuo teatteritutkimukseen. Käynnissä oleva keskustelu teatterikentän muutostarpeista on palautettavissa esitystraditiossamme dominoivaan kysymykseen teatterista viestinnän välineenä. Viestinnän genrekäsitykset taas saattavat olla avuksi halutessamme vahvistaa taiteen roolia näyttämötoiminnan tulevaisuudessa.

Marjatta Häti-Korkeilan essee tarkastelee, miten eri medioiden olemus ja keinot vaikuttavat näytelmän adaptoinnissa. Adaptaatio toteutuu uudessa mediaversiossa, kun teemat, henkilöt ja tarina ovat tunnistettavia verrattuna alkuperäiseen teokseen. Häti-Korkeila käyttää esimerkkitapauksena Hella Wuolijoen Juhani Terävä -nimimerkillä kirjoittamaa Justiina-näytelmää, josta on tehty versiot teatteriin, elokuvaan, radioon ja televisioon. Hän kiinnittää huomiota etenkin eri välineiden teknisiin ja ilmaisullisiin ominaisuuksiin, jotka muokkaavat adaptaatioita. Hän osoittaa, että väline vaikuttaa mahdollisuuksiin kertoa tarina; onpa esitys teatterin välitön tapahtuma tai kerrotaanko se välillisesti radiossa pelkän äänen avulla. Television ja elokuvan kuvakerronta poikkeaa myös toisistaan. Adaptionissa suuri merkitys on ohjaajan eettisessä ja esteettisessä näkökulmassa. On ilmeistä myös, että teknisestä kehityksestä huolimatta medioiden perustehtävät ainakin toistaiseksi pysyvät ennallaan. Draama kehittyy mutta säilyy yhtenä ohjelmamuotona myös radiossa ja televisiossa.

Jaakko Nousiainen keskittyy esseessään kysymykseen, minkälaisia mahdollisuuksia uudet digitaaliset alustat tarjoavat perinteisten esittävän taiteen muotojen luovaan prosessiin. Tätä hän lähestyy kirjoittamansa ja ohjaamansa, kokeilevan Omivore-mobiilioopperan tekoprosessin kautta. Omnivore on älypuhelimia ja tablettitietokoneita varten tehty sovellutus, jossa paitsi tuotetaan oopperataidetta uudella tavalla, myös pohditaan oopperaa esittävänä taiteena. Keskeistä Nousiaisen artikkelissa on tuoda esiin, mitä uutta mobiiliooppera voit tarjota historialliselle taidemuodolle ja miten sen tekeminen eroaa traditionaalisen oopperan tekemisestä. Paitsi oopperalibreton kirjoittamisessa, Nousiainen pohtii uuden mobiiliteknologian mahdollisuuksia laajemminkin esittävien taiteiden käsikirjoittamisessa. Keskeinen tulos hänen kokemusperäisessä tulkinnassaan on, että vaikka uudet digitaaliset tavat tehdä sisältöä vaativat toki keinojen vakiintumista, tärkeintä on oppia uudenlainen asennoituminen luovaan prosessiin. Digitaalisen käsikirjoittamisessa se tarkoittaa ennen kaikkea sitä, että kokonaisvaltaista mediaa käytetään niin, että otetaan tasapuolisesti huomioon sen moninaiset mahdollisuudet, kuten toistettavuus, käytettävyys ja interaktiivisuus.

Joanna Weckmanin pohdinta Liisi Tandefeltin suhteesta kritiikkiin ja aikakauden teatterikritiikin suhde pukuihin ja pukusuunnittelijoihin, herätti julkaisuutoimikunnassa kiinnostuksen rakentaa kritiikkiin perustuva kokonaisuus kutsumalla teatterintekijä ja -johtaja Jussi Helmisen kirjoittamaan suhteesta kritiikkiin omasta tekijän näkökulmastaan. Vaikka Helminenkin viittaa kritiikoiden suhteellisen suureen valtaan, hänen esseensä pohtii ensisijaisesti herkullisten esimerkkien kautta kritiikin olemusta ja merkitystä. Näkemyksensä mukaan teatterikritikolla on usein mahdoton tehtävä edessään: kritikko kirjoittaa parin tunnin esityksestä, josta pitäisi pystyä huomioimaan kaikki teatterin tekemiseen liittyvät työprosessit ja osa-alueet. Hän myös leikkii ajatuksella, jos itse olisi kritikko.

Teatterikritikko Mari Säkö taas tarkastelee kritiikkiä kriitikon näkökulmasta. Hän paitsi pohtii tämän päivän kritiikin ongelmia, myös avaa uusia lähestymistapoja kritiikille. Kun päivälehtikritiikki kutistuu niin määrältään kuin tilaltaan, internet tarjoaa uusia mahdollisuuksia taidekritiikille. Pitkät essee on ilmeisin netin tarjoama mahdollisuus, mutta Säkö myös esittelee (tekijäkritiikoiden) blo-

gi-kirjoittelua ja sen mahdollistamaa avointa dialogia. Hän myös tarkastelee teorioiden hyödyntämistä kritiikissä ja kokemuksellista kirjoittamista, jossa kritikon subjekti on vahvasti läsnä.

Pohdintaa täydentää Minna-Kristiina Linkalan elokuussa 2014 tarkistetun väitöskirjan lektio suomalaisen teatterikritiikin muutospuheesta ajalla 1983-2003 bourdieulaisten tulkinnan perusteella. Tutkimuksen kohteena oli viisi sanomalehteä ja Teatteri-lehden pääkirjoitukset. Teoreettisena viitekehyksenä Linkala käyttää klassista kritiikin kaavaa, joka jaottelee kirjoitetun kritiikin ulottuvuudet kuvaukseen, tulkintaan ja arvottamiseen. Erityisesti tulkinnan osuus oli teatterikritiikeissä tutkitulla ajanjaksolla vähentynyt. Linkalan mukaan se on huolestuttavaa, koska tulkinta vaatii teatterikritikolta syvällistä tietämystä teatteritaiteesta, sen ilmaisutavoista ja historiasta sekä draamakirjallisuuden tyyllilajeista. Myös politiikan kentän vaikutus kritiikeissä oli vähentynyt, mutta talouden kenttä oli saanut ylivallan lehdistöissä julkaistavassa teatterikritiikissä niin sisällöllisesti kuin määrällisestikin. Teatterikritiikeistä on tullut lyhyempiä ja tiiviimpiä, ja kritiikot joutuvat sisällöllisesti tyytymään niissä vain välttämättömään. Linkalan mukaan bourdieulaistain talouden kenttä on vaikuttanut kritiikkeihin salakavalalla tavalla, koska talouden vaikutus on ollut eräänlaista piilovaikuttamista lehtiyriyksen talousvaikeuksien vuoksi.

Taiteilijoiden tekijälähtöisissä kirjoituksissa Otso Huopaniemi etsii näkökulmia vahvistuvaan digitalisoitumiseen sekä kykyyn hyödyntää teatterin ja median risteyskohtiin asettuvaa luovuutta. Huopaniemen tuotanto love.abz rikkoo tekstikeskeisen esittämisen konventioita puheentunnistusteknologian, Google-kääntäjän sekä esityksellisen kirjoittamisen ("live writing") yhdistävällä dramaturgialla. Teknologian virhearviot, viestintä ei-inhimillisten tulkintaprosessien kautta ja edellä mainittuihin reagoivat inhimilliset impulssit nostavat esiin monimediaisen kommunikaation solmukohdat sekä mahdollisuudet uusien inhimillisten merkitysten luomisessa. Esiintyminen, kirjoittaminen ja sosiaalisten kokemusten synnyttäminen osin autonomisten digitaalisten toimijoiden kanssa voi samalla tuottaa oleellisia havaintoja luovan ja tulkitsevan inhimillisen toiminnan erityispiirteistä.

Riku Roihankorpi aloittaa tässä julkaisussa tutkimusprojektien esittelyn, artikkelimuodon, jonka toivomme vahvistuvan seuraavissa vuosikirjoissa. Roihankorpi toimi vastuullisena johtajana viiden maan – Suomen, Ruotsin, Englannin, Irlannin ja Australian – yhteisessä VIMMA-projektissa (2013-2014), jossa etsitään ratkaisuja virtuaalisuuden ja intermediaalisuuden hyödyntämiseen elävässä esityskontekstissa.

Julkaisun päättävät perinteiseen tapaan kirja-arviot, joita pyydettiin tarjoamalla jäsenkunnalle erityisesti kirjan teemaan liittyviä teoksia mutta myös muita teatterin, tanssin ja esittävän taiteen alan uutuusteoksia. Oli ilahduttavaa huomata, kuinka paljon tutkimusta ja muita julkaisuja esittävien taiteiden alalta nykyisin ilmestyy. Julkaisujen monimuotoisuus ja suuri määrä tarkoittaa, että tähän kootut kirja-arviot koskettavat vain pintaa alamme suomalaisesta julkaisutoiminnasta. Varsinaista valikointia ei siis suoritettu, vaan kaikki arvioita kirjoittaneet lähtivät liikkeelle omista intresseistään.

Median ja uuden teknologian nopea kehittyminen vaikuttaa nopeasti myös esittävien taiteiden sisältöihin, ilmaisumuotoihin, paikkaan ja aikaan sekä vuorovaikutukseen esittäjän ja vastaanottajan välillä. Jatkuvasti vahvistuu myös saman materiaalin, tekstin soveltaminen eri medioissa toteutettaviin esityksiin. Vuoropuhelu ympäröivän yhteiskunnan ja esitystaiteen välillä synnyttää uutta materiaalia ja näkökulmia tuottaa uudella tavalla esityksiä ja sitä tukevaa tutkimusta. Tarve tutkia teatterin, tanssin ja yleensä esitystaiteen, median ja uuden teknologian välisiä suhteita on akuutti.

Tieteellisten seurain valtuuskunta on avustuksellaan tukenut julkaisun toteuttamista. Julkaisutoimikunta kiittää tämän julkaisun tekemiseen osallistuneita kirjoittajia, vertaisarvioitsijoita ja taittajaa sekä kannustaa jatkamaan teeman käsittelyä edelleen myös uusissa tätä problematiikkaa käsittelevissä teoksissa.

Helsingissä 21.11.2014

Marjatta Häti-Korkeila, Hanna Järvinen, Jukka Kortti, Riku Roihankorpi

1. Ikonen, Liisa, Järvinen, Hanna ja Loukola, Maiju (toim.) 2012. "Johdanto" teoksessa *Näyttämöltä tutkimukseksi, esittävien taiteiden metodologiset haasteet*. Näyttämö ja tutkimus 4. Helsinki: Teatteritutkimuksen seura. www.teats.fi/julkaisut.

Tutkimusartikkelit

Annette Arlander
Elävä esitys

Joanna Weckman
”Kun sai hyvät kritiikit, niin... sen muisti aina”
– näyttämöpuku, pukusuunnittelija ja teatterikritiikki

Maiju Loukola
Screening media scenographies

Annette Arlander



Elävä esitys

Tiivistelmä:

Tässä artikkelissa pohdin elävän esityksen ja esitysten "live"-ulottuvuuden muutoksia Philip Auslanderin (2008) katsaukseen tukeutuen; esityksen elävyys yhdistyy yhä enemmän ajatukseen vuorovaikutuksesta. Rinnastan sen Teresa Brennanin (2000) ajatuksiin uuvuttavasta modernista ja ympäristön vaikutuksesta ihmisten käyttäytymiseen. Elämä pääosin ihmisten tekemässä maailmassa vääristää suhteemme ympäristöön ja muihin elollisiin olentoihin; me alamme nähdä itsemme maailman luojina sen sijaan että ymmärtäisimme olevamme sen osia. Käytän esimerkkinä ääniteosta *Orapihlajan varjossa* (2010), jossa oli kyse mediateknologian ja esityksen yhdistämisestä. Lopuksi viittaan myös David Abramin (2010) ja Jane Bennettin (2010) tarjoamiin näkökulmiin, jotka laajentavat käsityksen elävyydestä; me kykenemme tuntemaan ja ymmärtämään ympäristömme muita osasia juuri koska olemme itse samaa ainesta.

Abstract:

In this text I am discussing the changes in our conception of a live performance and of *liveness*, referring to Philip Auslander's (2008) overview; the idea of liveness is more and more connected to interaction. I juxtapose the idea with Teresa Brennan's (2000) thoughts on exhausting modernity and the influence of the environment on our behavior. Living in a predominantly man-made world distorts our relationship to the environment and to other living beings; we begin to see ourselves as the creators of the world instead of understanding ourselves as being part of it. The sound work *In the Shadow of the Hawthorn* (2010) (2010) will serve as an example of combining media technology and performance. Finally I refer to perspectives provided by David Abram (2010) and Jane Bennett (2010), who expand the notion of the animate or alive; we can feel and understand the other elements in our environment since we are of the same stuff.

Keskusteltaessa elävyydestä (*liveness*) ja siitä, miten käsityksemme elävästä ja medioituneesta ovat muuttuneet, ovat kysymykset elävästä orgaanisessa mielessä, elollisesta suhteesta elottomaan, harvemmin olleet keskiössä. Ja jos ovat, esiintyjän oletetaan usein automaattisesti edustavan elollista suhteesta elottomaan ympäristöön ja tekniikkaan. Elävän ympäristön merkitystä ei pohdita, kun huomion kohteena on elävän esiintyjän ja katsojan kohtaaminen. Uusmaterialistisessa ajattelussa¹ jaottelua elolliseen ja elottomaan voidaan pitää ongelmallisena, mutta keskusteltaessa suhteestamme ympäristöön kokemuksellisella tasolla, sillä

saattaa edelleen olla käyttöä. Teresa Brennanin² mukaan meidän tulisi suhtautua vakavasti yksilön ja ympäristön suhteen purkamattomuuteen (indissolubility). Tappamme olettaa itsemme subjekteiksi objektien täyttämässä maailmassa vahvistuu entisestään pääosin ihmisen luomassa ympäristössä. Hyödykkeet toimivat fantasioiden tapaan muistuttaen siitä, mitä subjekti on tehnyt, sen sijaan, että auttaisivat häntä mieltämään itsensä osaksi sitä, mikä on tehnyt hänet.³

Kysymys elävyydestä kytetään helposti esitysten dokumentaatiosta käytyyn keskusteluun ja usein toistettuun väitteeseen, että esitys ainutkertaisuudessaan vastustaa hyödykkeeksi muuttamista,⁴ mikä tietysti koskee myös muita katoavan taiteen muotoja. Keskustelu esitysdokumentaatioiden asemasta liittyy myös tekijälähtöiseen tutkimukseen (*practice-as-research*) Britanniassa.⁵ Kiinnostavampi on ehkä kuitenkin näkökulma, jonka Brennanin tapa painottaa elollisen ja elottoman, orgaanisen ja epäorgaanisen eroa, ongelmallisuudessaankin tarjoaa tähän liveness-keskusteluun.⁶ Viittaa tässä erityisesti Philip Auslanderin katsausartikkeliin⁷ ja käytän esimerkkinä ääniteosta *Oraiphlajan varjossa* vuodelta 2010. Seuraavassa esittelen ensin Auslanderin näkemyksiä viimeaikaisista muutoksista käsityksessämme elävyydestä ja sen jälkeen Brennanin ajatuksia perustavasta fantasiasta, joka vaikuttaa ympäristösuhteeseemme. Sitten esittelen esimerkkityöni ja pohdin siihen liittyen esityksen elävyyden ja vuorovaikutuksen suhdetta. Lopuksi mietin vielä kysymystä inhimillistämisestä David Abramien ja Jane Bennetin ajatuksiin tukeutuen.

Medioitu elävyys

Käsityksemme siitä, mikä on elävää on muuttumassa, osin jo muuttunutkin. Onko elävä esitys välttämättä elävien olentojen esittämä? Niin sanottua liveness-keskustelua⁸ voi lähestyä useastakin näkökulmasta, kuten vaikkapa elävän ja medioidun suhteesta esityksessä. Teoksestaan *Liveness* lähtien keskusteluun aktiivisesti osallistunut Philip Auslander väittää, ettei voi olla olemassa välittömiä, ei-medioituja esityksiä, sillä esitys on jo sinänsä eräänlainen välittämisen, medioimisen tekniikka. Hän määrittelee elävyyden (liveness) käsitteen jatkuvasti liikkuvaksi, vaikka termiä elävä (live) useimmiten käytetään viittaamaan esityksiin, jotka nähdään ja kuullaan niiden tapahtumishetkellä, erotukseksi esityksistä jotka on tallennettu esimerkiksi filmille tai nauhalle.⁹ Tänä suuri osa esityksistä yhdistää elävän ja tallennetun esityksen osatekijöitä.¹⁰

Auslander esittelee musiikintutkija Steve Wurzlerin skeeman, joka erottelee kolme eri elävyyden muotoa esiintyjien ja yleisön ajallis-tilallisesta läsnäolosta riippuen. Ensimmäinen muoto, niin sanottu klassinen elävä esitys, perustuu esiintyjien ja yleisön ajallisesti ja paikallisesti yhteiseen läsnäoloon. Toinen elävyyden muoto perustuu samanaikaisuuteen, kuten käytettäessä puhelinta, tai radion ja television suorissa lähetyksissä.¹¹ Yleisö kokee esityksen samaan aikaan kun se tapahtuu, mutta ei ole paikalla, tilallisesti läsnä. Kolmas elävyyden muoto perustuu tilalliseen läsnäoloon ja ajalliseen eroon, kuten huulisynkronoinnissa tai stadionien toistoissa (*stadium replays*), joissa yleisö on paikalla esiintyjän kanssa, mutta kuulee ja näkee sen, mikä on aiemmin nauhoitettu. Neljäs muoto, tallen-

nettu (tai ei-elävä) perustuu sekä ajalliseen eroon, aiemmin tallennetun esittämiseen, että tilalliseen poissaoloon, kuten elokuvissa ja nauhoitettujen radio- ja televisio-ohjelmien kohdalla.

Mediateoreetikko Margaret Morsen väitteeseen tukeutuen Auslander esittää, että käsityksemme elävyydestä perustuu enenevässä määrin ajalliseen pikemmin kuin tilalliseen samanaikaisuuteen ja läsnäoloon sekä tietyn olion tai ilmiön kykyyn toimia vuorovaikutuksessa kanssamme ja reagoida meihin.¹² Hän nostaa esiin myös Nick Couldryn ehdotuksen uusiksi elävyyden muodoiksi kuten ”verkoelävyys” tai ”verkko-live” (online-liveness) ja ”ryhmäelävyys” tai ”ryhmä-live” (group liveness), jotka ilmiöinä lienevät tuttuja, vaikka ilmaisut suomenkielellä kuulostavat vähintäänkin oudoilta. Couldryn näkemyksen mukaan kokemus elävyydestä ei rajoitu erityisiin esiintyjän ja yleisön välisiin vuorovaikutussuhteisiin, vaan perustuu ”tunteeseen että on jatkuvasti yhteydessä muihin ihmisiin, jatkuvasta teknologisesti välitetyistä yhteisestä läsnäolosta tuttujen ja tuntemattomien toisten kanssa.”¹³ Suurin osa elävästä taiteesta tai esitystaiteesta (*Live Art*) verkossa perustuukin ajalliseen samanaikaisuuteen, jota elävyys nykyään ensisijaisesti merkitsee.

Auslanderin mukaan termiä elävä, ”live”, käytetään enenevässä määrin myös viittaamaan kytköksiin ja vuorovaikutukseen ihmisten ja ei-inhimillisten toimijoiden välillä. Viulisti ja säveltäjä Mari Kimuran esiintyminen robotin GuitarBot kanssa esityksessä *GuitarBotana*, vuodelta 2004,¹⁴ on Auslanderille esimerkki Margaret Morsen väitteestä, että tunne vuorovaikutuksesta, välittömästä reaktiosta, jonka kone voi meille tarjota, on olennainen elävyyden kokemukselle. Vuorovaikutus robotti-esiintyjän kanssa, joka tarjoaa impulsseja kuten yhteistyökumppani, on hyvä esimerkki teknologisesti välittyneiden esitysten piirissä tapahtuneesta kehityksestä. Esimerkkitapaukselleni *Orapihlajan varjossa* tilallinen yhteys, paikalla olo, on kuitenkin aktiivista vuorovaikutusta olennaisempaa. Silti voidaan kysyä kuka tai mikä oli robotin - tai viulistin - asemassa siinä tapauksessa, kysymys johon palaan tuonnempana.

Uuvuttava moderni

Teoksessaan *Exhausting Modernity - Grounds for a New Economy*¹⁵, jonka voisi suomentaa vaikkapa rassittava, uuvuttava, voimat vievä moderni tai modernin kuluttaminen loppuun, Teresa Brennan on analysoinut moderniin kapitalistiseen yhteiskuntaan liittyvää uupumista ja ehtymistä niin psyykkisesti, sosiaalisesti kuin ympäristön tasolla – esitystutkimuksen piirissä teos tunnetaan ehkä parhaiten André Lepeckin vaikutusvaltaisen tutkimuksen *Exhausting Dance - Performance and the Politics of Movement*¹⁶ kautta, joka jo nimessään viittaa siihen. Brennan väittää, että ilmiö jota hän kutsuu perustavaksi fantasiaksi (foundational fantasy) – oletamme olevamme subjekteja objektien täyttämässä maailmassa – vahvistuu entisestään modernissa. Paitsi että hyödykkeet ja tavarat toimivat fantasioiden tapaan, ne muuttavat elollisen aineksen elottomaksi ja liikkumattomaksi verrattuna elämän energiseen liikkeeseen. Tämä ”hitaampi liike” on avain modernin uuvuttavuuteen ja kuluttavuuteen.¹⁷ Mitä vähemmän elävä ympäristömme on ja

mitä hitaammaksi aika käy ympäröivässä todellisuudessa, sitä suurempi on egon tarve kiihdyttää asioita, ja saada "kaikki heti nyt".¹⁸ Mutta me voimme myös arvioida modernin prosessiksi, jonka suunta on käännettävä vastakohdakseen tässä ja nyt, Brennan toteaa provosoivasti.¹⁹ Itse en olisi valmis oikopäätä peruuttamaan modernia projektia, mutta Brennanin huomiot ympäristön suhteen ovat silti mielestäni varteenotettavia.

Brennan osoittaa miten kapitalismi muuttaa biologisesti hajoavan elämän uusiutumattomiin muotoihin. Sitomalla yhä enemmän elollista elämää muotoon, jossa se ei pysty tuottamaan uutta elämää, kapitalismi ja siihen kytkeytyvä moderni häiritsevät ekologista tasapainoa.²⁰ Työstämällä uudelleen Marxin ajatusta hän näyttää, miten tavaroiden ja hyödykkeiden tuotanto sitoo luonnonvarat sellaisiin muotoihin, jotka eivät kykene palaamaan elämän kiertokulkuun tuottamalla itsensä kaltaisia olentoja tai hajoamalla orgaanisesti.²¹ Marxin subjekti-keskeinen näkökulma esti häntä havaitsemasta, että työn lisäksi myös luonto on arvon lähde, Brennan toteaa, ja huomioimasta sitä energiaa, joka kulutetaan muutettaessa elävä luonto tavaraksi ja rahaksi.²²

Nykytilannetta Brennan analysoi niin psyyken, talouden kuin politiikankin tasolla ja yhdistää kiinnostavasti psykologisen, sosiaalisen sekä ympäristön näkökulman tavalla joka muistuttaa Félix Guattarin ehdottamaa kolmea ekologiaa²³. Psyyken tasolla hän analysoi subjektin rakentumista erilliseksi äidistään ja ympäristöstä ja toteaa, että ihmisten mieltäminen riippumattomiksi yksilöiksi on moderni idea. Talouden tasolla hän esittää muun muassa, että kapitalismin jatkuvasti laajeneva mittakaava on yhtä välttämätön voiton tuottamiselle kuin luonnon hyväksikäyttö ja siksi myös operaatioiden laajentamista tulisi vastustaa. Hän erittelee talouden aikakäsityksen ja fysiikan aikakäsityksen yhteyksiä, sille ne ovat avainasemassa suhteessa voimattomuuden kokemukseen jokapäiväisessä selviytymisessä; hitaus ei nimenomaan ole henkilökohtainen ongelma vaan seurausta maailman nopeutumisesta.²⁴ Yhä keinotekoisempi ja teknologisoituneempi ympäristö vaikuttaa meihin, ja tuottaa tunteen ajan hidastumisesta, jota me sitten pyrimme nopeuttamaan eri keinoin, Brennan korostaa. Elämä pääosin ihmisten tekemässä maailmassa vääristää suhteemme ympäristöön ja muihin elollisiin olentoihin: me alamme nähdä itsemme maailman luojina sen sijaan, että ymmärtäisimme olevamme sen osia.

Perustava fantasia

Brennan tukeutuu psykoanalyyysiin kuvaillessaan ihmispsykelle nähtävästi synnynnäistä fantasiaa, jonka myötä ihminen käsittää olevansa kaiken tietoisuuden ja toimijuuden lähde ja kokee toiset ihmiset ja maailman ympärillään kohteiksi, joiden tehtävänä on palvella häntä ja välittömästi tyydyttää hänen tarpeensa. Tällainen vastakkainasettelu elävän tiedostavan subjektin ja kuolleista objekteista koostuvan maailman välillä on perustana sille, miten fantasia maailmanlaajuisesti toteutuu sosiaalisen järjestyksen tasolla. Prosessi, jota psykoanalyyysi tutkii psyyken tasolla, toimii Brennanin mukaan makrotasolla hyödykkeiden maailmassa ja psykoanalyyysin oivallukset ovat itse asiassa osuvampia kuvattaessa sosiaalisia proses-

seja kuin yksilötasolla.²⁵ Brennan viittaa erityisesti Melanie Kleinin tutkimuksiin, joissa äiti muuttuu lapsen fantasiamaailmassa mukautuvaksi objektiksi, materiaaliksi vailla mieltä, mutta noudattaa kuitenkin lapsen tahtoa. Mikäli pidämme mielessä äidin, luonnon ja Jumalan yhteyden, vaikka kristillinen teologia onkin muuttanut jumaluuden maskuliiniseksi, on helppoa nähdä miten tämä prosessi kertaantuu siinä, mitä tapahtuu maailmassa laajemmin. Tämä perustava fantasia vahvistuu Brennanin mukaan modernin projektin myötä.²⁶

Kritiikissään Brennan menee perinteistä filosofista subjekti-keskeisyyden ja inhimillisen hyriksen kritiikkiä pidemmälle, sillä hän ottaa energian huomioon. Esimodernit ihmiset käsittivät olevansa energeettisesti ja psyykkisesti yhteydessä ympäristöönsä ja muihin olioihin, kun taas subjekti-objekti -ajattelu automaattisesti erottaa subjektin ympäristöstään. Affektien siirtymisen kiistäminen 1600-luvulta lähtien, pikemminkin kuin sisäisen tietoisuuden synty, on Brennanin mukaan tyyppillinen modernin merkki. Subjekti-objekti ajattelu on vastakkainen ajatukselle affektien siirtymisestä tai tarttumisesta. Affektien välittyminen on nykyään läntisessä maailmassa tiedostamaton prosessi, ja sen vuoksi ympäristön ja asiayhteyden vaikutusta subjektin väheksytään. Ajatus energeettisestä yhteydestä subjektin, ympäristön ja muiden olioiden välillä heikentää subjektin erityisasemaa. Subjekti ei olekaan kaiken tietoisuuden ja toimijuuden lähde mikäli subjekti on energeettisesti yhteydessä kontekstiinsa ja siten sen vaikutuksen alainen. Modernin subjektin hybrisi ei hyväksy tätä, vaan pitää kiinni käsityksestä, että ihmiset ovat energeettisesti erillisiä ja syntyvät sellaisiksi, ikään kuin kuoren sisällä, joka suojelee heitä ja erottaa heidät maailmasta. Tosiasiassa heidän on kasvatettava tuo kuori, jota voidaan kutsua myös egoksi, Brennan tiivistää.²⁷

Lacanin ilmaisua "vainoharhaisen egon aikakausi" Brennan pitää parhaana nimityksenä modernille, koska siinä yhdistyvät tuhoisa toisen esineellistäminen ja tuhoisa tiedon objektivoiminen. Tarve kontrolloida tekee egon aikakaudesta vainoharhaisen, sillä subjekti uskoo että objekti, se mikä on esineellistetty, pyrkii tuhoamaan subjektin, mutta tämä vainoharhaisuus syntyy subjektin omista projisoiduista aggressioista toista kohtaan. Vainoharhaisuus tekee kuitenkin subjektin ahdistuneeksi, ja ahdistus synnyttää halun kontrolloida. Tiedon objektivoiminen on myös vainoharhaista, se on tietoa joka perustuu kontrollin tarpeeseen, hän lisää.²⁸

Perustava fantasia on vainoharhainen kuvitelma autonomisesta alkuperästä. Kuvitelma itseriittoisuudesta on perusteeton, sillä kehkeytyvän subjektin, ympäristön ja muiden olentojen välillä virtaa sekä hyvántahtoisia että tuhoavia energioita ja affekteja. Affektiiviset energiat ovat olemassa ennen meitä ja "tuottavat meille illuusion siitä, että subjekti perustaa maailman ja hallitsee maailmaa, samoin kuin halun ja vietin poistaa kaikki todisteet päinvastaisesta, ennen kaikkea elävän, ajattelevan toisen."²⁹ Subjekti asettaa itsensä subjektiksi, katkaisee siteet muihin ja ympäristöönsä ja luulee, että hänen fantasiansa ja affektinsa ovat hänen oma asiansa. Brennanin mukaan tämä "fantasia nojaa mentaalisen suunnitelman ja ruumiillisen toiminnan erottamiseen ylläpitääkseen omnipotenttia kieltämistään"³⁰, huomio, joka on myös taiteellisen ja tekijälähtöisen tutkimuksen kannalta kiinnostava.

Yhä elottomampi ympäristö

Egon omien fantasioiden lisäksi myös tiedostettu tai tiedostamaton kokemus ympäristön elollisuudesta tai elottomuudesta vaikuttaa siihen. Mitä elottomampi ympäristö on, sitä suurempi on egon ahdistus, jakautuminen, kontrollintarve, tarve nopeuttaa asioita, jakaa niitä osiin, halu tietää analysoimalla ja leikkaamalla auki, taipumus tuhota elävää luontoa ja myös yleinen aggressiivisuus muita kohtaan.³¹ Fyysinen ympäristö muuttaa subjektin kokemusta yhteydestä maailmaan. Samalla kun fyysiset vastukset hyödykkeiden muodossa toimivat fantasioiden tapaan sulkien subjektin erilleen elämän virrasta, ne ovat myös käsin kosketeltavia todisteita maailmasta, joka kuvitteellisesta alkuperästään huolimatta saa subjektin ennemmin näkemään sen mitä hän on tehnyt kuin kokemaan itsensä sen osana tai yhteydessä siihen mikä on tehnyt hänet, Brennan toteaa.³²

Ympäristö, joka materialisoi fantasiamme käy kalliiksi; hinta jonka maksamme tilapäisistä innostuksista ja yhä teknologisoituvasta ympäristöstämme on yhteisten luonnonvarojen ehtyminen ja se vaikuttaa myös energiakäsitykseen. Mikäli elää teknologisoituneessa rakennetussa ympäristössä on Brennanin mukaan vaikea välttää sen kuolettavilta vaikutuksilta, vaikka sen nopea liike ja pulssi voivat hetkittäin vaikuttaa energialta kiihdyttäessään tietoista tempoamme. Mutta näiden tilapäisten kiihdytysten hintana on, että ne tekevät jokaisesta yhä enenevässä määrin objektin, hän korostaa.³³

Onko Brennanin ajattelussa kyse jonkinlaisesta taaksepäin katsovasta ja meneeseen kaipaavasta teknologiavastaisuudesta? Ehkä jossakin mielessä, mutta Brennan ei kuitenkaan ole mikään tuomiopäivän profeetta. Hän on vakuuttunut muutoksen mahdollisuudesta, keskustelee vaihtoehtoisista strategioista ja korostaa naisten ja äitiyden taloudellista merkitystä. Prosessit joissa siirrytään suuremmasta mittakaavasta pienempään mittakaavaan samoin kuin kaikki yritykset perääntyä reitillä, jolla päädyimme nykyiseen tilanteeseen, voivat olla tehokkaita vain mikäli ne tunnustavat äitiyden voimat (*maternal forces*) joista ne ovat riippuvaisia, hän painottaa, ja viittaa niillä myös luonnon prosesseihin.³⁴ Sitomalla yhä enemmän energiaa me horjutamme luonnon tasapainoa ellemmme vapautta sitä, mikä tarkoittaa palaamista taaksepäin (ei tosin patriarkaattiin), Brennan huomauttaa. Ja tässä käänteisessä prosessissa ratkaisevaa on äidin merkityksen tunnustaminen, sillä äitiyden voiman kiistäminen käynnisti sen yhteiskunnallisen ja historiallisen prosessin, joka sitoo energiaa ohi sen pisteen, missä on mahdollista ylläpitää olemassa olevaa elämää kaikkine lajeineen.³⁵

Mitä siis voimme Brennanin mukaan tehdä? Voimme yrittää vastustaa perustavan subjekti-objekti fantasian toteutumista yhä laajenevassa mittakaavassa maailmassa ja yrittää välttää sitä omassa psyykkisessä elämässämme.³⁶ Energeettinen yhteys yksilöiden ja ympäristön välillä vaikuttaa molempiin suuntiin; psyykkisellä ja meditatiivisella vastarinnalla on myös vaikutuksensa. Subjektiivinen ja sosiaalinen ulottuvuus liittyvät toisiinsa. Mikäli suhtaudumme vakavasti yksilön ja ympäristön suhteen purkamattomuuteen on selvää, että jokaisella teolla ja ajatuksella on vaikutuksena.³⁷ Kaikella on väliä.

Brennan korostaa toistuvasti miten tärkeää on tunnustaa riippuvuutemme luonnon, tai kuten hän Spinozaa mukaillen sanoo *Deus Sive Naturan* (Jumalan eli Luonnon) poikkeuksellisesta luovuudesta, symbolisoida jumaluus äitiyden termin ja vastustaa vallankäyttöä suhteessa toisiin sen kaikissa muodoissa.³⁸ Hänen talouden mittakaavaa ja äitiyden arvostusta koskevat ehdotuksensa ovat provosoivia, mutta tämän tekstin kysymyksenasettelua ajatellen jo väite yksilön ja ympäristön suhteen purkamattomuudesta ja ajatus siitä, että jokaisella ajatuksella ja teolla on vaikutuksensa, on riittävän huolestuttava ja haastava. Tavoillamme tehdä taidetta ja tutkimusta on väliä. Sillä mitä toistamme ja miten toistamme on merkitystä.

Orapihlajan varjossa

Ääniteos *Orapihlajan varjossa* sarjasta *Puut Puhuvat* esitettiin kaupunkitaidefestivaaleilla *Olohuone 306,4 km* Turussa kesäkuussa 2010. Neljä eri lajiin kuuluvaa ja eri paikassa kasvavaa orapihlajaa sai mp3 -soittimen roikkumaan oksistaan ja valkoisen puistonpenkin vierelleen. Neljä lyhyttä monologia (3–5 min.) pyöri soittimissa nonstop, vuorotellen suomeksi, ruotsiksi ja englanniksi kello kahdentoista ja viiden välillä festivaalin neljän päivän aikana. Yleisölle jaettu informaatio oli häpeämättömän ihmiskeskeistä ja inhimillistä, kuten myös sarjan nimi, *Puut Puhuvat*. Päähenkilöt, orapihlajat, olivat elollisia olentoja, joita koneet ja niiden välittämä äänitetty puheeni ”avustivat”, muodostaen eräänlaisen kokoonpanon (*assemblage*). Äänitykset toimivat elävän installaation materiaalina, vaikeivät ne itsessään olleet eläviä.

Orapihlajan varjossa oli osa puhuvien puiden sarjaa, jonka aloitin kesällä 2003. Ensimmäinen versio työstä *Puut Puhuvat* esitettiin kesänäyttelyssä *Reviiri – Taidepolku* Harakan saarella 3.7.–14.9.2003. Polun varrelle sijoitettuja puita oli viisi ja niiden puhetta saattoi kuunnella oksista riippuvista kuulokkeista. Verkkovirtaan kytketyt, puun juurelle tai lehvistöön piilotetut CD-soittimet pyörittivät monologeja nonstop kahden ja puolen kuukauden ajan. Kuulokkeiden vieressä riippuvissa korteissa oli tietoa työstä: ”Tänään sanotaan ABC, kerran aakkoset olivat koivu, pihlaja, saarni (beth, luis, nion) ja leppä... Puiden puhetta ja puhetta puista.” Ensisijaisen lähteeni, Robert Gravesin teoksen *The White Goddess*³⁹ mukaan muinaisten kelttien aakkosten eli *beth-luis-nion* (koivu-pihlaja-saarni) aakkosten neljäs kirjain oli *Fearn* (leppä) ja viides *Duir* (oak), vaikka aakkosista onkin useita versiota.⁴⁰ Harakassa ensimmäiset puhuvat puut olivat kuitenkin koivu, pihlaja, saarni, leppä ja vaahtera.

Monologit olivat lyhyitä (3–5 min.) ja niiden rakenne oli suurin piirtein samanlainen. Joidenkin kasvitieteellisten faktojen lisäksi ne sisälsivät kulttuurihistoriallista tietoa⁴¹, kuulijalle suunnattuja neuvoja henkisellä tiellä⁴² ja populaaripsykologisia luonnehdintoja.⁴³ Käyttääkseni koivua esimerkkinä, ensin lyhyt esittely: ”Minun nimeni on Betula, vaikka täälläpäin sanovat minua koivuksi...”. Sitteen kuulijalle suunnattuja neuvoja: ”Minä olen apunasi kun aloitat jotakin uutta...”. Sen jälkeen hiukan historiaa: ”Ennen vanhaan paholaiset piiskattiin pois ihmisestä koivuvitsoilla...”. Ja lopuksi henkilökohtaista psykologisoivaa puhetta: ”Minä

olen ystäväieni mukaan notkea, hienostunut ja pidättyväinen...”. Tärkeämpää kuin mitä puut sanoivat oli se, että ne yleensä puhuivat. Työn lähtökohtana oli kuvitelma ja leikki: Mitä puut sanoisivat jos ne voisivat puhua? Miltä ne kuulostaisivat? Olennaista oli, että puille annettiin lupa puhua (vaikkakin fiktiivisesti), että puilla oli persoonallisuus, tunteita, luonteenpiirteitä, kulttuurinen historia ja niin edelleen. Toisin sanoen inhimilliset tarpeet, arvot ja ominaispiirteet ulotettiin koskemaan puita.

Fiktiivisen ulottuvuutensa takia työ oli hyvin teatterillinen, perustui antropomorfismiin, inhimillistämiseen, ja mieltyi monien teatteriesitysten tapaan ”viihteelliseksi kannanotoksi” vaikkeivät puut puhuneetkaan ympäristöpolitiikkaa tai vaatineet äänioikeutta.⁴⁴ Puilla ei tässä tapauksessa ollut omaa toimivaltaa, vaan ne toimivat lähinnä nukkien tavoin. Niiden puheet olivat kuulijalle suunnattuja ensimmäisessä persoonassa kerrottuja tarinoita, nimenomaan ”ikään kuin” puut puhuisivat.⁴⁵ Silti yritin omalla tavallani vastata Italo Calvinon esseessään moninaisuudesta esittämään haasteeseen:

... jospa olisikin mahdollista luoda teos minän ulkopuolelta, teos jonka avulla voisimme siirtyä yksilöllisen minän rajoitetun näkökulman ulkopuolelle ja astua sisään muihin omamme kaltaisiin, mutta myös antaaksemme äänen niille jotka eivät osaa puhua: räystäälle asettuvalle linnulle, puulle keväällä ja puulle syksyllä, kivelle, sementille, muoville...⁴⁶

Puut puhuvat -työssä käyttämäni työtapa osoittautui kiinnostavaksi tavaksi yrittää esityksellistää maisema (vastapainona maiseman muutoksia vuoden aikana dokumentoiville videoteoksilleni) ja olen jatkanut puhuvien puiden sarjaa eri yhteyksissä. *ANTI* -festivaaleilla Kuopiossa Minnan puistossa 2004 tammi, vaahtera, lehmus, mustakuusi ja Siperian mänty pääsivät puhumaan.⁴⁷ Koulutusprojektissa *Tuntematon Töölö - Paikasta paikkaan* huhtikuussa 2006 eräs Taivallahdessa kasvava paju (kelttien 'saille') sai suunvuoron kaksiosaisessa työssä *Pajun Puhetta*. Ympäristötaidenäyttelyssä *Hiidentie* Salon seudulla kesällä 2008 kaksi omenapuuta (kelttien *quert*) sai sanoa sanottavansa työssä *Omenapuu*.⁴⁸ *Orapihlajan varjossa*, Turussa 2010, oli osa tätä samaa sarjaa.

Olohuone 306,4 km² -kaupunkitaidefestivaaleilla 2–5.6.2010 esitettyä työtä kuvailin esitteessä seuraavasti:

Kukkivan puun tuoksussa on taikaa, jos puu kuiskii mietteitään sen katveessa istuvan korvaan. Mutta entä jos puu on pieni ja piikikäs, pelkkä pensas? Ja puhuu kummallisia kolmella kielellä? Puut puhuvat (Trees Talk) on sarja paikkakohtaisia pienoiskuunnelmia, puiden puhetta ja puhetta puista. Me sanomme ABC, muinaiset keltit sanoivat beth, luis, nion (koi-vu, pihlaja, saarni). Orapihlaja (huath) on puuaakkosten kuudes kirjain. Touko-kesäkuun vaihe on orapihlajan aikaa. Tänä keväänä Turussa neljä orapihlajaa saa suunvuoron.⁴⁹

Valitsin orapihlajan ajankohdan mukaan, sillä kuudes kuukausi kun orapihlajat ovat kukassa on kelttien kalenterissa orapihlajan kuukausi ja orapihlaja on puu-aakkosten kuudes kirjain (*huath*). Valkoiset puistonpenkit orapihlajien luona, joiden tarkoitus oli merkitä paikka, houkutella ihmiset istumaan pienten puiden alla ja tuntemaan niiden tuoksu, olivat uutta aiempiin puhuviin puihin verrattuna. Uutta oli myös kolmen kielen vuorottelu (suomi, ruotsi ja englanti). Festivaali kesti vain parin päivän ajan, joten tällä kertaa käytin yön aikana ladattavia paristoja. (Sidoin soittimet ja kuulokkeet oksiin aamuisin ja poistin ne iltaisin, mutta siitä huolimatta osa niistä varastettiin päivän aikana. Olin varautunut siihen, ja asetin uudet paikalleen seuraavana aamuna.) Valitsin työhön neljä pientä orapihlajaa, jotka kasvoivat eri puolella kaupunkia: Turun linnan luona sataman lähellä, Barkerin puistossa kaupungin halki virtaavan joen varrella, Vartiovuorella, josta on kaunis näkymä yli kaupungin sekä Puolalan puistossa lähellä keskustaa vanhan talon edustalla. Kaikki kuuluivat eri orapihlajalajeihin ja kertoivat siksi omat tarinansa.

Orapihlajien tarinat kirjoitin yksikön ensimmäistä persoonaa käyttäen, ja ne alkoivat kaikki lauseella ”Minun nimeni on *Crataegus*, vaikka täälläpäin minua sanotaan orapihlajaksi.” Muilta osin tekstit pyrkivät huomioimaan kunkin lajin ominaislaadun ja kasvupaikan erityispiirteet. Barkerin puistossa kasvava aitaorapihlaja *Crataegus Grayana*, (kuva 1., äänite 1.) kertoi esimerkiksi pitävänsä kasvupaikastaan joen rannalla:

Minua kasvatetaan täällä pääasiassa vain leikatuissa pensasaidoissa ja olen suosittu koska selviän sääolosuhteista jopa Lapissa asti. Orapihlaja-aidat leikataan tavallisesti heinäkuun loppupuolella, kun oksien kasvu on loppunut. Leikkaamattomana minusta kasvaa tällainen vahvaokainen pieni puu tai puuta muistuttava pensas, joita näkee puistoissa ja ajoratoja erottavissa istutuksissa. Sukulaisiani voi tavata myös villiintyneenä asutuksen lähellä. Lehteni ovat viuhkamaisesti parihalkoiset ja suippotyviset ja marjoissani on 4 tai 5 luuta.

Minusta on hauska kasvaa lähellä joen rantaa. Olen tässä lähinnä ohikulkijoita ja voin seurata mitä joella tapahtuu. Minusta on myös mukavaa olla itsenäinen puu, vaikka sitten pienikin, eikä mikään pensasryteikkö. Ja olisihan kauheaa kasvaa aidassa joka leikataan niin, ettei ikinä pääsisi kukkimaan. Mutta ei yksinkään ole mukavaa. Me olemme suhteellisen saman ikäisiä kaikki kahdeksan pikkupuuta, ja olemme varttuneet tässä yhdessä lähekkäin. Jokaisen mielestä hänen paikkansa on tietysti paras, mutta en minä ainakaan vaihtaisi. Minusta virtaavaa vettä on mukava katsella. Tässä kaikki näkevät, että olen pieni ja tyylikäs puu, enkä mikään pensas, vaikka useimmiten ihmiset muistavat meidät leikatuista orapihlaja-aidoista.

Puolalan puistossa kasvava orapihlaja, *Crataegus Submollis* (kuva 2., äänite 2.), keskittyi kertomaan orapihlajien lääkeominaisuuksista ja viittasi kasvupaikkaansa vain sivumennen:

Orapihlajien suku on hyvin vanha. Pohjois-Amerikasta on löydetty liitukaudella 140 ja 170 milj. vuotta sitten eläneitä fossiilijäännöksiä sukulaisistamme. Siellä luonnonvaraisia orapihlajalajeja on sadoittain. Minä olen *Crataegus submollis*, eli iso-orapihlaja, ja olen alkujaan kotoisin Amerikasta minäkin. Voin kasvaa jopa kymmenen metrin korkuiseksi ja tuotan poikkeuksellisen runsaasti punaisia luumarjoja. Minut on istutettu tähän varta vasten, vaikka tässä on kieltämättä juurilleni hiukan ahdas kasvupaikka, varsinkin näin vanhemmiten. Toisaalta aurinko paistaa tähän mukavasti, eikä liikenne pahemmin haittaa. Pidän siitä että voin levittää oksani vapaasti joka suuntaan. Vaikka näyttää siltä että meitä on tässä kaksi vierekkäin, olen vain haarautunut kahtia kasvaessani.

Linnan puistossa kasvava, Suomessa rauhoitettu ns. tavallinen orapihlaja, *Crataegus Monogyna* (kuva 3., äänite 3.), viittasi lyhyesti historialliseen kasvupaikkaansa:

Totta puhuakseni, nuorempana en osannut arvostaa tätä kasvupaikkaani. Minusta tuntui että kyhjötimme täällä takapihalla tietämättöminä tapahtumista linnan muurien sisäpuolella. Emmehän edes pääse näkemään ketä pääportista kulkee sisään ja ulos. Tosiasiassa olen unohtanut senkin vähän mitä olen nähnyt. Periaatteessa kyllä arvostan historiaa, mutta eihän sitä ymmärrä historiaksi silloin kun se on jokapäiväistä elämää.

Muinoin meillä oli tärkeä sija vanhojen kelttien puuaakkosissa eli bethluis-nion (tai koivu-pihlaja-saarni) aakkosissa. Minä olin kuudes kirjain, h niin kuin huath eli orapihlaja. Heidän kuunkierto on perustuvassa kalenterissaan minun kuukauteni ulottui toukokuun kolmannestatoista päivästä kesäkuun yhdeksänteen. Näissä kalenterikysymyksissä asiantuntijat ovat tosin olleet monta mieltä. Juliaanisen kalenterin mukaan (jota käytettiin Britanniassa ennen vuotta 1752) orapihlajan kuukausi alkoi toukokuun ensimmäisestä päivästä. Se oli tärkeä juhla, kevään tulijuhla nimeltä beltane myöhemmin mayday ja nykyään vappu. Siihen aikaan kalenteri ymmärrettiin eri tavalla. Kevät ei vaihtunut kesäksi päivämäärän perusteella, vaan sen mukaan milloin orapihlajat puhkesivat kukkaan.

Neljäs orapihlaja, *Crataegus Rhipidophylla* (kuva 4., äänite 4.), observatorion vieressä Vartiovuorella, kuvaili suhdettaan kasvupaikkaansa näköalan ja ympäröivän kasvillisuuden kautta:

Avarat näkymät, niitä minä rakastan. Olen sopeutunut elämään tässä syreenien, koristeherneen ja kuusaman keskellä koska nautin katsella yli kaupungin. Joskus tietysti mietin miltä tuntuisi elää tässä jos seurana olisi muita minunlaisiani. Syreenien kanssa minulla on aina täysi työ mahtua mukaan kukkimaan, koska kun ne ryhtyvät tuoksumaan ei siinä paljon muilla ole mahdollisuuksia. Mutta ei minulla ole mitään syreenejä vastaan sinänsä. Olo vaan joskus tuntuu yksinäiseltä heidän keskellään, kun

he levittäytyvät tuoksumaan täydellä teholla ja vielä kuusamakin panee parastaan. Syksyisin punaiset marjani sentään erottuvat.

Irlannissa minua kunnioitetaan keijupuuna. Jos istut vappuyönä keijumäellä kasvavan orapihlajapuun juurella, sinut kaapataan keijujen valtakuntaan. Minä vartioin myös monia kaivoja ja lähteitä, ja minua kohdellaan usein toivomuspuuna johon ripustetaan kangasriepuja. Yksinäisiä orapihlajia kasvaa siellä pelloilla ja hautakummuilla ja sanotaan, että niiden kaataminen tuottaa onnettomuutta, karjan, rahojen tai jopa lasten menetystä. Arvelisin syyn olevan siinä, että ennen muinoin ihmisen kuollessa hänen ruumiinsa pestiin vedellä ja heinällä ja sen jälkeen heinät ja vesi pantiin orapihlajapensaalle. Ja vanhan tavan mukaan orapihlaja istutettiin lähelle paikkaa jossa oli sattunut joku onnettomuus. Sillä tavalla sekä sielu että paikka puhdistettiin kielteisistä värähtelyistä joita onnettomuus oli tuottanut, tai jotka olivat tuon onnettomuuden alunperin aiheuttaneet.

Orapihlajan varjossa, samoin kuin muut *Puut Puhuvat* sarjan pienimuotoiset paikakohtaiset kuunnelmat ovat vakuuttaneet minut tekniikan käyttökelpoisuudesta. Voidaan ajatella, että elävän olennon, puun, ja ihmispuhetta toistavan koneen yhdistelmä on vain hiukan oudompi versio tutusta kombinaatioista, jossa elävä esiintyjä toimii elottomalla näyttämöllä, mutta tässä yhteydessä se voi myös haastaa miettimään mikä on elävä esitys.

Elävyys ja vuorovaikutus

Työskentely *Orapihlajan varjossa* teoksen parissa herätti kiinnostukseni verrata sitä Auslanderin kuvailemaan *GuitarBotana*⁵⁰ esitykseen, jossa viulisti esiintyi yhdessä robotin kanssa. Kuka oli robotti - tai viulisti - tässä tapauksessa? Voisi olettaa, että nauhoitettu ääneni toimi robotin roolissa. Äänitetyn puheen ja puun välisestä suhteesta puuttuu kuitenkin vuorovaikutus ja siten myös kokemus elävyydestä, siitä huolimatta että kanssa-esiintyjä, orapihlaja on erinomaisen elävä. Ennalta nauhoitetun esityksen, puhuvan ihmisäänen, ja puun elävän läsnäolon yhdistelmää, tuoksuvine kukkineen ja tuulesa liikkuvine oksineen, voisi ehkä teknisesti kutsua eräänlaiseksi dubbaukseksi (erotukseksi huulisyntetisistä). Analysoitaessa yhdistelmää alussa esitetyn Wurzelin kaavion avulla se voitaisiin ymmärtää ennalta nauhoitetun materiaalin ja yhteisen tilallisen läsnäolon kombinaationa, eli kolmantena elävyyden muotona.

Voidaan kysyä missä määrin orapihlaja tosiasiallisesti toimii esityspaikkana pikeminkin kuin kanssaesiintyjänä. Kyseessä on ehkä erityinen sekoitus päähenkilöä ja paikkaa, joka vaikuttaa esimerkiksi esityksen saavutettavuuteen. Aivan kuten klassisessa elävässä esityksessä katsojan tai kuulijan on oltava paikalla tuossa nimenomaisessa paikassa tuona nimenomaisena ajankohtana kokeakseen teoksen. Teos itsessään on elävä myös merkityksessä katoava, mikä tietysti on ajallinen käsite. Kuitenkin samanaikaisuus, joka Doreen Massey⁵¹ mukaan on tilallisuudessa keskeistä, on myös näiden töiden kannalta olennainen. Orapihlajat puhuivat

kaikki samaan aikaan eri puolella kaupunkia. Elävyys, jonka puhuvat orapihlajat tuottivat, oli jossakin mielessä vastakkaista Auslanderin analysoimaan elävyyteen nähden. Mitään varsinaista vuorovaikutusta ihmisesiintyjän eli tässä nauhoitetun puheen ja ”robottiesiintyjän” (joka tässä tapauksessa oli elävä olio, puu) välillä ei tapahtunut (ei edes yleistä kasvien ja eläinten välistä kemiallista vuorovaikutusta hapen ja hiilidioksidin tuotannon ja kulutuksen tasolla). ”Paikka” oli esiintyjä, elävä osa ”olohuonetta”, kun taas ihmisesiintyjä osallistui vain nauhoituksena.

Kuulijalta edellytettiin jonkin verran aktiivisuutta, jonka ehkä voisi mieltää myös vuorovaikutukseksi ympäristön kanssa. Hänen oli etsittävä ja löydettävä puut puistoista eri puolilta kaupunkia, otettava kuulokkeet korvilleen, mahdollisesti vielä odotettava oikeankielistä versiota ja myös pääteltävä milloin oli kuullut koko tarinan, koska välttämättä saapui siihen ”keskeltä”. Hän saattoi istuutua penkille tai pysytellä seisaallaan ja niin edelleen. Viime kädessä kuulijan ja puun välillä tapahtui hienovaraista kemiallista vuorovaikutusta, miksei myös energeettistä vaihtoa Brennanin esittämässä mielessä. Kuulijan kannalta kyse ei kuitenkaan ollut vuorovaikutuksesta sanan totutussa merkityksessä, sillä hän ei pystynyt itse vaikuttamaan nauhoitukseen eikä oikeastaan puuhunkaan. Oliko siis kyse elävästä esityksestä laisinkaan?

Mikäli kokemus elävyydestä syntyy enenevässä määrin vuorovaikutuksen funktiona, esimerkiksi seurauksena koneen tuottamista välittömistä reaktioista ja vastauksista, jotka simuloivat elävän olion toimintaa, tämä vaikuttaa käsityksemme toimijuudesta ja muuttaa suhdettamme kaikkiin niihin olioihin, jotka eivät välittömästi reagoi meihin. Robotti voittaa varmasti puun välittömissä vuorovaikutustaidoissa. Mikäli oletamme, että maailman on jatkuvasti reagoitava meihin, jotta se tuntuisi meistä elävältä, suhteemme ympäristöön muuttuu. Miten pystymme arvostamaan muita olioita kuin nisäkkäitä tai koneita, jotka kykenemme tunnistamaan potentiaalisiksi kanssatoimijoiksi ja joiden voimme toivoa ryhtyvän vuorovaikutukseen kanssamme (tai Brennanin sanoin jopa palvelemaan meitä), ellemmekoe niitä eläviksi? Puu on erittäin elävä vaikkei se voi tarjota meille välitöntä kokemusta vuorovaikutuksesta. Jonkinlaista vuorovaikutusta tietysti tapahtuu, esimerkiksi hapen ja hiilidioksidin vaihtoa, mutta useimmiten huomaamatta ja erilaisella ajallisella tasolla kuin sosiaalinen vuorovaikutus, johon olemme tottuneet.

Elävässä esityksessä tämä kirjaimellisesti elävä, elollinen ulottuvuus on se, mikä itseäni erityisesti kiinnostaa. Ja tämä on myös se ulottuvuus joka resonoi Teresa Brennanin ajatusten kanssa suhteestamme elävään tai ei-niin-elävään ympäristöön. Hänelle keskeistä on olion kyky osallistua uusien olioiden synnyttämisen kiertokulkuun, mikä on tyypillistä orgaaniselle elämälle toisin kuin suurimmalle osalle hyödykkeistä, jotka eivät kykene uusintamaan itseään tai edes maatumään biologiseksi (*biodegradable*) jätteeksi kohtuullisessa ajassa. Vaikka elollisen ja elottoman, orgaanisen ja epäorgaanisen erottelu haihtuu ja hämärtyy mikroskooppisella tasolla, ja vaikka erilaisten niin sanottujen elottomien osatekijöiden panos elämämme kannalta keskeisissä kombinaatioissa ja kokoonpanoissa (*assemblage*) onkin olennainen, inhimillisen kokemuksen tasolla ero on usein aistittavissa. Vaikka ehkä kaipaammekin laitteita, jotka tottelevat käskyjämme ja reagoivat tekoihimme ja saatamme jopa pitää niitä elävämpinä kuin puita tai kasveja, jotka eivät

kuuntele jokaista oikkuamme, ruumiimme luultavasti kykenee aistimaan miten organisesti elävä ympäristömme on. Brennanin mukaan reagoimme energieettisesti ympäristöömmee, tietoisesti tai tiedostamatta.

Mitä siis pitäisi toistaa? Minkälaisia käytäntöjä tulisi kehittää? Voinko millään tasolla väittää, että ihmispuhetta toistavien mp3 -soittimien ripustaminen kukkiviin puihin lisäisi ymmärrystämme elävän ympäristön merkityksestä tai auttaisi meitä arvostamaan puita elävinä olentoina? Eikö ihmisesiintyjän korvaaminen mekaanisella, tallennettua puhetta toistavalla laitteella, jota on kuunneltava kuulo- lokkeista, pikemminkin eristä meidät muista paikalla olijoista, vaikka se luokin intiimin kuuntelutilanteen, ja etäännyttä meitä elävästä yhteydestä kanssaihmi- siin ja muihin olentoihin tai loitonna meidät kokemasta vastavuoroista ajatusten, tunteiden ja energian vaihtoa? Ja ennen kaikkea, eikö vaarana ole, että puiden inhimillistäminen ripustamalla niihin kuviteltuja tarinoita pikemminkin estää mei- tä ymmärtämästä niiden erityislaatua ja ominaispiirteitä?

Inhimillistäminen

David Abram esittää teoksessaan *Becoming Animal*,⁵² että voimme tuntea puut ja kivet jalkojemme alla, koska emme ole niin kovin erilaisia kuin ne; koska meillä on omat raajamme ja mineraalinen koostumuksemme; koska perinteisistä käsi- tyksistä poiketen emme ole pelkkää tietoisuutta ja mieltä vaan kosketeltavia ruu- miita, joilla on tiheys ja paino ja paljon yhteistä kaikkien kohtaamiemme olioiden kanssa.⁵³ Tavalla, joka resonoi esimerkkinä kanssa, Abram toteaa, että voimme vaikuttaa omaan eheyteemme vain astumalla yhteyteen muiden kanssa, ja noi- den muiden ei tarvitse olla ihmisiä, vaan ne voivat olla "kosteikkoja tai taidete- oksia tai käärmeitä jotka liukuvat leikatussa ruohossa"⁵⁴, sillä jokainen asia, jos siihen kohdistaa huomionsa, voi koota yhteen aistimme ainutlaatuisella taval- laan. Abramin mukaan jokainen olio aiheuttaa meissä hienovaraisen sulautumi- sen ja muuttaa sisäistä organisaatiotamme. "Aistiva ruumis on kuin avoin virta- piiri joka täydentyy vain asioissa, toisissa, ympäröivässä maassa."⁵⁵ Tätä kautta voimme myös ymmärtää, miksi animistinen tai inhimillistävää tapa puhua olioista, joka olettaa, että maisema on täynnä elollisia olentoja, voi vahvistaa yhteyttä- me maailmaan. Ehkä meidän todella tulisi puhua tavalla "joka olettaa jonkin- laisen luovuuden olemassaolon kiinteimmiltäkin vaikuttavissa ilmiöissä" ja joka viittaa asioihin ei objekteina, vaan elollisina subjekteina, itessään elävinä olioio- na.⁵⁶ Animistinen puhetapa avaa vastavuoroisuuden ja vuorovaikutuksen mah- dollisuuden ruumiidemme ja ympärillämme hengittävän maan välille ja auttaa siten uudistamaan ja herkistämään aistimme, sillä se viittaa yhteyteen oman elä- mämme ja maaperän välillä. Lisäksi "kuvaamalla tuhannet oliot kehkeytymässä olevina elollisina olioina me tuomme oman kiellemme yhteen aistikokemuksen monimielisyyden ja tilapäisyyden kanssa."⁵⁷

Osin samansuuntaisiin johtopäätöksiin päätyy Jane Bennett, teoksessaan *Vib- rant Matter*⁵⁸ – vaikkakin toista kautta – korostamalla kaiken materian vitaalisuut- ta pikemminkin kuin kokemustamme siitä, todetessaan: "Mielestäni on väärin kieltää vitaalisuus ei-inhimillisiltä kappaleilta, voimilta ja muodoilta ja varovainen

inhimillistäminen voi auttaa paljastamaan tuon vitaalisuuden, vaikka se vastustaa-kin täydellistä kääntämistä ja ylittää kokonaisuutena käsityskyyni.”⁵⁹ Bennettin näkökulmasta mp3 -soitin ja orapihlaja ovat väreilevää ja jossakin mielessä elävää materiaa kummatkin. Siinä missä Brennan korostaa elottoman ja elollisen eroa, ja tuon eron vaikutusta meihin, Bennett painottaa niiden yhteyttä, kaiken materian tietynasteista elävyyttä. Ajatuksellisessa tasolla olen yhtä mieltä Bennettin ja myös Abramian kanssa, maailman erilaiset materiat ovat kaikki jossakin määrin ja jollakin tavoin elollisia. Mutta kokemuksen tasolla Brennan on mielestäni oikeassa siinä, että ne vaihtelevassa määrin elävät ja elolliset ympäristöt joissa toimimme vaikuttavat meihin.

Suurin haaste taiteellisissa ja tutkimuksellisissa käytännöissämme on löytää keinot kiinnittää huomio ympäristöön elävänä kokonaisuutena sen sijaan, että keskittyisimme pelkästään elävän esityksen sosiaaliseen ulottuvuuteen tai ihmisen ja teknologian vuorovaikutukseen. Taiteilijoina ja tutkijoina meillä on kyky ja velvollisuus yrittää ymmärtää ja kokea maailma, ei pelkästään kokoelmana esineitä ja vuorovaikutteisia laitteita ja objekteja, jotka on luotu ylläpitämään ja viihdyttämään meitä, vaan elävänä ympäristönä, jonka luomia osia me olemme ja jonka elämään me osallistumme jokaisella teollamme ja ajatuksellamme.

Kuvaliite

Kuva 1. Aitaorapihlaja Barkerin puistossa, *Crataegus Grayana*



Kuva 2. Orapihlaja Puolalan puistossa, *Crataegus Submollis*



Kuva 3. Tavallinen orapihlaja Linnan puistossa, *Crataegus Monogyna*















Kuva 4. Orapihlaja Vartiovuorella, *Crataegus Rhipidophylla*

Teatteri ja media(t)



Ääniteliite

1. Barkerin puiston orapihlajan puhe suomeksi   
2. Puolalan puiston orapihlajan puhe suomeksi   
3. Linnan puiston orapihlajan puhe suomeksi   
4. Vartiovuoren orapihlajan puhe suomeksi   

Viitteet

- 1 Esim. Bennett 2010.
- 2 Brennan 2000.
- 3 Op.cit., 176.
- 4 Phelan 1993.
- 5 Piccini & Rye 2008.
- 6 Olen käsitellyt kysymystä myös suhteessa kameralle esitetyn performanssin problematiikkaan ja taiteellisen tutkimuksen vaikuttavuuteen artikkelissa "Performing Landscape: Live and Alive" *Total Art Journal* Vol 2 2012.
- 7 Auslander 2008.
- 8 Phelan 1993; Auslander 1999; Schneider 2001; Taylor 2003 jne.
- 9 Auslander 2008, 109.
- 10 Auslanderin ideoista suhteessa esitysteknologiaan ks. Nykyri 2013.
- 11 Samansuuntaisia ajatuksia, vertailemalla ulottuvuuksia kuten "tässä ja nyt" – "siellä silloin" ja "tässä silloin" – "siellä nyt", yritin kehittää alustuksessani "Performing landscape - here at that time / there now" symposiumissa *Site/sight – Source/resource*, University of Exeter, 11–12.9. 2004 ja myös Teatterintutkimuksen päivillä Tampereella samana vuonna.
- 12 Morse 1998, 15. Lainaus Auslander 2008, 111.
- 13 Couldry, 2004, 356-7. Lainaus Auslander 2008, 111.
- 14 Auslander 2008, 112-116.
- 15 Brennan 2000.
- 16 Lepecki 2006. Suomeksi *Tanssitaide ja liikkeen politiikka* 2012.
- 17 Brennan 2000, 68-9.
- 18 Op.cit., 174.
- 19 Op.cit., 177.
- 20 Op.cit., 2.
- 21 Op.cit., 5.
- 22 Op.cit., 11.
- 23 Guattari 2000.
- 24 Brennan 2000, 13.
- 25 Op.cit., 7-8.
- 26 Op.cit., 9.
- 27 Op.cit., 10-11.
- 28 Op.cit., 34-35.
- 29 Op.cit., 189.
- 30 Op.cit., 36.
- 31 Op.cit., 174.
- 32 Op.cit., 175-76.
- 33 Op.cit., 187.
- 34 Op.cit., 194-95.
- 35 Op.cit., 177.
- 36 Op.cit., 189.
- 37 Op.cit., 191.
- 38 Op.cit., 198-99.
- 39 Graves 1948, 165-188.
- 40 Esim. The Druidic Tree Alphabet

- ⁴¹ Op.cit.
- ⁴² Carroll 1997.
- ⁴³ Heinonen-Rivasto 1997.
- ⁴⁴ Olen pohtinut taiteilijan positiota *Puut puhuvat* -työssä verrattuna yhteisötaiteilijan asemaan tekstissä "Yksityisestä julkiseen" (Arlander 2007).
- ⁴⁵ Eri tapoja esiintyä puiden kanssa olen tarkastellut myös tekstissä "Performing with Trees: Landscape and Artistic Research" (Arlander 2010b).
- ⁴⁶ Calvino 1995, 188.
- ⁴⁷ Olen kuvannut puhuvien puiden kohtaloa Kuopiossa tekstissä "Miten esityksellistää maisema, miten toimeenpanna paikka?"(Arlander 2007).
- ⁴⁸ Erkki Soinisen kanssa toteutettuihin Kuvataideakatemia-tila-aika-taiteen osaston ja Teatterikorkeakoulun esitystaiteen ja teorian maisteriohjelman yhteistyöprojekteihin tehtyjä pieniä töitä olen kuvannut lyhyesti Arlander 2012.
- ⁴⁹ Arlander 2010 a.
- ⁵⁰ Auslander 2008, 112-116.
- ⁵¹ Massey 2005, 12.
- ⁵² Abram 2010.
- ⁵³ Op.cit., 46.
- ⁵⁴ Op.cit., 254.
- ⁵⁵ Op.cit., 254.
- ⁵⁶ Op.cit., 70.
- ⁵⁷ Op.cit., 70-71.
- ⁵⁸ Bennett, 2010.
- ⁵⁹ Op.cit., 122.

Mainitut ääniteokset

- Arlander, Annette. 2010. *Orahihlajan varjossa (In the Shadow of the Hawthorn)* paikkakohtaiset pienoiskuunnelmat (monologit). Kaupunkitaidefestivaali *Olohuone 306,4 km²*. Turku 2.–5.6.2010.
- 2008. *Omenapuu (The Apple Tree)* paikkakohtaiset pienoiskuunnelmat (monologit), opetusprojektissa *Hiidentie / Taiteen tiet*. Salon seutu. Teatterikorkeakoulu ja Kuvataideakatemia. 5.6.–6.9. 2008.
- 2006. *Pajun puhetta (Willow Talk)* paikkakohtaiset pienoiskuunnelmat (monologit), opetusprojektissa *Tuntematon Töölö - paikasta paikkaan*. Teatterikorkeakoulu ja Kuvataideakatemia. Helsinki 25.–29.4.2006.
- 2004. *Puut puhuvat (Trees talk)*, paikkakohtaiset pienoiskuunnelmat (monologit) *ANTI Contemporary Art Festival*. Kuopio 16.–19.9. 2004.
- 2003. *Puut Puhuvat (Trees talk)*, paikkakohtaiset pienoiskuunnelmat (monologit), Reviiri Taidepolku, Harakan saari 3.7.–14.9. 2003. <http://www.harakka.fi/2003/reviiri/index01.shtml> (15.9.2013).

Lähteet

- Abram, David. 2010. *Becoming Animal – An Earthly Cosmology*. New York: Random House Inc.
- Arlander, Annette. 2012. *Performing Landscape – Notes on Site-specific Work and Artistic Research Acta Scenica 28*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
2012. "Performing Landscape: Live and Alive." *Total Art Journal*. Vol 2. <http://totalartjournal.com/>
- 2010 a. Orapihlajan varjossa –esite
http://aa-orapihlaja.blogspot.fi/2010/08/orapihlajan-varjossa_10.html ja
http://aa-orapihlaja.blogspot.fi/2010/08/i-skuggan-av-hagtornen_10.html sekä
http://aa-orapihlaja.blogspot.fi/2010/08/in-shadow-of-hawthorn_10.html
- 2010 b. "Performing with Trees: Landscape and Artistic Research." Teoksessa Freeman, *John Blood, Sweat & Theory – Research through practice in performance*. Oxfordshire: Libri Publishing 2010, 158–176.
- 2007. "Miten esityksellistää maisema, miten toimeenpanna paikka?" Teoksessa Mirka Niskala (Toim.). *ANTI Contemporary Art Festival 2002-2006, Aika- ja paikkasidon-naista nykytaidetta Kuopiossa*. Savonia Ammattikorkeakoulun julkaisusarja D 2. Kuopio: Savonian ammattikorkeakoulu Kuopion Musiikki ja tanssiakatemia, 49–61.
- 2007. "Yksityisestä julkiseen." Teoksessa Risto Pitkänen (Toim.). *Taiteilija tutkijana, tutkija taiteilijana*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 90. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 131–152.
- "Performing landscape - here at that time / there now". Alustus symposiumissa Site/sight – Source/resource. University of Exeter, 11–12.9. 2004. (käsikirjoitus)
- Auslander, Philip. 2008. "Live and technologically mediated performance." Teoksessa Tracy C. Davis (Toim.). *Cambridge Companion to Performance Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 107–119.
- 1999. *Liveness*. London and New York: Routledge.
- Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter – a political ecology of things*. Durham and London: Duke University Press.
- Brennan, Teresa. 2000. *Exhausting Modernity – Grounds for a new economy*. London and New York: Routledge.
- Calvino, Italo. 1995. *Kuusi muistiota seuraavalle vuosituannelle*. Suom. Elina Suolahti. Helsinki: Lokikirjat.
- Carroll, Roisin. 1997. *The Crane Bag*. Carlingford: Irish Ogham Publications.
- Couldry, Nick. 2004. "Liveness, 'Reality' and the Mediated Habitus from Television to the Mobile Phone". *The Communication Review* 7, 356–7.
- Graves, Robert. 1948. *The White Goddess*. New York: Farrar, Straux and Giroux.
- Guattari, Félix. 2000. *The Three Ecologies*. London: The Athlone Press.
- Heinonen-Rivasto, Reija-Tuulia. 1997. *Druidien puuhoroskooppi*. Jyväskylä: Ateenakustannus.
- Lepecki, André. 2006. *Exhausting Dance – Performance and the Politics of Movement*. New York: Routledge.
- 2012. *Tanssitaide ja liikkeen politiikka*. Suomentaja: Hanna Järvinen. Kinesis 3. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Massey, Doreen. 2005. *For Space*. London: Sage Publications.
- Morse, Margaret. 1998. *Virtualities: Television, Media Art, and Cyberculture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nykyri, Antti. 2013. "Tallentein tehty elävä esitys. Näkökulmia esittävien taiteiden elävyyteen ja tallenteiden esityskäyttöön". *Lähikuva* 3/2013, 44-59.

Teatteri ja media(t)

- Phelan, Peggy. 1993. *Unmarked*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Piccini, Angela and Caroline Rye. 2009. "Of Fevered Archives and the Quest for Total Documentation". Teoksessa Ludivine Allegue, Simon Jones, Baz Kershaw and Angela Piccini (Toim.). *Practice-as-Research in Performance and Screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 34–49.
- Schneider, Rebecca. 2001. "Archives - Performance remains." *Performance Research* Vol 6. N 2, 100–108.
- Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertory*. London and New York: Routledge.
- The Druidic Tree Alphabet, <http://www.angelfire.com/journal/cathbodua/Ogham.html> (15.9.2013).

Joanna Weckman



”Kun sai hyvät kritiikit, niin... sen muisti aina”¹

– näyttämöpuku, pukusuunnittelija ja teatterikritiikki

Julkaistut teatterikritiikit ovat teatterintutkimuksen kannalta kiinnostavaa ja usein käytettyä aineistoa. Niiden avulla on mahdollista saada tietoa esityksen tekijöistä ja eri osa-alueista, mutta myös tavoittaa aikalaiskokemus tietystä esityksestä useiden kymmenien vuosien takaa ja tulkita teoksen vastaanottoa. Pukusuunnittelutyötä tutkittaessa kritiikit eivät välttämättä ole kovin informatiivisia. Kriitikot ovat usein keskittyneet ohjaukseen ja näyttelijäntyöhön, ja huomiot esityksen puvuista ovat saattaneet jäädä vähäisiksi tai kokonaan pois. Tästä huolimatta kritiikit ovat näyttämö- ja elokuvapukututkimuksen² kannalta erittäin kiinnostavaa aineistoa, jonka avulla on mahdollista tarkastella myös arvoihin ja arvostuksiin liittyviä kysymyksiä. Liisi Tandefeltin pukusuunnittelijanuraa käsittelevän jatkotutkimukseni yhteydessä luin useita satoja teatterikritiikkejä 1950-luvun lopulta 1990-luvun alkuun. Kiinnitin huomiota siihen, miten kriitikot nostivat esiin tiettyjä pukuihin ja pukusuunnittelijaan liittämiään piirteitä, joihin liittyi selviä arvolautauksia. Paula Karhunen on huomauttanut näyttämötaiteen olevan ”hyvin leimallisesti” julkisuuden taidetta, ja miten taidekritiikki on eräs instituutioista, joka määrittää taiteen ja taiteilijan arvoa julkisuudessa.³ Taiteilijalle kritiikki on julkista palautetta omasta työstä, ja kuten muulle teatterin taiteelliselle työryhmälle, myös pukusuunnittelijalle kritiikit saattavat olla monin tavoin tärkeitä.⁴ Jatkotutkimuksen yhteydessä tekemissäni haastatteluissa teatterikritiikkien ja -kriitikkojen merkitys nousi esille Tandefeltin kertomuksissa.

Nykyisin näyttelijänä ehkä tunnetumpi Liisi Tandefelt (s. 1936) on ensimmäisiä laajalti tunnetuksi tulleita, pitkän ammattiuran tehneitä pukusuunnittelijoita Suomessa. Hänen monipuolinen uransa pukusuunnittelun parissa alkoi 1950-luvun lopulla ja jatkui aktiivisesti yli kolmekymmentä vuotta, 1990-luvun alkuun saakka. Kaikkiaan hän suunnitteli uransa aikana pukuja noin 120:n teokseen.⁵ Halusin selvittää tarkemmin, minkälaisia merkityksiä Tandefelt antoi teatterikritiikeille ja millä tavoin etenkin hänelle merkityksellisten teosten kritiikkien yhteydessä lähestyttiin pukuja ja pukusuunnittelijaa. Artikkelissani tarkastelen teatterikritiikkejä pukusuunnittelutyön kannalta kahdesta eri näkökulmasta; toisaalta taiteilijan kokemukseronnan⁶ kautta ja toisaalta eri lehdissä julkaistujen teatterikritiikkien avulla. Koska näyttämöpukuja ja pukusuunnittelutyötä ei ole aiemmin tarkas-

teltu vastaavalla tavalla, olen halunnut esitellä käyttämäni aineistoa varsin yksityiskohtaisesti ja tuoda esiin myös yksittäisten teosten joskus keskenään ristiriitaiset ja erilaisia asioita painottavat kritiikit. Ajallinen ulottuvuus tulee näkyväksi valitsemassani kronologisessa esitystavassa. Aineistona olen käyttänyt Tandefeltin kanssa 2000-luvun alussa tekemiäni elämäkerta- ja produktiohaastatteluja, joita olen tulkinnut sisällönanalyysin avulla, sekä viiteentoista näyttämöteokseen liittyviä 165:ä teatterikritiikkiä, joiden pukuihin liittyviä huomioita olen toistuvan lähiluennan kautta järjestänyt ja teemoitellut. Tandefelt on määritellyt yksitoista teosta itselleen tärkeiksi pukusuunnittelutöiksi, neljä teosta ovat negatiivisena muisteltuja kokemuksia, ja olen tulkinnut nämä kaikki viisitoista, vuosina 1958–1985 toteutettua teosta Tandefeltille merkityksellisiksi.⁷

***Kuningas Kvantti III (1958) – kekseliäisyyttä ja kalsareita*⁸**

Liisi Tandefeltin kokemuskerronnassa teatterikritiikit ja -kriitikot näyttäytyvät heti pukusuunnittelijauran alussa varsin vaikutusvaltaisina. Tandefeltin ensimmäiseen pukusuunnittelutyöhön, Jaakko Pakkasvirran Helsingin Ylioppilasteatterissa ohjaamaan *Kuningas Kvantti III*-näytelmään liittyy kokemuskertomus teoksen ensiillasta, jossa epäonnistumista pelännyt ja ennen loppukiihtoksia paennut Tandefelt olikin saanut puvustuksesta positiiviset kritiikit. Tuolloin Sosiaalidemokraattilehden kriitikkona katsomossa istuneen ohjaaja Eugen Terttulan mieltymys erilaista visuaalista estetiikkaa edustaneeseen puvustukseen johti Tandefeltin tulkinnan mukaan myöhemmin Terttulan tarjoamaan kiinnitykseen Tampereen Työväen Teatteriin vuonna 1963.⁹

Kuningas Kvantti III:n pukuja arvioitiin viidessä kritiikissä, jotka kaikkiaan pitivät Tandefeltin puvustusta¹⁰ varsin onnistuneena. Esimerkiksi Uuden Suomen kriitikko totesi Tandefeltin suunnitelleen

”näytelmän vertauskuvallisille henkilöhahmoille yleensä hyvin onnistuneet puvut, joista varsinkin naisten pukujen kauneus ja monimielisyys – tyliherätteissä ilmenevä – ansaitsee kiitoksen.”¹¹



Kuva 1. Katri Veltheimin kritiikki Uudessa Suomessa 9.12.1958. Liisi Tandefeltin leikekirja.

Kritiikeissä kuvailtiin etenkin pukujen visuaalisia ominaisuuksia; puvustus sisälsi "mitä hupaisimpia yksityiskohtia: [- -] ministerillä punaisten kalvosimien reunassa vauvanpitsiä, pikku prinsessalla harsopallo hamosena, kulttuuriministerillä jätti-läismäinen kaularöyhelö ym.". Pukuja arvioitiin esteettisenä elementtinä; niitä pidettiin kauniina ja värikkäinä, vaikkakin Ilta-Sanomien mukaan "miesten puo- lella joidenkuiden trikoot olivat turhan epäedulliset".¹² Toisaalta nostettiin esiin suunnittelun ja toteutuksen taidokkuus: mielikuvitus, "iloinen kekseliäisyys", "vähin keinoin loihdittu" puvustus ja hyvät ideat.¹³ Erikseen haluttiin mainita kulttuuriministerin, prinsessa Kvantin ja herra Protonin "rohkeasti vedetyt ja vä-

reissään vahvat asut”.¹⁴ Onnistuneen puvustuksen todettiin myös – kekseliään vuoropuhelun ja esiintyjäjoukon yhtenäisen virityksen ohella – auttaneen kestä- mään illan ”muodonetsinnän pitkäväteisyyden”.¹⁵

Tandefeltin kanssa 2000-luvun alussa tekemiemme haastattelujen yhteydessä miesten kalsarit mainittiin useaan otteeseen: kalsaripuhe on sekä puhetta ajan yleisistä arvoista, konkreettisesta materiaalista että kommentti Ilta-Sanomien krii- tikon Paula Talaskiven arvioon miesten epäedullisista trikoista, joiden Tandefeltin mukaan oli tarkoituskin näyttää roikkuvilta kalsareilta.¹⁶ Epäilen, että kalsareiden osuus korostui Tandefeltin kerronnassa juuri arvostelijan väärinymmärryksen täh- den, joka perustui aikakauden yleiseen tapaan. Talaskiven kritiikin ja Tandefeltin kerronnan kohdatessa tulee näkyväksi se, ettei tuolloin ollut tapana olla näyt- tämöllä alusvaatteissa, tai alusvaatteiden ei ollut tarkoitus viitata itseensä vaan historialliseen traditioon trikoina, joiden ideaali oli istuvuus, ei roikkuvuus. Alas- tomuus oli 1960-luvulle saakka sopimatonta teatterinäyttämöllä ja alusvaattei- silläan esiintyminenkin kyseenalaista.¹⁷

Luojan pienet kusiaiset (1964) – modernin teatterin keinot käytössä¹⁸

Tandefeltin saatua kiinnityksen näyttelijä-pukusuunnittelijaksi Tampereen Työvä- en Teatteriin hänen siellä ensimmäinen tärkeänä pitämänsä pukusuunnittelutyö oli Vili Auvisen ohjaama *Luojan pienet kusiaiset*. Teos oli absurdi satiiri, jossa Ylä- Vuoksi-lehden mukaan ”ei jätetty käyttämättä mitään modernin teatterin kei- noja”. Tällaisiksi keinoiksi kriitikko nimesi suggestiivisen musiikin, äänitehosteet, taustalle projisoidut jättimäiset kuvat, pantomiimillisen liikunnan, täysin pysäy- tetyt kohtaukset, valaistuksella tehostetun hetkellisen roolista irtautumisen, val- keaksi kalkitut kasvot sekä tyyliteltyt puvut, jotka

”oli otettu mukaan lisäämään mielikuvituksellista ja epätodellista vaiku- telmaa, josta kipeästi maaliinsa osuvan, kirpeän ja olevia oloja arvostele- van tekstin olisi pitänyt kohota esiin iskevänä ja paljastavana.”

Kritiikin mukaan se ei kuitenkaan sitä tehnyt, vaan teksti hukkui taustaansa ja tätä pidettiin tekstin omana vikana.¹⁹

Yhdeksästä kriitikosta seitsemän kuvaili tai arvioi Tandefeltin suunnittelemaa pukuja, joita pidettiin ”väreissään ja illusorisuudessaan täydelleen onnistuneina”. Suurin osa kriitikoista kiinnittikin katseensa juuri puvustuksen tyyliteltyyn värimaailmaan: puvustuksessa nähtiin ”vitsikästä fantasiaa” hallitun väriskaalan puitteissa, ja eräs kriitikko kuvaili, miten

”värit olivat hienostuneesti yksinomaan mustaa ja vihreää, poikkeukse- na kuninkaan ja kuningattaren violetti. Kuningas ja kuningatar olivatkin ainoat, jotka pysyivät koko ajan samoina”.²⁰

Yksi kriitikko viittasi pukujen historiallisiin esikuviin, keskiaikaan ja siihen, miten "rautakorkomiesten asepuvut muistuttivat tunnettuja esikuvia",²¹ viitaten todennäköisesti natsien univormuihin, ja kaksi kriitikkoa nosti esiin puvut tunnelmanluojina²².



Kuva 2. *Luojan pienet kusiaiset*. Kuvaaja: Juhani Riekkola. Teatterimuseo.

Macbeth (1964) – vihdoinkin villaa näyttämöllä²³

Eugen Terttulan Tampereen Työväen Teatteriin ohjaama *Macbeth* oli toinen Tandefeltille taiteellisesti merkittävä teos, jonka yhteydessä hän nosti esiin positiivisten kriitikoiden merkityksen tilanteessa, jossa itse oli pelännyt epäonnistuneensa pukusuunnittelijana ja jättänyt menemättä esityksen ensi-iltaan.²⁴

Tandefeltin suunnittelema puvustus ja Eero Kankkusen lavastus mainittiin suurimmassa osassa kritiikkejä.²⁵ Tandefeltin suunnittelema pukua pidettiin yleensä ottaen onnistuneina, tyylikkäinä, linjakkaina, ajattomina ja yksinkertaisen korruttomina. Myös onnistuneet, tummanraskaat värit mainittiin.²⁶ Uuden Suomen mukaan

”Liisi Tandefeltin pukujen suunnittelu edustaa sekä materiaalitunnultaan että väreiltään yhtenäisintä ja taiteellisinta ratkaisua Shakespeare-pukujen alalla ja osoittaa tekijän varmaa makua”.²⁷

Eräissä kritiikissä huomautettiin liian ”varhaisiksi” tyyliteltyistä puvuista, koska näytelmässä kuitenkin jo puhuttiin tykeistä, toisessa kaivattiin joustavampia ja kauniimmin laskeutuvia materiaaleja.²⁸ Suurimmassa osassa kuitenkin nähtiin puvut ja lavastus samankaltaisen ”jykevinä”, ja todettiin miten ”harvoin näkee lavastuksen ja pukujen näin hyvin sopivan esityksen luonteeseen”.²⁹ Helsingin Sanomien mukaan ”harvinaisen tyylikehää ja tarkoituksenmukainen on myös Liisi Tandefeltin puvusto aitoine materiaaleineen (karkeata villaa), puhtaine viivoineen ja väreineen”.³⁰ Puvustus nähtiin siis kritiikeissä paitsi esteettisenä elementtinä – kauneusarvojen näkökulmasta arvottaen – ja luontevana osana kokonaistaide-teosta, myös uudenaikaisena lähestymistapana historialliseen ja tradition raskautamaan vanhaan puvustamistyyliin.



Kuva 3. *Macbeth*. Kuvaaaja: Juhani Riekkola. Teatterimuseo.

Vaikka Tandefelt ei vielä luottanut omaan suunnittelutyöhönsä, kriitikkojen positiivinen vastaanotto kasvatti itseluottamusta – yllätti, mutta ilahdutti. Erityisen merkittävänä Tandefelt piti maan päälehden Helsingin Sanomien teatterikriitikko Sole Uexküllin positiivista kritiikkiä, vaikka kriitikko olikin erehtynyt materiaaleista – puvut eivät suinkaan olleet villaa vaan molskia ja velvetonia. Tandefeltin mukaan *Macbethin* yhteydessä häneen alettiin kiinnittää pukusuunnittelijana huomiota. Tandefelt koki, että yhden kriitikon huomattessa ja kiittäessä muutkin alkoivat kiinnittää hänen työhönsä huomiota, ja syntyi positiivinen, yhä laajempaa julkisuutta tuottanut kierre.³¹

***Can-Can* (1965) – puvut henkivät aikakautta katsomoon³²**

Tandefeltin kokemukseronnassa Tampereen Työväen Teatterin vuotuinen operetti *Can-Can* hahmottuu ensisijaisesti epätydyttävänä kokemuksena. Hyvät puvustuskritiikitkään eivät auttaneet, kun työhön muuten liittyi paljon ristiriitaisia tunteita.³³ Teoksen scenografia nostettiin kritiikeissä esiin: Eero Kankkusen lavastusta pidettiin toimivana ja käteväenä, mutta ennen kaikkea ”aikakauden tunnun antajana”, joka vei katsojan ”suoraan Pariisin sydämeen”. Kun lavastus nähtiin sekä aikakautta että paikkaa luovina elementteinä, pukujen osalta korostuivat aikakausi, esteettisyys ja Tandefeltin taidokkuus suunnittelijana: ”Tandefeltin puvut olivat mielikuvituksella suunniteltuja ja aikakausi henki katsomoon suurelta osalta myös niiden avulla”,³⁴ pukuja pidettiin värikkäinä, hehkuvina ja varmalla maulla suunniteltuina,³⁵ ja lisäksi Helsingin Sanomat totesi, miten

”Liisi Tandefeltin hieno väriaisti ja luova mielikuvitus pääsivät nyt ehkä ensimmäisen kerran todella oikeuksiinsa hänen suunnitelmassaan puvustossa, joka samoin kuin Eero Kankkusen lavastuskin lisäävät ratkaisevasti Can-Canin antia.”³⁶

Ylioppilasprinssi (1969) – herkullista silmänruokaa³⁷

Helsingin kaupunginteatteriin tehty, toinen Tandefeltin kokemukseronnassa negatiivisena muistelema teos oli sekin operetti. Myös *Ylioppilasprinssin* kohdalla havaitsin, että edes ylistävät kritiikit eivät vaikuttaneet siten, että Tandefelt olisi myöhemmin muistellut kyseistä pukusuunnittelutyötä onnistuneena.

Teoksen lavastus sai poikkeuksellisen paljon palstatilaa.³⁸ Useassa arviossa kerrottiin Leo Lehdon lavastuksesta laajasti tai jopa aloitettiin koko kritiikki lavastuksen arvioinnilla. On mielenkiintoista, miten suuri merkitys ”aitoudella” oli lavastusta arvioitaessa. Näyttämö avautuu kritiikeissä kurkistusluukkuna toiseen todellisuuteen, pois arjesta. Teoksen alku ja loppukohtaukset tapahtuivat ”todellisessa heidelbergilaisessa maisemassa”, viiniköynnösten peittämän majatalon ympäristössä, jossa taustalla virtasi joki. Virran yli kulki silta, jonka ”yläpuolella tuikkivat vuorten rinteillä olevien talojen valot” ja maisemassa kulki hevonen kärryineen – joka tosin tuomittiin ainoaksi, ”mikä ei ole majatalon ympäristössä todellista”, sillä hevosta esitti kaksi miestä, joiden jalat tulivat ainakin parvekkeella istuvan kriitikon näkyviin. Elävän hevosen puutteen kuitenkin korjasi myöhempi uhkea, purppuraa ja kultaa pursuava hovikohtaus, jossa silta muuttui juhlasalin taustalla olevaksi parvekkeeksi. Tanssiaiskohtauksen aikana portaat vieläpä jakautuivat kahtia ja keskelle salia ilmestyi suihkulähde.³⁹ Juuri nämä kaksi näyttämökuvaa – majatalo ja kuninkaallinen linna – olivat herättäneet myös muiden kriitikoiden huomion, ja niitä joko ihailtiin suuresti tai arvosteltiin ankarasti. Runsaan visuaalisuuden ohella arvioitiin tilaratkaisua ja värimaailmaa: kritiikot kiittivät lavastusta, joka tarjosi ”uhkeaa silmänruokaa” ja ”niin mahtavat ja kauniit olivat näkymät, että niitä ei pysty sanoin kuvaamaan”, jopa siten, että yleisön huomio kiinnittyi ensisijaisesti lavastuksen hienoihin yksityiskohtiin, kuten esimerkiksi solisevaan suihkulähteeseen.⁴⁰ Nya Pressenin kriitikko totesi puolestaan ohjauksen olevan huono, mutta lavastuksen vielä huonompi; tila oli ahdas ja ”färgerna var murriga”.⁴¹

Tandefeltin puvut saivat kuitenkin kriitikoilta pääasiassa kiitosta. Tanssiaispukuja pidettiin jopa parhaana asiana, mitä uudessa teatteritalossa oli nähty.⁴² Pari kriitikkoa piti pukuja vain lyhyesti ”kautta linjan onnistuneina” ja liitti lavastuksen saamat suosiosoitukset myös pukuihin.⁴³ Toisaalta pukujen ja lavastuksen yhteensopivuutta ja merkitystä teoksen viimeistellyn kokonaisvisuaalisen ilmeen kannalta pidettiin merkittävänä.⁴⁴ Eniten kritiikeissä kiitettiin pukuja esteettisenä elementtinä; kauniina ja tyylikkäänä, herkullisena silmänruokana,⁴⁵ ja huomioitiin pukujen merkitys aikakauden ja ”heidelbergiläisyyden” kuvittajina. Lisäksi kehuttiin pukusuunnittelijan taidokkuutta; hyvää taiteellista makua ja viimeistelyä jälkeä.⁴⁶ Kansan Uutisten kriitikko nosti esiin myös luokkayhteiskunnan,

jonka erisäätystä väkeä Tandefelt oli onnistuneesti puvustanut ”kunkin säätynsä mukaan”.⁴⁷ Nähtävästi Tandefelt oli harjoittanut eri säätiryhmiin liittyvää värikoordinointia, joka kuitenkin meni ohi Nya Pressenin kriitikolta. Vaikka tämä piti hovipukuja onnistuneina, majatalon väen puvut olivat ”väldigt tråkiga”, ja hän olisi kaivannut näidenkin pukuihin lisää värikkyyttä, ”som skulle ha antytt livs-glädje och gott humör”.⁴⁸ Sosiaalidemokraatin kriitikko oli asettunut vastahankkaan teosgenren perinteikkäältä vaikuttaneen, esteettisyyden ja aitouden merkityksellisyyttä painottaneen tulkintatavan suhteen – hän kutsui teosta esimerkiksi muovioperetiksi – ja nosti ainoana esiin myös teatterin ompelimon väen, joka oli ”varmasti saanut sormensa verille” tehdessään pukuja: ”Mutta mitä teatterintekijät eivät kestäisi operetin takia”.⁴⁹

Yhden yön erheet (1971) – puvut vieraan aikakauden tulkkina⁵⁰

Liisi Tandefeltille Tampereen Työväen Teatteriin tehdyn produktion historiallisille esikuville varsin uskollinen epookkipuvustus⁵¹ ja pukujen toteutusprosessi olivat onnistunut kokemus, vaikka useat kriitikot totesivat itse esityksen jääneen hie-man kuivaksi ja hengettömäksi.⁵² Aamulehden Olavi Veistäjä oli kuitenkin Mikko Majanlahden ohjaamaan esitykseen varsin ihastunut ja piti sitä ”mallikelpoisena klassikkona”. Veistäjä käsitteli laajasti ja positiiviseen sävyyn myös teoksen visuaalista ilmettä, sekä pukuja että lavastusta. Paavo Pirttimäen lavastus oli sävytetty harmaanvihreään. Jyhkein pilarein, kaarin, portaikoin ja erikorkuisin tasoin oli rakennettu 1700-luvun englantilaisen maalaiskartanon olohuone, ”samalla kolkko, aito ja parodinen tapahtumaympäristö”, jonka neutraali värityys nosti kriitikon mukaan näytelmän puvut erinomaisesti esille.⁵³

Tandefeltin suunnittelema puvustus sai esteettisyydestään, mutta ennen kaikkea tutkitusta historiallisuudesta kiitosta eri kriitikoilta. Kritiikeissä arvostettiin tämäntyyppisen historiallisen komedian puvuissa sitä, että ne kertoivat nykykatsojalle vieraasta aikakaudesta ja tukivat näin esitystä.⁵⁴ Pukujen esimerkiksi katsottiin yhdessä esityksen kanssa olevan ”rattoisasti tietoa jakava ajankuva”.⁵⁵ Toisaalta nähtiin myös yhteydet nykyhetkeen: Vaasa-lehden mukaan puvustus oli ”nykyaikaisen keikaroiva, mutta aikakaudestaan kiinni pitävä”.⁵⁶ Teoksen tulkintaan liittyvä visuaalisuus huomioitiin, kun Olavi Veistäjä näki puvuissa myös ”parodista herkullista sävytystä”. Veistäjä totesikin Tandefeltin olevan nykyisin luova ja varma pukusuunnittelija, ja muisteli, että jo hänen ensimmäisissä ”hieman epävarmoissa kokeiluissaan Tampereella oli oikeata oivallusta, mutta nyt hän hallitsee alan.”⁵⁷

Meripoikia (1971) – hyvin toteutettua ajankuvaa⁵⁸

Tandefeltille Meripoikia hahmottuu erityisen rakkaana ja onnistuneena työnä. Vaikka Risto Aaltosen Helsingin kaupunginteatteriin ohjaaman merimiesnäytelmän musiikkiesityksiä pidettiin sinänsä hyvinä, kriitikot olivat harvinaisen yksimielisiä esityksen heikkoudesta ja vain yksittäisille näyttelijöille jaettiin kiitosta.⁵⁹

Useissa kritiikeissä kuvailtiin ja arvioitiin skenografiaa, jota pidettiin sangen onnistuneena.⁶⁰ Tandefeltin suunnittelemaa pukua kiitettiin erityisesti "aitoudesta" ja niin värien kuin materiaalien autenttisuuden tunnusta: "ei tavanomaista näyttämökoreutta, vaan hyvinkin 'eletyn makuisia' asuja, naisten nimenomaan", hyvin toteutetusta ajankuvasta, jossa myös sääty-yhteiskunnan piirteet olivat näkyissä. Pukuja kehuttiin myös vahvan visuaalisen kuvan täydentäjänä. Näyttämön visuaaliset elementit nähtiin myös teoksen "raskauden ja pitkäväteisyiden" vastapainona ja kompensaationa, jotka palkitsivat fantasiaa ja lennokkuutta kaihannutta katsojaa.⁶¹

Myrsky (1972) – syntynyt onnellisten tähtien alla⁶²

Tampereen Työväen Teatteriin vierailuna tehty Myrsky on eräs Tandefeltin uralaan taiteellisesti tärkeimpinä pitämistä pukusuunnittelutöistä, ja samalla esi-merkki teoksesta, jota kokonaisuudessaan – ei vain pukujen osalta – pidettiin erittäin onnistuneena. Esko Elstelän ohjaus sai kritikoilta lähes yksimielisen riemastuneen vastaanoton. Sitä kuvattiin useissa kritiikeissä uudeksi, erilaiseksi ja tuoreeksi näkemykseksi klassikonäytelmästä, jonka traditionaaliseen esitysmuotoon arvioissa myös viitattiin.⁶³

Valtaosa kritiikeistä mainitsi esityksen visuaalisen ilmeen ja puvut, joita kiitettiin suuresti.⁶⁴ Paavo Pirttimaan muovilevyistä tehtyä lavastusta pidettiin yksinkertaisena ja karuna, mutta toimivana; kaltevaa näyttämöympyrää rajasivat malakiitinvihreät ja Hieronymus Boschin töistä muistuttavia kasveja kasvavat seinät. Lavastuksen mainittiin luovan onnistuneen taustan Tandefeltin suunnittelemaalle "fantastiselle puvustolle".⁶⁵ Kritiikeissä korostettiin erityisesti puvustuksen poikkeuksellisuutta. Suurimmaksi osaksi virkkaamalla toteutettuja pukuja pidettiin erilaisina verrattuna aikakauden Shakespeare-näytelmissä muodikkaisiin nahka-asuihin, tavallista tasokkaampina ja mielikuvitukseksikaampina, sekä suunnittelultaan, toteutukseltaan että materiaaleiltaan ennennäkemättöminä ja sovinnaisuudesta poikkeavina.⁶⁶ Hufvudstadsbladet totesi arviossaan pukujen sekä konkreettisen että immateriaalisen arvon osana esitystä: toisaalta puvut oli valmistettu erikoisista materiaaleista, toisaalta "de är gjorda 'av samma tyg som drömmar görs av' bildligt talat."⁶⁷ Puvuilla nähtiin olevan teoksessa oma huomattava roolinsa.⁶⁸ Etelä-Savo totesi lyhyesti: "Puvuista pitäisi kertoa niin paljon, ettei tässä ole tilaa. Ne olivat ihmeelliset."⁶⁹

Galilein elämä (1973) – onnistunut kokonaistaideteos⁷⁰

Ralf Långbackan Turun kaupunginteatteriin ohjaama teos oli toinen Tandefeltin taiteellisesti erittäin merkittäväksi nostama produktio, joka sai kaikkiaan ylistävät arvot. Esitystä pidettiin vahvana, dynaamisena ja loistokkaana suurtyönä, eräänä teatteritaiteen tähtihetkenä, ja sitä kutsuttiin myös yhdeksi Långbackan ohjaajanuran siihen astiseksi huippusaavutukseksi.⁷¹ Esitys nähtiin onnistuneena kokonaistaideteoksena; lavastuksen, puvustuksen, musiikin sekä koko näytteli-

jäensemblen luomana kokonaisuutena, jossa tulkinta oli sopusoinnussa "loistavien" visuaalisten ratkaisujen kanssa. Kyseessä oli "harvinaisen suurien, puhtaiden linjojen teatteria", jossa "katsomistilanne on aivan toinen kuin jossain tusinaesityksessä".⁷²



Kuva 4. *Galilein elämä*. Vas. Olavi Levula – Federzoni, Kapo Manto – Galileo Galilei, Heikki Kinnunen – Andrea Sarti, Heikki Alho – Pieni munkki. Kuvaaja: Rajala Camera/Klaus Koszubatis (1972–1974). Teatterimuseo.

Juha Lukalan lavastus oli vaalea ja pelkistetty, keskeisiä elementtejä olivat kalteva lankkulattia ja kaarevat, tummat, historiaa henkivät kattopalkkirakenteet. Lavastusta pidettiin hyvin onnistuneena; ilmavana ja yksinkertaisena, mutta vaikuttavana.⁷³ Tandefeltin suunnittelemat puvut saivat yhtäläillä – jos eivät lavastusta enemmänkin – ylistystä. Puvustusta pidettiin Tandefeltin loistavimpana pukusuunnittelutyönä⁷⁴, tai peräti parhaana tähänastisena Suomessa⁷⁵. Onnistuneiden värien, materiaalien sekä vaatetushistoriallisten linjojen ohella⁷⁶ useassa kritiikissä tuotiin esiin myös puvustuksen merkitys tärkeänä kertovana elementtinä, ja nostettiin tästä esimerkiksi paavin pukemiskohtaus.⁷⁷ On kiinnostavaa, että jo ensi-iltaa edeltävissä artikkeleissa mainittiin Tandefeltin "perusteellisesti pohditut" ja "esityksessä hyvin tärkeällä sijalla olevat puvut".⁷⁸ Oletankin Ralf Långbackan ensi-iltaa edeltävien lausuntojen ohjanneen toimittajia kohti pukujen kertovaa merkitystä painottanutta tulkintaa teatterikritiikeissään.

Kauniin kesän seikkailu (1975) – puvut pelaavat täyskorteilla⁷⁹

Produktio on Liisi Tandefeltin taiteellisesti onnistuneena, mutta silti ristiriitaisena muistelema ”bravuurityö”, jossa Tandefeltin tulkinnan mukaan ohjaaja Jack Wittikka ei oikeastaan ollutkaan tyytyväinen Tandefeltin lähestymistapaan.⁸⁰ Kansallisteatteriin tehty esitys sai varsin jakautuneet arvostelut. Tandefeltin vierailutyönä suunnittelemat ja painokoristelemat puvut sekä Eero Kankkusen lavastus saivat silti kriitikkojen kiitokset, jopa siten että ”esityksessä sentään [oli] jotain hyvääkin”. Esityksen ulkoasua kutsuttiin ihastuttavaksi.⁸¹ Yksimieliset, esteettisyyttä ja tunnelman luomista korostaneet kiitokset jaettiin puvustukselle: Tandefeltin suunnittelema pukuja kiitettiin kauniiksi ja hienostuneiksi,⁸² puvuilla todettiin olevan ”ratkaiseva merkitys esityksen onnistumiselle”, ne olivat upeita ja kauniisti kuvioituja ja loivat ”hyvää tuulta esityksen ylle”⁸³, niitä jopa pidettiin ”esityksen suurimpana viehätysnä”⁸⁴. Väriskaalaa kuvailtiin herkulliseksi ja elegantiksi, pukuja ilmaviksi ja kevyen lyyriseksi,⁸⁵ ja todettiin Tandefeltin suunnitelleen ”hienon puvuston [- -] joka merkitsee paljon tapakomedian elävöittämisessä.”⁸⁶ Helsingin Sanomien mukaan

”puvut pelaavat tällä näyttämöllä täyskorteilla: keveästi tyyliteltyä 1700-luvun rokokoota, herkullisia väriyhdistelmiä paljolti pastellisävyydessä, materiaali näyttää vilpoiselta pellavalta italialaisessa kesälämmössä, kermanvärisessä katveessa. Visuaalisesti esitys on miljöötä, tapakomediaa, nimenomaan komediaa, hyvin hienosti.”⁸⁷

Kreivitär Mariza (1976) – perinteistä operettilinjaa⁸⁸

Turun kaupunginteatterin liian vasemmistopoliittisena tai toisaalta edistyskellisenä pidetyn ohjelmapolitiikan ja toisaalta suuren yleisön odottamana versus kevyenä ja taantumuksellisenä pidetyn operetin valinnan herättämä ristiriita on nähtävissä Kreivitär Marizasta kirjoitetuissa kritiikeissä. Niissä suhtauduttiin teokseen joko ylitsevuotavan sovinnollisessa hengessä tai hyvin kitkerästi. Tandefeltille teos on jo kolmas negatiivisena muistettu operettityö. Sekä lavastus että puvut saivat kiittävät, yleensä lyhyet maininnat, joissa korostettiin oikeiden operettiperinteiden noudattamista ja visuaalista näyttävyyttä. Kaj Puumalaisen lavastusta, portaikkoja ja paviljonkeja kutsuttiin oikeiksi, perinteisiksi ja operettitunnelmaan kuuluviksi.⁸⁹ Kansan Uutisten arvostelija lähestyi esitystä kriittisen analyysin keinoin, ja totesi lavastuksen olevan huoliteltu ja runsaasti koristeltu: ”Ihanaa aikakautta muisteleva näyttämökuva luo myös kuvan elämänmuodosta, jonka viime rippeitä ovat nauttimassa ne harvat, jotka operetissa liihottelevat”.⁹⁰ Hän totesi kuitenkin pelkäävänsä, että katsojan mahdollinen analyttinen ajattelu hautautuu muun muassa kauniiden pukujen ja yleisen upeuden yhteisvaikutelman alle.⁹¹ Muissa kritiikeissä Tandefeltin kiitettiin pukuja suunnitellessaan pysytelleen ”perinteisellä operettilinjalla ja tulos on loistava, brokaadi kimaltelee ja sankaritar tanssii valssia riikinkukon sulilla koristellussa luomuksessa.”⁹² Kreivitär Marizan

puvustusta arvotettiin etenkin esteettisenä elementtinä; kritiikeissä pukujen todettiin yleensä varsin lyhyesti olleen kauniita, "loisteliaita ja iloisia", "ilo silmälle" ja "pukuloistoa".⁹³

Dantonin kuolema (1977) – puvut osana kokonaistulkintaa⁹⁴

Ralf Långbackan Turun kaupunginteatteriin kohutun johtajakauden viimeisenä työnään ohjaama Dantonin kuolema oli selvästi valtakunnallisestikin merkittävä teatteritapaus. Esityksestä kirjoitettiin runsaasti ennen ensi-iltaa, heti sen jälkeen ja vielä myöhemmin keväällä.⁹⁵ Arviot olivat pääasiassa erittäin kiittäviä.⁹⁶ Vaikka kritiikeissä nostettiin etenkin Esko Salmisen Danton, myös Risto Saanilan Robespierre todettiin suurtyöksi ja huikeaksi näyttelijäsuoritukseksi.⁹⁷ Varauksellisen kritiikkinsä esittivät Hufvudstadsbladetin ja Uuden Suomen kriitikot, joiden arviot tosin eriävät huomattavasti Dantonin roolin sekä teoksen kokonaisarvion kohdalla. Uuden Suomen Katri Veltheim totesi joka tapauksessa työn olevan "suurtyö ja samalla tarkka näyte tasosta, mihin teatteri tänä nyt päättyvänä 'kotkien kautena' on yltänyt".⁹⁸

Lavastus ja puvut mainittiin useissa kritiikeissä. Maininnat olivat kuitenkin yleensä varsin lyhyitä, pääasiassa kriitikot keskittyivät esittelemään näytelmän historiallista taustaa ja tapahtumia. Mikäli skenografiaa analysoitiin, saatettiin lopuksi kuitenkin todeta: "lavasteet ja puvut ovat sittenkin alisteisia Långbackan ohjausotteen kokonaisuudelle, siitä huokuvalla voimalla".⁹⁹ Tandefeltin suunnittelema epookkipuvustus sai kiitokset niissä kritiikeissä, joissa puvut mainittiin. Eräässä arviossa tosin todettiin alun joukkokohtauksen kansalaisten olleen siististi puettuja – "prydligt klädda" – mikä ei selvästikään kriitikon mielestä ollut hyvä: "typiska teaterbönder".¹⁰⁰ Puvustukseen suhtauduttiin useimmiten historiallista aikakautta tuottavana elementtinä: puvustusta kutsuttiin aikakaudelle uskolliseksi, hienosti tutkituksi, huolitellusti suunnitelluksi ja puvut "vaikuttivat todella historiankirjoista tutuilta".¹⁰¹ Puvut saivat kiitosta myös esteettisenä elementtinä: Tandefeltin suunnitteleman "upean puvustuksen" kehuttiin pääsevän täysin oikeuksiinsa Lukalan askeettisen paljaan näyttämökuvan keskellä ja "puvuissa oli paljon katsomista [- -] Liisi Tandefeltin luomuksia".¹⁰² Kaksi kriitikkoa nosti esiin sekä Tandefeltin suunnittelutyön että pukujen merkityksen osana teoksen kokonaistulkintaa: puvustus jäseni "näytelmän problematiikkaa kirkkaasti", "Tandefeltin puvustuksessa näkyy jälleen alan osaaminen: puvut eivät ainoastaan kuvita tapahtumia, vaan niillä on itsenäistä, henkilöitä luonnehtivaa merkitystä."¹⁰³

Kohti maailman sydäntä (1977) – mielikuvituksen lentoa ja karikatyyreja¹⁰⁴

Eugen Terttulan Kansallisteatteriin ohjaama teos oli Liisi Tandefeltin monin tavoin rakkaana muistelema produktio, johon samalla yhdistyi nimenomaan teatterikritiikkiin liittyviä ristiriitaisia muistoja. Etenkin negatiiviseksi koettu kritiikki oli jäänyt mieleen ja vaikutti vielä vuosikymmenien jälkeen tapaan, jolla Tande-

felt arvotti omaa työtään. 2000-luvun alussa tekemässäni tutkimushaastattelussa Tandefelt mainitsi Kohti maailman sydäntä kysyessäni sellaista produktiota, jonka muuten on kokenut olleen hieno, mutta jossa puvut olisivat jollain tavalla epäonnistuneet.¹⁰⁵

Teos sai varsin positiivisen vastaanoton. Suurin osa kriitikoista piti sekä näytelmästä että ohjauksesta.¹⁰⁶ Uuden Suomen kriitikko suhtautui varautuneimmin Peltosen näytelmään, joka kriitikon mukaan ”voi huonosti niin vankan realistisessa toteutuksessa, kuin minkä näytelmä Willensaunassa sai”, mutta kiitti hänkin näyttelijäntyötä, joka tarjosi ”nautittavia esityksellisiä välähdyksiä”.¹⁰⁷ Esityksen lavastusta ja pukuja käsiteltiin lyhyesti suurimmassa osassa kritiikkejä, ja ”monipuolisuus” ja ”mielikuvituksen lento” miellyttivät useimpia. Parissa kritiikissä arvosteltiin karikatyyrinomaisuudesta ja liian ”konkreettista” otteesta, joka mahdollisesti tarkoitti pukujen osalta perinteiselle epookkipuvustukselle rakentuvaa, mutta sitä jopa hieman groteskisti liioittelevaa ja runsaampaa ilmaisua, kun yksinkertaistus, pelkistys ja historiallisen viitteet olisivat miellyttäneet kriitikkoa enemmän. Tätä liian realistista tai konkreettista otetta pidettiin näytelmän ohjaukseen ja siten kokonaisnäkemykseen liittyvänä ongelmana. Vaikka Aamulehden kriitikko totesi yleisesti Tandefeltin suunnittelemien pukujen ”sopivan jälleen kerran erinomaisesti näytelmän henkeen”¹⁰⁸, kuudesta kriitikosta kolme arvioi puvustusta nimenomaan suhteessa näytelmän toiseen näyttökseen ruhtinas Vjeskomskein talossa, jossa ohjaaja Eugen Terttula ”nostaa tapahtumat villin farssin tasolle”.¹⁰⁹ Ohjaus, näyttelijäntyö sekä ruhtinasperheen ja venäläisvieraiden pukujen korostettu muotokieli ja voimakas patinointi herätti kritikoissa sekä ihastusta että närää.



Kuva 5. *Kohti maailman sydäntä*. Helge Herala – Vladimir Sergejevits von Mengden ja Aila Arajuuri – Glafira. Kuvaaja: Kari Hakli. Teatterimuseo.

Puvustusta pidettiin "selkeänä" ja "hauskasti ajateltuna", venäläistä herrasväkeä "koinsyömissä" asuissaan hilpeinä, "både furstinnan och flickorna såg ut som

folk ur Gogols Revisorn” ja ”Liisi Tandefeltin suunnittelemat puvut melkein viivät sijan sanalta” – toisaalta toisen näytöksen visuaalisuutta pidettiin alleviivavana.¹¹⁰ Näytelmän kokonaistoteutuksesta Uuden Suomen kriitikko antoi myös pukuja koskevan arvion, jonka mukaan

”paljon puhtaampi, yksinkertaisempi [- -] toteutus olisi tukenut mielikuvien, runokuvien ja vapaitten mielleyhtymien varaan rakentuvaa hataraa tekstikudosta paljon tehokkaammin.”¹¹¹

Vain yksi kriitikko korosti Tandefeltin ”historiallisesti tunnontarkkaa puvustoa” – mistä ei tietenkään ollut kysymys.¹¹²

2000-luvun alussa tekemässämme haastattelussa Tandefelt totesi, että jälkeempään ajatellen puvustus oli omalla tavallaan varsin epärealistiseksi suunniteltu. Vaikka hän oli tyytyväinen sotilaspukuihin, naisten puvut olisi voinut tehdä toisella, kevyemmällä tavalla, ja kriitikko Jukka Kajava oli todennut teoksen olleen liian huomiotaherättävästi puvustettu.¹¹³ Kyse on erityistä vaikutusvaltaa käyttäneen suurimman päivälehdessä Helsingin Sanomien teatterikriitikon kommentista. Kajava totesi kritiikissään:

”Viimeinen osa alleviivasi myös visuaalisesti. Liisi Tandefeltin selkeä puvustus sai hauskaasti ajatellun, mutta ehkä sittenkin turhan karrikatyyrisen lisän, joka ylsi myös näyttelijöihin.”¹¹⁴

Vaikka Tandefelt sai runsaasti positiivista palautetta puvuista, ja myös pari muuta kriitikkoa olivat kuvanneet pukuja alleviivaaviksi, Tandefelt muisti haastattelussa ensisijaisesti Kajavan arvion ja tämän kommentit – siitä huolimatta, että hän myös totesi:

”Vähän kritisoi sitä, että se oli niin puvustettu, sanoi Jukka Kajava. Mutta siitä nyt saa sanoa mitä sanoo, eihän sillä ole mitään merkitystä [...]”¹¹⁵

Tandefelt nosti kuitenkin tutkimushaastattelussa esiin samantyyppisiä argumentteja, kuin Kajava arviossaan. Tulkitsen, että Tandefeltin vähättelystä huolimatta kriitikon kommentit vaikuttivat siihen, mitä Tandefelt kertoi ja miten hän arvotti kyseisiä pukuja vielä parikymmentä vuotta myöhemmin.

Punainen virta (1983) – hukattu mahdollisuus¹¹⁶

Tandefeltin kokemuksestonsa Eugén Teräntien Kansallisteatteriin ohjaama teos hahmottui neljäntenä negatiivisena muisteltuna produktiona. Tandefelt koki epäonnistuneensa teoksen pukusuunnittelussa joitain yksittäisiä onnistuneita pukuja lukuunottamatta.¹¹⁷ Punainen virta huomioitiin laajasti eri lehdistä, ja vaikka vastaanotto jakautui jonkin verran, pääasiassa teos sai suorastaan murskaavat arvot sekä näytelmänä että ohjauksena.¹¹⁸ Suurin osa kriitikoista arvioi myös teoksen

lavastusta ja puvustusta.¹¹⁹ Pukuihin liittyvät arviot olivat kaikkiaan varsin lyhyitä, ja ne jakautuivat siten, että noin puolet kritikoista piti pukuja tavalla tai toisella onnistuneina ja noin puolet suhtautui pukuihin ristiriitaisesti. Yksikään arvio ei kuitenkaan ollut täysin negatiivinen. Vain yksi kriitikko arvioi teoksen puvustusta ainoastaan esteettiseltä kannalta, suhteessa näytelmän hänen mielestään ”ylen ikävään” lavastukseen, josta ”tuskin sieltä aina joukosta huomaa esittävää henkilöäkään, vaikka Liisi Tandefelt on yrittänyt parastaan pukiessaan henkilöt”.¹²⁰ Pari kriitikkoa nosti esiin puvustuksen myös historiallista aikakautta tuottavana elementtinä: Tandefelt oli suunnitellut ”kauniit epookkipuvut” ja ”kostymer har roande epokfärg”.¹²¹ Suurin osa kritikoista näytti kuitenkin arvioivan pukuja suhteessa kokonaistaideteokseen tai jopa useampaan osa-alueeseen. Helsingin Sanomien Jukka Kajava nosti kaikki kolme osa-aluetta lyhyeen arvioonsa: ”puvuista löytyy muutama farssinen veto, väriläiskä näyttämölle ja runsaasti huolella tehtyä epookkia. Ratkaisu on asiallinen, muttei erityisen inspiroiva.”¹²² Tandefeltin pukujen todettiin olevan lavastusta ”enemmän oikeilla linjoilla [- -] mutta mitä ne hyödyttävät, kun näyttämöllä on hyvin harvoja henkilöitä, joiden tuntisi selvästi olevan lihaa ja verta.”¹²³ Suomenmaan kriitikon mukaan lavastuksen lailla eivät myöskään ”Tandefeltin puvut luo tilannetta siten kuin pitäisi”¹²⁴, ja Demarin kriitikko totesi, miten ”Tandefeltin pukuja vaivaa se, ettei niiden sisältä aina löydy puvun täyttävää ilmaisu – jos se nyt sitten on puvun vika.”¹²⁵ Puvut tuotiin kritiikeissä esiin myös oireena ohjaukseen liittyvistä ongelmista: ”Jotakin on ohjauksessa pahasti vialla, kun yötanssiaiskohtauksessa saliin astuvien näyttelijöiden/rikollisten puvut ovatkin kohtauksen pääanti”.¹²⁶ Sama kohtausta kuitenkin nostettiin esiin myös toisesta näkökulmasta, kun Uuden Suomen kriitikon mielestä näyttämön tilanteita ”hukattiin sielläkin, missä esimerkiksi Liisi Tandefeltin puvustus teki parastaan – Saatanan suurissa tanssiaisissa”.¹²⁷ Vain Aamulehden kriitikko – joka oli nähnyt myös lavastuksen ratkaisut nimenomaan tietoisena ”teatterintekemisen” näkökulmasta – arvioi Tandefeltin ”upeasti ajankohtaan liittyvien” pukujen palvelevan samaa asiaa, eli kyseessä oli tietoinen viite teatterillisuuteen.¹²⁸

***My Fair Lady* (1985) – visuaalista hehkua¹²⁹**

Tandefeltin viimeisenä tärkeänä teoksenaan muistelema Mikko Majanlahden Tampereen Työväen Teatteriin ohjaama musikaali hahmottui kokemuskerronnassa monin tavoin ylivoimaisena. Tähän teokseen ei liittynyt kertomuksia teatterikritiikeistä, mutta tulkitsen etenkin Pahan Quadriennalessa teoksen pukusuunnittelusta kultamitalin myöntäneen juryn toimineen yleisön hyväksyvänä katseena, jonka tärkeä merkitys nousi kokemuskerronnassa esille.¹³⁰

Suurin osa kritikoista kirjoitti *My Fair Lady*n lavastuksesta ja puvuista, osa vain tekijät nimeten, mutta kaikkiaan varsin lyhyesti ja ytimekkäästi. Eero Kankkusen art nouveau-tyylistä ammentanutta lavastusta pidettiin perinteisenä ratkaisuna, vaikka todettiin, että tämän kaltaisessa kaikkien tuntemassa klassikossa ei välttämättä ollut muita mahdollisuuksia.¹³¹

Tandefeltin suunnittelemat puvut nostettiin arvioissa selvästi onnistuneimmaksi visuaaliseksi elementiksi. Suurin osa kritikoista ihasteli pukuja nimenomaan es-

teettisyyden kannalta: puvustus oli "loistava", "smakful", "upea", "asiaankuuluvaa silmänruokaa", "luultavasti upein, mitä Tampereella on koskaan nähty".¹³² Pukuja pidettiin elegantteina ja mielikuvitusrikkaina,

"mutta ennenkaikkea verkkokalvoa hivelee se hallittu pastellinsävyinen värisinfonia, jonka Liisi Tandefelt on loihtinut kulloisenkin näyttämökuvan kokoavaksi voimaksi."¹³³

Tandefelt itse totesi tutkimushaastatteluissa pariin otteeseen, miten etenkin Ascot-kohtauksessa kysymyksessä oli ja pitikin olla "muotinäytös".¹³⁴ Osa kritikoista jakoi näkemyksen, osa suhtautui selvästi kriittisesti esteettisyyttä painottavaan lähestymistapaan. Kahdessakin arviossa työtä nimitettiin pukuparaatiksi, joka on "jo sinällään näkemisen arvoinen" ja "häikäisee katsojan täysin".¹³⁵ Kritiikeissä nostettiin esiin tanssiaiskohtauksen puvut ja Ascot-kohtauksen asut, jotka olivat "huikaisevia". Pukusuunnittelun tärkeä merkitys ja kriitikon esteettisyyttä painottava näkökulma perusteltiin muun muassa toteamalla, että "oppera ja musiikki ovat aina pukunäytelmiä".¹³⁶ Vaikka kriitikot totesivat puvustuksen selvästi täyttävän tai ylittävänkin lajityyppiin ja Tampereen Työväen Teatteriin kohdistuvat esteettiset odotukset, kahdessa arviossa nousivat esiin myös kriittiset äänenpainot. Toisessa arviossa visuaalisesti häikäisevää puvustusta verrattiin muuten vaatimattomammin onnistuneeseen kokonaisteokseen, "eikä ole puvustajan vika, jos monet esiintyjät ja itse esitysikin jäävät hänen luomustensa pimentoon".¹³⁷ Toisessa todettiin silmiähivelevän puvustuksen saavan joskus "ehkä liiallisenkin pääroolin", ja nostettiin esimerkiksi tanssiaiskohtaus, jonka loistossa kriitikko näki "näyttämisen makua [- -] kyllä tässäkin teatterissa on varaa luonnonsilkkiin, orgaaniseen" ja häntä alkoi "tympäistä", kun "juhlakalut olivat sotkeutua [- -] tanssikuvioissa pukujensa poimutuksiin". Kyseinen arvio oli ainoa, jossa viitattiin koko produktion kalleuteen.¹³⁸

Vain yhdessä kritiikissä nostettiin esteettisen näkökulman ohella esiin se, miten puvustuksen värimaailma omalta osaltaan tulkitsi teoksen teemoja, kahta toisilleen vastakkaista maailmaa: "väriskaala noudattelee maailmojen vastakkaisuutta ollen yläluokassa hillittyä ja pastellia, köyhälistössä voimakasta ja kirkasta".¹³⁹ Aamulehden kriitikon mielestä Tandefeltin "älykäs ja taidokas" puvustus omalta osaltaan täydensi kokonaisuutta, mutta ei tarkentanut arviotaan.¹⁴⁰ Yhdessäkään kritiikissä ei mainittu pukujen epookkityyliä – se oli nähtävästi itsestäänselvyys. Lavastusta ja pukuja arvioitiin pääasiassa erillisinä, suhteessa ennemmin lajityyppiin – molemmissa oli "musiikkinäytelmille tyypillistä visuaalista hehkua" – kuin toisiinsa, vaikkakin Ilkan kriitikko totesi lavastuksen olleen "muhkea [- -] hyvin samanhenkinen puvustuksen kanssa" ja eräs toinen kriitikko totesi Tandefeltin näyttävän puvustuksen ja Kankkusen lavastuksen noudattaneen "hyvin Majanlahden perinteeseen nojaavaa linjaa".¹⁴¹

Teatterikritiikki kokemuskerronnassa

Liisi Tandefeltin kokemuskerronnassa etenkin kolmen teoksen kohdalla – *Kuningas Kvantti III* (Yt 1958), *Macbeth* (TTT 1964) ja *Kohti maailman sydäntä* (Skt 1977) – teatterikritiikit nousivat pukusuunnittelutyön yhteydessä esiin.¹⁴² Tällöin oli kyse varsin merkittävistä asioista. Kokemuskerronnassa kritiikit näyttäytyvät palautteena pukusuunnittelutyön onnistumisesta tai epäonnistumisesta. Ne vaikuttivat sekä senhetkiseen viihtyvyyteen työpaikalla ja ammatissa. Kritiikit vaikuttivat oman ammattitaidon ja työn arvostukseen myös yleisemmällä tasolla, sekä siihen, millä tavoin Tandefelt myöhemmin arvotti ja muisteli tiettyä suunnittelutyötä ja missä kontekstissa näki oman työnsä. Positiivinen julkisuus – esimerkiksi kritiikit – tuotti Tandefeltin mukaan myös uusia työtilaisuuksia, mutta toisaalta aiheutti paineita. Tandefelt koki julkisuuden rakentavan häneen kohdistuvia odotuksia, jotka oli aina uudestaan ylitettävä.¹⁴³

Kaikki palaute ei suinkaan ollut saman arvoista, vaan Tandefeltilla oli varsin selvä käsitys arvostamistaan kriitikoista ja hän arvotti saamaansa palautetta sen mukaan, kuka sen oli kirjoittanut.¹⁴⁴ Kokemuskerronnassa tärkeinä hahmottuvat etenkin kokeneet, usein suurimpien päälehtien teatterikritiikit, joiden kritiikkeihin tuntui myös Tandefeltin omien katsojakokemusten perusteella mahdolliselta luottaa. Esimerkiksi Helsingin Sanomien Sole Uexküllin Tandefelt totesi olleen ”ehdoton näkijä”. Hänen mukaansa Uexküll osasi kirjoittaa siten, että se oli lahja sille henkilölle, joka kritiikkiä sai. Kaikkiin kritiikkoihin ei kuitenkaan ollut samalaista luottamussuhdetta. Myöhemmin Tandefeltin oman katsomiskokemuksen ristiriita suhteessa toisen skenografin saamiin kritiikkeihin aiheutti pohdintoja myös siitä, ”saatoinko luottaa sitten omien pukujen kiitoksen suhteen siihen kritiikkiin, kun huomasin ettei se kritiikki erottanut [- -] tietynlaisia falskiuksia”.¹⁴⁵ ”Falskiuksilla” Tandefelt viittasi historiallisten pukuviitteiden käyttöön vailla käsitystä esikuvana olleiden vaatekappaleiden rakenteesta tai yhteyttä niiden alkuperäisiin merkityksiin, ja käyttöä esimerkiksi vain vitsikkäinä visuaalisina elementteinä. Aikaisempien teatterikritiikkien arvottamisen ohella tutkimushaastattelussa tuli näkyviin myös Tandefeltin senhetkinen kriittinen suhde teatteriarvioihin. Hänen mukaansa kritiikit olivat aiemmin sivistyneitä ja nykyistä laajakatseisempia: ”Eikä ollut pelkästään tarve niinkuin osoittaa semmoista omaa... hauskuuttaan tai [- -] happamuuttan”.¹⁴⁶ Tandefeltin kerronnassa tiettyyn teokseen ja yleiseen näkökantaan liittyvät huomiot vaihtelivat, ja etenkin yleisemmin kriitikoista puhuessaan pukusuunnittelutyöhön, näyttelijäntyöhön ja teatterinjohtajuuteen liittyvät kokemukset kietoutuivat toisiinsa.

Verrattuani Tandefeltin kokemuskerrontaa ja kritiikkiaineistoa totesin, että puvustukseen liittyvät positiiviset kritiikit eivät johtaneet siihen, että Tandefelt automaattisesti olisi pitänyt teosta itselleen taiteellisesti merkittävänä – Tandefelt on saanut positiivisia kritiikkejä myös negatiivisena muistelemistaan teoksista. Kuitenkin kaikki Tandefeltin taiteellisesti merkittävänä teoksina esiin nostamat yksitoista produktiota olivat saaneet myös erittäin hyvät puvustuskritiikit, jopa silloin kuin teos oli muilta osin teillattu. Kaksi Tandefeltin erityisen tärkeinä pitämää ja useaan otteeseen esiin nostamaa työtä – *Myrsky* (TTT 1972) ja *Gali-*

lein elämä (Tkt 1974) – nostettiin lähes yksimielisen ylistävissä kritiikeissä erittäin merkittäviksi kokonaistaideteoksiksi, joka toisaalta herättää jatkokysymyksiä kriitikoiden merkityksestä pukusuunnittelijan omassa merkityksenannossa ja legitimaatioprosessissa.¹⁴⁷

Teatterikritiikki pukua ja pukusuunnittelijaa määrittelemässä

Aineistonani olen käyttänyt yhteensä 165 teatterikritiikkiä, jotka liittyvät viiteentoista, vuosina 1958–1985 pääasiassa suuriin tai keskisuuriin teatteritaloihin toteutettuihin produktioihin. Näistä kritiikeistä varsin suuri osa, 70% eli 115 mainitsi puvut tai pukusuunnittelijan. Lavastuksen osuus maininnoista oli keskimäärin hieman suurempi.¹⁴⁸ Kaikkiaan kritiikkejä oli vuosien varrella kirjoitettu 47:ssä erinimisessä lehdessä¹⁴⁹ ja lisäksi aineistossa oli mukana yhdeksän tunnustamatonta kritiikkiä. Kriitikonimiä aineistosta löytyi 73 ja lisäksi 24 tunnustamatonta kirjoittajaa¹⁵⁰. Käytännössä suurin osa kriitikoista oli kirjoittanut vain yhdestä kahteen aineistossa esiintyvää kritiikkiä. Vain kuusi kriitikkoa oli kirjoittanut viisi kritiikkiä tai enemmän – yhteensä 41 eli noin neljäsosan kaikista kritiikeistä. Eniten kritiikkejä aineistosta löytyi Helsingin Sanomien Sole Uexkülliltä, Hufvudstadsbladetin Greta Brotherukselta, Suomenmaan Leo Stålhammarilta ja Uuden Suomen Katri Veltheimilta.¹⁵¹

Se, että puvuille annettiin palstatilaa ja puvustusta analysoitiin, kertoo nähdäkseni siitä, että kriitikko katsoi puvustuksen olevan teoksen osa siinä missä lavastus, ohjaajan- ja näyttelijäntyö. Myöskään Tandefeltin asemaa julkisuuden henkilönä ei voi ohittaa. Tandefelt oli varsin tunnettu pukusuunnittelija, joka esiintyi myös näyttelijänammattinsa puitteissa melko säännöllisesti sanoma- ja aikakauslehtien sivuilla. On mahdollista, että maininnat puvuista ja pukusuunnittelijasta liittyivät siis osaksi myös Tandefeltin omaan näkyvyyteen. Pukujen ja pukusuunnittelijan näkymättömyys tai unohtaminen kritiikissä – etenkin mikäli kaikki muut osa-alueet mainittiin ja arvostelulle oli annettu runsaasti tilaa – johdatti puolestaan pohtimaan alan arvostukseen liittyviä kysymyksiä. Olen aiemmin pohtinut puvustusgenren merkitystä pukuihin liittyvän huomion määrälle, ja tällöin arvellut, että etenkin nykyaikaisesta vaatetuksesta selvästi eroavat epookki- ja fantasiapuvustukset kiinnittävät helpommin katsojan huomion.¹⁵² Vaikka näyttelijöiden työ sopimuksista pukujen hankinta- ja kustannusvastuu poistettiin täysin vasta vuonna 1975, kyse oli nykyaikaisista asuista. Epookki- ja fantasiapuvut olivat aina kuuluneet teatterin vastuulle.¹⁵³ Oletan, että tämänkaltaisten teosten kohdalla kriitikotkin osasivat odottaa jonkinlaista visuaalista kokonaisuutta. Koska tämän artikkelin yhteydessä ei ole kysymys erilaisten teostyyppien saamien kritiikoiden vertailusta, aiheesta ei voi tehdä johtopäätöksiä. Mahdollisesti näinkin korkea, 70% huomioaste saattaa silti johtua siitä, että kaikkien tarkastelemieni viidentoista teoksen puvustukset asettuvat edellä mainitsemaani epookki- ja fantasiapuvustusgenreen.

Tarkastelemieni teatterikritiikoiden perusteella teosten puvustus nostettiin usein esiin 1. **esteettisenä elementtinä**, jolloin arvioitiin teoksen värimaailmaa ja pukuja positiivisiksi tai negatiivisiksi miellettyjä kauneusarvoja painottaen: puvut

saattoivat olla vaikkapa ”kauniita”, ”ihastuttavia”, ”ilo silmälle” tai vartalolle ”epäedullisia”. Tällöin saatettiin korostaa myös pukujen ja lavastuksen yhteensopivuutta tai puvustusta lavastuksen täydentäjänä juuri visuaalisen esteettisyyden kannalta; 2. **historiallista aikakautta luovana ajallis-paikantavana elementtinä**, jolloin korostui tutkitun historiallisuuden, aitouden ja autenttisuuden vaatimus. Kun lavastusta arvioitiin usein fyysisen paikan määrittäjänä, pukujen paikantavuus liittyi vaikkapa tietyn maan – esimerkiksi operettien unkarilaiset kansanpuvut – ohella hierarkioihin. 1960-luvun lopulla ja 1970-luvun alussa alettiin huomioida pukujen ja etenkin värimaailman merkitys kulloistakin yhteiskunnallista todellisuutta tai sääty-yhteiskuntaa kuvaavana tekijänä; 3. **kerrotona, tulkitsevana elementtinä**, osana esityksen kokonaistulkintaa, jossa puvut omalta osaltaan tulksivat kyseisen esityksen teemoja ja painopisteitä. Tällöin sääty-yhteiskunnan hahmottelu esimerkiksi värimaailman avulla saatettiin nähdä myös esityksen teemana, ei niinkään yleisenä pukuhistoriaan ja teoksen aikakauteen liittyvänä ratkaisuna. Eksplisiittistä, pukujen temaattista kertovuutta korostanutta lähestymistapaa edeltäen tai ennakoiden kritiikeissä saatettiin jo 1960-luvun alussa todeta pukujen toimineen esityksen ”tunnelmanluojina” tai sopineen teoksen luonteeseen; 4. **suhteessa teosgenreen**, lajityyppiin, etenkin musiikinäytelmien ja operettien kohdalla. Tällöin arvostettiin (tai paheksuttiin) ”oikean, perinteisen operettilinjan” noudattamista, ja pidettiin esityksen tarjoamaa silmänruokaa asiaankuuluvana. Kriitikoilla oli siis varsin selkeät käsitykset ja odotukset siitä, miltä etenkin tähän lajityyppiin kuuluvien esitysten piti näyttää. Operetti- tai musikaaliesityksen epookkisuutta ei välttämättä nostettu esiin lainkaan, vaan ensisijaisesti arvioitiin teoksen esteettisyyttä. Tulkitsen tämän viittaavan epookkipukujen perinteiseen itsestäänselvyyteen operetti- ja musikaaligenressä; 5. **suhteessa puvustamisen käytäntöihin**, jolloin arvioitiin pukuja suhteessa sekä aikaisempiin että nykyisiin puvustuksiin ja niiden konventioihin. Kriitikkojen mukaan puvut saattoivat olla ennennäkemättömiä, sovinnaisesta poikkeavia, tai ”paras Suomessa tähän saakka”. Usein nostettiin esiin etenkin pukujen aikaisemmasta tai yleisestä poikkeava värimaailma, käytetyt materiaalit ja toteutustapa. Kriitikko saattoi tunnistaa puvun olevan tietoinen viite puvustuskonventioihin ja teatterintekemisen historiaan, tai kritisoida tiettyjen roolihahmojen pukujen tyypillisyyttä; 6. **epäonnistuneen teoksen vastapainona/oireena**. 1950-luvun lopun, 1960- ja 1970-luvun kolmentoista teoksen kritiikeissä puvut nähtiin lähinnä positiivisena elementtinä, jotka saattoivat olla ”esityksen suurin viehätyks” tai kompensoida teoksen raskautta. 1980-luvun kahden teoksen kritiikeissä puvut saatettiin esittää myös negaation kautta, oireena esimerkiksi ohjaukseen liittyvistä ongelmista tai teatterin liiallisesta pröystäilyhalusta.

Aineistoni kritiikeissä Tandefeltia kiitettiin pukusuunnittelijana taidokkuudesta, johon kriitikkojen näkemyksessä olennaisesti liittyivät huolellinen tutkimus, hyvä maku ja viimeistelty toteutus. Lähinnä fantasiapuvustusten ja yleisestä aitousvaatimuksesta selkeästi poikkeavien, tyyliteltyjen epookkipukujen kohdalla nostettiin esiin myös pukusuunnittelijan tulkinta, eli lähinnä koomiset vivahteet, hilpeys, ”hauska ajattelu”. Tandefeltin uran pidentyessä puvustusta saatettiin arvioida myös suhteessa hänen aikaisempaan uraansa.

Kriitikkojen huomioissa korostuivat erilaiset pukuihin ja pukusuunnittelijaan kohdistuvat odotukset, joiden painotukset olivat eri aikoina hieman erilaisia, ja jotka kulkivat rinnakkain laajempien yhteiskunnallisten, teatterikäsitteissä ja teatterintekemisessä tapahtuneiden muutosten, murrosten ja kritisoinninkohdeiden kanssa.¹⁵⁴ Teos- ja puvustusgenreen liittyvät oletukset ja odotukset näkyivät kritiikeissä aineistoni kattamalla aikakaudella etenkin suhteessa operetteihin ja musikaaleihin. Tällöin korostui esteettisyyttä, arjen yläpuolelle kohottavaa tai siitä pois vievää korostava näkökulma, jota alettiin kyseenalaistaa aineistoni vasemmistolaisien sanomalehtien kritiikeissä 1960-luvun lopulta lähtien. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että juuri tässä lajityypissä ensisijaisesti esteettisyyttä korostava ja epookkipukuja itsestäänselvyytenä pitävä lähestymistapa jatkui konventiona paljon pidempään kuin esimerkiksi puhenäytelmissä. Teoksen oletettu ”keveys” ja pukusuunnittelijan/kriitikon esteettisyyttä korostava lähestymistapa näyttävät korreloivan ja oikeuttavan toisensa. Myös sääty-yhteiskunnan ja pukujen suhdenuosi kritiikeissä esiin 1960-luvun lopulta lähtien. Puvustuksen merkitystä ei ainoastaan aikakauden kuvittajana ja osana teoksen visuaalista kokonaisuutta, vaan esityksen teemoja tulkitsevana, kertovana elementtinä alettiin korostaa aineistoni kritiikeissä 1970-luvun alusta lähtien – jopa siten, että 1970-luvun lopulla ja 1980-luvulla kriitikot jo saattoivat odottaa puvustukselta analysoitua tulkintaa. Tämän lähestymistavan rakentumisessa pidän olennaisena etenkin ohjaaja Ralf Långbackan Galilein elämän (Tkt 1973) yhteydessä esittämiä näkemyksiä, joiden oletan ohjanneen kriitikkoja tarkastelemaan pukujen merkitystä osana teoksen kerrontaa ja kokonaistulkintaa sekä pukusuunnittelijan osuutta myös ajattelijana. Lähes kolmenkymmenen vuoden ajan kuluessa muuttumattomana näyttäytyivät kuitenkin pukusuunnittelijan ammattikuvaan yleisimmin kritiikeissä liitettyt odotukset: etenkin vaatetuksen ja pukeutumisen historian asiantuntijuus sekä esteettisesti miellyttävän, väritykseltään ja tyyliltään lavastuksen kanssa visuaalisesti yhteensopivan ja sitä täydentävän silmänruoan tarjoaminen katsojille.

Lopuksi

Olen tarkastellut Liisi Tandefeltin kokemuksekerrontaa ja teatterikritiikkejä liittyen viiteentoista teokseen, jotka ajoittuivat melko pitkälle, 27:n vuoden ajalle, joten ei ole kysymys kattavasta selvityksestä siitä, miten kriitikot yleensä suhtautuivat pukuihin ja pukusuunnittelijaan tuona ajanjaksona. Artikkelin puitteissa ei myöskään ole ollut mahdollista tarkastella esimerkiksi kriitikkojen muuttuvia työskentelytapoja, työskentelyresursseja, urakehitystä, asiantuntemusta tai teatterikritiikeille tarjolla ollutta tilaa (ja tilaan liittyviin muutoksiin) sanomalehtien sivuilla. Olen vain ohimennen viitannut sanomalehtien poliittisiin sidoksiin. Nämä kaikki ovat teatterikriitikkojen työskentelyn reunaehdoja, joiden merkityksistä olisi kiinnostavaa tietää lisää.¹⁵⁵ Puvut ja/tai pukusuunnittelijan mainitsemia kritiikkejä oli aineistossani kuitenkin toistasataa, joten niiden perusteella oli mahdollista hahmotella suuntaviivoja sille, miten pukuihin ja pukusuunnittelijaan suhtauduttiin, minkälaiset asiat nousivat tuolloin tärkeiksi ainakin epookki- ja fantasiapuvustuksia arvioitaessa sekä tehdä näkyväksi implisiittisiä odotuksia ja oletuksia, joita

pukuihin ja pukusuunnittelijuuteen kulloinkin liitettiin. Osoittautui, että varsin pieni määrä kriitikkoja oli vastuussa melko suuresta määrästä kritiikkejä ja itse asiassa yksittäisen kriitikon näkemykset saattoivat – myös ajallisesti – tavoittaa yllättävän laajan yleisön. Pidänkin teatterikriitikoiden asemaa varsin vaikutusvaltaisena. Kritiikeissä he esimerkiksi julkisesti määrittelivät niin kyseisen puvustuksen kuin pukusuunnittelijankin onnistumista tai epäonnistumista suhteessa muun muassa teokseen, suunnittelijan menneeseen ammattiuraan, nykyhetken pukusuunnittelueläntään ja teosgenreen tai toisaalta vaikenivat aiheesta täysin. Vaikka yksittäisessä lehdessä yhden teatterikritiikin painoarvo ei sinänsä tunnu merkitykselliseltä, leikekirjoihin liimatut sadat kritiikit muodostavat selailtaessa häkellyttävän voimakkaan puheenvuoron.

Mahdollisesti jopa kymmeniä vuosia pitkä työura epäilemättä laajensi teatterikriitikon esitysperspektiiviä ja teatterintekijöiden julkisuuteen päätyneet näkemykset näyttävät myös avanneen uusia näkökulmia kritikoille. Kritiikkien avulla saatu palaute heijastui Tandefeltin käsityksiin omasta työstään, sen arvosta ja arvoista. Kyseessä oli eräänlainen katsojan kanssa käyty dialogi, jossa Tandefeltin osuus keskustelusta käytiin niin puvustuksellisten ratkaisujen kuin toisaalta omien lehtiartikkelien, muiden julkaisujen ja julkisten esitysten välityksellä 156 sekä vielä vuosia myöhemmin tekemissämme tutkimushaastatteluissa. Näenkin kriitikon ja pukusuunnittelijan suhteen monin tavoin vuorovaikutuksellisenä. Teatterikritikkojen merkitys palautteen antajina oli suuri todennäköisesti myös siksi, että muuten pukusuunnittelutyöstä saatu palaute esimerkiksi yleisöltä ja kollegoilta vaikuttaa olleen hyvin vähäistä. Pukusuunnittelutyö ei herättänyt yleisössä vastaavanlaisia intohimoja, kuin esimerkiksi näyttelijäntyö, johon liittyvästä yleisöpalautteesta Tandefelt tutkimushaastatteluissa myös kertoi.

Teatterikritiikit näyttäytyvät Tandefeltin kokemukseronnassa eräänä hänen pukusuunnittelijanuraansa monin tavoin määrittäneenä ja siihen vielä useita vuosia jälkeensä vaikuttaneena tekijänä. Teatterikritiikkien merkitystä ei kuitenkaan ole syytä ylikorostaa – niiden vuoksi ei ole menetetty yöunia. Vaikka yksittäisissä teatterikritiikeissä pukuja saatettiin käsitellä hyvinkin lyhyesti, laajan kritiikkiaineiston kautta oli mahdollista jäljittää useita erilaisia tapoja, joiden avulla teatterikriitikot lähes kolmenkymmenen vuoden aikana lähestyivät teosten pukuja ja pukusuunnittelijaa. Ajallisestikin laaja aineisto mahdollisti myös huomiot eri aikoina tehdyistä hieman erilaisista painotuksista suhteessa pukuihin ja pukusuunnittelijaan. Katson, että kuusi kritiikeissä hahmottamaani lähestymistapaa voivat toimia hedelmällisenä lähtökohtana myöhemmälle tutkimukselle. Mahdollista puvustusgenren vaikutusta kritiikkien määrään ja puvun ja pukusuunnittelijan näkyvyyteen tulisi kuitenkin jatkossa tarkastella analysoimalla epookki- ja fantasiapukuproduktioiden ohella nykyaikaan sijoittuvien teosten kritiikkejä. Myös ajassa ilmenevä vaihtelu pukuihin kohdistuneen kritiikkihuomion määrästä on kiinnostava aihe, josta on tähän mennessä esitetty lähinnä vain henkilökohtaisiin käsityksiin perustuvia arvioita.

Loppuviitteet

- ¹ Liisi Tandefeltin 4. haastattelu 7.2.2001.
- ² Käytän nimitystä näyttämö- ja elokuvapukututkimus näyttämöllä, elokuvissa ja televisiossa nähtävien pukujen, niiden käytön ja vastaanoton, pukusuunnittelun, pukusuunnittelijoiden sekä pukujen toteuttamisen ja toteuttajien tutkimuksesta. Weckman 2009, 172.
- ³ Karhunen 1993, 26.
- ⁴ Esimerkiksi näyttelijät siteeraavat ja muistelevat uran varrella saamiaan kritiikkejä useissa elämäkertoissa ks. esim. Kievari (toim.) 2005, 167, 49–150, 158, 198; Laine 1967, 211–212; Rinne 1967, 171–186.
- ⁵ Liisi Tandefeltin urasta näyttelijänä, pukusuunnittelijana ja teatterinjohtajana Houni (toim.) 2006 ja Weckman 2006, 51–82.
- ⁶ Käytän käsitettä kokemukerronta, jota Taina Ukkonen on käyttänyt analysoidessaan haastatteluissa tuotettua muistelupuhetta – muistelijoiden elämäntapahtumiin ja henkilökohtaisiin kokemuksiin perustuvaa puhetta – nimenomaan kerronnan tutkimuksen näkökulmasta. Ukkosen mukaan kokemukerronnassa on kyse samanaikaisesti menneisyyden tapahtumien tulkinnasta sekä puheesta itsestä muille, se on kerrontaa ja kertomuksia kertojasta. Ukkosen mukaan useat tutkijat alkoivat käyttää käsitettä 1990-luvulta lähtien. Tämän kerrontatapahtuman tulosta tai tiettyjen muodollisten rakenneyksikköjen avulla rajattavissa olevaa tuotetta kutsun kokemukertomukseksi. Ukkonen 2000, 26, 38–39.
- ⁷ Tarkastelen Tandefeltin pukusuunnittelijauraa ja teosten merkityksellistämisen prosessia tarkemmin artikkelin kirjoitushetkellä viimeistelyvaiheessa olevassa väitöskirjassani. Käsittelemiini teoksiin liittyvää kuva-aineistoa on julkaistu aiemmin Tandefeltia käsittelevän teoksen (Houni (toim.) 2006) laajassa kuvaliitteessä.
- ⁸ Käytössäni on ollut yhdeksän kritiikkiä. TeaMA lehtileikekokoelma; Tandefeltin 3. leikekirja.
- ⁹ Tandefeltin 7. haastattelu 22.8.2002. Terttula (10.12.1958) ei kuitenkaan kritiikissään mainitse skenografiaa eikä näyttelijöitäkään, vaan kertoo lähinnä Pakkasvirrasta ja esityksestä yleisemmin.
- ¹⁰ Puvustus: esityksen pukujen muodostama kokonaisuus, näytelmän puvustus. Ammattialan sanastoa käytetään kritiikeissä hyvin vaihtelevasti, nykylukijan kannalta sekavasti ja harhaanjohtavastikin. Esimerkiksi puvustoa ja puvustusta on käytetty synonyymeinä, ja pukusuunnittelijasta on saatettu käyttää nimikettä puvustaja. En ole muuttanut suorien lainausten ilmauksia, mutta käytän tutkimustyössäni seuraavia määrittelyitä: puvusto: ompelimo, pukuvastot ja muut pukujen valmistukseen, varastointiin ja huoltoon varatut tilat; pukusuunnittelu, puvustaminen: esiintyjän pukujen suunnittelu ja/tai valikointi pukuvastosta tai valmisvaateliikkeistä, esim. ”hän on suunnitellut puvut tähän näytelmään / puvustanut tämän näytelmän”; puvustaja: ammattinimike televisio- ja elokuvatyössä, henkilö joka toimii pukusuunnittelijan assistenttina. Weckman 2001, 37, ammattialan sanastosta laajemmin samassa artikkelissa 32–39.
- ¹¹ Nya Pressen 15.12.1958; Talaskivi 13.12.1958; Veltheim 9.12.1958; Paju: ”Kvantiteettia ja kvaliteettia”. Olen halunnut nostaa viitteisiin ensisijaisesti

kriitikkojen nimet pelkän lehden nimen sijasta, vaikka se on yleisempi käytäntö. Valintani korostaa kriitikkojen olleen teatterialan ammattilaisten tunnistamia henkilöitä, joilla saattoi olla omat tunnettuina pidetyt mieltymyksensä ja tyyliinsä, eikä vain anonyymejä kirjoittajia tai ainoastaan lehdensä aatemaailman edustajia. Mikäli kirjoittajan nimi ei ole ollut tiedossa, viitteessä mainitaan lehden nimi.

- ¹² Vartia: "Löysää puhetta eli kvanttifilosofiaa"; Paavilainen: "Kaunopuheista, ko-keilumielistä. Pakkasvirran uutuus Ylioppilasteatterissa"; Veltheim 9.12.1958; Talaskivi 13.12.1958.
- ¹³ Paavilainen ks. yllä; Vartia ks. yllä; Talaskivi 13.12.1958.
- ¹⁴ Paavilainen ks. yllä.
- ¹⁵ Vartia ks. yllä.
- ¹⁶ Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.
- ¹⁷ Käsittelem tätä yllättävän tutkimatonta aihetta hieman tarkemmin väitöskirjasani. Ks. myös Lönnqvist 2008, 163; Paavilainen 1992, 82, 86, 249, alaviite 5 sivulla 230.
- ¹⁸ Käytössäni on ollut yhdeksän kritiikkiä. TeaMA lehtileikekokoelma; Tandefeltin 5. leikekirja.
- ¹⁹ Ilanko 27.2.1964.
- ²⁰ Kansan Lehti 1.2.1964; Eteläpää 1.2.1964; Honkanen 16.2.1964.
- ²¹ Aamulehti 1.2.1964.
- ²² Ilanko 27.2.1964; Talaskivi: "Luojan pienet leikkivät isoisia".
- ²³ Käytössäni on ollut 19 kritiikkiä. TeaMA lehtileikekokoelma; Tandefeltin 5. leikekirja.
- ²⁴ Tandefelt 1. haastattelu 7.4.2000; 5. haastattelu 12.6.2002; 7. haastattelu 22.8.2002.
- ²⁵ Lavastus mainittiin 17:ssä kritiikissä, puvut 14:ssä kritiikissä.
- ²⁶ Mm. Kansan Lehti 7.11.1964; Uexküll 10.11.1964; Neva 30.11.1964; Brotherus 7.11.1964; Parviainen 16.12.1964; Ravi 7.11.1964; Vartia 19.12.1964; Veistäjä 7.11.1964.
- ²⁷ Veltheim 8.12.1964.
- ²⁸ Neva 30.11.1964; Ilanko 13.11.1964.
- ²⁹ Vallinoja 11.11.1964; Kangas 8.11.1964.
- ³⁰ Uexküll 10.11.1964.
- ³¹ Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001.
- ³² Käytössäni on ollut vain kolme Teatterimuseon arkiston teatteri- ja tanssitaiteen lehtileikekokoelmasta löytynyttä teoskritiikkiä. Esimerkiksi Tandefeltin leikekirjoissa Can-Canista ei ole yhtään kritiikkiä. Puvut mainittiin kaikissa kolmessa kritiikissä. Rajala (2001, 53) mainitsee teoksen saamia kritiikkejä teatterin historiikissa.
- ³³ Weckman 2006, 56–57.
- ³⁴ Aamulehti 2.10.1965; Vallinoja 7.10.1965.
- ³⁵ Rajala 2001, 53;
- ³⁶ Helsingin Sanomat 3.10.1965.
- ³⁷ Käytössäni on ollut yhteensä 15 kritiikkiä. TeaMA lehtileikekokoelma; Tandefeltin 6. leikekirja.
- ³⁸ Viidestätoista kritiikistä 13 mainitsi lavastuksen, 10 puvut. Kaksi kritiikkiä käsitelivät teoksen toisen pääparin ensi-iltaa, jolloin teoksen visuaalisuuteen ei enää uudestaan puututtu.

- ³⁹ Kouvolan Sanomat 3.9.1969.
- ⁴⁰ Nummi 30.11.1968; Hakulinen 30.11.1968; Sundqvist 3.12.1968; Kaiponen 20.8.1969.
- ⁴¹ Uexküll 30.11.1968; Brotherus 29.11.1968.
- ⁴² Kauppalehti 2.12.1968.
- ⁴³ Nummi 30.11.1968; Kihlman 1.12.1968.
- ⁴⁴ Stålhammar 20.11.1968; Hakulinen 30.11.1968.
- ⁴⁵ Uexküll 30.11.1968; Kauppalehti 2.12.1968; Kouvolan Sanomat 3.9.1969.
- ⁴⁶ Hakulinen 30.11.1968; Savutie 3.12.1968; Kouvolan Sanomat 3.9.1969.
- ⁴⁷ Savutie 3.12.1968.
- ⁴⁸ Brotherus 29.11.1968.
- ⁴⁹ Eklund 3.12.1968.
- ⁵⁰ Käytössäni on ollut kaikkiaan kymmenen kritiikkiä. Kritiikeistä kahdeksassa mainitaan puvut. TeaMA lehtileikekokoelma; Tandefeltin 6. leikekirja.
- ⁵¹ Epookkipuvulla tarkoitan historiallisen esikuvan mukaan tai sitä melko uskollisesti noudatellen suunniteltua esiintymispukua vailla voimakkaita fantasiaelementtejä. Weckman 2009, alaviite 2, 187.
- ⁵² Pohjola 27.2.1971; Vallinoja 6.3.1971; Kalemaa 7.3.1971; Uexküll 9.3.1971; Satakunnan Kansa 12.3.1971; Paavola 14.3.1971.
- ⁵³ Veistäjä 27.2.1971.
- ⁵⁴ Esim. Stålhammar 3.3.1971.
- ⁵⁵ Tammerfors Aftonbladet 4.3.1971; Satakunnan Kansa 12.3.1971; Uexküll 9.3.1971.
- ⁵⁶ Paavola 14.3.1971.
- ⁵⁷ Veistäjä 27.2.1971.
- ⁵⁸ Käytössäni on ollut yhteensä neljätoista kritiikkiä Teatterimuseon lehtileikekokoelmasta, joista kuusi mainitsee puvut. Yllättäen Tandefeltin leikekirjoissa ei ole yhtään teokseen liittyvää kritiikkiä.
- ⁵⁹ Rautio 26.11.1971; Eteläpää 27.11.1971; Savutie 27.11.1971; Uexküll 27.11.1971; Sundqvist 30.11.1971; Vartia 1.12.1971.
- ⁶⁰ Rautio 26.11.1971; Spåre 26.11.1971; Eteläpää 27.11.1971; Savutie 27.11.1971; Kymen Sanomat 3.12.1971; Maaseudun tulevaisuus 11.12.1971; Stålhammar, 8.12.1971.
- ⁶¹ Spåre 26.11.1971; Eteläpää 27.11.1971; Savutie 27.11.1971; Maaseudun tulevaisuus 11.12.1971.
- ⁶² Käytössäni on ollut kolmetoista kritiikkiä. TeaMA lehtileikekokoelma; Tandefeltin 6. leikekirja.
- ⁶³ Brotherus 4.11.1972; Uexküll 4.11.1972; Veltheim 10.11.1972.
- ⁶⁴ Kolmestatoista kritiikistä kahdeksan mainitsee puvut. TeaMA lehtileikekokoelma; Tandefeltin 6. leikekirja.
- ⁶⁵ Uexküll 4.11.1972; Lehtinen 4.11.1972; Veltheim 10.11.1972; Patinen 19.11.1972; Kalemaa 19.11.1972; Stålhammar 17.3.1973.
- ⁶⁶ mm. Aamulehti 2.11.1972; Uexküll 4.11.1972; Veltheim 10.11.1972; Palm/Viikkosanomat, kevät 1973.
- ⁶⁷ Brotherus 4.11.1972.
- ⁶⁸ Patinen 19.11.1972.
- ⁶⁹ Etelä-Savo 2.3.1973.
- ⁷⁰ Käytössäni on ollut 11 kritiikkiä. Näistä yhdeksän mainitsee puvut. TeaMA lehtileikekokoelma; Tandefeltin 6. leikekirja.

- ⁷¹ Uexküll 14.10.1973; Rosvall 14.10.1973; Eteläpää 14.10.1973; Orsmaa 15.11.1973; Torvalds 16.10.1973; Tuominen 16.10.1973; Brotherus 16.10.1973; Huuskonen 17.10.1973; Lönnfors 21.10.1973; Karjalainen 26.10.1973.
- ⁷² Eteläpää 14.10.1973; Orsmaa 15.10.1973.
- ⁷³ Uexküll 14.10.1973; Brotherus 16.10.1973; Tuominen 16.10.1973; Lönnfors 21.10.1973.
- ⁷⁴ Uexküll 14.10.1973.
- ⁷⁵ Tuominen 16.10.1973.
- ⁷⁶ Uexküll 14.10.1973; Torvalds 16.10.1973; Brotherus 16.10.1973; Lönnfors 21.10.1973.
- ⁷⁷ Tuominen 16.10.1973; Karjalainen 26.10.1973; Vuori: "Vanhaa viiniä ja uutta ajatusta."
- ⁷⁸ Esim. Siikala 11.10.1973 ja Turun Sanomat 6.10.1973.
- ⁷⁹ Käytössäni on ollut kaikkiaan seitsemän kritiikkiä, joista kuusi mainitsee myös puvut. TeaMA lehtileikekokoelma; Tandefeltin 6. leikekirja.
- ⁸⁰ Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002, ks. myös Weckman 2006, 63.
- ⁸¹ Uexküll, 7.3.1975.
- ⁸² Veltheim: "Karuselli valloillaan Kansallisen Goldonissa."
- ⁸³ Sundqvist, 7.3.1975.
- ⁸⁴ Kauppalehti 7.3.1975.
- ⁸⁵ Kauppalehti 7.3.1975; Gröndahl, 7.3.1975.
- ⁸⁶ Savutie, 7.3.1975.
- ⁸⁷ Uexküll, 7.3.1975.
- ⁸⁸ Käytössäni on ollut neljä kritiikkiä, jotka kaikki mainitsevat puvut. TeaMA lehtileikekokoelma; Tandefeltin 6. leikekirja.
- ⁸⁹ Ruuskanen 16.11.1976.
- ⁹⁰ Karjalainen 11.11.1976.
- ⁹¹ Karjalainen 11.11.1976.
- ⁹² Ruuskanen 16.11.1976.
- ⁹³ Karjalainen 11.11.1976.; Ruuskanen 16.11.1976; Kerttula: "Naseva, hersyvä Mariza viihdyttää kaikenikäisiä"; Suomenmaa 11.12.1976.
- ⁹⁴ Käytössäni on ollut kolmetoista kritiikkiä, joista seitsemässä mainitaan puvut. TeaMA lehtileikekokoelma; Tandefeltin 6. leikekirja.
- ⁹⁵ Esim. Oksanen 26.1.1977; Rinne 4.2.1977; Sundqvist 3.3.1977; Tiedonantaja 4.3.1977; Långbacka 2011, 185.
- ⁹⁶ Rinne 5.2.1977; Vuori 6.2.1977; Sundqvist 6.2.1977; Uexküll 7.2.1977.
- ⁹⁷ Esim. Vuori 6.2.1977; Sundqvist 6.2.1977; Uexküll 7.2.1977; Tuominen 9.2.1977; Kajanto 13.2.1977; Karjalainen 13.2.1977; Ruuskanen 15.2.1977; Grönholm 18.2.1977.
- ⁹⁸ Brotherus: "Långbackas Dantons död II"; Veltheim: "Turun Danton. Väsyneen vallankumouksen analyysi".
- ⁹⁹ Grönholm 18.2.1977. Käytössäni on ollut neljätoista ensi-illan jälkeistä arviota. Näistä kymmenessä mainitaan lavastus ja seitsemässä myös puvut. TeaMA lehtileikekokoelma; Tandefeltin 6. leikekirja.
- ¹⁰⁰ Brotherus: "Långbackas Dantons död II"
- ¹⁰¹ Brotherus: ks. yllä; Uexküll 7.2.1977; Kajanto 13.2.1977; Suomenmaa 16.2.1977.
- ¹⁰² Vuori 6.2.1977; Suomenmaa 16.2.1977.

- ¹⁰³ Karjalainen 13.2.1977; Grönholm 18.2.1977.
- ¹⁰⁴ Yhdeksästä käytössäni olleesta kriitikkistä kuusi mainitsee puvut, seitsemän lavastuksen. Kriitikien lisäksi Hufvudstadsbladetissa julkaistiin Greta Brotheruksen katsaus esityksen saamista eri kriitikkeistä, jossa todettiin kaikkien paitsi yhden kriitikon olleen samaa mieltä siitä, että teos oli parhaita Kansallisteatterin esityksiä pitkään aikaan, Brotherus 6.10.1977; TeaMA lehtileikekokoelma; Tandefeltin 6. leikekirja.
- ¹⁰⁵ Weckman 2006, 6768; Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001; 6. haastattelu 8.8.2002.
- ¹⁰⁶ Sundqvist 29.9.1977; Kajava 29.9.1977.
- ¹⁰⁷ Veltheim 29.9.1977.
- ¹⁰⁸ Sundqvist 29.9.1977.
- ¹⁰⁹ Sundqvist 29.9.1977.
- ¹¹⁰ Kajava 29.9.1977; Brotherus 29.9.1977; Kajanto 29.9.1977; Savutie 1.10.1977.
- ¹¹¹ Veltheim 29.9.1977.
- ¹¹² Kajanto 29.9.1977.
- ¹¹³ Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.
- ¹¹⁴ Kajava 29.9.1977.
- ¹¹⁵ Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001.
- ¹¹⁶ Käytössäni on ollut teoksesta 13 kritiikkiä. TeaMA lehtileikekokoelma; Tandefeltin 7. leikekirja.
- ¹¹⁷ Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001; ks. myös Weckman 2006, 72.
- ¹¹⁸ Aalste 5.5.1983; Brotherus 6.5.1983; Kajava 6.5.1983; Wikström 6.5.1983; Sundqvist 7.5.1983; Nokela 12.5.1983; Koski 14.5.1983; Hotinen 17.5.1983; Ritolahti 19.5.1983.
- ¹¹⁹ 13:sta kriitikkistä 10 mainitsee sekä puvut että lavastuksen.
- ¹²⁰ Nokela 12.5.1983.
- ¹²¹ Aalste 5.5.1983; Brotherus 6.5.1983.
- ¹²² Kajava 6.5.1983.
- ¹²³ Ritolahti 19.5.1983.
- ¹²⁴ Stålhammar 7.5.1983.
- ¹²⁵ Koski 14.5.1983.
- ¹²⁶ Aalste 5.5.1983.
- ¹²⁷ Wikström 6.5.1983.
- ¹²⁸ Sundqvist 7.5.1983.
- ¹²⁹ Käytössäni on ollut 16 kritiikkiä, joista 12 mainitsee puvut. TeaMA lehtileikekokoelma; Tandefeltin 7. leikekirja.
- ¹³⁰ Tandefelt 1. haastattelu 7.4.2000; 4. haastattelu 2.7.2001; 5. haastattelu 12.6.2002; 6. haastattelu 8.8.2002.
- ¹³¹ Tuomisto 14.12.1985; Kihlman 20.12.1985; Stålhammar 20.5.1985.
- ¹³² Tomperi 19.12.1985; Kihlman 20.12.1985; Paavola 2.4.1986; Stålhammar 20.5.1985; Paavola 20.12.1985.
- ¹³³ Turunen 24.12.1985.
- ¹³⁴ Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001; 6. haastattelu 8.8.2002.
- ¹³⁵ Paavola 20.12.1985; Seppälä 29.12.1985.
- ¹³⁶ Wacklin 14.12.1985.
- ¹³⁷ Paavola 20.12.1985.
- ¹³⁸ Turunen 24.12.1985.
- ¹³⁹ Talvio 20.12.1985.

- ¹⁴⁰ Tuomisto 14.12.1985.
- ¹⁴¹ Talvio 20.12.1985; Paavola 20.12.1985; Lehtinen: "My Fair Lady."
- ¹⁴² Vaikka en ole käsitellyt aihetta tässä artikkelissa, kriitikkojen merkitys myös suhteessa näyttelijäntyöhön tuli kokemukseronnassa esiin useaan otteeseen.
- ¹⁴³ Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000; 3. haastattelu 19.12.2000; 4. haastattelu 2.7.2001.
- ¹⁴⁴ Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001.
- ¹⁴⁵ Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001.
- ¹⁴⁶ Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001.
- ¹⁴⁷ Esim. Juha Suonpää on tarkastellut kiinnostavasti legitimaatioprosessia valokuvataiteen alueella, ja nostaa esiin mm. toistuvan julkisuuden, menestysretoriikan, apurahojen ja kansainvälisen menestyksen merkityksen. Suonpää 2011, esim. 60, 72–73, 88–89.
- ¹⁴⁸ Esim. Luojan pienet kusiaiset sekä lavastus että puvustus 6 kritiikkiä; Macbeth lavastus 17, puvut 14; Ylioppilasprinssi lavastus 13, puvustus 10; Meripoikia lavastus 7, puvustus 6; Dantonin kuolema lavastus 10, puvustus 7; Punainen virta lavastus 10, puvustus 10.
- ¹⁴⁹ Lähes kolmenkymmenen vuoden aikana usea sanomalehti vaihtoi nimeä. Lehtien nimenmuutoksista esim. Kansalliskirjaston kirjasto- ja tietopalvelut (viitattu 27.1.2014).
- ¹⁵⁰ En ole pitänyt olennaisena selvittää tarkemmin esim. mahdollisia sukunimien vaihtumisia, nimimerkkejä tai pelkkiä nimen alkukirjaimia.
- ¹⁵¹ Teatterimuseon Teatteri- ja tanssitaiteen lehtileikekokoelma ja Tandefeltin leikekirjat sisälsivät osin samoja kritiikkejä, mutta osin ne myös täydensivät toisiinsa. Katsoin aineiston määrän riittäväksi, enkä laajentanut aineistoa täydentämällä sitä esim. teattereiden omista arkistoista.
- ¹⁵² Weckman 2009, 172.
- ¹⁵³ Näyttelijäin työehtosopimus 1.8.1975. TeaMA 1019 H:1; Lounela 2004, 42–43, 45, 136, 261, 294.
- ¹⁵⁴ Esim. Harju 1991, 26–34; Helavuori 2009, 118, 119, 120–124, 136; Miettunen 2009, 224; Seppälä 2010, 303; Tanskanen 2010, 330.
- ¹⁵⁵ Teatterikritiikeistä ja kriitikkojen työstä kyseisellä aikakaudella ks. esim. Hamberg 1977, 101–117.
- ¹⁵⁶ Liisi Tandefeltiin on kohdistunut teatterikritiikkien ohella myös paljon muuta mediajulkisuutta, hänestä on tehty esim. runsaasti henkilöhaastatteluja ja hän on itse kirjoittanut pukusuunnittelutyötä käsitteleviä artikkeleita, esim. Tandefelt 1977, 1986 ja 1991; ks. myös Houni 2006, 143–153.

Lähteet

Arkistolähteet ja tutkimusaineisto

Teatterimuseon arkisto:

Teatteri- ja tanssitaiteen lehtileikekokoelma, TeaMA1530.

Näyttelijäin työehtosopimus 1.8.1975. TeaMA 1019 H:1.

Elämäkerta- ja produktiohaastattelut: Liisi Tandefeltin 1. haastattelu 7.4.2000; 3. haastattelu 19.12.2000; 4. haastattelu 2.7.2001, 5. haastattelu 12.6.2002; 6. haastattelu 8.8.2002; 7. haastattelu 22.8.2002. Haastattelut ja litteroinnit tekijän hallussa.

Liisi Tandefeltin 3., 6. ja 7. leikekirjat. Tandefeltin hallussa.

Lehtiartikkelit ja kirjallisuus

Aalste, Juhani 5.5.1983. "Missä on pato?" *Ilta-Sanomat*.

Aamulehti 1.2.1964. "Sanan miekalla ihmisen puolesta. Reino Lahtisen uusi näytelmä Tampereen Työväen Teatterissa."

Aamulehti 2.10.1965. "Taitelijoiden ja tanssityttöjen elämää lhanan ajan Pariisissa. Vuosisadan vaihde 1950-luvun silmin – Can-can."

Aamulehti 2.11.1972. "Myrsky Kellarissa."

Brotherus, Greta 7.11.1964. "Macbeth I Tammerfors en lysande föreställning." *Nya Pressen*.

Brotherus, Greta 29.11.1968. "Kvävd Studentprins: varken klang eller jubel." *Nya Pressen*.

Brotherus, Greta 4.11.1972. "Drömväv, skön, vilt rolig – Elsteläs Stormen på TTT." *Hufvudstadsbladet*.

Brotherus, Greta 16.10.1973. "Långbackas Galilei – dynamisk, humorkryddad." *Hufvudstadsbladet*.

Brotherus, Greta. "Långbackas dantons död II." *Hufvudstadsbladet*. Ajoittamaton kritiikki todennäköisesti helmikuussa 1977. Tandefeltin 6. leikekirja.

Brotherus, Greta 29.9.1977. "Hjärt puls och humor." *Hufvudstadsbladet*.

Brotherus, Greta 6.10.1977. "Andras mening: Kohti maailman sydäntä." *Hufvudstadsbladet*.

Brotherus, Greta 6.5.1983. "Vilse I Moskva." *Hufvudstadsbladet*.

Eklund, Hilka 3.12.1968. "Muovioperetti niille, jotka sitä tarvitsevat." *Sosialidemokraatti*.

Eteläpää, Heikki 1.2.1964. "Totta toinen puoli. Reino Lahtisen satuleikki TTT:ssa." *Uusi Suomi*.

Eteläpää, Heikki 27.11.1971. "Meripelastusseura." *Uusi Suomi*.

Eteläpää, Heikki 14.10.1973. "Asiat ja estetiikka." *Uusi Suomi*.

Etelä-Savo 2.3.1973. Nimimerkki Eeva: "Myrsky."

Gröndahl, Henry G. 7.3.1975. "Livet på landet." *Hufvudstadsbladet*.

Grönholm, Jouko 18.2.1977. "Dantonin kuolema – komeaa teatteria Turussa." *Tiedonantaja*.

Teatteri ja media(t)

- Hakulinen, Ritva 30.11.1968. "Lavastajan riemuvoitto. Ylioppilasprinssin ensi-ilta tänään." Päivän Sanomat.
- Hamberg, Lars 1977. "Ajatuksia teatteriarvostelusta ja teatteriarvostelijoista". Teoksessa Kyrö et al. (toim.) *Monikasvoinen teatteri*. 50. Teatteripäivien juhla-julkaisu. Helsinki. 101–117.
- Harju, Hannu 1991. "Nykyajan teatteripuku eli sämpläyksen taito". Teoksessa Nikula & Helavuori (toim.) *Teatteripuku*. Fondi, Teatterimuseon vuosikirja 4. Helsinki. 26–34.
- Helsingin Sanomat 3.10.1965. Nimimerkki K.T. "TTT:n Can-Can tarjoaa visuaalista herkuttelua."
- Honkanen, Kaarina 16.2.1964. "Reino Lahtisen uusi näytelmä." Satakunnan Kansa.
- Hotinen, Juha-Pekka 17.5.1983. "Veretön virta." Turun Sanomat.
- Houni, Pia (toim.) 2006. *Liisi Tandefelt – monessa roolissa*. Teatterimuseo ja Like.
- Houni, Pia 2006. "Tyylikästä jukisuutta." Teoksessa Houni (toim.) *Liisi Tandefelt – monessa roolissa*. Teatterimuseo ja Like. 143–153.
- Huuskonen, Aarre 17.10.1973. "Vahva Galilei Turun kaupunginteatterissa." Satakunnan Kansa.
- Ilanko, Miri 27.2.1964. "Luojaan pienet kusiaiset Tampereen Työväenteatterissa." Ylä-Vuoksi.
- Ilanko, Miri 13.11.1964. "Parveke ja Macbeth Tampereen teattereissa." Maakansa.
- Kaiponen Toivo 20.8.1969. "Vanhan Heidelbergin ruusuista romantiikkaa." Eteenpäin.
- Kajanto, Anneli 13.2.1977. "Långbackan loppukirinä Dantonin kuolema Turussa." Keski-suomalainen.
- Kajanto, Anneli 29.9.1977. "Juhani Peltosen uutuus on elämäntahdon ylistys." Savon Sanomat.
- Kajava, Jukka 29.9.1977. "Peltosen uutuus Kansallisessa. Komedialla sen omin ehdoin." Helsingin Sanomat.
- Kajava, Jukka 6.5.1983. "Saatana saapuu huopatoissa." Helsingin Sanomat.
- Kalemaa, Kalevi 7.3.1971. "Tampereen teatteritalvea. Vanhat tavat ja uudet ongelmat." Keski-suomalainen.
- Kalemaa, Kalevi 19.11.1972. "Tampereen teatterisyksyä. Uusi ja erilainen Myrsky." Keski-suomalainen.
- Kangas, P. 8.11.1964. "Macbeth – TTT:n vahva panos Shakespeare-juhlaan." Hämeen Yhteistyö.
- Kansalliskirjaston kirjasto- ja tietopalvelut: Nykypäivään saakka olevat Lehtisalin käsifilmistön kotimaiset sanomalehdet. <http://www.kansalliskirjasto.fi/kokoelmat-japalvelut/kokoelmat/lehtisalinkasifimistonkotimaisetsanomalehdet.html> (viitattu 27.1.2014).
- Kansan Lehti 1.2.1964. "Vakavilla asioilla voi onnistuenkin leikkiä. Lahtisen 'Luojaan pienet kusiaiset' kantaesitys."
- Kansan Lehti 7.11.1964. "Uusi Shakespearen Macbeth. Voittoa Työväen teatterin ensi-illassa."
- Karhunen, Paula 1993. *Näyttämötaiteilija Suomessa. Tutkimus asemasta ja toimeentulosta 1980–90-luvun vaihteessa*. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 17. Painatuskeskus Oy, Helsinki.
- Karjalainen, Heljä 26.10.1973. "Galilei – Brecht – Långbacka. Loistokas suurtyö Turun Kaupunginteatterissa." Kansan Uutiset.
- Karjalainen, Heljä 11.11.1976. "Taantuman enteitä Turussa? Siirtymä operettiin." Kansan Uutiset.

- Karjalainen, Heljä 13.2.1977. "Erään kauden päätös Turussa: Dantonin kuolema." *Kansan Uutiset*.
- Kauppalehti 2.12.1968. Nimimerkki A.A.V. "Romanssin makeutta."
- Kauppalehti 7.3.1975. "Goldonin maisemissa. Kokeeteerausta ja tositunnetta."
- Kerttula, Jouko. "Naseva, hersyvä Mariza viihdyttää kaikenikäisiä." *Tunnistamaton kritiikki*, mahdollisesti *Turun Sanomat*, todennäköisesti marraskuussa 1976. Tandefeltin 6. leikekirja.
- Kieviari, Solja 2005. *Ismo Kallio. Kaikkea alaan kuuluvaa*. Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki.
- Kihlman, Märten 1.12.1968. "Gamla Heidelberg." *Hufvudstadsbladet*.
- Kihlman, Märten 20.12.1985. "Elizas kväll på TTT." *Hufvudstadsbladet*.
- Koski, Pirkko 14.5.1983. "Kansallisen Punainen virta: Bulgakovin omien teosten rikkaus jää saavuttamatta." *Demari*.
- Kouvolan Sanomat 3.9.1969. Nimimerkki Kiiveri. "Iloinen Ylioppilasprinssi."
- Laine, Eine 1967. *Pitkä päivä paistetta ja pilviä. Muistelmia*. Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki.
- Lehtinen, Seppo 4.11.1972. "Vanhan Williamin myrskyä pienen kellarin suojissa." *Turun Sanomat*.
- Lehtinen, Seppo: "My Fair Lady." *Tunnistamaton kritiikki* 1985/1986, mahdollisesti *Turun Sanomat*. Tandefeltin 7. leikekirja.
- Lounela, Pekka 2004. *Kohti arvoa ja ansiota. Suomen Näyttelijäliitto 1913–1975*. Käsikirjoituksen pohjalta toimittanut Outi Lahtinen. Like, Jyväskylä.
- Långbacka, Ralf 2011. *Taiteellista teatteria etsimässä*. Kustannusosakeyhtiö Siltala. Helsinki. Jelgava Printing House, Latvia.
- Lönnfors, Henry 21.10.1973. "Galileis Liv är en sevärd föreställning." *Österbottningen*.
- Lönnqvist, Bo 2008. *Vaatteiden valtapeli – näkymättömän kultuurianatomia*. Schildts. Gummerus Kirjapaino. Jyväskylä.
- Maaseudun tulevaisuus 11.12.1971. Nimim. K.V. "Merimieslauluja Helsingin Kaupunginteatterissa."
- Miettunen, Katja-Maria 2009. *Menneisyys ja historiankuva. Suomalainen kuusikymmentäluku muistelijoiden rakentamana ajanjaksona*. Väitöskirja. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Bibliotheca Historica 126. Saarijärvi.
- Neva, Helmi 30.11.1964. "Hämmästyttävä Macbeth." *Satakunnan Kansa*.
- Nokela, Matti 12.5.1983. "Hajautunut näytelmä karkaa." *Etelä-Saimaa*.
- Nummi, Seppo 30.11.1968. "Vanhan Heidelbergin valloitus." *Uusi Suomi*.
- Nya Pressen 15.12.1958. Nimimerkki E.U. "Ambitiös Pakkasvirta på Ylioppilasteatteri."
- Oksanen, Teppo 26.1.1977. "Turun kaupunginteatteri: Büchnerin "Dantonin kuolema" kevään suuri teatteritapaus." *Kansan Uutiset*.
- Orsmaa, Taisto-Bertil 15.11.1973. "Loisteliäs Brecht-tulkinta: Galilei ja tiedemiehen vastuu." *Todennäköisesti Suomen Sosiaalidemokraatti*.
- Paavilainen, Matti: "Kaunopuheista, kokeilumielistä. Pakkasvirran uutuus Ylioppilasteatterissa." *Tunnistamaton lehtiartikkeli* joulukuussa 1958. Tandefeltin 3. leikekirja.
- Paavola, Irmeli 14.3.1971. "Erheistä kommellus syntyy." *Vaasa*.
- Paavola, Pekka H. 20.12.1985. "Menestys ilman kunnianhimoa." *Ilkka*.
- Paavola, Pekka H. 2.4.1986. "Toinen My Fair Lady." *Ilkka*.
- Paavolainen, Pentti 1992. *Teatteri ja suuri muutto. Ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana 1959–1971*. Väitöskirja. Kustannus Oy Teatteri, Helsinki.
- Paju, Tuovi: "Kvantiteettia ja kvaliteettia." *Tunnistamaton lehtiartikkeli* joulukuussa 1958. Tandefeltin 3. leikekirja.
- Palm, Eeva. "Menestyksen Myrsky." *Viikkosanomat*, julkaistu todennäköisesti keväällä 1973. Tandefeltin 6. leikekirja.

Teatteri ja media(t)

- Parviainen, Tuulikki 16.12.1964. "Tampereen parrasvaloja." Kaleva.
- Patinen, Marja 19.11.1972. "Myrskyä kellarissa." Hämeen Sanomat.
- Pohjola, Kaisa 27.2.1971. "Erheet vieraalla maaperällä?" Kansan lehti.
- Rajala, Panu 2001. *Tasavallan toinen teatteri, Tampereen Työväen Teatteri 1964–2001*. Otava, Keuruu.
- Rautio, Ilse 26.11.1971 "Romanttiset merimiehet." Ilta-Sanomat.
- Ravi, Paula 7.11.1964. "Macbeth Tampereella." Hämeen Sanomat.
- Rinne, Joel 1967. *Jopin kirja*. Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki.
- Rinne, Matti 4.2.1977. "Teatteri tarvitsee muutaman kotkansa." Ilta-Sanomat.
- Rinne, Matti 5.2.1977. "Långbackan luja testamentti." Ilta-Sanomat.
- Ritolahti, Pentti 19.5.1983. "Ajan samea virta." Kotimaa.
- Rosvall, Matti 14.10.1973. "Turussa esitetään Brechtin Galilein elämää vahvana näkemyksenä tieteen vastuusta." Aamulehti.
- Ruuskanen, Marja 16.11.1976. "Tapani Kansa Turun operettisankari." Savon Sanomat.
- Ruuskanen, Marja 15.2.1977. "Erään aikakauden loppunäytös Turussa." Savon Sanomat.
- Satakunnan Kansa 12.3.1971. Nimimerkki P.P. "Yöntäysi erehdyksiä."
- Savutie, Maija 3.12.1968. "Kuvapostikortti vanhasta Heidelbergistä." Kansan Uutiset.
- Savutie, Maija 27.11.1971. "Meripoikia maissa." Kansan Uutiset.
- Savutie, Maija 7.3.1975. "Goldonin tapakomedia Kansallisen panoraamana." Kansan Uutiset.
- Savutie, Maija 1.10.1977. "Peltosen uusin: Matka ihmisen tärkeimpään." Kansan Uutiset.
- Seppälä, Arto 29.12.1985. "My Fair Ladyn toinen ensi-ilta. Kahdet pitkät jäähyväiset." Aamulehti.
- Seppälä, Mikko-Olavi 2010. "Teatteri ja politiikka". Teoksessa Seppälä & Tanskanen (toim.) *Suomen teatteri ja draama*. Like. Keuruu. 303–329.
- Siikala, Kirsikka 11.10.1973. "Långbacka ennen Galilein ensi-iltaa: Tiedemiehen vastuu aikamme ydinongelmia". Helsingin Sanomat.
- Spåre, Catharina 26.11.1971. "Allt är inte bra bara det är folkligt." Nya Pressen.
- Sundqvist, Harry 3.12.1968. "Komeutta ja loistoa." Uusi Suomi.
- Sundqvist, Harry 30.11.1971. "Meripojat alamaissa." Aamulehti.
- Sundqvist, Harry 7.3.1975. "Klassisen komedian riehakkuutta." Aamulehti.
- Sundqvist, Harry 6.2.1977. "Turun komea Dantonin kuolema. Loistokasta tähtiteatteria." Aamulehti.
- Sundqvist, Harry 29.9.1977. "Pitkä vaellus kohti maailman sydäntä." Aamulehti.
- Sundqvist, Harry 7.5.1983. "Mihail Bulgakov näytelmän henkilönä. Kokeilu vei harhaan." Aamulehti.
- Suomenmaa 11.12.1976. Nimimerkki KV. "Lumoava Mariza Turussa."
- Suomenmaa 16.2.1977. Nimimerkki KV. "Turun ylimainostettu Danton."
- Suonpää, Juha 2011. *Valokuva on IN*. Tampereen Ammattikorkeakoulu, Suomen valokuvataiteen museo. Maahenki, Helsinki.
- Stålhammar, Leo 30.11.1968. " 'Vanhan' sijasta vanha Heidelberg." Suomenmaa.
- Stålhammar, Leo 3.3.1971. "Yö erheitä täynnä." Suomenmaa.
- Stålhammar, Leo 17.3.1973. "Myrsky vesilasissa, mutta mikä myrsky!" Suomenmaa.
- Stålhammar, Leo 7.5.1983. "Valta merkitsee väkivaltaa..." Suomenmaa.
- Stålhammar, Leo 20.5.1985. "My Fair Lady yhä musikaalien kärkeä." Suomenmaa.
- Talaskivi, Paula 13.12.1958. "Kuninkaallista menoa Ylioppilasteatterissa." Ilta-Sanomat.

Teatteri ja media(t)

- Talaskivi, Paula. "Luojan pienet leikkivät isoisia." *Ilta-Sanomat*. Ajoittamaton kritiikki helmikuu 1964. Tandefeltin 5. leikekirja.
- Talvio, Pirjo 20.12.1985. "Puhtaalla puhumisella porvariksi. TTT:n upea My Fair Lady." *Länsi-Suomi*.
- Tammerfors Aftonbladet 4.3.1971. Nimimerkki MS. "Engelsk 1700-tals komedi på TTT."
- Tandefelt, Liisi 1977. "Pukusuunnittelijan työpäiväkirja." Teoksessa *Monikasvoinen teatteri*. Teatteripäivien juhlaulkaisu. Helsinki. 72–84.
- Tandefelt, Liisi 1986. "Teatteripukusuunnittelu." Teoksessa Reitala (toim.) *Suomalaista skenografiaa; lähtökohtia tallennukseen, tutkimukseen ja historiaan*. Helsinki. 41–47.
- Tandefelt, Liisi 1991. "Hyvä teatteripuku on pelkkää bluffia." Teoksessa Nikula & Helavuori (toim.) *Teatteripuku*. FONDI/Teatterimuseon vuosikirja 4. Helsinki. 36–39.
- Tanskanen, Katri 2010. "Uusia esitystyyliä". Teoksessa Seppälä & Tanskanen (toim.) *Suomen teatteri ja draama*. Like. Keuruu. 330–379.
- Terttula, Eugen 10.12.1958. "YT esitti viime lauantaina ja sunnuntaina..." *Sosiaalidemokraatti*.
- Tiedonantaja 4.3.1977. Nimimerkki TA. "Ranskan vallankumouksen opetus. Luokat luovat historiaa."
- Tomperi, Mirja 19.12.1985. "Musiikkiteatteria korkeatasoisesti." *Lalli*.
- Torvalds, Ole 16.10.1973. "Galilei – ett kraftprov av Långbacka och Manto." *Åbo Underrättelser*.
- Tuominen, Aaro 16.10.1973. "Galilein elämä: suurtyö jonka vertaista ei meiltä löydä." *Turun Päivälehti*.
- Tuominen, Ulla 9.2.1977. "Dantonin kuolema Turun teatterissa." *Savon seudun sanomat*.
- Tuomisto, Matti 14.12.1985. "Henry Higgins lähti vuosien maratonille." *Aamulehti*.
- Turunen, Kaarina 24.12.1985. "TTT:n My Fair Lady. Tuhannen taalan teatteria." *Forssan lehti*.
- Turun Sanomat 6.10.1973. "...vaan pallo rietas liikkuu sittenkin".
- Uexküll, Sole 10.11.1964. "Elävää Shakespearea – kerrankin." *Helsingin Sanomat*.
- Uexküll, Sole 30.11.1968. "Romantiikan vaikeudet." *Helsingin Sanomat*.
- Uexküll, Sole 9.3.1971. "TTT:n talvea: Brittejä ja prahalaisia." *Helsingin Sanomat*.
- Uexküll, Sole 27.11.1971. "Varjelkkon meripoikki! Kansannäytelmästä show." *Helsingin Sanomat*.
- Uexküll, Sole 4.11.1972. "Esko Elstelän täyskymppi; Shakespearen Myrsky komediana minutilassa." *Helsingin Sanomat*.
- Uexküll, Sole 14.10.1973. "Långbackan Galilei: Yhteisvastuun sijaiskantaja." *Helsingin Sanomat*.
- Uexküll, Sole 7.5.1975. "Sääli hyvää komediaa. Goldonin kaunis kesä väkinäisenä hupina." *Helsingin Sanomat*.
- Uexküll, Sole 7.2.1977. "Kotkien aika päättyi korkealla. Långbackan Danton ankaran kirkas analyysi." *Helsingin Sanomat*.
- Ukkonen, Taina 2000. *Menneisyyden tulkinta kertomalla. Muistelupuhe oman historian ja kokemuskertomusten tuottamisprosessina*. Väitöskirja. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Vallinoja, Pirkko 11.11.1964. "Selkeää Shakespearea, Macbeth Tampereella." *Päivän Sanomat*.
- Vallinoja, Pirkko 7.10.1965. "Elämäniloinen näytelmä – Can can Tampereella." *Päivän Sanomat*.

Teatteri ja media(t)

- Vallinoja, Pirkko 6.3.1971. "Työyhteisökuvaus ja koukeroista komediaa." Päivän Sanomat.
- Vartia, Annikki: "Löysää puhetta eli kvanttifilosofiaa." Tunnistamaton lehtiartikkeli joulukuussa 1958. Tandefeltin 3. leikekirja.
- Vartia, Annikki 19.12.1964. "Tampereen Macbeth." Kauppalehti.
- Vartia, Annikki 1.12.1971. "Heikon tekstin peittona paljon hauskoja lauluja." Kauppalehti.
- Veistäjä, Olavi 7.11.1964. "Shakespearea tuoreesti ja värikkäästi. 'Macbeth' Tampereen Työväen Teatterissa." Aamulehti.
- Veistäjä, Olavi 27.2.1971. "Mallikelpoinen klassikko." Aamulehti.
- Veltheim, Katri 9.12.1958. "Muotoa ja muodottomuutta Ylioppilasteatterin studiossa." Uusi-Suomi.
- Veltheim, Katri 8.11.1964. "Macbeth – aikalainen. Uutta Shakespeare-tulkintaa Tampereella." Uusi-Suomi.
- Veltheim, Katri 10.11.1972. "Intiimi, asiapitoinen Myrsky." Uusi Suomi.
- Veltheim, Katri. "Karuselli valloillaan Kansallisen Goldonissa " Tunnistamaton kritiikki, todennäköisesti Uusi Suomi maaliskuussa 1975. Tandefeltin 6. leikekirja.
- Veltheim, Katri. "Turun Danton. Väsyneen vallankumouksen analyysi." Uusi Suomi. Ajoittamaton kritiikki todennäköisesti helmikuussa 1977. Tandefeltin 6. leikekirja.
- Veltheim, Katri 29.9.1977. "Matkalla maailmanrauhaa Volgan kautta, votkan voimalla." Uusi Suomi.
- Vuori, Jyrki: "Vanhaa viiniä ja uutta ajatusta." Turun Sanomat. Ajoittamaton kritiikki todennäköisesti syksyllä 1973. Tandefeltin 6. leikekirja.
- Vuori, Jyrki 6.2.1977. "Aseena kauhu, voimana hyvä. Salmisen Danton, lihaa ja verta." Turun Sanomat.
- Wacklin, Matti 14.12.1985. "Noppaakin parempi Lady." Kansan Lehti.
- Weckman, Joanna 2001. "Näyttämöpuku ja sen tekijät - satunnaisista sanoista ammattisanastoksi." Julkaisussa Priha (toim.) *Toinen iho; puheenvuoroja tekstiin ja vaatetuksen tutkimuksesta*. Työpaperit. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja F 17. 32–39.
- Weckman, Joanna 2006. "Kummallinen, onnistunut erehdys – Liisi Tandefelt pukusuunnittelijana". Teoksessa Houni (toim.) *Liisi Tandefelt - monessa roolissa*. Teatterimuseo ja Like. 51–82.
- Weckman, Joanna 2009. "Puku ja tutkimus". Teoksessa Gröndahl, Paavolainen & Thuring (toim.) *Näkyvää ja näkymätöntä*. Näyttämö & Tutkimus 3. Teatterintutkimuksen seura. 172–199. <http://teats.fi/julkaisut.html>
- Wikström, Riitta 6.5.1983. "Saatana kuivatti punaisen virran." Uusi Suomi.

Maiju Loukola



Screening media scenographies

In this essay, I consider the experientiality of projected image installations from a scenographer's point of view. My question is: how to comprehend media scenographic means of spacing in terms of *sensing, perceiving, feeling*? I approach the mediated means of scenography through analysing the relationship between mediality and touch, with regard to my own involvement as a practicing scenic artist. My particular interest is in ways of comprehending *visibility* and *screen* in terms of experientiality and sensible perception.

I have composed the essay from the perspective of artistic research. That to me means practicing research through bringing making and theory into dialogue with each other. In other words, I let the practice and the theoretical reference points interfere and inform each other. I propose one possible framework attached to the over hundred-year long entanglement of practices of theatre and moving image, of the mixing of physical space and technological means of image projection. I bring one of my recent artistic projects into discussion with the theoretical reference points that I see relevant for the consideration.

The composition of my essay is such, that I will first elaborate a few key points of two theoretical underpinnings relevant for my research; one is Samuel Weber's dynamic media theory, and the other are articulations of touch by Maurice Merleau-Ponty. After that I will describe a series of "instant installations", a project called "Sensible Screening", in which I experimented issues of *visibility* and *screen* in practice. I discuss the project by using both visual and written modes of articulation. In other words, I use images and text for describing and contextualising the aims, methods and outcomes of the project. As conclusion, I will draw together the media scenographic questions central in my essay, with notions regarding the means of artistic research, thematisations of embodied visibility, and the starting point of the text: of comprehending media scenographies in terms of *sensing, perceiving, feeling*.

Drawing from the artistic project and its connectedness to the theoretical contact points, my essay forms as an exposure, a demonstration, or a staging, of media sensitive approach. The term "media sensitivity" echoes from formulation by media theorist Henk Oosterling; he argues that certain quality of an experience of the "inter" seems to be enhanced in arts that combine various forms of media – namely, in intermedial arts.¹ *Intermediality* in arts bring novel fusions and forms of interaction, whose consideration seems to point out towards being sensitive to a certain ontological status of being that Oosterling calls "in-betweenness" (*inter-esse*). This means paying specific attention to the "unstable and non-discursive quality of the being (*esse*) of this in-between (*inter*) as *inter-esse*".² Media sensitivity opens up a path for considering contemporary forms of

media scenographies from a phenomenological foundation of bodily perception. This *in-betweenness* seems to be a key aspect in understanding what is at stake in a spatio-temporal experience forming in and as an encountering of physical and mediated space.

Contemporary scenographic practices in between physical and mediated

My questions regarding the experientiality of mediated spaces have emerged from the materiality and concreteness of my own scenographic practice. As many of my colleagues, I too became familiar with image technologies via scenographer's work in the late nineties. At the time there seemed to *not* be one performance, in which video projections were *not* used one way or another. After an intense honeymoon, playing with the big screen on stage – being able to change image flows, spaces, places, and temporal parameters in a flash on the flat cinematic rectangular, glowing ostentatiously on stage – I soon realised that the questions regarding the spatial dynamics of performance seemed to remain somewhat unsolved, contextually untouched. I understand scenography primarily as a strategy of spatial dramaturgies, which activate the viewers' or participants' experience and keeps the meaning making processes in constant transformation – or as one might say: on the move. The spatial dynamics and surrealistic potential, which I consider as the core of (any) scenographic operation, did not exactly hit me in the eye in what I experienced, as I observed the practices of moving image and projections in performing arts' context.

I was well aware that the avantgardists of theatre and early cinema had not only been pondering on the performative potential of scenography, or the spatial and temporal dynamics of stage, but also carried out an array of remarkable experiments in combining theatrical and cinematic means of expression. Nevertheless, traces of these experiments, as well as their radical de-formations and re-contextualisations, which have been widely discussed especially in the performative practices of visual arts, seemed not to have had much of an effect on the ways of conceiving the practices of electronic media on theatrical stage with regard to sense perception.

I wanted to find out, how might the hybrid spaces, that form in between architectural spaces and mediated spaces be structured in terms of aesthetic experience. My questions developed as follows: how do the mediated practices of contemporary scenography affect our lived, aesthetic experience, and how do they structure our bodily perception in, and as, a performative spatio-temporal event?³ In the scope of this particular essay, as mentioned, are the questions regarding visibility and screen.

The relationship between media and the stage have become central in contemporary intermedial scenographic practices. Through new media technological possibilities, scenography has grown increasingly tightly bound to issues of perception and presence. The potential stages of scenographic practices do no longer limit to physical framing alone, but have expanded to larger scope of vir-

tual mediascapes and other mediated environments. In my essay, the question of mediality forms as a matter of touching and being touched, by all senses.

Theatre has always been an art form of magical transformations and diverse sleights of hand. "High-tech theatre" that makes use of computer technologies, multimedia, and video as well as sound, light and image technologies can be seen as an apparatus that, with its pops and rattles, represents an updated, contemporary version in the chain of "modern technical forms of media".⁴ In analyses on the role of electronic media technologies and their relation to the stage's "live" elements, the "mediatized" is often situated in a category secondary to the living. According to Philip Auslander, several performance theories are still marked by such prejudice.⁵ Instead of leaning on such coarse oppositions, it rather seems that intermediality would bring novel fusions and forms of interaction, whose consideration requires a new type of sensitivity, a new sensibility. The particular quality of experience that arises in arts that combine various forms of media demands media sensitive examination, as I pointed out earlier with reference to Oosterling's formulations. As the basis of my considerations is an understanding that a mediatised experience, as any other – how ever "virtual"⁶ it may be – is always a lived, authentic experience. It is about something that we feel and comprehend, and through which we are connected to the world.

The sensible, experiential qualities of the mixing of physical and mediated spaces in a way that emphasize the three-dimensionality of space, the body, and the viewer's experience have been much discussed in the context of fine arts all the way from the 1960's. Being inspired by a number of historical pinpoints in the avantgarde theatre, early cinema, live art and the hybrid forms of media and installation art, I am especially interested in the sculptural qualities of media projections on stage. These are some of the contact points that have brought media theoretical and phenomenological dimensions into the spotlight of my work, both practical and theoretical.

Multifaceted, site-specific terms

Another aspect yet, is the need to clarify the ambiguous terminology and contextualisation of the practices and articulations of scenography in change. Primary example of the unstableness of terms, central in this essay, is "medium" and its many derivatives. In the current debate, *media* are thought above all as being various technical instruments, particularly instruments of communication and information technology. I personally examine *mediality* as a structure located between sign, trace, and technological device.⁷ Following this path, media are not specified as technical instruments alone, but rather, when examining them, one must take into consideration their role as an *inbetween*, *mediation*, and *mediator*. Media are thus linked to processes of both meaning making and sensible perception. *Mediality* should, then, be thought of as a structure bound to the body – and, also in relation to that "in-between" (*metaxy*), which Aristotle links to the mediation of sense of touch and sensations. The media-theoretical discussion, for which Aristotle laid the ground stone, must not end in finding the

in-between – at the idea that a prerequisite for perception is some in between, through which, or through the mediation of which, perception becomes possible.⁸ As Weber points out, there is also cause to think of media as a matter of a “difference that unites”.⁹ With an eye to theatre and scenography, this is an essential observation.

As mentioned, I consider the experientiality of intermedial stage through analysing the relationship between *mediality* and *touch*. I aim at making visible certain in-betweenness that characterizes both touch and mediality – yet emphasizing a peculiar and inherent quality, characteristic of both, that at the same time is determined by a certain tendency towards an ineradicable intimacy. Weber describes this dynamics in terms of “difference that unites”. Thus, the structure of mediated experience may be articulated as a profound, even radical, simultaneity of intimacy and distance. This tensional structure defines both touch and mediality, and it forms a basis for my contemplation of experientiality of media scenographies.

With regard to the questions concerning how to comprehend mediality of the stage in terms of sensing and feeling – or in other words: how do media projections touch us, how do they affect our experience? Here, it is worthwhile examining *touch* in light of Merleau-Ponty's frameworks of the bond between the sensing and the sensed. Merleau-Ponty writes extensively on touch in his late period texts, especially in his so called ontology of vision in a posthumously published book, *The Visible and the Invisible*. Central themes that arise here are sensory sensitivity and the reciprocity of sensing, which involves the eye's, the mind's, and the body's ways of touching and being touched. In a closer scrutiny, it seems that it is a matter of involving perception in the perceived. We often think of *touch* in terms of proximity and immediate contact, in which case it is conceived as a sense that supports vision. Merleau-Ponty questions conceptions based on perception according to which we would have (direct) access to things themselves. One of his central premises is that the body forms a screen reflecting between perceiving and the perceived, and that in this process the body-screen itself prevents a direct access.¹⁰ As a distinguishing and self-distinguishing factor of this kind, the body always contains something foreign (to myself/ to my body itself).¹¹ This is not a matter, however, of a frontal reflection taking place as through a mirror, but of a reciprocal intertwining of the see-er and the visible. The reflexivity of the body's relationship to itself inherently entails this kind of break, or a fracture. It is as if the reflection dips out of the reach of itself and is, thus, grasped by its own unreflectability. As perceiving and perceived, the body always as if turns back on itself. Thus, reflection becomes a blind spot in consciousness.¹²

On the basis of Merleau-Ponty, scenography comes to consider the unified effect produced by a way of seeing, based on the logic of gaze and by perceiving that returns to corporality. Gaze and touch become overlapping and parallel forms of perception. On this premise, the difference between the stage presence of the “live” and the mediated forms into a subtle collusion instead of a coarse opposition. And this is exactly where we come to the question of (embodied) *visibility*.

Feeling, sensing, screening visibilities

As I process performance video projections and installations, or experiment with media projections, it is clear to me that I ponder about the visibility of the projection – concretely against what kind of surface I will project and how. In a very hands-on, practical level, this means studying aspects of visibility through various lenses and optics. To place this kind of artistic activity in context: I process the experientiality, and the spatio-temporal and sculptural qualities of media projections in terms of embodied visibility.

Visibility demands some sort of reflective surface, some kind of *screen*. In this context I prefer the word *screen*, but with emphasis on the difference from the silver screen and projection plastic from the cinematic tradition, which reiterate conceptions handed down from Renaissance times of image as a door or window to the world.¹³ Cinematic silver screen would refer too strongly to a two-dimensional image surface, and thus limit the idea elemental to the phenomenological articulations of perception as a multisensory operation. In the tradition of video and installation art, for their part, the ontological articulations of *screen* are often connected to the genealogy of contemporary forms of installation art.¹⁴ In her article on Lacan's articulations of *gaze*, Pia Sivenius has suggested a translation to "screen" (in French *écran*) that characterises screen as a surface or visibility that at the same time reveals and conceals.¹⁵ This formulation has been very fruitful for contextualising media scenographies in a way that emphasizes the sculptural qualities of image projection.

I rarely use a movie screen, a "proper" projection plastic, or other "cinematic screen" that opens up equally in one direction and is, in terms of maximum repetition and a frontal viewing position, an "orthodox" view. Because I want to emphasize the spatial aspects in the mixing of physical and mediated space, I prefer to evaluate various kinds of ways of projecting, so that the screen appears as light-permeable, moving, gapped, obscure, or formed of various levels depth-wise – constructed for the purpose at hand, or "found". Various spatial installation solutions can also work as *screens*.¹⁶ It is also perfectly possible to project into the air and allow a dust cloud, debris, or a living creature that happens to show up, to form a more or less random screen – transforming, moving, fluid, unstable. I personally find most interesting installation-like performance situations on the one hand, and on the other, that the performance place or space be in some way unusual.¹⁷ It can be found, happened upon, temporary, momentary, or even accidentally or intentionally vanishing. Based on the perspective, it can contribute to or disturb normative, organised everyday activity.

Also, even though so-called *black box* theatre might strike a practitioner of contemporary theatre the same way *white* cube does a fine artist, every space – including a black box and a white cube – is unique and demands some sort of takeover, situationally sensitive formation of a relationship of settling in. In this sense, every performance is site-specific, or rather, *situation-specific*.

Sensible Screening – experimenting with staging as visibility

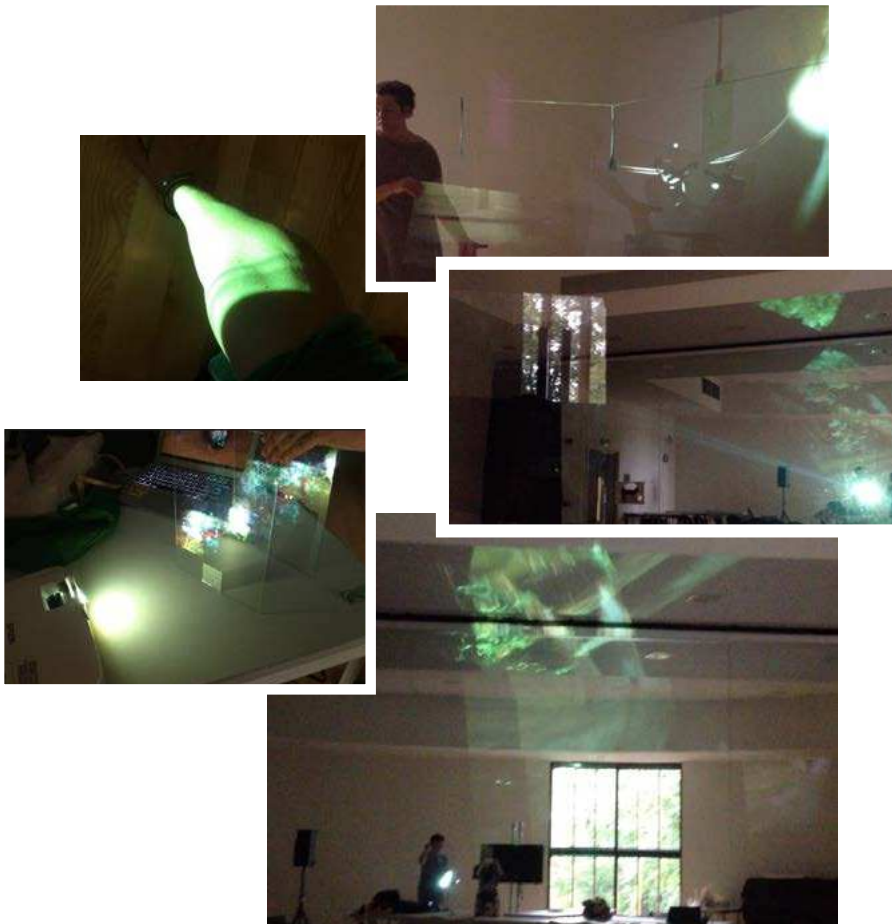
A project called “Sensible Screening” was a project, through which I had a chance to examine the characteristically spatial dimensions of screen. *Sensible Screening* project consists of a series of experiments, in which I approached screen as a sculptural, transforming, moving, material creature. I tested its abilities to function as a projection surface, which at the same time reveals and conceals. I carried out a series of instant, quick, sketch-like installations in a 5-day intensive workshop for artistic research, *TESTing 2013*.¹⁸ The workshop gathered together scenographers, architects, media artists, costume designers and visual artists working especially with installations in private and public environments. Space and performance was the common denominator for all attending the workshop. As I had earlier in my research been mapping the “counter-cinematic” qualities of screen, I now wanted to move towards the three-dimensional aspects of screen. The working method was to react in the spirit of action research to the site- and situation-specificity of given circumstances, materials at hands, and the agreed time frame. In the beginning of the workshop, each participant presented their research projects in-process – starting points, imaginable aims, as well as artistic and theoretical backdrop of the works-in-process. During the following three days – with the last workshop day reserved for processing the outcomes of the workshop, open for discussion also with the audience outside the workshop – I produced “daily experiments”, shifting the approach and angle according to the procedure.

TESTing, testing.

Description of the *Sensible Screen testings*, with words and images:

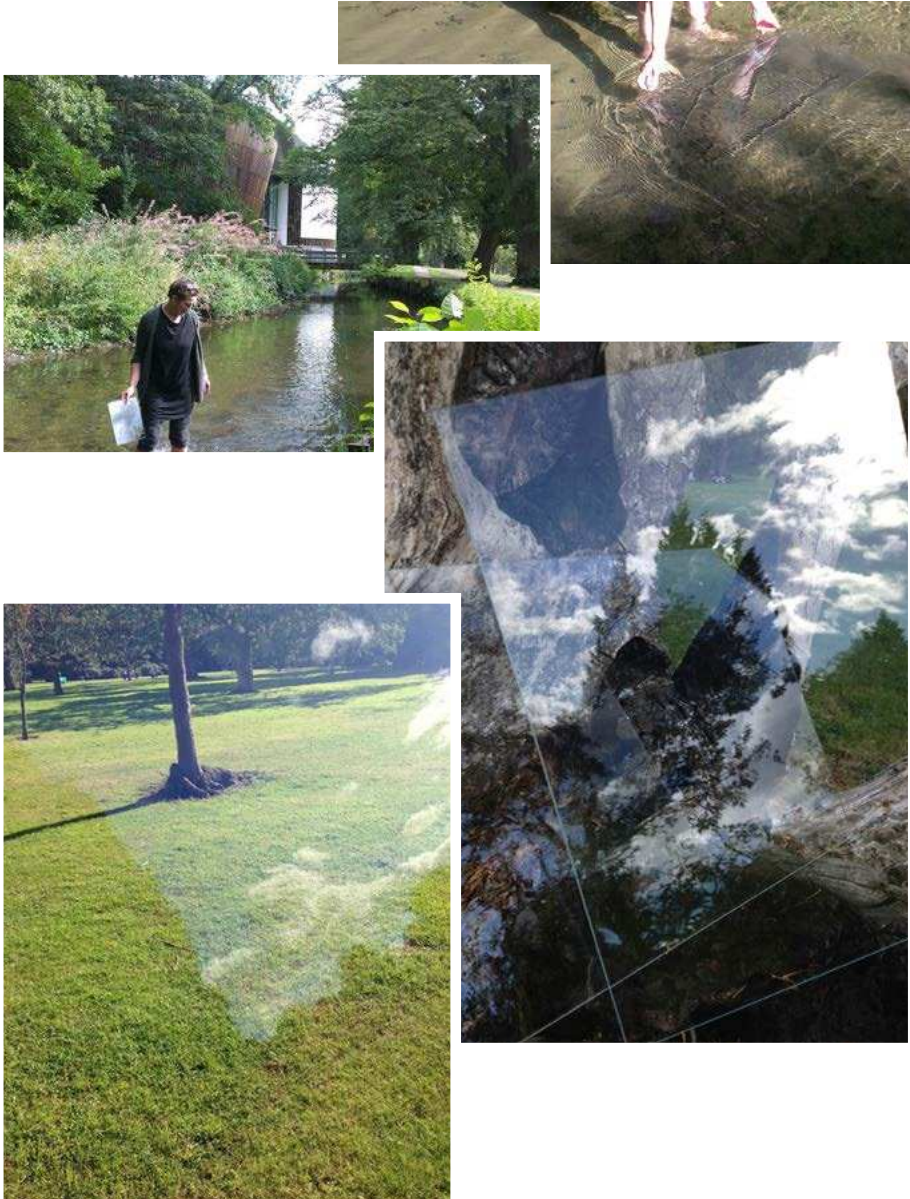
day I) interior TESTs in studio space.

Testing with projections in a light space with daylight coming from a huge studio space glass wall. Hanging movable pieces of plexiglass in front of video projector. Testing with random images. Focusing on testing with alternative options and making observations of projection spaces that form in front of and behind the reflective plexiglass screens. Changing positions of projectors, testing with alternative projection screens, ways of hanging the reflective materials, ways of adjusting various moving/movable screens, of spatial relations and distances to the physical, architectonic space (walls, roof, windows, floor) and elements (whiteboards, furniture, human bodies) in the studio space.



day II) *TESTs with translucent, reflective surfaces* in the nearby park, by the river/water, with pieces of glass and plexiglass.

Testing with light, with transparent, translucent, opaque and semi-opaque of glass/plexiglass. How does water, or having several layers of transparent (etc.) materials form a multilayered screen affect on visibility, and on conceiving of the "place of the image". Letting air, water, changes of conditions direct the "setting", and on the forming of the screen/screening.



day III) *TESTs with flexible surfaces (transparent foil, circumstances "found")*

Testing with the sculpturality of transparent, translucent, opaque and semi-opaque, flexible screen material. How do the changing conditions affect the operations of the screen? How does the "scenery" change, as the conditions take the lead? Testing with multilayered "optics" – several layers of screens on top of each other. Thinking about the definitions of screen and screening, and of visibility that at the same time reveals and conceals.



Risky businesses in between knowing and un-knowing

At best, artistic research is responsive to the areas of not-knowing, of exposing itself to risks, unruliness, even stubbornness. It may be “intellectual adventure”, as Harri Laakso quite aptly has articulated.¹⁹ Instead of transporting meanings or giving fixed explanations, artistic research should rather aim at such shaping or form-giving, in which ignorance *remains inside the research*: the un-knowing is not to be cleaned away – as is the case in scientific research. In that sense, artistic research is always and fundamentally *imaginary research*. It is rather about focusing in observing how works of art, performances or images *themselves practice* research, through artistic gestures.²⁰ In this process the experiments are free and disconnected from the predetermined aims of their maker, the artist or the practitioner, who provides the conditions for these gestures.

In *Sensible Screening* project, one experiment lead to the next. Combining given conditions provided by the premises of the TESTing 2013 workshop and its surroundings, human-made and natural, with the ones that I provided myself – by setting the projection like this, hanging the glasses like that – I let the process inform and interfere with the process. After testing layered projections in a studio space, bathing in light, with reflections produced by both my gear and the natural light from the giant window panels, I next proceeded in a tiny, no-light space. I did some tests in a dark room, a corridor with no natural light and practically no room for movement. That, however, proved to be too much of a “blackbox-like” situation for my purposes; I did not need to do screening tests with lighting conditions too well controllable. Informed by each test, I moved on to next; if around one site the traffic was heavy, for the next test I looked up a peaceful corner in the nearby park. If one site was small in metric measures, the next would be open and large scale. And again, from a vast outside space, I shifted into miniature scale-model-scale testings with pieces of glass, the size of playing cards, carried out in relation to the projector’s lense, on a little table setting. Attaching different kinds of materials, lost and found by the park, the riverside, or kindly provided by the maintenance guys working in the institute’s carpentry workshop... the reflective surfaces of buildings in the neighbourhood, accidental rays of light here and there. Barefoot in the river, I fished light-rays with floating pieces of plexiglass. Heavy wind produced wind sculptures that whirled like multilayered, dimensional fast-forwarded film. Catching glimpses of clouds passing, bird flying by, kernels of a pine tree being torn around by the wind.

How did these experiments build up as something that was beneficial for my research, then? Did I get to find out, in terms of sensing, feeling and perceiving by way of body, new ways of contextualising screen and visibility?

Translucent visibilities

I have a tendency to think of the stage as a medium that “supports seeing”; as a specific type of optics, and as a form of visibility that shows the multifacetedness and multisensoriness of the structure of the (spectator’s) gaze – which at

the same time shows the visible and invisible articulated by its own visibility. I approach the stage in terms of a visibility to which touch opens access. To play with the set design rhetorics: visibility opens up as a “visual order” that does not touch the surface alone, but also circles behind the sets, the facades – making simultaneously visible the gaze, seeing, and being seen.

As pointed out earlier, visibility demands some sort of organisation for showing – some sort of *screen*. How is a screen, then, if we think about it not in terms of two-dimensional reflection surface, such as cinematic silver screen? In relation to the conceptions of screen, visibility becomes a material and theoretical question. Through the relationship between frame and framing, foreground and background, visible and invisible, or through *off-screen*-thematisations formulated in the spirit of *trompe l’oeil* paintings, the screen does not form solely as a one-sided, two-dimensional, flat surface, a window to the world.²¹ The connection of the visibility to theatricality and stage is comparable to the question of the (world’s) visibility, which “conceals as it reveals”.²² As I pointed out earlier, the term “cover/screen”, as suggested by Sivenius, offers an interesting path for understanding screen and visibility in terms of a dynamic operation, which is not attached to the two-dimensional surface only; rather, it seems to open as a spacing, the elements of which are partly seen and partly unseen – but nevertheless present and part of the experiencing of the effects produced in this operation, this screening.

Another interesting perspective on the analysis of this kind of (screening) structure is offered by Lacan, who understands the screen (*écran*) as a dynamic of not only visibility, but also of mediation, in other words the regulation of visibility, various ways of seeing and being seen, distinguishing and standing out.²³ For Lacan, the screen is opaque.²⁴ It is not a window-like opening that opens up a view to the world; rather as it reveals it also conceals, veils. In the terminology of my research, this means that the *cover/screen* in a certain way takes the role of a virtual stage of *performativity*. Following Merleau-Ponty’s thematisations, the body is another such concealing screen that is indivisible into internal and external. It is marked precisely by the ambiguity of the body’s boundary. Merleau-Ponty’s perspectives that thematise the connection between touch and gaze, which Lacan’s theory of gaze comes to rely on as it develops, frame the visibility of the world as a chiasmatic relationship between the viewer and the world. The notion of the viewer’s and the world’s separateness becomes in this way problematised in a way that challenges us to think what I have previously termed, following Weber’s line of thought, a “difference that unites us”.

When the contact between the viewer and the world is described primarily in terms of *distance*, then it forms, through the division of internal/external, into an existential otherness that stresses difference, in which case the connection between parties is side-lined. If, on the other hand, the emphasis is on the *connection*, which entails the ambiguity of the mutual boundary, then the nature inherent to seeing and touch is noted as an *intense otherness and distant closeness*. The boundary between touch and the gaze forms as a blind spot – or

a stain, a screen, as understood in the sense of cover/screen²⁵. This conception emphasizes a visibility, in which the gaze is opaque, even “corporal”.

We may note, that here also the *placing* of visibility becomes problematised. The “place” of visibility has been discussed widely in photography theories.²⁶ Photography is considered one of the key mechanisms for defining the *location of visibility*.; a photograph cuts into the world, “interrupts it, produces a (simultaneous) distance and a proximity, and projects them [images] on to the screen surface”.²⁷ This conception informs also, how screen, considered as opaque and embodied, stages the visibility of the world and problematises the connection and difference between the interior and exterior of the viewer and the image. The screen would, then, appear to be marked by the fact that as it shows the gaze, seeing and being seen, it always also simultaneously conceals something of their collusion.

The impression of “being on the treshold of an image”, which Jean-Luc Nancy has used in his extensive thematisations on the *imageness of image*²⁸, is a poetic and indeed apt depiction of the viewer’s active bodily role in perception; it entails looking at images not only by the way of one’s eyes, but rather in a way that includes both vision and body. In the case of technological image projection, where the screen is considered as spatial, the “standing on a treshold of the image” draws to me as quite precise description of what is at stake in terms of sensing, perceiving, feeling.

Epilogue

The thematisations of *screen* and *visibility* through artistic research have furthered with re-articulating spatiality and dimensionality of video projections, in ways that resonate with embodied perception and materiality of/in thinking, and thus exceeds the traditional modes of knowledge-constitution. Through contemplative processes, as if through scanning making and theory against each other, I have been able to indicate to my mind relevant contact points between scenographic practices and wider field of visual culture. The means of my own artistic work have expanded along with the processes. Along with newly opened viewpoints, phase by phase I have become increasingly aware of aspects of my own working methods, artistic and practical choices, and their connectedness to the wider context. I have found new ways of playing with variations of projections and projected spaces. The three-dimensionality and sculpturality of projected spaces has proven to be not only three-dimensionality of the light-spaces produced through means of projectors/projecting, but also provided new ways for approaching media scenographies from the perspective of moving, transformative screen creatures – sculptural as such, in their own materiality and dimensionality.

I have practiced media sensitive approach by painting a theoretical backdrop of my essay’s theme and introducing examples of experimenting with screen and visibility through the *Sensible Screening* project. I have let two quite indifferent modes of articulation shed light into each other and bring forward exposures of something that takes place in between and about the two. What, and how,

eventually comes out, is for the reader to measure. Remotely, but curiously closely at the same time, this reminds me of attending a performance or perceiving an art work. I do not choose to call this kind of methodological mode, which goes on along with artistic research, performative writing. I choose to call it an *exposure of artistic research*.

I sometimes play with the idea that scenography operates like Greek chorus. One might say that this is exactly the case; scenography is driven by its capability and capacity of externalizing drama. This could be described in terms of sphere of an overflow of unnameable signification within meaning making operations. I am now speaking about video projections, but I might as well be talking about 'scenography in general': just like Greek chorus, video projections produce 'exclusive' things with comparison to the performance — at times it is about following with the operations on stage, and at times it is about commenting the action from outsider position, and sometimes you bombard over and out the stage operations, in a manner that makes the scenographic operator and the performance scatter apart from each other like planets that belong to completely remote solar systems. This to me also forms as demonstration of the surrealistic ability, or the nature, of scenographic operations.

Scenographic action touches various places and things, and forms in the end in the spectator's bodily perception, in and as her experience. The spectator's role is in this sense undeterminable, it may not be defined by force. She is taken into account, she may be recommended a viewing or part-taking position, attitude by which to form her relation to the performance, but you cannot cast her entirely. She is not to be dressed in a cape of an 'object' not more than one of a 'subject' only, for she — they — have the freedom and space to participate, be aware, listen to, be exposed just as it is. In the end, it is her body that is the staging of her experience.

Endnotes

- ¹ Oosterling 2003, 30.
- ² Oosterling 2003, 31. Oosterling refers in his analysis especially to the work of French post-structuralists, or, as he writes: to 'the philosophers of difference.'
- ³ See also my artistic doctoral thesis *Anywhere near. Media scenographies and the architectures of touch*. (Vähän väliä. Näyttämön mediaalisuus ja kosketuksen arkkitehtuuri.) (Loukola 2014)
- ⁴ *High-tech theatre* is a general term used by Hans-Thies Lehmann to refer to the "exploitation of new and old forms of (electronic) media" as part of the performing arts. Lehmann uses this term – alongside the term "media theatre" – as an umbrella concept referring to the very heterogenic field of performing arts, which covers both "radical performing arts" as well as the practices of "traditional theatres". See Lehmann 2009, 370–371, 376–378.
- ⁵ Auslander 2008, 43–63, 55
- ⁶ In my study, I consider virtuality as transformation, as becoming something else. Also, according to Samuel Weber, virtuality should not be defined by what it lacks or what it is not yet, but rather as "radical alteration". It is not, then, a matter of realisation- or actualisation-oriented anticipation. (See Weber 2000, 298–301. See also Deleuze 1994, 211.)
- ⁷ See Elo 2005, 37, 22–39; Bolter & Grusin 1999, 65.
- ⁸ This kind of approach is indicated by Aristotle's famous "ant-anecdote", which he borrowed from Democritus; "[...] If what has colour is placed in immediate contact with the eye, it cannot be seen. Colour sets in movement not the sense organ but what is transparent, e.g. the air, and that, extending continuously from the object to the organ, sets the latter in movement. Democritus misrepresents the facts when he expresses the opinion that if the interspace were empty one could distinctly see an ant on the vault of the sky; that is an impossibility. Seeing is due to an affection or change of what has the perceptive faculty, and it cannot be affected by the seen colour itself; it remains that it must be affected by what comes between. Hence it is indispensable that there be something in between – if there were nothing, so far from seeing with greater distinctness, we should see nothing at all." (Aristotle, *De Anima*, 419a).
- ⁹ Weber 2000, 301 and 2008, 111.
- ¹⁰ Sallis 2003, 76.
- ¹¹ Merleau-Ponty 1992, 141; Parviainen 2006, 145.
- ¹² Merleau-Ponty 1992, 135–136; Sallis 2003, 87–88; Hotanen 2008, 109–111.
- ¹³ Alberti 2004, 54; Friedberg 2009, 4–5.
- ¹⁴ See for instance Trodd 2011; Friedberg 2009; Krauss 2000.
- ¹⁵ Sivenius suggests a term "cover/screen" ("peite/näyttö"). Sivenius 1997, 49–57.
- ¹⁶ See also Marjatta Oja's doctoral thesis *Three-Dimensional Projection. Situation sculpture between the artist and the viewer* (Art University, Academy of Fine Arts Helsinki, 2011).
- ¹⁷ Installation-ness is not in and of itself a matter of the comprehensiveness or immersiveness of the set's or performance situation's "stageability". In relation to a traditional stage work, the matter can be framed from the perspective of the performance event's corporality. In installation-like performances, the spectator can often move freely in the performance space and participate through her actions in shaping the performance situation. In the context of the visual arts, this sort of installation-ness has already long been more of a rule than an exception; the question of performativity remains, however, often in the background in the exhibition context.
- ¹⁸ "TESTing 2013 was an event (held in the premises of the *Royal Welsh College of Music & Drama* in Cardiff, Wales) in which selected artists, scholars and performance practitioners gathered, shared and presented their research in-process upon the 'global stage', while questioning the stage's whereabouts and realities of globalized performance. As a five day open workshop for designated international researchers (academics and practitioners) [...] TESTing 2013 staged interdisciplinary and collaborative investigations. Encouraging peer-to-peer encounters between theorists and performance makers, it emphasised process over product and allowed for embodied explorations in real space and time. [...]" (See <http://www.wsd2013.com/scenofest/research-at-wsd2013/>) (15.9.2014)
- ¹⁹ Laakso 2014, 192.
- ²⁰ Laakso 2014, 174.
- ²¹ Fowler 2011, 306.
- ²² Silverman 1996, 131–134; Sivenius 1997, 55–56.
- ²³ Seppänen 2004, 122; Silverman 1996, 131–135.
- ²⁴ Lacan 1978, 96.
- ²⁵ Silverman 1996, 134; Sivenius 1997, 49, 54–55.
- ²⁶ See for example Laakso 2003; Barthes 1981.
- ²⁷ Lowry 2011, 93.
- ²⁸ See Nancy 2005.

References

- Alberti, Leon Battista 2004. *On Painting*. Trans. Cecil Grayson. Lontoo: Penguin Books.
- Aristoteles 2006. *Sielusta, Teokset V*. Translation into Finnish Kati Näätäsaari. Helsinki: Gaudeamus.
- Auslander, Philip 2008. *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. Oxon/New York: Routledge.
- Barthes, Roland 1981. *Camera lucida*. New York: Hill and Wang.
- Bolter, Jay Martin & Grusin, Richard 1999. *Remediation: understanding new media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Deleuze, Gilles 1994. *Difference and repetition*. London: The Athlone Press.
- Elo, Mika 2005. *Valokuvan medium*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Fowler, Catherine 2008. "Into the Light: re-considering off-frame and off-screen space in gallery films." In *New Review of Film and Television Studies*, 6:3, 253–267.
- Hotanen, Juho 2008. *Lihan laskos. Merleau-Pontyn luonnos uudesta ontologiasta*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Krauss, Rosalind 2000. *A voyage on the north sea: art in the age of post-medium condition*. London: Thames & Hudson.
- Laakso, Harri 2014. "Pistoja." In Mika Elo (ed.). *Kosketuksen figureja*. Helsinki: Tutkijaliitto, 170–194.
- Lehmann, Hans-Thies 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Transl. Riitta Virkkunen. Helsinki: Teatterikorkeakoulu/LIKE.
- Lowry, Joanna 2011. "Projecting symptoms." In Tamara Trodd (ed.). *Screen/Space. The projected image in contemporary art*. Manchester: Manchester University Press, 93–110.
- Merleau-Ponty, Maurice [1968] 1992. *The Visible and the Invisible. Followed by Working Notes*. Ed. Claude Lefort. Transl. Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern University Press.
- Nancy, Jean-Luc 1996. *The Muses*. Transl. Peggy Kamuf. Stanford: Stanford University Press.
- Oja, Marjatta 2011. *Kolmiulotteinen projisointi: tilanneveistos katsojan ja kokijan välissä*. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Oosterling, Henk 2003. "Sens(a)ble Intermediality and Interesse. Towards an Ontology of the In-Between." *Intermédialités*, Vol. 1, 2003. http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/INTERMEDIALITES/p1/pdfs/p1_oosterling.pdf (3.4.2006)
- Parviainen, Jaana 2006. *Meduusan liike. Mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Sallis, John 2003. *Phenomenology and the Return to Beginnings*. Pittsburgh, Pennsylvania: Duquesne University Press.
- Silverman, Kaja 1996. *The Threshold of the Visible World*. New York/London: Routledge.
- Sivenius, Pia 1997. "Silmän kääntö." In *Tiedotustutkimus* 20:3, 49–57.
- Trodd, Tamara 2011. *Screen/Space. The projected image in contemporary art*. Manchester: Manchester University Press.
- Weber, Samuel 2000. "The Virtuality of the media." *Sites: The Journal of Twentieth-Century / Contemporary French Studies revue d'études françaises*, 4:2, 297–317. –2008. *Benjamin's –abilities*. Cambridge, Mass./Lontoo: Harvard University Press.
- TESTing 2013 workshop on artistic research, 9.–13.9.2013 Cardiff (Wales).
See: <http://www.wsd2013.com/scenofest/research-at-wsd2013/> (15.9.2014)

Esseet

Hanna Suutela

**Avauksia teatterintutkimukseen
viestinnän kontekstissa**

Marjatta Häti-Korkeila

Välineen dramaturgiaa
sama näytelmä – eri media

Jaakko Nousiainen

**Augmented Screenwriting
in Mobile Media**

Hanna Suutela

Avauksia teatterintutkimukseen viestinnän kontekstissa

Tampereen yliopiston teatterin ja draaman tutkimuksen oppiaine sekä Näyttelijäntyön koulutusohjelma (NÄTY) ovat nyt muutaman vuoden ajan sijainneet samassa Viestinnän, median ja teatterin yksikössä kuin journalismin, mediakulttuurin ja puheviestinnän koulutus. Se on tarkoittanut teatterin ja draaman tutkimukselle ennen muuta sen pohtimista, miten lähiympäristön painottuminen viestinnän tutkimiseen taiteentutkimuksen sijaan tulee vaikuttamaan sen tutkimuksen ja opetuksen alueeseen. Jonkinlaisena siltana uuteen tilanteeseen on toiminut oppiaineen vahva semiotiikkaan nojannut tutkimusperinne, onhan teatterisemiotiikan lähtökohta viestinnällinen ajatus teatteriesityksestä merkkijärjestelmänä, joka kantaa viestiä lähettäjältä vastaanottajalle.

Perinteisesti on nähty, että missä tahansa viestinnässä voidaan siirtää informaatiota, luoda merkityksiä ja rakentaa yhteisöjä sekä niiden sisäistä ja välistä vuorovaikutusta. Nopeasti onkin hahmotettavissa, että teatterisemiotiikkaan nojaava esitysanalyysi tutki jo perinteisessä (mediaspesifissä) muodossaan merkitysten luomista näyttämötilanteessa tai teatterillisen tapahtuman kehyksessä, sekä samalla sitä, miten esitykset kehyksineen rakentavat yhteisöjä ja niiden vuorovaikutusta erilaisissa historiallisissa konteksteissa. Teatteri on kiistatta vanha ja historiallisesti merkittävä medium, mutta teatterin viestinnällinen ulottuvuus näyttäisi havainnollistuvan nykyajassa paremmin silloin kun teatteria tutkitaan suhteessa muuhun medioituneeseen kulttuuriin, sekä siihen, miten siitä itsestään mediassa puhutaan. Kulttuurintutkimuksen perustajahahmon Stuart Hallin kysymys "What has this got to do with everything else?" voitaisiin teatterin kohdalla kääntää missioksi kysyä, "mitä tekemistä teatterilla on kaiken muun kanssa siinä medioituneessa todellisuudessa, joka sitä tänä päivänä ympäröi?" Teatteritaiteen intermedioitumisen aste kertoo, että se osaa kysyä tätä itsekin.

Andreas Kotte on varautuneesti problematisoinut median ja teatterintutkimuksen suhdetta teatteritieteen johdantoteoksessaan vuodelta 2005. (Kotte 2005, 251-264) Chris B. Balmen laajemmin levinneen näkemyksen mukaan mediumin tai medioitumisen käsitteet voidaan teatteritieteessä liittää kolmeen kysymykseen 1) siihen, miten informaatiota varastoidaan, välitetään ja vastaanotetaan, 2) siihen, mikä teknologian ja ihmiskehon tai teknologian ja inhimillisen vastaanottokyvyn suhde on, sekä 3) siihen, mikä on elävän tilanteen ja sen medioitumisen, välitetyksi tulemisen, välinen suhde. (Balme 2008, 196) Nämä kolme tutkimuksen aluetta ovat samansuuntaisia kuin jo mainitut viestinnän tutkimuksen peruskysymykset. Varsin usein niitä tarkastellaan teatteritieteessä edelleen yhden esityksen läpi, tietyn taideteoksen intermediaalisuutta analysoiden.

Teatteritieteen perinteeseen edelleen nojaten voidaankin tutkia kuinka teatteritaiteen eri keinot strukturoivat kommunikaatiovirtaa produktioon ja sen vastaanoton välillä ja kuinka tilan, esiintyjän ja vastaanottajan väliset suhteet eli teatteriesityksen retoriikka on jäsenetty, teknologisessa mielessä tai muuten. Näissä tarkastelukulmissa on edelleen kyse teatterin merkkijärjestelmän ja teatteriesityksen retoriikan tutkimusperinteiden hyödyntämisestä, joiden oheen Balme ehdottaa otettavaksi antropologista näkökulmaa. (Balme 2008, 197) Tämän on jo mielestäni tehnyt Erika Fischer-Lichte vuonna 2008 käännettyssä teoksessaan *The Transformative Power of Performance* (saksaksi *Ästhetik des Performativen* 2004). Fischer-Lichten teoksessa esityskäsityksen pohjalla on ajatus teatteriesityksestä pohjimmiltaan rituaalisena tai ritualisoituvana toimintana, jossa teatterin tekijöiden ja yleisön välille muodostuva merkityksellistämisen prosessi on itse asiassa alituisen pyörivä interaktiivinen silmukka, ei yksisuuntainen viestinnällinen kanava.

Informaation siirtämisellä voidaan teatterissa tarkoittaa suoraviivaista tiedottamista teatterimuotoa hyödyntäen kuten opetusteatterin eri muodoissa, mutta laajemmin myös tapaa, jolla esteettinen kokonaisuus on rakennettu ymmärrettäväksi. Tätä aluetta on perinteisesti analysoinut draaman keinojen tutkimus, jota voisikin tällä tasolla verrata kirjallisuustieteen narratologian kerrontatekniiseen intressiin. Yhteisöjen sisäinen ja niiden välinen vuorovaikutus taas näyttäisi korostuvan yhtäältä teatterin ideologisen toiminnan esimerkiksi suomenmielisen kansallisuusaatteen ja teatterin historiaa pohtivassa tutkimuksessa, mutta yhtä lailla postdraamallisen teatterin maailmassa, uusien draamamuotojen kautta sekä *performance studies*-tutkimuksen kohteissa. Kun teatterintutkimus tuodaan viestinnän kontekstiin, joudutaan uudella tavalla ja uudesta syystä kysymään vanhoja kysymyksiä, kuten missä sosiaalisessa kehyksessä teatteri toimii, mitataanko yleisön merkitystä laadullisen tutkimuksen tulkitsevin välinein vai yleisömääriä laskemalla, ovatko yleisö tai tekijät passiivisia vai aktiivisia roolissaan ja mitä se viestinnällisen prosessin kannalta tarkoittaa. Onko tutkimuskohteena yleisö vai katsoja? Onko teatterikatsoja surffaaja, joka sattumalta juhlapäivänä valitsee elävän esityksen, interaktiivisen toiminnan osapuoli vai pimeästä katsomosta teosta seuraava uskollinen, mutta huomaamaton kanssapohtija?

Kysymysten määrä havainnollistaa tarkastelun rajaamisen tarpeellisuuden. Jos puhumme teatteritaiteesta, on selvää, että se on jo omaksunut medioituneen aikakauden välineet selviytyäkseen kiinnostavana ja ilmaisukykyisenä yhä useampia viestinnän muotoja hallitsevalle katsojalleen. Toisin kuin oppiva, eteenpäin menevä ja edelleen varioitua taide, teatteritaidetta kehystävä instituutio, laajemmin teatterin kenttä, on kuitenkin silmin nähden vaikeuksissa. Suomalainen teatterikenttä on jo usean vuosikymmenen ajan tuottanut jatkuvaa kriisipuhetta nimenomaan pohtiessaan suhdettaan muihin median muotoihin. 1950-luvulla pelättiin teatteriyhteisöjen tyytyvän radion ja elokuvan tuottamiin ajanvietteen muotoihin. 1960-luvun suuret näyttämöt katsomoiheen heijastivat teattereiden pyrkimystä olla kiinnostavampi valinta kuin elokuvan cinemascope-laajakangas. 1970-luvun teatteri kantoi jo Suomessakin huolta television tuottamasta kilpailu-uhasta ja oli selvää, ettei teatteri enää dominoinut draaman kasvanutta käyttöaluetta. 2000-luvulla on syöllistetty esimerkiksi tietokonepelejä ja internetiä teatterin pie-

nenevistä katsojamääristä. Teatteri taidemuotona on selviytynyt ja kehittynyt huolimatta siitä, millaisena uhkana medioituminen eri aikoina on koettu, sen sijaan nyt esiin nouseva akuutti kriisipuhe pohtii sitä, selviytykö suomalainen teatterikenttä yhtäaikaisesti talouden kurjistumisesta ja yleisön ja sen intressien pirstaloitumisesta, toisin sanoen teatterimediumin tuotannollisten ehtojen muutoksista. Samansuuntainen kriisi on meneillään yhtä aikaa kaikilla viestinnän kentillä.

Tämän keskustelun vuoksi on mielestäni huomattava, ettei teatteri tarkoita ai-noastaan viestintävälinettä, jonka sisäinen taiteen kautta toteutuva tapa viestiä olisi ainoa relevantti tutkimuksen kohde. Teatteri on myös instituutio, rakenne, toiminnan kenttä, jonka kriisiytyminen nyt tapahtuu läpeensä medioituneessa ympäristössä, taidepoliittisesta tilasta toisten taidemuotojen kanssa kilpaillen. Teattereiden ja niiden johtamisen kriisistä on Suomessa puhuttu koko 2000-luvun ajan. Sen nähdään edelleen viestivän ongelmista, joiden taustalla on taiteellisen ja kaupallisen intressin keskinäinen ristiriita, vääränlainen tai väärin tulkittu valtiosuusjärjestelmä, aiempien vuosikymmenten aikana tehdyt rakenteelliset sopimukset tai yleisön populaari maku, joka pakottaa vuodesta toiseen turvautumaan ohjelmistoissa farsseihin ja musikaaleihin talouden toimintakyvyn säilyttämiseksi. Tätä puhetta on väitöstutkimuksessaan kriittisesti analysoinut Marjatta Häti-Korkeila (Häti-Korkeila 2010), mutta keskustelun painopisteet eivät näytä muuttuneen.

Teatterikentän puheenvuorot voidaan nähdä metaviestintänä, teatterikentän viestinä teatterista, mutta sanomaa hämmentää yhtäaikainen puhe taiteesta ja sen kehyksistä. Voisikin olla syytä kysyä, voisiko teatterikentän kriisipuheessa olla ytimeltään kyse ennen muuta viestinnällisestä kriisistä. On selvää, että teatterikentän kyky sanallisesti puolustaa taiteen itseisarvoa tärkeänä yhteiskunnallisena valintana on heikentynyt vallitsevassa taloudellisessa ja poliittisessä ilmastossa. Voisiko se johtua siitä, että teatterikenttä ei sittenkään rakenteiltaan ole niin itsenäinen sfääri kuin taiteeksi ymmärrettyinä, vaan osa suuressa murroksessa olevaa viestinnän kenttää? Teatterilla voi olla viestinnällinen kriisi ilman, että sen tekijät kokisivat olevansa taiteellisessa kriisissä. Teatterikenttä voi myös joutua taiteelliseen kriisiin juuriltaan viestinnällisen ongelman takia.

Professori Seija Ridellin keskeinen tutkimuskohde on ollut lajityypin eli genren problematiikka. Hänen lähtökohtansa, kirjallisuustieteen narratologinen lähestymistapa, vertautuu draaman tutkimisen perinteisiin sikäli kun määritellään, että molemmat tutkivat niitä keinoja, joilla informaatiota tekstin avulla siirretään. Ridellin väitöskirjan *Kaikki tiet vievät genreen* (1994) keskeinen väite kuitenkin on, ettei ns narratologinen lähestymistapa sulje pois samanaikaista mahdollisuutta bakhtinilaiseen kommunikaatiokäsitykseen. Bakhtinin piiri koki Ridellin mukaan paitsi sanataiteelliset, myös muut tekstit ”tietyissä yhteiskunnallisissa tekstikäytännöissä tuotetuksi tuleviksi ja niistä jälkiä kantaviksi sosiaalisiksi muodoiksi”. (Ridell 1994, 51) Bakhtinilaisen tekstikäsitelmän sisään voidaan sovittaa niin perinteinen teatteri kuin karnevaali ja monet muut esittävät ja esitykselliset muodot. Erilaiset kulttuuriset esitykset ja teatteriesitykset tarkemmasta lajityypistä riippumatta voidaan nimenomaan aina ajatella ’tietyissä yhteiskunnallisissa tekstikäytännöissä tuotetuksi ja siitä jälkiä kantaviksi sosiaalisiksi muodoiksi’. Tällaisia

äänenpainoja ovatkin jo sisältäneet esimerkiksi melodraaman ja oopperan triviaalien tarinoiden tutkimus sekä teatterihistoriallinen ohjelmistotutkimus. Suomennettuna teatteritieteeksi Ridellin keskeinen väite muistuttaa siis jäsenystä, jonka mukaan draamaa voi tutkia sellaisenaan, mutta sen esitys ja tapahtumaa ympäröivä vuorovaikutusprosessi voi yhtä aikaa asettua tutkittavaksi moniulotteisena kulttuurisena tekstinä. Ajatus tulee hyvin lähelle Fischer-Lichten jäsenystä esityksen transformatiivisesta voimasta.

Koska ajattelulle löytyy yhteistä perustaa, on myös viestinnän genre yllättäen teatterintutkijalle kiinnostava väline. Ridellin mukaan lajityypin eli genren ulottuvuus on aina tekstuaalinen, mutta myös tulkinnallinen ja käytännöllinen. Yleisön ja teoksen välinen vuorovaikutus mahdollistuu kutsutuksi tulemisen/puhuttelun ja siihen vastaamisen neuvottelussa. (Ridell 2006, 207) Fischer-Lichte kutsuisi tätä neuvottelua vuorovaikutuksen silmukaksi tai luupiksi.

Ridell esittää, että puhuttelevuus toteutuu nimenomaan genren kautta. Genren tekstuaalisella ulottuvuudella hän tarkoittaa yksinkertaisesti sitä, että lajityypin voi tunnistaa tekstin piirteiden perusteella (komedia tai tragedia) ja sillä on tietyt esitykselliset ominaispiirteet. Genren tekstuaaliseen ulottuvuuteen kuuluisi kuitenkin teoksen vastaanotossa ennen muuta se tapa, jolla identiteettiä tai yhteisyyttä teknisesti tuotetaan teoksen vastaanottoa varten. Viestinnän tutkijana Ridell määrittää genreä myös käytännöllistä kautta pohtien eri lajityyppien asemaa tutkittavan mediumin, esimerkiksi television tai radion kokonaistoiminnassa. (Ridell 2006) Yhtä hyvin teatterit käyvät tätä genreen liittyvää keskustelua ja tunnistavat tietyt lajityyppirutiinit ohjelmistosuunnittelussaan. Vaikka ohjelma-aikeista ei varsinaisesti samalla tavalla tunnintarkasti keskusteltaisikaan, myös teatterit suunnittelevat aikataulujaan huomioiden erilaisten yhteisöjen tarpeita ja pyrkien myös tuottamaan yhteisöjä tai ainakin hetkittäisiä yleisöjä arkisessa toiminnassaan.

Kolmanneksi Ridell toteaa, että lajityypin kautta ja sen retoriikkaa tutkimalla on mahdollista tunnistaa niitä sisäänrakennettuja toimijarooleja, joita katsojille ja teatterintekijöille on oletettu. (Ridell 2006) Identiteettien ja merkitysyhteisöjen symbolinen tuottaminen ja etusijaistettujen merkitysten tunnistaminen ja kehittäminen eivät kuitenkaan ole ainoastaan näytelmätekstin (tai kirjoitetun tai yhdessä luodun teatteritekstin) asia. Jos ja kun koko teatteritapahtuma on merkityksellinen vuorovaikutustilanne, kuten Fischer-Lichte ehdottaa, lajityypiksi on ymmärrettävä laajemmin koko se estetiikka ja teatterikäsite, joka teatteritapahtuman sosiaalisena tilanteena läpäisee. Genren tulkinnalliseen ulottuvuuteen vaikuttaisi siis teatterissa paitsi esityksen tai sen pohjalla olevan kirjallisen tekstin koomisuus tai traagisuus, myös sen sosiaalisena tilanteena tuottama ymmärrys vaikkapa modernista tai perinteisestä, esityksen tekijöiden statuksesta ja heihin liittyvistä ennako-oletuksista, yleisön koskemattomuudesta tai rampit ylittävistä puhuttelun tavoista.

Elävän esityksen ja teatterin retoriikka, sen tapa puhutella katsojaa tai kutsua tätä koko koneistonsa avulla, toimii koko ajan sekä lajityypin tekstuaalisella että sen tulkinnallisella tasolla. Kahta samanlaista esitystä ei ole, sillä teatteritapahtuma on aikaan sidottu, elävä, muuttuva, moniulotteinen ja monitulkinainen.

Teatteriesityksessä toteutuva senhetkinen muoto on siis mitä suurimmassa määrin myös sen sisältöä - ajatus, joka tunnustetaan paitsi kirjallisuustieteestä, myös mediatutkimuksen klassikon Marshall McLuhanin keskeisenä väitteenä.

Genrekysymyksen aktivoiminen teatterintutkimuksessa on kiehtovaa erityisesti kun tarkastellaan sitä tapaa, minkälaista roolia genre (sekä teatterimuotona että draaman lajina) näyttelee teatterin metapuheessa itsestään. Sen sijaan, että semiotiikan tapaan vain kysyttäisiin millä merkeillä teatteri tai esitys viestii, voitaisiin pohtia, minkä genren myötäistä teatteria mieluusti tai vaikeammin vastaanotetaan. Miksi teatterin lajityypit, eri aikakausien tuotosten teatteriretoriset keinot, säilyvät puhuttelevina, mykistyvät tai muuttuvat rajatun asiantuntijajoukon kulinaristiseksi nautinnoksi? Tätä kysyy toisin tekemällä tavallaan myös postdraamallinen ajattelu, mutta samaa kysytään myös taidepoliittisessa keskustelussa. Mitä kertoo se, että suomalaisen teatterin nykyisessäkin kriisintunnossa teatterin rappiosta puhutaan tyyppisesti kahden genren, musikaalin ja farssin ylistämisen tai syyllistämisen kautta?

Mielestäni se viestii keskustelusta, jossa tunnustetaan ensisijaisesti teatterimediuumin tekstuaalinen ja käytännöllinen (taloudellinen) taso ja mahdollisuus. Näillä tasoilla keskustelua on poliittisesti helppo yksinkertaistaa ja uutta luovaa teatteritaidetta uhkaavatkin entistä suuremmat taloudelliset ongelmat. Teatterikentän on syytä hälyttyä keskustelun nopeasti hylätessä puheet taiteesta taiteen vuoksi. Toisaalta, sama keskustelu, josta genren tulkinnallinen taso haitallisesti puuttuu, jättää huomioimatta sen, mitä väheksytyjen farssien ja musikaalien yleisömenestyksen takana on. Farssin ja musikaalin lajityypeillä on tulkinnallista ja vuorovaikutuksellista potentiaalia. Olisiko ehkä syytä pohtia niiden dominanssia ohjelmistossa nimenomaan vuorovaikutussilmukan näkökulmasta?

Viime aikoina, esimerkiksi Esko Roineen ja Asko Sarkolan teatterinjohtamista käsittelevissä muistelmateoksissa (Mäkinen & Grahn 2014, Talvitie 2014), on esitetty näitä lajityyppejä puolustavia argumentteja farssin ja musikaalin laadullisia vaatimuksia painottaen, ei ainoastaan teatteritalojen taloudellisena välttämättömyytenä. Farssin ja musikaalin lajityyppien vuorovaikutuksellinen tarkastelu suomalaisessa keskustelussa on kuitenkin vasta lapsenkengissään, vaikka jo Pentti Paavolaisen väitöstutkimus *Teatteri ja suuri muutto* (1992) onnistui mielestäni viitoittamaan tien analyyttisemmälle suhtautumiselle. Televisiodraaman tutkimus ottaa kiinnostavasti huomioon ohjelmiston vuorovaikutuksellisen ulottuvuuden, vaikka kyseessä ei ole elävä yhdessäolo vaan välitetty tai tallennettu tilanne. Erinomainen malli myös live-teatterin tutkijoille on mielestäni esimerkiksi Jenni Hokan tuore väitöskirja *Kakkoselta kaikelle kansalle. Kuulumisen politiikka YLE TV2:n arkirealistisissa sarjoissa* (TAY 2014). Jollakin tavalla pidän oireellisena sitä, ettei teatteripuheessa samalla tavalla kuulu vuorovaikutusta tutkivia äänenpainoja.

Teatteria koskevassa taidekeskustelussa yleisöä edustamaan asettuvat puoluepoliittiset äänet ja taiteilijoiden puhe kontrastoituvat nopeasti vastakkaisiksi, eikä kumpikaan osapuoli silloin tunnu kiinnostuvan kovin syvällisesti yleisön ja taiteen välillä tapahtuvasta vuorovaikutuksesta tai esitysten tarjoamasta kuulumisen politiikasta. Voisiko olla, että tämä heijastelee keskustelun tai jopa kentän eriytymistä omaan sfääriinsä tai kenties joitakin sen koulutustavan arvoja? Voi-

siko asenne selittää myös pieneviä yleisöjä? Suunnataanko elävä ja välittämätön teatterikokemus ja sen yleisö perinteisen teatterin kohdalla sittenkin vielä liian helposti yksisuuntaiseen kommunikaatioon, jossa ainoastaan tekijä määrää merkitykset ja katsoja vain ottaa vastaan?

Kuten professori Mikko Lehtonen syksyllä 2014 ilmestyneessä teoksessaan *Maa-ilma* toteaa, jo Theodor Adorno kirjoitti taiteensosiologisissa teeseissään sanan medium viittaavan aktiiviseen prosessiin. Kulttuurintutkimuksen kantaisä, Raymond Williams piti välityksen käsitettä tästäkin huolimatta ongelmallisena, sillä ”välittymisen’ (Vermittlung) metaforasta on käytännössä mahdotonta pitää kiinni ilman jonkinlaista ajatusta erillisistä todellisuuden alueista tai asteista, joiden välillä välittävä prosessi [...] tapahtuu”. (Lehtonen 2014, 181) Lehtonen jakaa teoksessaan Williamsin kritiikin. Hän toteaa, että välityksen käsitteestä on vaarallisen helppoa päätyä ajattelemaan jotakin ”välittävää” substanssia – siis mediumia - itsenäisenä tahona. (Lehtonen 2014, 181)

Omassa arvomaailmassani olen vakaasti sitä mieltä, ettei taiteen määrittelyä saa jättää sen enempää yksityisen sektorin kuin poliittisen puolueen tehtäväksi, taide uusintaa itse itseään ja käsityksiään omalla toiminnallaan ja tähän on oltava vapautta. Taidetta tulee jatkossakin voida tehdä ja rahoittaa vaikka se ei kytkeytyisikään esimerkiksi sosiaali- tai hoiva-alaan tai olisi tuottoisaa liiketoimintaa. Teatterin ajattelemisen mediumina Adornon, Williamsin ja Lehtosen viitoittamalla tavalla herättää kuitenkin hämmentyneen kysymyksen: voisiko teatterikentän kriisissä ja teatterin yleisömäärien pienenemisessä olla kyse siitä, että tekijöiden huomion keskittyessä ensisijaisesti itse mediumiin, teatteritaiteeseen, esitysten vuorovaikutuksellinen silmukka syystä tai toisesta heikkenee?

Mielletäänkö perinteinen teatteri sitä tutkivissa tieteissä ja sen koulutuksessa sittenkin edelleen yksisuuntaisesti oppituuliksi huolimatta uusien draamamuotojen laajentamasta teatterikäsitteestä tai performanssien avaamista uusista jäsenyksistä? Voisiko olla, että perinteisen teatterin mahdollisuudet vuorovaikutuksellisenä mediumina pienenevät nykyisessä medioituneessa maailmassa, jos teatteri-instituutio ei kehittä uusia tapoja huomioida yleisön vuorovaikutuksen tarvetta? Tuotantoja rakennettaessa ennakoidaan väistämättä sitä, miten esitys myy jo ennen ensi-iltaansa. Genreä suuntaan tai toiseen moralisoiva etukäteisajattelu ei kuitenkaan ajattele teatteritapahtumaa yleisön kanssa tapahtuvana vuorovaikutuksena, jossa merkityksellisyyttä voisi syntyä myös tekijöistä riippumattomin tavoin. Jos asenne on se, että näytelmä on genrensä perusteella hyvä tai huono, taidetta tai viihdettä, ajatellaan teatteritaide itsenäisenä entiteettinä eikä vuorovaikutuksena kahden ulottuvuuden, tekijöiden ja katsojien välillä.

Teatterin lajityypit tyhjenevät todella helposti merkityksellisyyttä tuottavista mahdollisuuksistaan jos ne eristetään omaan sfääriinsä, kuten jatkuvasti tämän asian kanssa ponnisteleva ooppera (jonka merkityksellisyys edellyttää huomattavaa lajiin perehtyneisyyttä). Lajityyppi tyhjenee viestinnällisiltä mahdollisuuksiltaan kuitenkin aivan varmasti myös suurten kansansuosikkien kohdalla, mikäli genreihin ei tuoteta uusia, lajia uusintavia teoksia. Latteimpina pidetyt improillat, farssit ja jukeboxmusikaalit jäävät genrenä edelleen merkityksettömäksi tai konservatiiviseksi ajanvietteeksi, jos lajiajatteluun ei tuoda taiteellista kunnianhimoa.

Formaattiteokset eivät mahdollista paikallistettuja tai päivitettyjä tulkintoja maailmanmenestyksistä, joten niidenkään mahdollisuudet vuorovaikutellisuuteen eivät ole järin suuret. Esitysten tulkinnallinen mahdollisuus, samoin kuin jonkin lajityypin, on taiteilijoiden käsissä. Kevytkin kappale voi olla taiteellisesti hyvin tehty ja tarjota yleisölle käyttöliittymän vahvistamiinsa arvoihin. Ohjelmistosuunnittelun populaarin tai yleisöä kutsuvan elementin ei tarvitse välttämättä olla sellainen valinta, että teatterin kyky toimia informaatiota siirtävänä, merkityksiä luovana ja yhteisöjä rakentavana tapahtumana heikkenee. Lajityyppejä voi myös kehittää.

Vaara pitäisi kuitenkin nähdä tässä: uuskapitalistinen tuotantomalli operoi teatterien talouden suunnittelussa ennen muuta käytännöllisellä ja tekstuaalisella genrepuheen tasolla. Katsoja on kuluttaja ja paljon kuluttava tuo paljon rahaa, todennäköisesti samalla reseptillä kuin ennenkin. Teatterin piirissä genren käytännöllinen tai tekstuaalinen ennakointi vaikuttaa tiettyjen lajityyppien tekemisen määrään. Teatterin metapuheen tasolla, viestinnällinen kierre tai silmukka muodostuu silloin helposti väärään kohtaan ja nopeasti sekä yksinkertaistuu että politisoituu. Tuotannollinen näkökulma on kuitenkin vain tuotannollinen näkökulma, kuluttajan valinta on vain kuluttajamainen valinta. Teatterin puristuessa toimintana uuskapitalistisen talousajattelun malleihin, olennainen mahdollisuus säilyttää helposti mykistyvät genret kutsuvina ja puhuttelevina eli taiteellista kunnianhimoa sisältävinä löytyy kontekstista eli siitä tavoite-erosta, jonka professori Yrjö Juhani Renvall on muovannut kysymykseksi ”myydäänkö teatterissa tuoleja vai esityksiä?”

Monimuotoisen taiteen puolesta on vaikeaa, mutta välttämätöntä argumentoida uuskapitalistisen kulttuurin talouspainotteisessa kontekstissa. Taiteen tekijöiden vastuu olisi kuitenkin huolehtia ennakkoluulottomasti siitä, että yleisön ja tekijöiden välinen vuorovaikutus säilyy. Uuskapitalistinen tuotantomalli saattaa pakottaa ohjelmistoja toistamaan samoja ennakoitavia rakenteita, mutta lajityypin tulkinnallinen ulottuvuus ei missään toteudu ilman aitoa taiteellista panosta. Kulttuuria ei nimittäin tee tai päätä kukaan. Kulttuuria tekee vuorovaikutus. Mikko Lehtosen mukaan: ”Inhimillisten merkityksellistämiskäytäntöjen tutkimuksessa ei tulisikaan lähteä liikkeelle merkitsevistä yhteyksistään irrotetuista (siis abstrahoiduista) mediumeista, vaan niiden laajemmasta kokonaisuudesta: merkitysten tuottamisesta eli signifikaatiosta materiaalisena ja sosiaalisena prosessina. Jos näet abstrakti ”medium” itsessään otetaan tarkastelun lähtökohdaksi, sen sosiaalisuus ja osuus yhteiskunnallisessa uusintamisessa suljetaan lähtökohtaisesti tarkastelun ulkopuolelle.” (Lehtonen 2014,183)

Teatterin ja median suhdetta voi tutkia monella eri tavalla, mutta aina kun teatteri määritellään sekä ainoastaan että ensisijaisesti taiteeksi, tässä esitelty näkökulma väistyy. Teatteri on ensisijaisesti taidemuoto, mutta mikäli määritellään se myös viestinnäksi, uusia tulkintamalleja sen kriisiytyneeseen taidepoliittiseen tilanteeseen alkaa nousta esiin ilman, että väittelyä tarvitsee yksinkertaistaa hyvän ja huonon taiteen, korkean ja matalan kulttuurin tai tuottavan ja ylläpidetyn toiminnan jakolinjoin. Teatteritieteen ei mielestäni tarvitse luopua omasta ydinajattelustaan viestinnän tutkimuksen kontekstissa, kaikkia Aristoteleen Runousopin osa-alueita, poetiikkaa, estetiikkaa, mimesiksen ja katharsiksen kysymyksiä

mahtuu tutkimukseen, jossa teatterin viestinnällinen ulottuvuus on läsnä ja jossa teatteri nähdään osana laajempaa kulttuurista kontekstia, ei sulkeutuneena erityiseen kulttuurin sfääriin. Taidemuodon sisäisten käytäntöjen tutkimuksen ja sen taidepoliittisen selviytymistaistelun kannalta olisikin mielestäni olennaista nähdä teatteri eri muodoissaan tietystä kulttuurisessa kontekstissa sijaitsevaksi, välittäväksi sosiaalisesti ja materiaalisesti toiminnaksi, jonka synnyttämistä merkityksistä kannetaan vastuuta.

KIRJALLISUUS

- Balme Chris B. 2008 *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge University Press.
- Fischer-Lichte Erika 2008 *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. Translated by Saskya Iris Jain. Routledge.
- Hokka Jenni 2014 *Kakkoselta kaikelle kansalle. Kuulumisen politiikka YLE TV2:n arkirealistisissa sarjoissa*. Tampere University Press.
- Häti-Korkeila Marjatta 2010 *Teatterinjohtamisen dramaturgiaa – Keskeiset tehtävät, arjen ongelmat ja rakenteelliset muutostarpeet*. Helsingin yliopisto. Yliopistopaino.
- Kotte Andreas 2005 *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Böhlau UTB.
- Lehtonen Mikko 2014 *Maa-ilma. Materialistisen kulttuuriteorian lähtökohtia*. Vastapaino.
- Marsen Sky 2006 *Communication Studies*. Palgrave Mcmillan.
- Mäkinen Eija ja Grahn Annika 2014 *Esko Roine* LIKE
- Paavolainen Pentti 1992 *Teatterin suuri muutto. Ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana 1959-1971*. Kustannus-Oy Teatteri.
- Ridell Seija 1994 *Kaikki tiet vievät genreen*. Tiedotusopin laitoksen julkaisu 82/1994. Tampereen yliopisto.
- Ridell Seija 2006 Genre ja mediatutkimus. Teoksessa *Genre – tekstilaji*. Toim. Anna Mäntynen, Susanna Shore ja Anna Solin. SKS. Ss 184-213.
- Talvitie Liisa 2014 *Asko Sarkola naurun takana*. WSOY.

Marjatta Häti-Korkeila

Välineen dramaturgiaa

sama näytelmä – eri media

Median luonteeseen on aina kuulunut, että teoksista tehdään muunnelmia välineestä toiseen eikä versioiminen suinkaan ole vähentynyt digitaalisella 2010-luvulla. Suhteellisen tyypillisiä ovat romaanista tehdyt elokuvat, näytelmistä tehdyt kuunnelmat ja elokuvat tai päinvastoin. Joistain romaaneista sanotaan suoraan, että ne on kirjoitettu jo valmiiksi muotoon, jossa kohtaukset seuraavat toisiaan ja ne on helppo siirtää elokuvan tai television kuvalliseen ilmaisuun (Kallio 2013). Välillä kirjojen kritiikeissäkin kiinnitetään tähän huomioita (Frilander 2014). Myös uutiset, joissa kerrotaan kirjan esitysoikeuksien ostamisesta elokuvan tuottamista varten, ovat lukuisia. Lisäksi tuttua on teatterilavalle tehdyn esityksen tuominen televisioon joko sellaisenaan tai televisiota varten muokattuna. Tällaisissa muunnelmissa on kyse adaptaatiosta, uudesta mediaversiosta, jossa teemat, henkilöt ja tarina ovat tunnistettavia verrattuna alkuperäiseen teokseen (Bacon 2005). Esimerkkejä adaptaatiosta on runsaasti kuten Sofi Oksasen alkuaan näytelmäksi kirjoittama *Puhdistus*, jonka varsinainen menestys syntyi vasta, kun teksti muokkautui romaaniksi ja myöhemmin oopperaksi ja elokuvaksi (Oksanen 2008). Tuomas Kyrön *Mielensäpahoittaja* on alkanut elää itsenäistä elämäänsä radiossa, lehdissä, kirjoina, teatteriesityksinä ja vuonna 2014 myös elokuvana (Kyrö 2010).

On ymmärrettävää, että menestystä tuonut teksti tai esitys halutaan siirtää toisessa mediassa toteutettavaksi fiktiiviseksi tuotteeksi. Syynä saattaa olla esimerkiksi alkuperäisteoksen tuttuus ja sen ajateltu markkina-arvo uudessa versiossa. Mutta tiedossa on myös arvioinnit vaikeuksista, kun mediaa vaihdetaan ja pyritään tekemään uutta toteutetusta. Kritiikeissä saatetaan osoittaa, että elokuva on jäänyt kiinni alkuperäiseen näytelmätekstiin tai se on televisionomainen. Kritiikin huomautukset viittaavat siihen, että tekijät eivät ole ehkä omaksuneet riittävästi asianomaisen välineen: radion, television, elokuvan tai teatterin edellyttämää median lukutaitoa ja sen kielioppia. Vastaavaa lukutaitoa edellytetään tietenkin myös katsojilta ja kuulijoilta.

Arvioin esimerkkitapauksen pohjalta medialukutaidon merkitystä, kun samasta tekstistä tuotetaan esitys eri medioihin. Kohteena on Juhani Tervapään (Hella Wuolijoen) kirjoittama näytelmä *Justiina* ja siitä eri välineisiin tehdyt käsikirjoitukset. Teatteriesitystä ei ole dokumentoitu ja radiokuunnelma lähetettiin suorana eikä sitä ole taltioitu. Elokvasta ja tv-näytelmästä on olemassa tallenteet, joihin olen tutustunut. Pitäytyminen pelkässä käsikirjoituksen analysoinnissa antaa tietenkin vain suuntaa antavan kuvan välineen vaikutuksesta esityksen toteuttamisessa vaikuttaviin tekijöihin.

Marshall McLuhan esitti jo pamflettikirjansa nimessä "the Medium is the Message" väitteen, että välineen fyysinen olemus vaikuttaa sisältöön ja vastaanottajaan (McLuhan 1967). Keskeisiä tekijöitä ovat esityksen informatiivinen sisältö, esteettisen olemuksen luominen ja rakenteelliset elementit, jotka ovat tietyissä suhteissa erottamattomia ja riippuvaisia toisistaan (McLuhan 1968). Varsinainen viestintätapahtuma on sanomien välitystä ja vaihdantaa lähettäjän ja vastaanottajan välillä. (Åberg 2000).

Miten siis väline vaikuttaa esityksen dramaturgiseen rakenteeseen, kerronnallisiin ja taiteellisiin lähtökohtiin? Esille voi nostaa kysymyksiä muun muassa välineen teknisistä rajoituksista ja mahdollisuuksista, esityksen aika- ja paikkakäsituksesta, keston liittyvistä tekijöistä ja myös katsojan paikasta.

Käytän ilmaisua välineen dramaturgia. Juha-Pekka Hotisen mukaan dramaturgia on minkä tahansa materiaalin järjestämistä esitykseksi ja yksi esitysdramaturgian jäsentävimmistä kysymyksistä on tilan ja informaation välinen suhde (Hotinen 2002). Määritän tilan viestintävälineeksi, jossa esitys toteutuu. Viittaus tilaan, aikaan ja yleisöön on kontekstisidonnainen ja edellyttää tapahtumatilanteen monikerroksisuuden ymmärtämistä. Se tarkoittaa kirjailijan tietynä historiallisena hetkenä kirjoittamaa käsikirjoitusta ja esityksen ohjaajan omana aikanaan tekemää tulkintaa tekstistä, jossa vaikuttaa valitun median tekniset ja ilmaisulliset ominaisuudet ja lopuksi yleisön reaktiot esitykseen. Yhden tason muodostaa myös tutkijan oman ajan suhde materiaaliin. Näistä syntyy vuorovaikutuskonteksti (Seppänen 2005). Perusmateriaaliani on 1973 tekemäni pro gradu tv-näytelmän rakenteesta (Häti-Korkeila 1973) ja vuonna 2012 pitämäni esitys Teatterintutkimuksen seuran kevätseminaarissa, jossa teemana oli teatteri ja media (Häti-Korkeila 2012).

2010-luvulle tultaessa jokainen media on teknisesti ja sen myötä ilmaisullisesti kehittynyt merkittävästi sitten Juhani Tervapää (Hella Wuolijoen) *Justiinan* esitysjanakohtien. Elokuvasa, televisiossa ja radiossa on stereoääni. Värit ovat tulleet elokuvaan ja televisioon. Elokuva katsotaan laajakankaalta parhaimmillaan kolmiulotteisesti ja olohuoneen nurkassa nököttävä televisio on muuttunut monikymmentuumaiseksi seinätelevioksi. Puhutaan kotiteatterista. Digitaalisuus ja Internetin käyttö radio- ja televisio-ohjelmien välittäjänä vahvistuu jatkuvasti. Ohjelmia voidaan vastaanottaa televisioruudun lisäksi tietokoneen tai mobiililaitteiden välityksellä. Interaktiivisuus on yleistynyt ja on osa laajentuvaa 2000-luvun mediamaailmaa. Myös median mahdollistama taiteellinen ilmaisu on muuttunut sitten esimerkkiesitysten.

Aiheellinen kysymys on, että häivyttääkö tekninen kehitys erot eri medioiden välillä, vai onko välineillä edelleenkin jotain pysyviä ominaisuuksia, joita esitysten tekijöiden on hyvä osata tulkita?

Justiina

Juhani Tervapää (Hella Wuolijoen) vuonna 1937 kirjoittama *Justiina* on yksi harvoista suomalaista näytelmistä, jonka pohjalta on tehty esitykset teatterin lisäksi, televisioon, elokuvaan ja radioon. Ensimmäisen *Justiinan* teatteriesityksen dra-

matisoi ja ohjasi Eino Salmelainen Helsingin Kansanteatteriin vuonna 1937. Toivo J. Särkkä ja Yrjö Norta vastasivat yhteistyössä elokuvaversioon käsikirjoituksesta ja ohjauksesta. Vuonna 1938 valmistunut elokuva sai nimekseen *Eteenpäin elämään*. Marja Rankkala sovitti ja Eero Leväluoma ohjasi radiokuunnelman vuonna 1957. Kari Liila laati näytelmän pohjalta tv-käsikirjoituksen ja ohjasi esityksen Yleisradion TV1 -kanavalle vuonna 1972.

Näytelmässä kuvataan palvelijattaren ja kartanon isännän nuoruuden aikaista suhdetta, sen paljastumista vuosien jälkeen ja siitä seurannutta tilintekoa. Näytelmän alussa kartanoon odotetaan takaisin Robert-laamannia, joka oli joutunut lähtemään pois setänsä määräyksestä. Taustana olivat Robertin poliittiset mielipiteet mutta lopullinen syy oli piikatyttö Justiinan ja Robertin suhteen paljastuminen. Justiina synnytti pojan Olavin, josta Robert sai tietää vasta palattuaan. Justiinasta on kasvanut kartanon pidetty, elämään myönteisesti suhtautuva emännöitsijä, joka uskoo vankasti uuteen sosialistiseen yhteiskuntaan. Kartanoon palattuaan Robertin vaimo Hilda yrittää pitää itsellään miehensä käyttämällä hyväkseen Olavia. Hilda epäonnistuu ja joutuu lähtemään takaisin kaupunkiin. Robert jää tyttärensä kanssa kartanoon elämään yhdessä Justiinan ja poikansa Olavin kanssa.

Irmeli Niemi pitää Wuolijoen näytelmätekniikalle ominaisena taitavaa ja tehokasta juonenkäsittelyä perinteisen realistisen näytelmämuodon mukaisesti. Ristiriidat on kärjistetty selväpiirteisesti ja tarkoituksenmukaisesti. Wuolijoen kirjalliset tavoitteet käyvät myös yhteen hänen sosiaalisen ajattelutapansa kanssa. (Niemi).

Yhteiskunnallisuus on vahvasti läsnä Wuolijoen teksteissä. *Justiinan* kirjoittamisen aikaan Hella Wuolijoki joutui käyttämään salanimeä Juhani Tervapää häneen kohdistuneista poliittisista paineista johtuen. Heti ensimmäisessä teatteriesityksessä *Justiinan* ohjaaja Eino Salmelainen joutui lieventämään Wuolijoen vahvaa yhteiskunnallista viestiä. Vuoden 1937 teatteriesityksessä oli muun muassa pyyhitty minimiin maininnat 1918 tapahtumista. Yhteiskunnallisuutta oli häivytetty esimerkiksi muuttamalla taistelu ”uuden yhteiskunnan puolesta” muotoon ”toisenlaisten arvojen puolesta”. Konfliktitilanteet oli erotettu yhteiskunnallisesta taustastaan henkilöiden väliseksi voimien mittelyksi.

Jos Hella Wuolijoki oli pannassa 1930-luvun oikeistolaishenkisessä Suomessa, niin vuoden 1972 televisioversiota toteutettaessa elettiin puolestaan voimakasta vasemmistoaikaa, jolloin tv-teatteri oli paljolti vasemmistolaisten ja osin taistolaisien hallussa. Ajan henki näkyy vahvasti Kari Liilan televisio-ohjauksessa. Poliittisuus ilmenee heti alussa mutta erityisesti loppuratkaisussa, jossa korostetaan ristiriitaa omistavan luokan ja työväenluokan välillä.

Esitys mediatilassa

Radiossa ja televisiossa fiktiiviset esitykset ovat lähes poikkeuksetta tallennettuja 2010-luvulla. Kyse on välillisestä viestinnästä, mikä tarkoittaa sitä, että esitys välitetään valitun median kautta muuttumattomana ja että viestintä on yksisuuntaista lähettäjältä vastaanottajalle. Alkuaan esitykset oli sidottuna aikaan ja avaruuteen mutta 2010-luvulla esityksen tallentaminen ja säilyttäminen sopivampaa vastaanottoaikaa varten on muuttamassa tätä aika – avaruus – käsitystä. Teatteriesitys

poikkeaa muista medioista siinä, että se on välitön tapahtuma näyttelijöiden ja katsojien välillä, jolloin teatterissa jokainen esitys on ainutlaatuinen.

Median olemus vaikuttaa siihen, millaisia ovat sille ominaisimmat tehtävät, millaisia aiheita ja miten niitä on mahdollista käsitellä. Muutama luonnehdinta 1960-luvulla Suomessa ensimmäisenä elokuvasta väitelleen Helga Miettusen näkemykseen perustuen:

Teatterissa ja elokuvassa luonteenomaisia ovat taide- ja viihde-esitykset. Niiden katsominen vaatii runsaasti aktiivisuutta hankkia pääsyliput ja mennä erillisiin tiloihin, joissa esitykset koetaan joukkotapahtumina. Yksilön kokemus toteutuu pimeässä salissa, mikä mahdollistaa tunteisiin vetoavat esitykset.

Radio ja televisio ovat ensisijaisesti uutis- ja ajankohtaismedioita. Televisio on välineenä helpoin mutta myös älyllinen seurattava, koska sen esitykset kestävät hyvin pelkkää puhetta. Radio on välineistä intiimein, sillä se saavuttaa vastaanottajansa vain äänen kautta. Kummatkin mediat ovat yksilövälineitä (Miettunen 1967).

Tila on voimakas dramaturginen tekijä, joka määrittää sitä, miten esitys on mahdollista rakentaa sekä sisällöllisesti että fyysisesti. Eri medioiden kohdalla vaikutusta voi arvioida esimerkiksi seuraavista lähtökohdista:

Mediatilassa vaikuttavia tekijöitä

Teatteri	3-ulotteinen, rajattu näyttämö, jossa esiintyjät ovat välittömässä kosketuksessa katsomossa istuvaan yleisöön.
Radio	ääretön äänimaailma, jossa kuulija muodostaa yksilöllisen maisemansa ja kokemuksensa.
Televisio	2(3)-ulotteinen kuva "olohuoneen nurkassa". Lähellä katsojan arkielämää.
Elokuva	2(3)-ulotteinen laaja kangas, jonka tapahtumia ihmiset seuraavat pimeässä katsomossa.

Pelkkien käsikirjoitusten pohjalta on mahdotonta eritellä sellaisia keskeisiä esityksen elementtejä kuten liike, rytmi ja kesto. Niistä voi esittää vain yleisiä huomioita. Teatterilavalla henkilöt tulevat ja menevät, lavasteet vaihtuvat, liikkuminen vaatii aikaa. Tapahtumia rytmittävät kohtaukset, näytökset ja väliajat. Rytmi on verkkaista. Radiossa rytmi muodostuu äänistä ja kohtauksista, kaiken esittäminen puheessa vaatii aikaa, ääni synnyttää liikkeen. Televisiossa kerronta on tiivistä, koska kuva mahdollistaa siirtymisen välittömästi kohtauksen ytimeen ilman erillisiä sisääntuloja ja selityksiä. Rytmin muodostaa kohteiden ja kameran liike, kuvien ja äänen, kuvakokojen ja kuvien keston jaksottelu, leikkaus. Elokuvassa kerronnan elementit ovat samanlaiset kuin televisiossa, vaikka suuri kangas vaikuttaa kerrontaan, jota useasti nimitetään eepiseksi.

Sama näytelmä – eri media

J.L.Styanin väite, että draama kirjallisena muotona on tarpeeksi taipuvaa materiaalia sopeutuakseen eri välineisiin kadottamatta draamallista olemustaan (Styan 1965) toimii perusteltuna lähtökohtana, koska näytelmä on jo valmiiksi replikoitu ja jaettu kohtauksiin verrattuna vastaavasti esimerkiksi romaanin edellyttämään dramatisointiin.

Hella Wuolijoen *Justiinassa* yhtenä mitattavana tekijänä pidän esityksessä olevien henkilöiden lukumäärää, jonka kautta voidaan osaltaan arvioida välineen mahdollistavia kerronnallisia tekijöitä.

Draaman keskeiset osapuolet ovat kartanoon isännäksi palaava Robert-laamanni, hänen vaimonsa Hilda ja tyttärensä Riikka, joita vastassa on ja taloudenhoitaja Justiina poikansa Olavin kanssa. Muut roolihenkilöt ovat syventämässä keskushenkilöiden yhteiskunnallista asemaa tai taustoittamassa ja kuvittamassa tapahtumia näytelmän eri vaiheissa.

Wuolijoen alkuperäiseen käsikirjoitukseen verrattuna eri medioihin tehdyissä versioissa on poikkeava määrä roolihenkilöitä, joilla on vuorosanoja. Määrän voi katsoa olevan sidoksissa ohjaajan tekemiin dramaturgisiin ratkaisuihin mutta erityisesti välineen määrittelemiin, rajaamiin ja mahdollistamiin rakenteellisiin tekijöihin.

Roolihenkilöiden lukumäärä eri mediaversioissa

W = Wuolijoki, T = teatteri, R = radio, TV = televisio, E = elokuva. Käytän samoja lyhenteitä vastaavissa kaavioissa.

W	T	R	TV	E
18	18	13	11	26

Radiossa ja televisioesityksessä on poistettu sivujuonena esitetty vapaaherraparis-kunta, jonka voi katsoa osoittavan sitä säätyläisluokkaa, johon Robert-laamanni kuuluu. Samoin on poistettu miespari Andersson ja Orasmaa, joiden tehtävä oli liehitellä Robertin vaimoa Hilda ja näin luonnehtia Hilda ihmisenä. Juonen tiivistämisen lisäksi poistot tukevat kummankin välineen keskittämistä edellyttävää kerrontatapaa.

Televisioesityksessä ja elokuvassa puolestaan on joukko tarinan kerrontaan liittyviä henkilöitä, joita ei alkuperäisessä näytelmässä, teatteriesityksessä eikä radiokuunnelmassa ole. Lisäyksen mahdollistaa kuvakerronta ja myös filmin tai ulkolähetystekniikan käyttö. Televisiossa kartanon palveluskuntaan kuuluvat Mari, Kaisa, Jokinen ja Talli-Matti ovat lähinnä avustajina tilanteen kuvittajia. Elokuvan eri kohtauksissa on epämääräinen joukko henkilöitä, joiden vaikutus juoneen ja teemaan on tapauskohtaista.

Kohtaukset eivät useinkaan ole yhteneväisiä alkuperäistekstin tai jonkun toisen välineen tekstin kanssa. Samoin jokaisen sovituksen juonessa oli erilaisia painotuksia toisiin medioihin verrattuna. Kohtausten lukumäärä ja pituus poikkeavat merkittävästi johtuen eri medioiden rakenteellisista tekijöistä.

Elokuvassa on runsaasti uusia kohtauksia ja ennen Robertin kartanoon tuloa sataneljäkymmentäyksi sellaista repliikkiä, joita ei Wuolijoen alkuperäisessä käsikirjoituksessa ole. Jokaiselle kohtaukselle löytyy kuitenkin perusta näytelmästä. Näissä uusissa kohtauksissa kerrotaan syyt miksi Robert-laamanni joutui lähtemään kartanosta ja hänen elämästään Helsingissä. Lisäksi kerrotaan Justiinan lapsen syntymä ja paluu kartanoon luotettavaksi taloudenhoitajaksi.

Tarinan aikaa näytelmässä ja sen eri versioissa voi kuvailla myös arvioimalla tapahtuman ajanjaksoa, joka teatterissa, radiossa, ja televisioversiossa on noin kaksi kuukautta. Elokuvassa tarinan kesto on noin kaksikymmentäkaksi vuotta, joista kaksi viimeistä kuukautta ovat toiminnaltaan samansisältöisiä kuin alkupe- räisessä käsikirjoituksessa ja muissa medioissa. Ajan venyttäminen ei kuitenkaan ole vaikuttanut elokuvan pituuteen verrattuna muihin medioihin. Jokaisessa mediassa esityksen kesto on noin puolitoistatuntia. Elokuvan aikakerronta on toisenlainen. Alfred Hitchcockin mukaan elokuvan ilmaisu on neljä kertaa tiiviimpää kuin teatterinäytelmän, jotta tiiviyden vaikutelma katsojaan pysyisi samana. Tiiviyteen liittyy lisäksi yksityiskohtien ja vivahteiden runsaus (Yleisradio 1967.) Näin ajateltuna kahden tunnin näytelmästä voisi syntyä puolen tunnin elokuva.

Kun käsikirjoitus muutetaan esitykseksi, pohdittavaksi nousee se, mitä halutaan kertoa ja ilmaista sanoin, äänin, liikkein tai kuvin ja miten siihen vaikuttaa väline, johon esitys tehdään. Vertaamalla repliikkien lukumäärää samansisältöisen ja kestoltaan samanmittaisen esityksen eri mediaversioihin voi myös hahmottaa välineen vaikutusta tapaan, jolla tarina kerrotaan.

Replikkejä eri versioissa kpl

W	T	R	TV	E
1195	868	925	544	747

Hella Wuolijoen alkuperäisen näytelmätekstin ja Eino Salmelaisen teatteriin muokkaaman tekstin repliikkien määrässä on jo huomattava ero, vaikka kummassakin on sama määrä henkilöitä. Salmelainen on selkeyttänyt, tiivistänyt ja arkipäiväistänyt kieltä mutta myös terävöittänyt draamallisia huippuja. Tekstissä on myös paikoin eri luonne.

Esimerkkinä olevan *Justiinan* pohjalta voi todeta, että teatterissa tarina ja tunteet ilmaistaan pääasiassa puheena. Sanojen ja repliikkien määrä on suuri. Intiimikin puhe on tarkoitettu katsomossa istuvalle yleisölle. Myös radiossa sanojen ja repliikkien määrä on suuri, koska kaikki ilmaistaan äänen avulla. Televisiossa kuvakerronta nousee puhutun sanan rinnalle. Repliikkien määrä on kohtuullinen ja lähikuvat ovat kertovia. Elokuvassa tarina etenee puheessa mutta yhtä hyvin kuvissa, äänissä ja kuvakerronnassa, joka on laajempaa kuin televisiossa.

Ensimmäinen ja viimeinen repliikki

Esitysten ensimmäinen repliikki ohjaa vastaanottajan heti määrittämään tilan, missä kohtausta tapahtuu. Valitun viestintävälineen vaikutus on käsikirjoituksissa

havaittavissa jo, kun visuaalisuuteen painottuvissa medioissa "tämä" on radiossa verbaalisti tarkennettava matoksi ja paikaksi ilmoitettava sali.

Wuolijoki + Teatteri - Sali

Sisäkkö: *Tämä on liian lyhyt. Eihän tämä tänne sovi.*

Radio - Sali

Sisäkkö: *Tämä mattohan on liian lyhyt, eihän tämä tänne saliin sovi*

Haluan kuitenkin kiinnittää alku- ja loppureplikeissä huomiota ohjaajien teke-miin dramaturgisiin valintoihin, sillä ne jo paljastavat selkeästi ohjaajien näkö-kulman tekstin suhteen.

Televisio - Keittiö

Salminen: *Se minua aina harmittaa kun -18 tulimme taloa syynäämään ja Justiina seisoj portailta eikä päästänyt.*

Elokuva – Kutsuntoja vastustava kokous

Robert: *Kansamme taistelee oikeuksiensa puolesta. Alas laittomat kut-sunnat! Ei yhtään sotilasta Suomesta tsaarin armeijaan.*

Televisioversiossa ohjaaja osoittaa heti alussa vastakkainasettelun omistavan luokan ja työväenluokan välille. Salin sijasta aloituspaikka on keittiö, johon palvelus-kuntaa on kokoontunut. Elokuvasa puolestaan taustoitetaan Robert-laamannin taistelua itsenäisen Suomen puolesta. Näiden kahden kuvakerrontaan perustu-van välineen aloituksissa yhteiskunnallinen näkökulma on läsnä mutta toisistaan poikkeava. Vastaava toteutuu myös esitysten viimeisissä repliikeissä, joissa vas-takkain ovat yhteiskunnallisesti jatkuvuus tai muutos, ja ne poikkeavat Wuolijoen alkuperäiskäsikirjoituksessa, teatteriversiossa ja radiokuunnelmassa olevista repliikeistä, jotka ovat:

Laamanni: *Nyt sinä jätät kotiin, Justiina.*

Justiina: *Museonhoitajaksi, Robert. Meidän täytyy hoitaa se hyvin, muu-ten meillä ei ole oikeutta pitää sitä hallussamme.*

Elokuvaversiossa loppu sidotaan koko tarinan alkuvaiheisiin, Justiinan ja Rober-tin nuoruusvuosiin. Replikit löytyvät Wuolijoen tekstistä vähän aikaisemmin kuin näytelmän päättävät replikit, jotka on pyyhitty pois. Elokuvasa korostuu romanti-nen ja tulevaisuuteen katsova ote:

Robert: *Kaikki oli vain pahaa unta. Istuimme eräänä sunnuntai-iltana Harmaasuon kalliolle ja nukahdimme. Nukuimme kaksikymmentä pit-kää vuotta.*

Justiina: *Ei ole totta, Robert. Emme nukahtaneet. Me kannamme nämä vuodet mukanamme. En luovuta yhtään ryppyä kasvoistani, en yhtään hetkeä elämästäni. Emme unohda mitään, ja kuitenkin katsomme eteenpäin – elämään.*

Televisioversiossa luokkaerojen ja omistussuhteiden kritiikki ilmenee selvimmin juuri loppuratkaisussa. Viimeisiä repliikkejä ei löydy Wuolijoen tekstistä, vaan ohjaaja Kari Liila on kirjoittanut lopun uusiksi; jäämisen sijasta Justiina jättää kartanon ja Robertin. Televisiossa kuvaussihteerinä toimineen Riitta Haaviston mukaan erityinen kritiikki kohdistui laamannin perimmäiseen pyrkimykseen omistaa sekä kartano että Justiina (Haavisto).

Justiina: *Hyvästi, minä lähden nyt.*

Laamanni: *Mihin?*

Justiina: *Minä lähden tekemään työtä elävien ihmisten kanssa.*

Hella Wuolijoen käsikirjoitukseen verrattuna eri medioiden näytelmäversioista voi todeta, että teatteri kertoo tarinan, radio karsii ja keskittyy oleelliseen, televisio rajaa valittuun teemaan ja elokuva maalaa ja kuvailee kertoessaan tarinaa. Tapaan, jolla tarina kerrotaan vaikuttaa välineen viestinnälliset ja tekniset ominaisuudet. Adaptaatio toteutuu, kun *Justiinan* juoni, henkilöt ja tarina ovat hyvin tunnistettavia eri mediaversioissa.

Teatterin mediakehityksestä

Radioteatterin alku muistutti teatteria ja aluksi radio lähetti suorina esityksiä teatterilavoilta. Välineen tekninen luonne vaati kuitenkin nopeasti kehittämään ainoastaan sille luonteenomaista radiodraamaa; kuunnelmaa. Gunnar Hallinberg pitää kuitenkin kuunnelmamuodon kehittäjänä ensisijaisesti kirjailijoita eikä insinöörejä ja tekniikkaa (Hallinberg 1967). Radiodraamaan kehittymistä itsenäiseksi taidemuodoksi voi hyvin verrata myös muissa medioissa esitettäviin draamoihin. Tekniikka on mahdollistaja mutta taiteellinen näkemys ja välineen kerronnalliset ominaisuudet omaava ilmaisukyky ovat ratkaisevia esityksen onnistumiselle ja taiteen kehittymiselle ja vastaanottamiselle valitussa mediassa.

Keskustelu mediatehtävistä on käynyt vilkkaana lehtien palstoilla syksyllä 2014. Osaltaan keskustelu tuntuu vahvistavan käsitystä kunkin median vakiintuneista tehtävistä ja ominaisuuksista. Muutama poiminta lehtikirjoittelusta johdatteeksi:

”Onneksi radiota ei tarvitse katsella”, Oskari Onninen kirjoittaa kolumnissaan vuonna 2014. Kuuntelu vapauttaa muut aistit ja jäsenet tekemään toista. Mobiilien aikakautena Onninen jopa ennustaa kuunnelmalle renessanssia. (Onninen 2014) Teemu Lukka puolestaan pitää uutisankkana väitettä, että televisio on kuolemassa ja perustelee television sitkeää suosiota sillä, että sen ääressä pysty-

tään tyydyttämään monia keskeisiä inhimillisiä tarpeita. Yhtenä vahvuutena hän tuo esille myös näyttävät ja kekseliäät draamasarjat. (Lukka 2014)

Studiolavasteissa tehdyistä tv-näytelmistä on kehittynyt tv-elokuvia. ja erityisesti draamasarjoja, joiden suosiolla mitataan paljolti television draamatuotannon merkitystä. Kallit sarjat ovat vaikuttaneet rahoitusmuotojen ja tuotantojen uudenlaiseen ajatteluun. Draamasarjat ovat osoitettu myös kaupallisille markkinoille ja menestystä mitataan paljolti katsojalukujen lisäksi jakelun laajuudella. Kansainvälinen kilpailu vaikuttaa myös tuotannon tasoon. Se on merkinnyt Suomessa uusia tasovaatimuksia myös käsikirjoittajille, ohjaajille, tuottajille ja tilaajille.

Timo Bergholm tv-teatterin johtajana halusi jo 1970-luvulla tv-draaman ot-tavan oppia television ajankohtaisohjelmista ja dokumenteista ja näin löytävän paikkansa televisiolle luonteenomaisessa ohjelmakokonaisuudessa (Bergholm 1968). Ulkolähetysautot ja keventyvä tekniikka vapauttivat tv-näytelmän studio-lavasteista ja mahdollistivat dokumentaarisen käsittelytavan. (Pennanen 2010). Kirjoituksessaan televisiodraaman dokumentaarisuudesta faktan ja fiktion rajalla liris Ruoho toteaaakin eron dokumentaariin ajankohtaisohjelmiin ja fiktion ole-van häilyvä. (Ruoho 2012). Hän viittaa John Caughien tapaan jakaa katsojako-kemus dokumentaariseen katseeseen, jossa katsoja objektivoi nähtyä ja rakentaa kuvastusta toden dokumentteja. (Caughie 2000).

Tapio Varis puolestaan pitää puheita massamedioista ja niissä esitettävästä mediataiteesta tuhoon tuomittuina. Hänen mukaansa esitystaiteella on mediassa tulevaisuutta, kun suuruus ja mahtipontisuus saa rinnalleen pienuuden kauneu-den, läheisyyden ja tuttuuden. Uusi mediataide on usein luonteeltaan innovatiivista ja ilmaisee tekijänsä alkuperäisellä tavalla. Interaktiivisessa kokemustilan-teessa, kokija joutuu itse toimimaan aktiivisena elämyksensä luojana (Varis 1992).

Muutosta tapahtuu myös elokuvassa ja teatterissa. Konventionaalisten esitysten rinnalle on kehittynyt uusia esittämisen muotoja etsivää nykyteatteria (Ruus-kanen 2011) ja esitysten siirtymistä ulos perinteisistä teatteritiloista (Arlander 1998). Myös liikkuvan sähköisen kuvan käyttö teatteriesityksissä on yleistynyt ja löytänyt taiteellisen muotonsa ja dramaturgisen merkityksensä osana lavatai-detta (Korsberg ja Pajunen 2011). Uudet esittämisen muodot eivät kuitenkaan ole vaikuttaneet teatteriesityksen keskeisiin rakenteellisiin tekijöihin. Dialogi esi-täjien ja katsojien välillä on edelleen pääosin samansuuntainen ja esitystilanne periaatteelliselta rakenteeltaan muuttumaton. Myös elokuva on teknisestä ja taiteellisesta kehityksestään huolimatta pysynyt rakenteeltaan ja katsojatapahtumaltaan samanlaisena.

Vertailu Hella Wuolijoen *Justiinan* käsikirjoituksesta eri medioihin tehdyistä ver-sioista osoittaa, että välineiden tekniset ja ilmaisulliset ominaisuudet ovat todel-lisia ja edelleen toimivia 2010-luvulla. Teknisestä kehityksestä huolimatta mediat ovat syventäneet omaa alkuperäistä identiteettiään ja mediatehtäväänsä. Keskei-set rakenteelliset ominaisuudet suhteessa sisältöihin ja vastaanottajiin haastavat ohjelmien tekijät uusiin viestinnällisiin ja taiteellisiin suorituksiin. Draama pysyy yhtenä ohjelmamuotona radiossa ja televisiossa. Muutosta mahdollistavia teki-jöitä kuitenkin on jo kehityksessä. Ehkä seuraava suuri kysymys koskee virtuaa-

litodellisuutta ja sen vaikutusta mediamaailmassa; välineiden, vastaanottajien ja ohjelmien tekijöiden kokemuksena.

Käsikirjoitukset

- Liila, Kari 1972. *Justiina*. Helsinki Yleisradio.
Salmelainen, Eino 1937. *Justiina*. Helsinki: Helsingin Kansanteatteri.
Särkkä, T.J. 1938. *Eteenpäin elämään*. Helsinki: Suomi-Filmi.
Tervapää, Juhani (Wuolijoki, Hella) 1937. *Justiina*. Helsinki.

Lähteet

- Arlander, Annette 1998. *Esitys tilana*. Acta Scenica 2. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
Bacon, Henry 2005. *Seitsemäs taide*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Bergholm, Timo 1968. "Teatteri ja televisio" teoksessa *Tämä on televisio* toim. Kaarle Stewen. Tapiola.
Caughie, John 2000. *Television Drama. Realism, Modernism, British Culture*. Oxford: Oxford University Press.
Frilander, Aino. "Aviomiehen tuttu odysseia". Helsingin Sanomat 14.12.2014.
Haavisto, Riitta. Haastattelu. Helsinki. 14.9.1973.
Hallinberg, Gunnar 1967. *Radiodramat*. Stockholm.
Hotinen, Juha-Pekka 2002. *Tekstuaalista häirintää – Kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta*. Helsinki: Like.
Häti-Korkeila, Marjatta 1973. TV-näytelmän rakenteesta. Esimerkkinä Hella Wuolijoen "Justiinan" eri versiot. Pro gradu. Helsingin yliopisto.
Häti-Korkeila, Marjatta 2012. Välineen dramaturgiaa: sama näytelmä – eri media. Esitelmä. Teatterintutkimuksen seuran kevätseminaari. Helsinki.
Kallio, Katja 2013. *Säkenöivät vuodet*. Helsinki: Otava.
Korsberg, Hanna ja Pajunen, Julia 2011. "Liukumia instituutioon – Nykyteatterin keinoja Kansallisteatterin Tuntemattomassa sotilaassa" teoksessa *Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene* toim. Annukka Ruuskanen. Helsinki: Like.
Kyrö, Tuomas 2010. *Mielensäpahoittaja*. Helsinki: WSOY.
McLuhan, Marshall, Fiore, Quentin 1967. *The Medium is the Message. An Inventory of Effects*. New York: Bantam Books.
McLuhan, Marshall 1968. *Ihmisen uudet ulottuvuudet*. Suom. Antero Tiusanen. Porvoo: WSOY.
Miettunen, Helge 1967. *Radio- ja tv-opin perusteet*. Helsinki: Weilin+Göös.
Niemi, Irmeli. "Hella Wuolijoki". Suomen kirjallisuus V osa.
Oksanen, Sofi 2008. *Puhdistus*. Helsinki: WSOY.
Onninen, Oskari. "Onneksi radiota ei tarvitse katsella". Helsingin Sanomat 5.7.2014.
Pennanen, Jotaarkka 2010. *Elämää pienempi näytelmä*. Helsinki: Like.
Ruoho, Iiris 2011. "Televisiosarjan dokumentaarisuus faktan ja fiktion rajalla" teoksessa *Televisioita. Mediakulttuurin muuttuvat muodot* toim. Sari Elfving ja Mari Rajala. Helsinki: Gaudemus Helsinki University Press.

Teatteri ja media(t)

- Ruuskanen, Annukka (toim.) 2011. *Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene.* Helsinki: Like.
- Seppänen, Janne 2005. *Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuvan tutkijalle.* Tampere: Vastapaino.
- Styan J.L. 1965. *The Dramatic Experience.* Cambridge.
- Oy Yleisradio Ab 1967. Kuvajoukkojen sommittelu. Koulutusmuistiinpano nro 52/67. Helsinki.
- Varis, Tapio 1992. "Massamedioitten loppu – tavallisuuden tuho?". Helsinki: Tiedepoliitikka 4/92.
- Åberg, Leif 2000. *Viestinnän johtaminen.* Helsinki: Inforviestintä Oy

Jaakko Nousiainen

Augmented Screenwriting in Mobile Media

Abstract

The proliferation of the mobile media both as a delivery platform and as a production media has paved way for new kinds of creative structures to emerge in recent years. Also performing arts, such as opera, have faced the challenges of adapting into the new platform and transmigrating the conventionally in time and space bound content into the mobile media. This raises the question of how to create artistically meaningful opera content for the mobile medium.

This development was the impetus behind the creation of *Omnivore* (2012), an experimental opera made available as mobile phone applications. I am the opera's librettist and director. In my research, the production of *Omnivore* was approached as an experimental laboratory, placing me in an artist/researcher position that is typical in practice-led research. Theoretically this research leans on the discourse of mediatization in performing arts. The writing process of *Omnivore* is also contrasted against concepts that are derived from screenwriting research that is connected to cinema and television.

The opera's screenwriting process is in focus: What specific new features does writing an opera for the mobile platform bring to screenwriting? How did the writing process differ from a traditional writing process in opera? How did the chosen mobile delivery platform influence the work?

So far there has been little practice-led research in the field of screenwriting in the mobile media. This work in its part bridges the gap with evidence found in the production of *Omnivore*. By doing so, this research also answers questions on how the ontology of screenwriting has become enriched in the new distribution channel. The work process of the screenwriter in the emergent technologically augmented environment is opened up, and in the end, this helps in defining who is or who are the screenwriter(s) in mobile media.

Transforming nature of screenwriting in mediatized opera

Omnivore is an experimental opera that has been designed and produced exclusively for mobile use. The work was made accessible through smartphone applications¹. Artistically, the experiment proved that is possible to create and cater operatic content on the mobile delivery platform. With *Omnivore*, the creative means, technologies and social meaning of opera took a step away from conventional surroundings of a stage into the new mobile medium, renewing the

art form's expression through remediation (see Bolter & Grusin 2001). *Omnivore* can also be held as an intermedial art work that crosses genres (like those of opera and music video, often considered in a binary opposition as "high" and "popular" culture) by bringing music, text, enactment and technology together in an environment that emphasizes connections between various mediums (see Chapple & Kattenbelt 2006).

However, as a new kind of content format on the mobile platform, *Omnivore* can also be approached as an example of an emergent art form, digital opera, which has its own potential to "deliver striking new experiences of sound, time, space and interactivity" (Sheil & Vear 2012, 7). Accordingly, this research in general is entangled in the discussion about the nature of digital opera, covering a wide range of issues from digital scenography to disembodied and virtual performers, and the resulting possible ontological paradigm shift in creating and consuming opera (Auslander 1999; Causey 2006; Chapple & Kattenbelt 2006; Dixon 2007; Nousiainen 2012). The research findings presented here contribute to this discussion by revealing practice-led understanding on what digital opera can entail.

The process in which opera is creating new meaning by taking on the semantics and the contexts of mobile media can be understood through the theory of mediatization, which is rooted in communication studies (e.g. Hjarvard, 2008) and adopted by media studies to describe and analyze the intertwining relationship of performance and mediating technologies (Auslander 1999, Jensen 2007). Western opera has always relied heavily on mediating state-of-the-art technologies for producing staged illusions: In opera's first centuries, stage technology (or 'machines' as they were referred to then) was considered to be as essential to the art form as music (Till 2012, 11-12.). Therefore, opera can be held as an ultimately mediatized art form, which utilizes all available representation technologies and is always in the forefront of amalgamating new technologies into itself (Chapple & Kattenbelt 2006). For example, opera music was first delivered via the telephone already in the 1880's (Schubin 2011).

This text focuses on the writing process of opera in a mediatized environment, where the rise of new technologies and networks has moved the activity of writing into digital environments: screens, PCs, and mobile devices. Digital texts open up alternative practices to those earlier established around print, and images and sound get more emphasized in the process (Millard 2010, 11), and contemporary librettos may include pre-given images and sounds (Ryan 2012, 12). In the context of cinema it has been noted that screenwriting is no longer primarily a word-based activity, but it can entail visual tools, extend into computer programming, motion capturing, algorithmic decision making, interactivity, dynamic media and avatars, all of which can be visualized across a range of screens (Maras 2009, 179). Screenwriting researchers have discussed an emergent ontological change: Steven Maras has stated that "[o]ur understanding of screenwriting has been shaped by the idea of separation of conception and execution, but that digital filmmaking brings about a need to reconsider this on a conceptual level as the relationship has become ambiguous" (Maras 2009, 197). Likewise, Kathryn

Millard suggests that because in the digital world pre-production, production and post-production have to a certain extent merged into one, we should consider the screenplay as an open text that remains flexible throughout the production, like a transitional sketching tool (Millard 2010, 15). This observation is further supported by Gunther Kress and Theo van Leeuwen, who in their theory of multimodality have noted that in digital environments distribution media can begin to function as production media (Kress & Leeuwen 2001, 22).

To underline the changing nature of writing in the digital environment, I will from now on use the term 'scripting' to describe multifaceted screenwriting activities as well as the term 'extended manuscript' to describe the end results of this activity. Steven Maras observes that scripting can be understood "as a framework for expanding our understanding of screenwriting to include other approaches to screen writing which go beyond the manuscript (writing with bodies of light) but which still occupy the space of 'writing' in an extended sense" (Maras 2009: vii). Furthermore, digital art can also be defined as a type of interaction design (Bolter & Gromala 2003, 6), which in its essence is all about "choreographing" the desired user experience (ibid., 22). User interactions with the artwork through its interface are orchestrated in a way, which is similar to that of a screenwriter writing action and dialogue for a film. The major difference between the two is that in digital media the screenwriter has to take into account multiple variations and navigation routes through the written material (ibid., 24).

Different layers of scripting in *Omnivore*

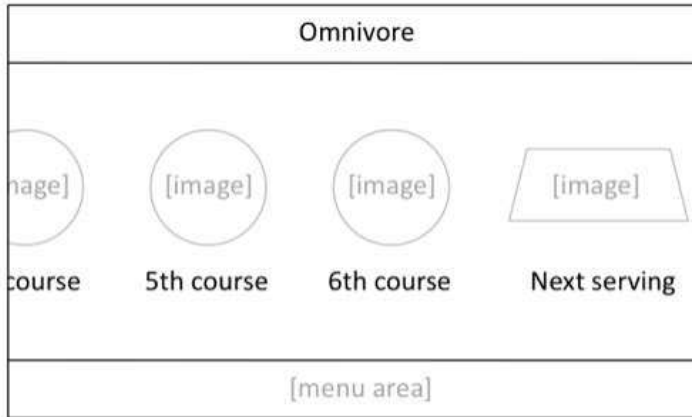
Widening the view from these notions, I will next look at the extended manuscript of the mobile opera *Omnivore* as a hybrid form that consists of the libretto (text), two functional demos that revealed hands-on understanding of the concept and thus contributed in the writing process on a practical level (concept), the visually descriptive storyboard (visuals), the opera's structure defining media manuscript (structure) as well as the information and interaction design documents that describe the mobile service's user interface (interactivity).

Components of the extended manuscript of *Omnivore*

In *Omnivore*, the libretto itself only included the sung texts. The descriptive information about characters, setting, and action was documented in the storyboard which was conceived before filming, and which thus strongly resembles a cinematic screenplay. Nevertheless, the storyboard was still not the ultimate scripting document of the production. It was subordinate to a scripting document that is often elementary in interactive media: the media manuscript, which describes the logic of intended use and the rules of content delivery to the user (picture 1).

6th Day

At 6am of the 6th Day, the 6th plate appears in the user interface. Now the hotspots for the 1st, 2nd and 3rd course are completely behind swipe, and the hotspot for the 4th course is partly behind swipe:



If the user touches the hotspot for 6th course, show appropriate video:

Time of contact	What happens
06.00-10.59	Play video 6A (caviar)
11.00-15.59	Play video 6B (truffels)
16.00-20.59	Play video 6C (Kobe beef)
21.00-5.59	Play video 6D (rotten potatoes)

Add the shown video to the "Full menu" play list.

If the user touches the 6th course hotspot later again, show the same video.

On the 6th Day, if the user touches the Reserved/Next serving hotspot, choose and show a video according to the media manuscript and time specifications on page 5 of this document. Do not add these videos to the "Full menu" play list.

Picture 1: Example page from the media manuscript of *Omnivore*.

Picture 1 shows a wireframe of the user interface's main view as well as a table of time stamps and correlating actions coded in the database. The shown example is representative of other pages in the manuscript as well. This modular structure suggests that in theory it would be possible to produce other instances of the mobile opera by retaining the logic of use described in the media manuscript and simply by inserting new libretto and storyboard. On the one hand, this may be taken as proof of development where author-derived content has become replaceable and as further evidence of the dominance of structure over content in interactive media (see Rieser & Zapp 2002, 149). On the other hand, the pronounced role of structure can be seen as a direct result of mediatization: the demands of growing structural complexity that the mobile medium brings along now need to be addressed in the manuscript as well. Resultantly, mediatization sets new requirements for extending the concept of the libretto. The functionalities of the user interface and the database can no longer be separated from other content units. This calls for new script formats to be developed for digital opera, taking into account the interwoven qualities of content and interface.

The subject matter of *Omnivore* is food and eating, and the libretto deals with various attitudes, beliefs, culinary cultures and rituals connected to our nourishment. To enhance this, the main user interface was designed to connect to the subject matter of the opera in a direct visual way by using meal courses and plates as a metaphor (picture 2). The design was an evolution of the wireframe model in the media manuscript (as seen in picture 1).



Picture 2: The main user interface of *Omnivore*.

Each plate acted as a hotspot in the user interface. They became visible one by one, one per day over seven days, inviting users to activate videos that would be shown when users touched the plates. The chosen design aimed at producing diegetic coherence (referring to the internal world of the story and its characters) of user interface and content, rather than the two being separate and/or interchangeable (see Rieser & Zapp 2002, 147).

The example shows that both user interface design and graphic design were integral in delivering a central part of the meta-narrative of the opera. This also indicates that the gap between concept and execution has shifted (see Maras 2009, 183), as scripting now includes these novel areas of expertise. Interface design, user experience design and graphic design have started to make dominant contributions in the area of scripting in mobile media.

Communication tools in the design process

As a result of digital convergence, professions that have earlier established themselves in relation to what was considered a single mode (like screenwriting) have become fluid: It is possible for one person to manage several modes (or several professions). New arrangements in the distribution of work are being created in the domain of digital technology, which correspondingly call for new professional 'scripts' to be written (Kress & Leeuwen 2001, 47).

During the production process of *Omnivore*, there were several people who contributed to scripting, which continued uninterrupted throughout the audio-visual and interactive production. The area of scripting all participants were able to affect was the opera's interactive structure, defined by the media manuscript (Table 1).

	Text	Concept	Structure	Visuals	Interactivity
Librettist	X	X	X	X	X
Composer	X	X	X		
Director	X	X	X	X	X
Storyboard editor			X	X	
Information designer			X		X
User interface designer			X	X	X
Technical developer			X		X

Table 1: Scripting participators in the process of making *Omnivore*.

In the early stages of the process, two functional demos were created. They were fast and dirty mock-ups, which however were usable in the mobile environment. This hands-on experience had a pronounced impact on the first steps of scripting. The demos informed the creative group about the choice of subject mat-

ter, expressive style and usability issues, so in fact the demos became tools for creating a shared vision in the scripting process.

Along with the creation of the demos, the first version of the media manuscript was put together. This took place hand in hand with the writing the libretto and the score. The three creative areas affected each other in an iterative manner. For example, parts of *Omnivore* were written as if the opera was responding to the time of the user's contact and the time between two individual contacts. In other words, the desired use logic of the mobile medium directly influenced both the libretto and the score. Nevertheless, it is important to notice that the librettist and the composer both maintained their author roles in their respective areas. In other words: ideas were shared and each participant incorporated them in their own work.

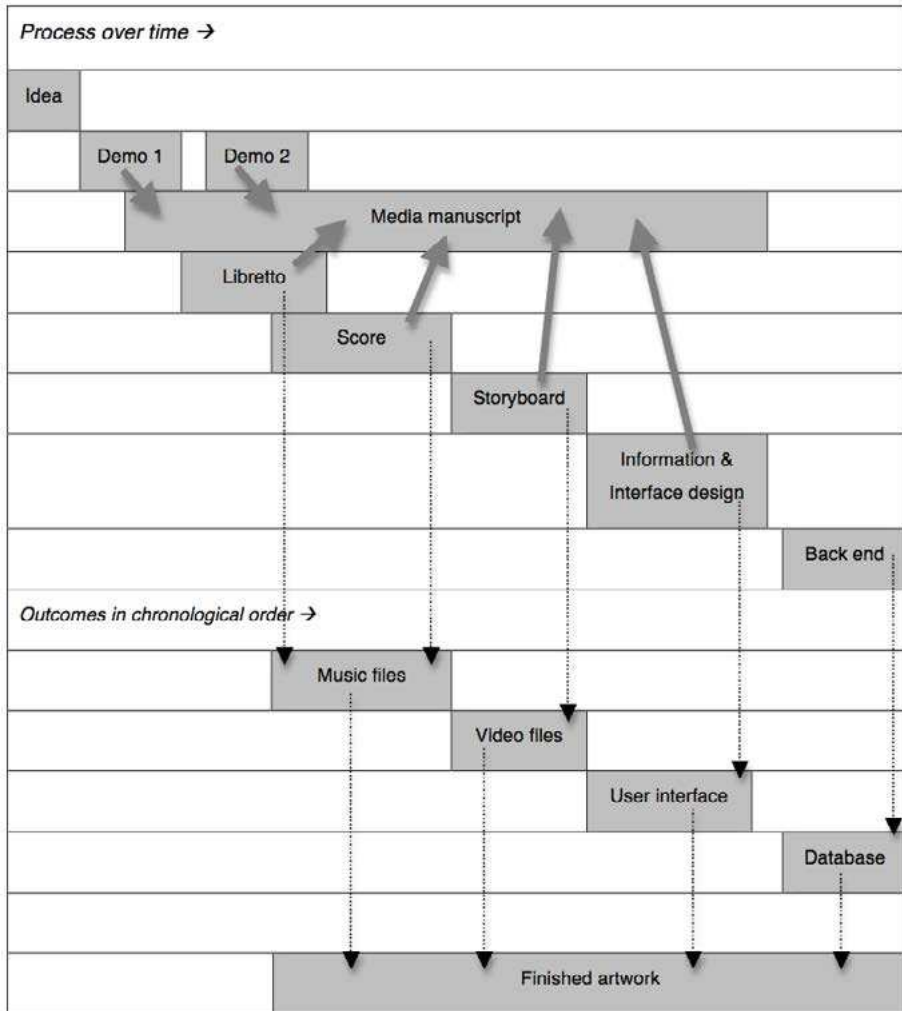
The media manuscript also had a direct effect on visual planning, which was documented in the form of a storyboard. Also this document was kept open, and decisions were revised even during the video shoot. Likewise, the media manuscript was refined according to ideas generated in the filming sessions. These new ideas, in turn, fed material into information design (defining user interface elements as wireframes and their logic of use as flowcharts) and user interface design (graphic implementation of the elements). Again, new script related ideas were added to support the theme of the work (e.g. the plate metaphor explained earlier). Throughout the whole process, all iterations of scripting decisions were incorporated and documented in the media manuscript. The creative flow and conceptual layering of the extended manuscript remained unbroken until this point in the production.

As screenwriters' skills grow and as the threshold of using new technologies becomes lower, a larger amount of the technical work needed in digital environments can be done by content creators themselves. However, the more complex the project, the more specified technological understanding is required. This may result in conflicting situations, where existing technological solutions are prioritized over requested content specifications. During the implementation of the mobile technology solution for *Omnivore*, the scripted content had to be modified and altered to fit the workflow of the mobile production industry. The server technology supplier was not able to implement all scripted requirements². Thus, the media manuscript and the user interface design had to be compromised and changed because of technical constraints (Table 2).

	Scripting activity	Result of scripting activity
Text	Integrating structural ideas in the sung texts	Libretto
Concept	Trying out different styles and approaches in the manuscript for the demos	Demos (tools for decision making)
Structure	Writing and iterating the media manuscript, feeding structural ideas into other areas of scripting	Media manuscript
Visuals	Storyboarding the look and feel, setting and actions for the video shoot Creating the user interface metaphors and elements that build diegetic coherence between the user interface and content	Storyboard User interface documentation
Interactivity	Creating the information design and the use case documents, defining the logic of use and the meta-narrative of desired user experience	Information design documentation
Technology	Comments, remarks, notes and change requests	Modifications in previous documentation

Table 2: Scripting activities and their results in the process of making *Omnivore*.

Decision making in design processes can be divided into five value categories: emotional, intuitive, rational, experience and constrain-based. Emotion based priorities (e.g. altering a design based on gut feeling) have been shown to be more dominant in disciplines like graphic and interaction design, whereas constraint based (e.g. making content choices fit technical specifications) are more prominent in engineering (Vieira, Badke-Schaub, Fernandes, & Fonseca, 2010). This discrepancy explains the situation in *Omnivore*, which was a pilot project in trying to establish work models between content professionals in contemporary opera, new media design and mobile technology: The emotional and intuitive decision making process of the content creators was conflicted with the constrain-based processes of the mobile technology engineers, causing obstacles, friction and ruptures in the otherwise mostly free flowing and overlapping process of digital scripting. The content creators were assuming that the intuitively led, iterative process would continue seamlessly in the implementation phase as well, whereas the engineers were not used to a continuous iteration of trial and error, but were expecting a more straight forward task-based process. As a result, the final design became partly compromised (Table 3).

Table 3: Design process of *Omnivore*.

These observations show that even though the gap between conception and execution has become more ephemeral in the digital realm (Maras 2009, 183), the division still exists. While scripting can now be held as a skill that connects to several work roles (librettist, composer, director, storyboard editor, information designer and user interface designer), still paradoxically, the very digital technologies that have opened up these opportunities have become a bottleneck in the process. With the rise of technological complexity the need for more specialized skills grows, rather than becomes obsolete.

Being a librettist in the traditional sense of the word is no longer sufficient, but also design skills in putting together an interactive, audiovisual product have become essential. For example, during the scripting process of *Omnivore*, I adopted

the roles of librettist, director, storyboard writer, media manuscript editor and information designer. The experience shows that leading a scripting process that aims in a release on the mobile platform calls for extensive understanding of the process and principles of interaction and user experience design. Furthermore, successful integration of the technological implementation phase with the scripting process would also require a shared understanding of the production process as an open, intuitively and emotionally guided experimental collaboration throughout its all phases.

These observations call for further experiments where opera content creators, user interface and user experience designers, system developers and mobile media specialists work together as equal scripting partners.

Conclusions

In this text I have opened up the process and the elements of creating the extended manuscript for the experimental opera *Omnivore*, which users could access via mobile applications. Its production process brought together professionals from the areas of opera, new media design and mobile technologies. From the point of view of scripting, the main challenge in the production was to create a shared vision between work cultures and writing traditions of opera, audiovisual and interactive media design as well as mobile media technologies. This was to a sufficient degree reached though trial and error, iterations and decision-making which was based on intuition and emotion (see Vieira, Badke-Schaub, Fernandes & Fonseca 2010). Scripting had several participators, but the results were co-ordinated, edited and documented by one participator who was finally credited as the librettist.

In the digital world extended manuscripts are created with visual aids, sketches and models, images and sounds and these new methods are ontologically changing the relationship and hierarchy of words and images (see Maras 2009, 180; and Millard 2012, 11). In *Omnivore*, the layers of the extended manuscript consisted of text, concept, structure, visuals and interactivity. Scripting was biased on structure, yet not at the expense of content. The role of the media manuscript and in general user interaction documentation became central in communicating scripting ideas.

Subsequently, the inclusion of structural and interactive dimensions in the scripting process and in the augmented libretto, required special skills and knowledge in user interface and user experience design, which have grown into pronounced areas of digital scripting. Possibilities for creating meta-narrative and diegetic coherence with the help of understanding user experience are yet to be explored to fullest potential. More practice-led research in this field is needed with the goal of establishing a vocabulary and a model for scripting that would also take into account the shared performative nature of the mobile media and the performing arts.

The separation between concept and execution (see Maras 2009, 183) became clearly visible in the scripting process of *Omnivore*. After the otherwise itera-

tive flow throughout the production, the final phase of the production, technical implementation, brought this to a halt with restrictions and limitations. This undetermined and altered desired content delivery and lead to artistic shortcomings.

We need more content sensitive understanding in the technological side of these mediatized content productions to be able to see screenwriting and extended scripting penetrate all layers of production. Digital scripting in the ubiquitous media environment should be a continuous activity, in which structural, interactive, user experience and technological issues are approached as equal elements. Technological constraints should no longer control the creative flow, but rather all scripting participators should share a common process, its tools and communication codes in a low-threshold laboratory like environment.

Keywords

augmented screenwriting
media manuscript
mediatization
mobile opera
ontology of screenwriting
scripting

Endnotes

- ¹ Please see www.omnivoretheopera.net for more information on the production. The website also hosts an alternative online version of the opera. The original mobile applications were available for iOS and Android operating systems between October 2012 and May 2013.
- ² For example, the way in which the system contacts a user that has not returned to use the application after a certain amount of time had to be changed.

References

Auslander, Philip. 1999. *Liveness*. Lontoo, New York: Routledge.
Beyst, Stefan. 2005. *John Cage's Europeras - a light- and soundscape as musical manifesto*. <http://d-sites.net/english/cage.html> (12.6.2013).
Biringer, Johannes. 2008. *Performance, Technology & Science*. Lontoo, New York: PAJ Publications.
Bolter, Jay David & Gromala, Diane. 2003. *Windows & Mirrors*. Cambridge, MA: MIT Press.
Bolter, Jay David & Grusin, Richard. 2000. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.

- Causey, Matthew. 2006. *Theatre and Performance in Digital Culture. From simulation to embeddedness*. Abingdon, Oxon, New York: Routledge.
- Chapple, Freda & Kattenbelt, Chiel (toim.). 2006. *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam, New York: Rodopi.
- Dixon, Steve. 2007. *Digital Performance. A History of New Media in Theater, dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Hjarvard, Stig. 2008. *The Mediatization of Religion: A Theory of the Media as Agents of Religious Change*. Teoksessa. *Northern Lights 2008. Yearbook of Film & Media Studies*. Bristol: Intellect Press
- Sheil, Áine & Vear, Craig. 2012. Digital opera, new means and new meanings: An introduction in two voices. *International Journal of Performance Arts and Digital Media. Special Issue: Digital Opera: New Means and New Meanings* 8(1), 3–9.
- Jensen, Amy. 2007. *Theatre in a Media Culture: Production, Performance and Perception Since 1970*. Jefferson, NC: McFarland & Company.
- Kress, Gunther & Van Leeuwen, Theo. 2001. *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. Lontoo: Arnold.
- Maras, Steven. 2009. *Screenwriting. History, Theory and Practice*. Lontoo: Wallflower Press.
- Millard, Kathryn. 2010. After the typewriter: the screenplay in a digital era. *Journal of Screenwriting* 1:1, 11–25.
- Nousiainen, Jaakko. 2012. Reframing opera in mobile media. *International Journal of Performance Arts & Digital Media* 8:1, 93–107.
- Rieser, Martin. (toim.). 2004. *The Mobile Audience. Media Art and Mobile Technologies*. Amsterdam: Rodopi.
- Rieser, Martin & Zapp Andreas (toim.). 2002. *New Screen Media. Cinema/Art/Narrative*. Lontoo: British Film Institute.
- Ryan, David. 2012. Opera outside of itself. *International Journal of Performance Arts & Digital Media* 8:1, 11–30.
- Salzman, Eric & Desi, Thomas. 2008. *The New Music Theatre: Seeing the Voice, Hearing the Body*. New York: Oxford University Press.
- Schubin, Mark. 2011. *The Fandom of the opera: How opera helped create the modern media world*. [http://www.schubincafe.com/2011/11/01/"how-opera-helped-create-the-modern-media-world"---library-of-congress-washington-dc-october-6-2011/](http://www.schubincafe.com/2011/11/01/) (11.2.2012).
- Till, Nicholas (toim.). 2012. *The Cambridge Companion to Opera Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Vieira, Sonia; Badke-Schaub, Petra; Fernandes, Antonio & Fonseca, Teresa. 2010. *Understanding how designers' thinking and acting enhance the value of the design process*. Proceedings of the 8th design thinking research symposium, Sydney.

Kritiikistä

Jussi Helminen

Mission Impossible, eli teatterikritiikistä

Yli 40 v. teatterin tekijänä siitä
nauttineen havaintoja ja ajatuksia.

Maria Säkö

Millä äänellä kriitikko puhuu?

Minna-Kristiina Linkala

Teatterikriitikot kenttien kielipelissä:

Bourdieulainen tulkinta suomalaista teatterikritiikkiä
koskevasta muutospuheesta 1983-2003

Jussi Helminen

Mission Impossible, eli teatterikritiikistä

Yli 40 v. teatterin tekijänä siitä nauttineen havaintoja ja ajatuksia.

Virran viemiä askeleita siihen

Ystäväni, ohjaajakollegani Pentti ”Bona” Kotkaniemi luonnehti ehkä hivenen apein mielin kerran ohjaamansa esityksen kritiikkiä allegorilla: ”Toin lavalle lehmän, ja kriitikko haukkui, että olipa ruma hevonen.”

Tuota voisi hetken analysoida.

Lehmä ei moisesta kritiikistä varmaan ollut moksiskaan. Enpä usko, että hevosetkaan loukkaantuivat. Mutta hän, joka ohjaajana oli tehnyt valinnan tuoda lehmä lavalle, koki kritiikin kohdistuvan itseensä, valintaansa.

Kriitikko varmaan sanoisi, että ei hän kirjoittanut havainnostaan tai tulkinnastaan ohjaajalle, lehmälle tai hevosille, vaan lehden lukijoille.

Hän ei varmaan myöskään paljastaisi, että osittain suuntasi lauseensa myös muille kritikoille, esimiehelleen ja työnantajalleen: teräväsanaisuus ja oivaltavuus, jopa ilkeys, aiheuttavat keskustelua ja hän erottuu joukosta, hänen nimensä muistetaan. Alavudeltako on sananlasku ”Kehutahan tai haukutahan, kuhan mainitahan.”

Mutta lehmän moittiminen rumaksi hevoseksi pitää sisällään melko tyypillisen ja yleisen ansan kritikoille, johon jotkut heistä putoavat usein, toiset harvemmin, harvat eivät koskaan. Tämä ansa on esityksen lajityypin, genren, lukukyky tai sen puute.

Ystäväni ja kollegani Ilpo Tuomarilan kanssa luimme lehtikirjoituksia Espooseen ohjaamastani hänen kirjoittamastaan *Parasta viiden jälkeen* esityksestä. Monessa pohdittiin sen puutteita komediana, farssina, draamana. Itse olimme – kirjailija ja ohjaaja – määritelleet sen satiiriksi. Joko me epäonnistuimme sen tekemisessä, tai lajityyppi oli liian vieras suomalaiselle sen hetken teatteri-ilmaisulle. Jotkut virolaiset kollegat kyllä oivalsivat mihin olimme pyrkineet ja kiittelivät tulosta.

Toinenkin ansa lehmässä on. Jos katsoja, ja nyt en puhu kritiikosta vaan katsojasta, tulee teatteriin päättäneenä mitä hän tulee näkemään ja kokemaan, hän saattaa pettyä odotuksiinsa, ja syyttää tästä teatterin tekijöitä, ei odotuksiaan.

Tositarina menneiltä vuosilta Turun Kaupunginteatterista. Silloin ystäväni ja kollegani Jotaarkka Pennanen ohjasi suurelle näyttämölle *Niskavuorta* – vai oliko itse johtaja ystäväni ja kollegani Taisto-Bertil Orsmaa. Samaan aikaan ohjelmistossa oli ystäväni ja kollegani Olli Tolan ohjaus Shakespearen *Kesäyön uni*. Se alkaa Puckin (Arno Virtanen) dramaattisella hiiviskelyllä näyttämön poikki kohti yleisöä, musiikki luo jännitystä, Arnon kalju on maalattu punaiseksi, kasvot valkoisiksi, yllä korkeakauluksinen Frankenstein-viitta, varmaan Florence Griffith-Joynerin kynnetkin sormissa.

Katsomosta kuuluu iäkkäämmän naishenkilön ei kovin hiljainen kommentti: "Onko tuo nyt se Niskavuoren Aarne?" ja siihen vierustoverin vastaus: "On on, tämä on moternisoitu versio, ole nyt hiljaa!"

Kerran pääkaupungin valtalehden kriitikko antoi ohjauksestani Turussa ainoana kaikin puolin tyrmäävän kritiikin, mutta julkaisi sen jo esitysten päätyttyä. Katsojalle oli siis mahdoton tehtävä tarkistaa kriitikon mielipide vertaamalla sitä esitykseen, hänen sanansa jäi elämään, esitys ei. Loukkaannuin n. 40:n lavalla olleen näyttelijän puolesta ja katsomot täyttäneen ja viimeisestä esityksestä ulos jääneen yleisön.

Legendaarisin teatterihistorian kriitikki lienee Urho Verhon lyhyt Turun Sanomien arvostelu:

"Eilen sai Turun Kaupunginteatterissa ensi-iltansa näytelmä (Nimi?). Miksi? UV"

Auteurin visioista oikein valaistuihin keltaisiin samettikenkiin

Teatterikritiikin kirjoittaminen on Mission Impossible – Mahdoton Tehtävä. Korjaan: Hyvän teatterikritiikin kirjoittaminen on. Tässä en hyvällä tarkoita kehuva, vaan hyvin kirjoitettua ja asiantuntevaa – nega- tai positiivista.

Enkä tässä aseta kriitikkoa eri asemaan teatterin tekijöiden kanssa, hyvän teatteriesityksen tekeminenkin on.

Esitys kestää kaksi-kolme tuntia. Näytelmä on valittu ohjelmistoon vuosi, jopa kaksi ennen ensi-iltaa. Valinnan jälkeen sille on etsitty ohjaaja, lavastaja, pukusuunnittelija, mahdollisesti säveltäjä, koreografi. Varmasti valo- ja äänisuunnittelijat. Väärin: ei ole passiivissa etsitty, vaan joku on etsinyt. Teatterinjohtaja. Teksti saattaa olla upouusi tai aiemmin kirjoitettu ja muissa teattereissa esitetty, dramaturgi voi olla mukana työryhmässä.

Tämä suunnitteleva taiteilijaporukka alkaa tehdä ratkaisuja ja valintoja tulevan esityksen muotoon, rytmiin, tekstin työstämiseen, tyyliin jne. Työtä tehdään siis noin vuosi, ehkä puoli vuotta ennen harjoitusten alkua.

Esitykseen valitaan näyttelijät. Ohjaaja yleensä sanoo painavimman sanansa tässä valinnassa, mutta hän ei voi valita kakista Suomen näyttelijöistä. Vastakapaleen ohjaaja saattaa haluta samoja talon näyttelijöitä omaan ohjaukseensa, talouspäällikkö kieltää palkkaamasta free-lancereita tai muusikoita, sanelee rajat lavastuksen ja pukujen budjeteille. Suunnitelmia muutetaan, unelmat kohtaavat resurssit ja realiteetit, taiteellisia kompromisseja ei tehdä. Eihän?

Esitystä harjoitellaan viisi- kuusi työviikkoa, noin 50-70 neljän tunnin harjoitusta. Luovia ideoita, intohimoja, tunteita, fiiliksiä kokeillaan, testaillaan, sovitellaan yhteen, tehdään lopullisia valintoja. Esitys valmistuu. Joko ajoissa tai viime tipassa ennen ensi-iltaa. Yleensä sitä on ennen ensi-iltaa, jolloin kriitikko sen näkee, testattu muutamilla yleisöillä.

Kun esirippu ensi-illassa aukeaa ja esitys antautuu kriitikon (ja yleisön) arvioitavaksi, on siihen uhrattu mies- ja naistyötunteja kymmeniä tuhansia. Jokainen yksityiskohta vetoketjuista kengän väriin, valokalvosta hiljaiseen kitarataustasooloon, katseen rytmistä käden eleeseen, äänensävyistä jähmettyneeseen taukoon on harkittu ja valittu. On nähty vaivaa, että kaikki näyttäisi vaivattomalta.

Ja kriitikolla on kaksi-kolme tuntia aikaa havaita nämä kaikki. Mission Impossible. Mutta Tom Cruise selvisi useasta sen nimisten elokuvien tehtävistä, miksei suomalainen kriitikkokin? Kuten Tom, on keskityttävä olennaiseen, pidettävä fokus, havaittava vaaratekijät ja ansat, ja nautittava joka hetkestä, taisteltava elämän puolesta. Ja annettava aika ihastumiselle ja rakastumiselle, jos sellainen tuona kahtena tuntina eteen tarjotaan. Lumouduttava, antauduttava vietelleyksi.

Kriitikko kirjoittaa taideteoksesta, arvioi sitä, sen. Aivan oikein teatterissa tämä teos on esitys, se katoava hetken kokonaisuus, joka huomenna on hivenen erilainen, vaikka sama.

Elokuva on ja pysyy, kirja myös, taulu, patsas, installaatio, näyttely. Konsertti on rinnasteinen teatteriesitykseen, mutta siellä istutaan kuulimossa, teatterissa katsomossa. Edesmennyt ystäväni Erkki Mäkinen ilahtui oivalluksestaan näyttelmäkirjailijana: "Se on näyttämö eikä puhumo!"

Kuten mikä tahansa taideteos, myös esitys on analysoitavissa osiensakin kautta. Rytmii, kompositio, genre (kubismi – pointillismi – impressionismi – postmodernismi – post-postmodernismi – realismi – farssi – satiiri ...), kieli, materiaalit, taitelijan tekninen valmius, valitseman koulukunta jne. – näiden havaitseminen ja tunnistaminen edellyttää opiskelua ja omistautumista omalle erikoisalalleen. Että niitä jaksaa pohtia, on rakastettava taidetta. Kunkin kriitikon – katsojan – valitsemaansa taiteen alaa ehkä hivenen intohimoisemmin kuin muita, mutta silti kaikkia. Niin kriitikot ja taiteen kuluttajat tekevätkin, eivät he muuten olisi valinneet elämälleen tätä piristettä, addiktiota.

Vaikka teatterissa taideteos on esitys, se katoava kaksituntinen kokonaisuus, on se useiden eri taideteosten yhteentörmäys, joka toivottavasti on enemmän kuin osiensa summa.

Näkyvin taitelija nimensäkin mukaan on näyttelijä. Kriitikon ammattitaitoa ei vähennä, jos hän tietää jotain näyttelijän taiteesta ja työstä. Varmaankin hän on Stanislavskinsa, Brechtinsä, Grotowskjnsa, Johnstonensa ja muut näyttelijän taidetta käsittelevät kirjalliset tuotteet lukenut ja on silti ihmeissään tuon kaksikolmituntisen aikana, koska lavalla näyttelijöitä on useita, he ovat vuorovaikutuksessa toisiinsa, ovat eri ikäisiä ja kaikkia sukupuolia.

Hyvä olisi tarkkailla, miten näyttelijät pelaavat yhteen, miten kuuntelevat toisinaan, miten syöttävät vastaanäyttelijälle, jotta tämä saa vuorollaan briljeerata, miten antavat tilaa, miten ottavat sitä, miten hyvin heidän puheestaan saa selvää, miten kuvaavat roolihahmoaan, kommentoivatko sitä vai antavatko kommentointival-

lan katsojalle, koska käyttävät ylä- tai alastatusta, omaavatko karismaa, ovatko dialektisia, miten erittelevät tarinan ja henkilönsä käännekohdat, ennakoivatko. Hieno taideteos voi olla erittäin vastenmielinen hahmo, ilkeän roolin takana superkiltti ihminen, ruma hahmo näyttämöllä voi olla kaunis siviilissä.

Näyttelijällä on aina yllään vaatteita. Ellei ole, senkin on joku suunnitellut. Jokainen kengän väri, esiliinan pituus, kulunut housunpersaus, kravatti ja diadeemi, rintamerkki ja kalvosinnappi on harkiten valittu juuri sellaiseksi. Miten pukusuunnittelu tukee roolihahmoa? Mitä se kertoo tarinan kehityksestä? Miten eri hahmojen suhteita kuvaa puvustus, luokkaa, asemaa, valtaa? Miten dialektinen se on – valtiias voi olla räpsyssä, narri shaketissa. Miten suunnittelija soittaa värejä? Miten valaistus tukee pukuja, lavastuksia? Miten lavastaja ja pukusuunnittelija ovat jakaneet väriskaalat toisilleen?

Näyttelijä on aina valossa. Valon suunta, voimakkuus, väri, intensiteetti, vaihtelevuuden rytmi, taustojen valaisu – kaikki on valittu ja harkittu. Aina. Vaikkei aina olisikaan kalustoa paljon, on vähäkin käytetty tieteen ja tahdolla.

Hiljaisuuskin on äänisuunnittelijalta rohkea valinta, linnunlaulu jonkun linnun laulama, musiikki valittu kaikesta maailmassa taltioidusta tai soitettu ja äänitetty varta vasten tähän teokseen. Kun tiedämme miten tavarataloissa äänitausta houkuttelee ihmisiä ostamaan enemmän, voimme kuvitella miten voimakas tunnelman rakentaja musiikki tai äänimassa teatterissa aina on. Kuuleeko sen? Kuuntelemalla kyllä, katsomalla esitystä harvoin.

Näyttelijä näyttelee vaatteissaan valaistuna äänien ympäröimänä ja tukemana näyttämöllä. Jos se on tyhjä, on ratkaisu lavastajan valinta. Jos siellä on rakenteita, seiniä, korokkeita, huonekaluja, seinäkelloja, autonrenkaita, pyykkinaruja, kristallikruunuja, rakennustelineitä, romua, roskaa, palanut bussi tai mitä tahansa, on ratkaisun tehnyt lavastaja. Hän on valinnut värit, rytmittänyt rakenteiden visuaalisen komposition, antanut valosuunnittelijalle pintoja, jotka valaista, auttanut ohjaajaa miljöiden määrittelemisessä, ratkaissut useiden kuvien vaihdot, suunnitellut korokkeet turvallisiksi kävellä ja pomppia, ottanut huomioon työturvallisuustekijät ja luonut kauneutta, oman teoksensa, joka palvelee esitystä.

Kun ja jos näyttelijä laulaa, häntä säestää ehkä elävä orkesteri, jolle on tehty sovituksia, jota johtaa kapellimestari. Usein teokseen on sävelletty juuri siihen suunniteltua uutta musiikkia, eikä sitäkään ole säveltänyt passiivi vaan säveltäjä, jolla on nimi ja lahja ja vastuu tekemisestään.

Kun ja jos näyttelijä tanssii, on koreografi auttanut häntä askelten suunnittelussa, kenties tanssijat tukevat koreografiaa.

Kaikkien näiden osatekijöiden tulisi palvella sitä katoavaa kaksi-kolmituntista. Useimmiten osatekijöiden, itsenäisten taitelijoiden vastuullisia ratkaisuja ja valintoja punoo yhteen esityksen ohjaaja. Hänen vastuullaan on, että kaikki vaiva näyttää vaivattomalta, että kaikki osatekijät onnistuvat omilla alueellaan eivätkä riitele keskenään, sodi tyylillisesti toisiaan vastaan, ole liian itsenäisiä ja erottuvia.

Harjoituksissa – saksalaista ohjaajagurua Peter Steinia siteeraten – ohjaaja on tulevan yleisön silmät salissa. Hänellä on oltava kyky nähdä, miltä esitys tulee kolmen viikon kuluttua näyttämään. Kyky ja vastuu viedä esitystä onnistumisten

ja yhteisen onnistumisen suuntaan, kyky auttaa näyttelijää olemaan hyvä ensi-illassa ja esityksissä sen jälkeen.

Joskus ohjaaja on parhaimmillaan, kun hänen työtään ei esityksestä havaitse. Hän on kyennyt häivyttämään itsensä ja luovuttamaan esityksen näyttelijöille. Usein uusien tekstien kohdalla käy näin, pääosan ottavat näyttelijät ja tekstin kirjailija. Kriitikon on vaikea arvioida ohjaajan panosta, koska tätä tekstiä ei ole aiemmin tehty missään muussa teatterissa.

Mutta jos ohjaaja ohjaa Shakespearen Myrskyn, pitää jo valinta sisällään hänen halunsa erottautua muista Myrskyn tulkitsijoista.

Juha Jokelalta kysyttiin, miltä kirjailijasta tuntui, kun tanskalainen teatteri (ohjaajansa avulla) oli tehnyt hänen näytelmästään epäonnistuneen esityksen, fiasco. Juha sanoi, että tunsi ylpeyttä saada täten liittyä Molierien, Shakespearien, Ibsenien, Strindbergien ja Tshehovien joukkoon.

Ohjaajalle lankeaa esityksen kokonaisuudessa usein myös dramaturginen vastuu – lyhentämisen, tiivistämisen ja ”kill your darlings”-taakk.a. Valitettavasti. Sillä kovin usein ohjaaja on tälle vaateelle kantokyvytön. Valittuaan näytelmän ohjattavakseen hänen on pakko rakastua siihen totaalisesti, ja rakastumisen hetkellä on aina sokea kohteensa virheille, hänet hyväksyy sellaisenaan. Sitten kun rakkaansa puutteet ja virheet havaitsee, on myöhäistä yrittää niitä muuttaa, teatterissa tämä yleensä tapahtuu vasta esityskauden jo loputtua.

On kohtuutonta, jos kriitikko kohdentaa tämän kritiikin ohjaajalle, kun itse asiassa vastuu on teatterin johdon ja dramaturgin. Teksti tulisi lyhentää kahteen tuntiin ennen kuin ohjaaja saa sen käsiinsä. Tätä palvelua olen nyt eläköidytyäni valmis teattereille kauppaamaan.

Teatterikritiikki Mission Impossible?

Hieno haaste, kiihottava tehtävä. Saada kaikkien näiden osa-alueiden huomioonotto ensiksikin tehtyä ja eriteltyä kahdessa-kolmessa katoavassa tunnissa, muistaa kaikki yksityiskohdat ja niiden kokonaisuus ja dialektiikka ja sitten vielä kirjoittaa lyhyt parin liuskan lehtiartikkeli tavallisille taiteesta kiinnostuneille lehden lukijoille joko haltioituneena tai perustellusti kriittisenä kuitenkin itse taiteen lajia arvostaen, taiteilijoiden pyrkimyksiä huomioiden, ketään loukkaamatta ja erittäin sujuvalla elävällä suomen kielellä kielikuvia ja oivalluksia viljellen, persoonallisesti.

Mitä muistan kritiikeistä?

En muista ainuttakaan kritiikkiä.

Edellä mainitsin pääkaupunkilaiskriitikon tyrmäyksen ohjauksestani Turussa, sen, jonka hän julkaisi esitysten jo loputtua. Esitys oli Kafkaa, niin kritiikkikin, sen muistan.

Muistan Sole Uexküllin istuvan Nancyn torikahvilassa vappuna ja heittävän kahvilan tuhkakupilla festivaalin sensuuria vastustavia mielenosoituksia estäviä poliiseja – Ahaa Teatteri vieraili siellä Huumausainenäytelmällä.

Muistan Irmeli Niemen perusteellisuuden ja tiedon määrän ja perinteen ja teorian tuntemuksen hänen analysoidessaan Turun Kaupunginteatteriin ohjaamaani Bertolt Brechtin ”Äitiä”.

Ilman muuta muistan Olavi Veistäjän nimimerkillä Parras Aamulehteen aina sunnuntaisin kirjoittamistaan teatterikolumneistaan sen, jossa hän koko jutun moitti ohjaamaani *Peräkylän profettaa* Oulun Kaupunginteatteriin sitä edes näkemättä, koska oli kuullut minun istuttaneen esitykseen mainoksia. Olin istuttanut. Yleisö piti ja nauroi, teatterin henkilökunta kartutti matkarahastoaan. Olenkin sanonut, että urallani oli sen alkuvaiheessa kaksi tavoitetta: 1) että Parras haukkuisi koko pakinassaan vain minua ja 2) että pääsisin levyraatiin. Haaveet siis toteutuivat puolittain. Kolmosvisan loppukilpailussa kakkoseksi tuleminen kyllä kompensoi liian aikaisin lopetettua levyraatia.

Muistan toisen käden tietona Jukka Kajavan sanoneen Hesarin toimituksessa, että hei, jos haluatte lippuja Espoon Kaupunginteatterissa vierailevaan Circus Ronaldoon, varatkaa nyt, aion kehua esityksen huomiossa lehdessä. Yhtä lailla hänestä on legenda, että astuessaan junasta Tampereen asemalla, hän alkoi voida pahoin. Tämän kuulin ollessani TTT:n johtajana.

Lähimuistissa on Maria Säkön rohkea riskinotto ylistäessään Q-teatterin uutuutta sukupolviteokseksi, Antti Majanderin samanlainen itsensä likoon laittava Juha Mikkosen esikoisromaanin *Neljäntienristeys* hypettävä kirjallisuuskritiikki. Eli kun kriitikko laittaa persoonansa peliin ja hengästyen heittäytyy teokseen tunteella ja älyllä, kritiikki vaikuttaa. Q-teatterin esitystä en ole nähnyt, romaanin luin. Edelleen ihailen Majanderia, vaikka teoksesta olenkin hivenen eri mieltä. Mutta vain hivenen.

Jos lehmä lentäisi

Jos olisin kriitikko, mitä kaikkea yrittäisin ottaa huomioon?

Olisin rakastunut teatteriin, taiteeseen. Jaksaisin rakastaa pitkäjänteisesti. Ja aina silloin tällöin ihastua ja ensirakastua uudelleen.

(Kaiken se kestää, kaiken se kärsii... se on anteeksiantavainen).

Yrittäisin muistaa, että se on näyttämö, ei puhumo. Katsomo, ei kuulimo. Siellä näytetään, eli silmä olisi tärkein havaintovälineeni.

Muistaisin Brechtin neuvon, eli mennessäni saliin en jättäisi hattuni ohella aivojani narikkaan.

Arvostaisin tekijöiden luottoa oivalluskykyyni, sivistykseeni ja ajatteluuni. Pitäisin kauneudesta. Saarnaa menisin kuuntelemaan kirkkoon.

Opiskelisin jatkuvasti teatterin historiaa ja nykyaikaa, jotta osaisin sijoittaa näkemäni esityksen johonkin jatkumoon. Tutkisin myös tekijöiden historiaa, jotta osaisin sijoittaa näkemäni esityksen heidän uriensa jatkumoihin, taiteellisiin kehitysvaiheisiinsa. Matkustelisin ulkomailla festivaaleilla ja messuilla tutustumassa maailman virtauksiin ja uutuuksiin teatterissa

Kehuisin haltioituneena jokaista itsensä ylittäjää ja onnistujaa. Kriittisiä arviointiani ja havaintojani perustelisin. Koskaan en vertaisi kahta tulkintaa samasta näytelmästä toisiinsa, vaan kohtelisin jokaista esitystä taiteilijoihin itsenäisenä teoksena.

En väsyisi muistuttamaan näyttelijää huonosta puhetekniikasta, vaatisin ohjaajalta sen havaitsemista ja korjaamista.

Ymmärtäisin, että kirjoitan lehden lukijoille enkä siis anna palautetta tekijöille, mutta olisin tietoinen siitä, että hekin juttuni kyllä lukevat, ja tarkemmalla katseella kuin muut. Ajattelin, että lehdestä kirjoituksiani lukevat eniten teatterista jo kiinnostuneet ja sitä seuraavat ihmiset, mutta silti yrittäisin saada teatterille uusia rakastajia, uusia katsojia kokemaan tämän rakkauden ensisuudelman, ilolla ja ahneesti vapautumaan neitsyydestään. En ehkä viettelisi heitä vaikeimmin avautuviin esityksiin, vaan niihin, jotka kuvittelisin heille sopivan. Kokisin kantavani valistajan vastuuta, kun näkisin jotain uutta. Uskaltaisin kehottaa katsojia menemään juuri tähän esitykseen.

Varoisin loukkaamasta ketään. Olisin tietoinen siitä, että jokaista esitystä lähdetään valmistamaan halulla onnistua. Ymmärtäisin olevani subjektiivinen teatterin katsoja, jolla on omat mieltymyksensä ja makunsa – arvostaisin muitakin makumieltymyksiä. Kun en pidä varsiselleristä, en ehkä haukkuisi sitä huonoksi vihannekseksi, lehmää rumaksi hevoseksi.

Joskus voisin pyytää kuvataidekriitikkollegaani arvioimaan esityksen visuaalisuutta, musiikkikriitikkollegaani esityksen ääniä tai musiikkia, kirjallisuuskriitikkollegaani tekstiä (voisi olla vaikeaa?)

Pitäisin itsestään selvänä sitä, että kuulun teatteriyhteisöön sen ulkojäsenenä ja että muut teatterin ammattilaiset arvostaisivat ammattitaitoani ja ymmärtäisivät kriitikon olevan linkki taiteen ja yleisön välillä. Jääväisin itseni kirjoittamasta ystäväni teoksista.

Vaalisin lahjomattomuuttani maksattamalla pääsylipun lehdelläni.

Jotain Siperia opettaakin

Teatterin tekijän ei kritiikkiin kannata vastata. Kasku kertoo lukijan vaatineen toimitussihteeriltä oikaisua seuraavan päivän lehteen jostain virheellisestä uutisesta. Toimitussihteerin oli vastannut, että ei tipu, huomenna tehdään uusia virheitä. Kriitikko kestää kritiikkiä heikoiten, häneen sitä kohdistuu niin harvoin.

En ole kriitikko. Minun Mahdoton Tehtäväni on ollut ja on tehdä hyvää teatteria.

Joskus onnistuinkin, mutta ne kaksituntiset ovat jo kadonneet. Niin kuin eilen lehteen kääritään tänään Turun torilla ”ensteks tapettava affena”, niin huomenna jälleen teattereissa yritetään onnistua katoavan taiteen tekemisessä.

Mission Impossible?

Maria Säkö

Millä äänellä kriitikko puhuu?

Teatterikriitikon työssä kaikkein tärkeimmät reunaehdot asettaa nykypäivänä se lehti, joka kritiikin julkaisee. Lehdet ovat nykyään hyvin tarkasti konseptoituja, joten kritiikit näyttävät useimmiten enemmän siltä lehdeksi, jossa ne julkaistaan sen sijaan, että niissä kuuluisi kirjoittajan vahva oma ääni.

Väitän näin, koska mielestäni suurin osa journalistisesta työstä tehdään valinnoissa, näkökulmissa, juttukokonaisuuksissa ja tilan käytössä. Suurin osa teatterikriitikoista työskentelee freelancereina, joilla on vähän jos ollenkaan mahdollisuuksia vaikuttaa siihen, mistä he saavat kirjoittaa. Nykyään, kun esityksiä tehdään niin paljon, mutta kritiikkejä julkaistaan niukasti, nimenomaan etukäteen tehdyt linjaukset määräävät kriitikon ääntä todella vahvasti.

Toisaalta, kun kritiikkejä julkaistaan printtimediassa niin vähän, antaa se uusia mahdollisuuksia ajatella kriitikon työtä kokonaan uusiksi. Internetin myötä pitkät, persoonalliset puheenvuorot, lukijoita osallistavat keskustelut sekä erilaiset dialogit taiteilijoiden ja kriitikoiden välillä ovat mahdollisia ja niitä on alettu hyödyntää ihan uudella tavalla. Enemmänkin voisi – ja uskon että juuri tässä on kritiikin tulevaisuus. Kun perinteinen kritiikki-instituutti on murenemassa, on mahdollista kehittää jotain aivan uutta, jotain sellaista, joka ei ole niin tiukasti kiinni tilaajan intresseissä. Silloin kriitikon oma ääni vahvistuu.

Kriitikko voi puhua myös tekijäkriitikon positiosta. Esimerkiksi englantilainen taiteilija Rachel Louis Clapham alkoi kirjoittaa itse kritiikkejä esitystaiteesta ja performanssista omaan blogiinsa, koska hänen mielestään silloisten kritiikkien taso oli huono. Nykyään hän kiertää festivaaleilla kirjoittamassa teoksista eivätkä hänen kirjoituksensa mahdu mihinkään tavanomaiseen sapluunaan. Hän saattaa piirtää esityksistä karttoja ja vastata taiteilijan antamiin impulsseihin kuvilla tai videoilla. Hänellä on vahva teoreettinen tausta, mutta hän välttää namedroppausta. Hän pyrkii kirjoittamaan niin, että mahdolliset teoriat tulevat tekstistä läpi ilman, että hänen täytyy siteerata tai muuten osoittaa oppineisuuttaan. Hänen bloginsa nimi on Open Dialogues. Se jo itsessään kertoo paljon.

Avoin dialogi taiteilijoiden ja yleisön kanssa on hänen kirjoittamisensa lähtökohdaksi. Hän on myös luonut pitkäaikaisia keskusteluja joidenkin taiteilijoiden kanssa, joiden töitä hän on seurannut. Eli sivustolle on syntynyt juttusarjoja, joissa seurataan jonkun tietyn taiteilijan töitä. Kritiikki ei tietenkään koskaan voi korvata tutkimusta ja tieteellisiä artikkeleita, mutta uskon, että tällaisella pitkäjänteisellä taiteilijan työn seuraamisella on mahdollista saada esiin jotain sellaista, joka perinteisesti vain yhteen teokseen keskittyvässä kritiikissä ei ole mahdollista.

Open Dialogues -tyyppinen kritiikki näyttää moniäänisyyden mahdollisuudet. Samalla se on tietysti myös hyvin haastavaa; moniäänisyys ei aina ole niin helposti saavutettavissa vain siten, että kirjoittajia on monia. Moniäänisyyden eteen pitäisi kritiikissä nähdä paljon enemmän vaivaa, se ei synny itsestään. Moniäänisyydellä tarkoitan ensinnäkin sitä, että kirjoittajien lähestymiskulmat olisivat selkeästi eri-

laiset niin, että kirjoittamisen lähtökohdat avattaisiin kirkkaasti lukijoille. Näkisin kuitenkin että nykykriitikon pitäisi pyrkiä luomaan moniäänistä keskustelua teatterista eikä sulkea joitain kirjoittajia ulos. Kriitikki elää mielestäni vain suhteessa mihin kritiikkeihin ja siksi juuri moniäänisyys tekee yhdestäkin kritiikistä kiinnostavamman kuin mitä se yksinään, yhtenä totuutena olisi.

Esimerkiksi eri tavoin teatteria soveltavista esityksistä pitäisi kirjoittaa kritiikkejä, joista toiset olisivat sellaisten ihmisten kirjoittamia, jotka tarkastelevat esitystä tai teatteritekoa jollain lailla ulkopuolisina tarkastelevien kirjoittamia, mutta osa taas sellaisten ihmisten kirjoittamia, joita soveltavan teatterin hanke koskee. Pitäisi saada esimerkiksi kehitysvammaisten, nuorten, vanhusten ja ylipäättään jollain lailla toiseksi yhteiskunnassamme pidettyjen ihmisten kritiikki elämäänsä. Kun taiteessa niin paljon puhutaan toiseuden kohtaamisesta, niin kritiikissä äänen pitäisi kuulua myös.

Nykypäivän kriitikon ääneen kuuluu kyky tunnistaa ja avata taustaolettamuksia. Kritiikkilajia voisi kehittää niin että taiteen vastaanottoon liittyviä mekanismeja, konventioita ja sokeita pisteitä kirjoitettaisiin auki ja purettaisiin. Esimerkiksi fanittaminen on kiinnostava lähtökohta kirjoittamiselle, jos se tuodaan avoimesti esiin. Usein esityksiä kannattaisi kritisoida jonkinlaisena kokonaisuutena. Esimerkiksi jotkut teatterifestivaalit, kuten Baltic Circle, on rakennettu kokonaistaide-teoksiksi ja niistä pitäisi kirjoittaa kokonaisuutena, esimerkiksi suhteessa muihin festivaaleihin tai sitten tarkastella kokonaisuutena, miten festivaali esimerkiksi kiinnittyy siihen paikkaan, johon se on tehty. Joskus festivaaleja voisi kritisoida myös siitä näkökulmasta, millaisia asioita se laittaa liikkeelle ja millaisia mahdollisuuksia se antaa taiteilijoille. Silloin kritiikkiä saisivat myös kuraattorit ja festivaalien rahoittajat ja ylipäättään rakenteet ja koko kenttä.

Usein suurempia kokonaisuuksia voisi arvioida jostain teoreettisestakin lähtökohdasta. Harva kirjoittaja edustaa enää selkeästi jotain teoreettista koulukuntaa vaan teorioista puhutaan jonkinlaisina työkaluina, joiden avulla taideteosta voi lähestyä. Työkalu-ajattelussa on hyviä puolia, mutta ehkä kaikkein hedelmällisintä kriitikolle olisi lähestyä teorioita taiteena, sillä useimmiten monet taiteen teoriat ovat taidetta. Uskon, että siitä voisi syntyä hedelmällistä ja laaja-alaisemmin ajateltavaa kritiikkiä, joka kuitenkin pysyisi journalismina eikä yrittäisi olla tiedettä.

Nykypäivän kriitikon ääni on myös tietoinen niistä teorioista ja metodeista, mitä taiteilijat hyödyntävät. Teatterintekijöiden ja kriitikoiden vahvemmassa dialogista voisi olla hyötyä myös siinä, että kriitikot ja tekijät tulisivat tietoisiksi toistensa teoreettisista lähtökohdista. Olisi hyvä miettiä, puhutaanko samoista teorioista ja pitäisikö joitakin teorioita jollain lailla päivittää tai miettiä, olisiko joku uudempi teoreettinen teos tai nykyfilosofi joskus hedelmällisempi viittauspiste. Dialogia voisi siis käydä pelkkien valmiiden esitysten tarkastelun lisäksi myös työn tekemisen lähtökohdista. Myös prosesseihin tutustuminen voisi olla tärkeää, etenkin nykyään, kun esitykset saattavat olla pikemminkin jonkun pitkän prosessin yksittäisiä puheenvuoroja ja kehityskulkua läpivalaisevia välietappeja kuin itsenäisiä taideteoksia.

Nykyteatterintekijöille selvästi yksi keskeisimpiä ajattelijoita on Giorgio Agamben ja etenkin hänen ajatuksensa mahdollisesta tulevaisuuden yhteisöstä, mutta

varsin harvoin hänet kritiikeissä mainitaan. Myös monet varsin provosoivat nykyajattelijat, kuten ruotsalainen Mårten Spångberg voisivat olla tärkeänä apuna kriitikoille. Spångberg, joka on sekä taiteilija että kriitikko, edustaa vahvasti sellaista taiteilijatyyppeä, jolle kritiikki, taide ja teoria ovat kaikki samaa tapaa yrittää hahmottaa ja muuttaa maailmaa. Joseph Beuys ja performanssista kirjoittaneet teoreetikot antavat nykykriitikon ajatteluun uusia ideoita.

Nykykriitikko on myös tietoinen kliseistä ja pyrkii purkamaan niitä. Usein vain pieni vilkuili genererajojen yli auttaa näkemään oman kriittikilajin kliseitä. Esimerkiksi tanssikriitikistä voi teatterista useimmiten kirjoittava kriitikko oppia sitä, miten läsnäolon eri tasoja ja liikettä ja ylipäätään ruumiillista olemusta voi tarkastella sävykkäämin. Samanlaista tarkkuutta oppii performanssista kirjoitetuista teksteistä. Esimerkiksi Helena Erkkilän *Ruuminkuvia!* -kirjan tekstin antavat teatterista kirjoittavalla paljon esimerkkejä siitä, miten tarkkaa esiintyjän havainnointi voi olla.

Dialogissa tärkeää osaa voivat esittää myös taiteilijoiden taiteelliset väitöskirjat, ja niissäkin kannattaa kurkotella oman lajin yli. Esimerkiksi Tarja Pitkänen-Walterin *Liian haurasta kuvaksi – maalauksen aistisuudesta* antaa teatterista kirjoittavalle hyvän esimerkin siitä, miten tärkeää taiteilijan oma puhe omasta työstään voi olla. Ylipäätään yksi taiteilijoiden ja kriitikoiden välisen dialogin tarkoitus on tuoda esiin taiteilijan intuitiivista tietoa, jota he eivät välttämättä itsekään tiedä tietävänsä. Esimerkiksi näyttelijöiden ruumiillinen tieto esitystapahtumasta ja heidän kykynsä ruumiillistaa näytelmäteksti jäävät usein sanallistamatta. Sanat eivät tietenkään koskaan täysin tavoita sitä merkityksellisintä asiaa intuitiivisesta tiedosta, mutta kriitikolle moni tekijät itsestään selvänä pitämä tieto voi olla uusi ja avartava.

Prosessien tunteminen ei automaattisesti tarkoittaisi kaiken kriittisyyden ja arvottamisen loppumista. Ylipäätään dialogiin asettuminen vaatii monien luultuneiden käsitysten uudelleen arviointia. Jos ajatellaan, että taiteilija ja kriitikko ovat jotenkin automaattisesti toistensa vihollisia ja pelkäävät toisiaan, ei dialogi voi toteutua. Toisaalta tuntuisi vähän keinotekoiselta alkaa pitkään dialogiin sellaisen teatteritaiteilijan kanssa, jonka työt eivät lähtökohtaisesti kovinkaan paljon kiinnosta. Dialogin edellytys on molemminpuolinen kunnioitus. Jos kriitikko seuraa jonkun taiteilija prosessia, hän saa tietoa työvaiheista, taiteellisesta kehityksestä ja siitä, miten erilaisia metodeita esityksen valmistamisessa käytetään.

Dialogia pelätään ehkä siksi, että nähdään kriitikolla olevan niin suuri valta yleisöjen liikuttelemisessä, ettei heidän kanssaan haluta olla tekemisissä. Uskon kuitenkin että verkkokriitikot tulevat pian lopullisesti murtamaan printtilehtien vallan. Siksi valta-asetelma tulee muuttumaan.

Myös rakenteelliset ja organisatoriset huomiot auttavat kriitikkoa. Kun kriitikko on seurannut jotain prosessia, hän ei ehkä enää ole paras mahdollinen ihminen kirjoittamaan esityksestä päivälehtikritiikkiä, mutta muunlaiset kriitikin muodot voisivat tarjota tällaiselle prosessikriitikille mahdollisuuksia. Prosessihan saattaa kirjoittaa kriitikolta myös tarkkaa, arvottavaa ja negatiivista kritiikkiä eli prosessin seuraaminen ei automaattisesti tee kriitikosta myötämielistä vaan saattaa jopa auttaa siihen, että negatiivinen kritiikki on kärvevämpää, koska se on tarkempaa.

Teorioiden hyödyntäminen dialogissa voisi olla myös hedelmällistä. Miten dialogi asemoidaan, mikä on valtasuhde, mihin keskitytään ja miksi? Dialogin muotojen avoin pohdinta voisi myös purkaa teatterimaailman hierarkioita, joita perinteinen kritiikki-instituutio liian usein pönkittää. Eli dialogia käytäisiin muunkin kuin ohjaajan kanssa, keskustelua käytäisiin koko työryhmän kanssa.

Muutamia asioita, joita kritiikissä pitäisi kehittää ovat mielestäni kriitikon kyky huomata omat strategiansa, kriitikon kyky hioa kieltään ja kriitikon kyky käyttää omaa kokemustaan havaintonsa pohjalla. Esitystaiteen ainutlaatuisuus on juuri kokemuksessa, mutta hyvin harvoin sitä saadaan kovin vakuuttavasti tai kiinnostavasti kritiikissä esiin. Miten vangita kokemus ja kirjoittaa kokemuksellista kritiikkiä? usein kriitikot tuntuvat pelkäävät liiallista tunteellisuutta ja kokemuksen kuvaamista, koska ajattelevat, että se vie pohjan analyysiltä. Toki näin voi olla. Väittäisin kuitenkin että kokemuksellinen kritiikki on sellainen, mikä pystyy tavoittamaan nykylukijalle esittävän taiteen mielekkäällä tavalla. Omalla Kriitikon mestarikurssillamme kokeilimme muun muassa kirjoittaa siten, että loimme ruumiillista suhdetta esitykseen. Lähtökohtana meillä oli Petri Tervon ekphrasis eli kuvan kuvaus -käsitteestä kehittäessä lähtökohta esityksistä kirjoittamiseen.

Kokemuksellinen kirjoittaminen myös avasi teatterin tapahtumallisuuden ja ruumiillisuuden ja ajankulun aivan toisella tavalla kuin modernistisesta taidekäsityksestä periytyvä etäältä arvottaminen. Teatterikorkeakoulussa pitämäni kritiikin mestarikurssia varten materiaaleja, olen törmännyt muutaman erittäin kiinnostavaan kriitikkoon, esimerkiksi yhdysvaltalainen runoilija-esseisti-kritikko Maggie Nelsoniin, joka kirjoittaa kaiken, mitä kirjoittaa, samalla äänellä. Niin esseet, kritiikit, runot kuin asiatekstit. Se on erittäin inspiroivaa. Hän ei lokeroi tyyliään eri sapluunoihin vaan ikään kuin rikkoo generajoja, mitä tahansa tekeekin. Hänen kirjoituksensa ovat taidetta, jonka jälkeen tavanomaiset kritiikit tuntuvat vähän falskeilta.

Hänellä on oma ääni, ei "kriitikon ääntä" hän ei ole suostunut reunaehtoihin vaan muuttanut ja koetellut niitä omalla kirjoituksellaan. Hänen oma äänensä koostuu nimenomaan siitä, että hän tuntee ja asettaa kokemuksen kaiken kritiikkinsä ja ajattelunsa lähtökohdaksi. Hän ei kuitenkaan jää jonkun tunteen valtaan tai sen sokaisemaksi vaan jatkaa kokemuksesta aina pidemmälle pohdintoihin ja tarkastelee kärsivällisesti, mitä mikin kokemus tarkoittaa ja mitä ne maailmassa lopulta aiheuttavat.

Teemu Mäki kirjoittaa varsin paljon kritiikistä *Näkyvä pimeys* -esseekokoelmassa, jossa hän jakaa kriitikkoja lokeroihin vähän samaan tapaan kuin kriitikot laittavat taiteilijoita lokeroihin. Hänen tekstinsä lukeminen auttaa hahmottamaan omia kritikonstrategioita ja tarvittaessa tarkistamaan niitä. on esimerkiksi syytä huomioida, juuttuuko kritiikissään liiaksi "taitoluistelukritiikoksi" jolloin tarkastelee suoritusta vain ikään kuin sen kautta miten hyvin joku jonkun esityksen tekemisessä onnistuu eikä pääse lainkaan esityksen sisältämiin asioihin ja väitteisiin käsiksi. Usein kritikko käyttää monia strategioita samassa kritiikissä jonka vuoksi eri tulokulmien erittely voi olla avartavaa.

Nykykritikko on myös tietoinen niistä monista tavoista joilla nykyesitykset ja nykytekijät kietovat yleisön mukaan. Joihinkin nykyteatteriesitykseen kritiikki tai

ainakin keskustelu on ikään kuin kirjoitettu sisään. Tällainen on esimerkiksi Vibes-ryhmä, joka on luonut yleisön kansa yhdessä näytelmiä ja esityksiä ja elää monenlaisissa genreissä: esityksinä, elokuvina, tapahtumina ja niin edelleen. Siinä keskustelu syntyy pitkäkestoisesta dialogista yleisön kanssa.

Parhaimmillaan nykykriitikon ääni on esseemäistä. Kriitikkissä teorioita käytetään esseemäisesti. Näen, että esseemäisyys on sitä, että kirjoittaja suodattaa tietonsa oman minänsä lävitse, yhdistelee asioita toisiinsa niin, että pyrkii sanomaan jotain nykymaailmasta. Essee on avoin ja keskusteleva teksti, jossa kuitenkin on vahva pyrkimys ajatella mahdollisimman kokonaisvaltaisesti. Siinä, missä akateeminen tekstit pysyttelevät tietyssä kategoriassa, essee rikkoo ja koettelee genererajoja yhdistäen henkilökohtaista materiaalia laajempiin pohdintoihin. Pidän esseetä tärkeänä tulevaisuuden kriitikin muotona juuri monimuotoisuutensa ja syvän henkilökohtaisuutensa vuoksi.

Sitä, että kriitikko esittelee itsensä ja kirjoittaa itsestään, pidetään perinteisemmän, oppimestarimaisen kriitikin koulukunnassa turhana egoismina. Sitähän se tietysti voi ollakin. Olen kuitenkin viime aikoina alkanut miettiä, että syvä henkilökohtaisuus voi tosiaan olla esseemäistä eli maailmassa mahdollisimman kokonaisvaltaisesti ajattelemista sen sijaan, että jää narsistiseksi itsensä esittelyksi. Oman minän käyttäminen tekstissä synnyttää myös uudenlaisia mahdollisuuksia dialogille taiteilijoiden kanssa. Se, miten eri tavoin kirjoittaja käyttää minuuttaan tekstissä, antaa myös uusia mahdollisuuksia kriitikille. Yksi parhaita omaa minää hyödyntävistä kritiikeistä on Peggy Phelanin Marina Abramovicin performansista kirjoittama kritiikki, joka on osin henkilökohtainen, tunnustuksellinen kirje, osin tiukkaa analyysia.

Teatterikriitikon työlle asettaa myös haasteita se, että usein tilaaja puuttuu kriitikin muotoon. Tilaajilla on ikään kuin selkeä käsitys siitä, mistä palikoista kritiikki koostuu eikä lajilla oikein leikitellä. Sitä ei nähdä kokeilujen paikkana, vaikka se nimenomaan voisi sitä olla. Liian usein tukeudutaan kuvaaminen-arvottaminen-analyysi -kolmioon vaikka etenkin nykyteatterissa, jossa yleisö on mitä suurimmassa määrin teoksen luoja, ja jossa yleisöstä ollaan aivan eri tavalla kiinnostuneita, kolmio ei oikein ole enää pätevä jaottelu. Kriitikillä leikkiminen voisi avata myös taiteen vastaanoton moninaisuutta lukijoille uudella tavalla.

Useinhan on niin, että kaukaa etäisyyden päästä taideteosta arvottavat kriitikot mutta silloin tällöin taiteesta kirjoittavat journalistit saattavat tehdä featureremaisen kokemuksellisuutta korostavan jutun. On harmi, että nämä juttutyypit on usein jaoteltu omiksi kategorioikseen, sillä antoisin kritiikki esimerkiksi nykyteatteriesityksistä syntyy yhdistämällä omaa kokemusta, aisantuntemusta sekä kriitikin lajilla leikkittelyä. Journalistiset taidot pitäisi ottaa mukaan kritiikkiin kuitenkin niin, ettei asiantuntemus olisi mukana.

Monet kielelliset ongelmat syntyvät kiireen vuoksi. Miten löytää juuri oikeanlainen kieli? Olisiko syytä tarkistaa pahimpia omia maneereja ja kliseitä ja pyrkiä löytämään omanlainen kieli, joka vastaisi juuri sitä esityskokemusta, josta kirjoittaa? Runokritiikkien ja etenkin runokritiikkien kritiikki ja runokeskustelu antaa hyödyllistä tietoa kielen lähiluvusta. Samalla se inspiroi siihen, miten teatterissa kehityksellistä muotokielistä voisi kirjoittaa tarkemmin. Esimerkiksi Nuoren Voi-

man Kritiikki-lehden lähilukukritiikeistä ja keskusteluista saa paljon ideoita myös teatteriesityksen muotokielen avaamiseen toisella tavalla kuin teatterikritiikissä yleensä tehdään. Omalla kurssillani käytin muun muassa Laura Lindstedtin ja Silja Järventaustan keskusteluartikkelia Runon halkomista kaksiteräisellä miekalla esimerkkinä.

Taiteilijat suuntaavat useimmiten eteenpäin ja tulevaisuuteen. Taiteen tutkimus keskittyy siihen verrattuna useimmiten menneisyyteen. Kriitikon työtä olisi kuitenkin merkityksellisen taiteesta puhumisen kulttuurin luominen ja siinä pitäisi katsoa myös tulevaisuuteen. Millaista voisi sitten olla tulevaisuuteen suuntautunut kritiikki? Usein taideopiskelijat ja taiteen tutkijat näkevät suurimmat eroavaisuutensa siinä, miten hahmottavat tulevaisuutta. Kriitikot voisivat katsoa enemmän tulevaisuuteen ja tähän hetkeen ja miettiä millainen taide olisi tässä ajassa tärkeää.

Päivälehdien kriitikkona toimiminen on avannut todella monia asioita. Se on ollut kirjoittajakoulu ja teatteritiedon koulu ja samalla myös kiinnostavalla tavalla lisännyt kirjoittamisen ja esittävän taiteen suhdetta. Päivälehtikritiikki pitää tehdä niin nopeasti että monenlaisten virheiden ja väärintulkintojen riski on suuri. Sitten päivälehtikritiikki muistuttaa jonkin verran esitystä, ainutkertaista tilaisuutta, johon toki valmistautuu, mutta joka on aina riski. Se, että päivälehti on eräänlainen esitys, myös tekee sen kiinnostavaksi ja luovaksi ja hetkellisyyden monista ongelmista huolimatta sillä on juuri esitysluonteen vuoksi merkitystä. Päivälehtikritiikki on aina instant-kritiikki ja sellaisena sitä pitäisi lukea. Vaikka kritiikki loppuisi nykyisistä sanomalehdistä kokonaan jossain vaiheessa, toivoisin, että päivälehtikritiikin nopearytmisyys säilyisi yhtenä osana teatterikritiikkiä. Pitkien esseiden rinnalle tarvitaan mielestäni tulevaisuudessakin nopeampia reagoiteja.

Minna-Kristiina Linkala

Teatterikriitikot kenttien kielipelissä:

Bourdieuilainen tulkinta suomalaista teatterikritiikkiä koskevasta muutospuheesta 1983-2003

Lektio¹

Väitöskirjatutkimukseni voidaan viestintäteoreettisessa mielessä sijoittaa *joukkoviestinnän* tutkimusalueen sisälle ja siellä edelleen tarkemmin *journalismin* tutkimuksen alueelle. Ei nimittäin sovi unohtaa, että joukkoviestintää – journalismin lisäksi – ovat myös esimerkiksi viihde, mainonta ja taide. Vieläkin tarkempi rajaus on sijoittaa työni nimenomaan *kulttuurijournalismin* tutkimuksen alueelle aivan samoin kuin voisimme erikseen nimetä esimerkiksi politiikan journalismin tutkimuksen, talousjournalismin tutkimuksen, kansalaisjournalismin tutkimuksen, ympäristöjournalismin tutkimuksen, urheilujournalismin tutkimuksen tai vaikka pa niin kutsutun tutkivan journalismin tutkimuksen. Kaikkia näitä journalismin ”alalajeja” kun journalistien eli toimittajien sosiaalisessa todellisuudessa esiintyy ja kaikkia niitä voidaan luonnollisesti myös akateemisessa mielessä tutkia. Kulttuurijournalismin tutkimus on vielä toistaiseksi ollut Suomessa hyvin vähäistä ja tärkeä uranuurtajatyö alueella on ollut vuonna 1993 julkaistu Merja Hurrin väitöskirjatyö, jossa hän kartoitti suomalaisten sanomalehtien kulttuuriosastoja vuosina 1945 – 1980. Olin itsekin mainitussa väitöstilaisuudessa Tampereen yliopistossa aikoinani kuulijana mukana.

Journalismin tutkimuksessa voidaan luonnollisesti tutkia myös erilaisia journalistisia tekstilajeja omanlaisina tekstikokonaisuuksinaan. Tällaisia käytännön journalistisen työn tunteita tekstilajeja ovat esimerkiksi pääkirjoitus, uutinen, ennakkomaininta, asiajuttu, taustajuttu, haastattelu, kommentti, lehtikatsaus, arvostelu tai kritiikki, pakina ja niin edelleen. Käytännön journalistit jatkavat mielellään tätä listaa loputtomiin. Nyt tarkastettavana olevassa työssä tarkasteluni alla on nimenomaisesti yksi edellä mainituista tekstilajeista, nimittäin niin kutsuttu taidearvostelu – tai kuten olen vuonna 1995 hyväksytyssä lisensiaattityössäni asiaa nimittänyt – *taidekritiikki*. Ei kuitenkaan mikä tahansa kritiikki, vaan nimenomaan yhden taiteenlajin eli teatterin kritiikki, siis *teatterikritiikki*. Vastaavalla tavalla on hyvin mahdollista tutkia erikseen omina, itsenäistyneinä kult-

tuurijournalismin tekstilajeinaan myös kirjallisuuskritiikkiä, kuvataidekritiikkiä tai vaikkapa musiikkikritiikkiä, kuten esimerkiksi Jukka Sarjala vuonna 1994 ilmestyneessä väitöskirjassaan tuli tehneeksi. Mielenkiintoinen kysymys onkin se, eroavatko eri taiteenlajien kritiikit sitten tekstuaalisesti jollakin tavoin toisistaan – ja jos eroavat, niin miten. Voi hyvät ihmiset, kulttuurijournalismin alueella on vielä lukemattomia selvittämättömiä kysymyksiä!

Teatterikritiikkiä ei tietääkseni ole Suomessa tutkittu väitöskirjatasolla aiemmin, joten tässä tilaisuudessa ruodittava työ on nähdäkseni ensimmäinen väitöskirja aiheesta maassamme. Koska olen työssäni tehnyt nimenomaan kansallisen tason tutkimusta ja työni edustaa perimmältään suomalaisen kulttuurin tutkimusta, olen myös halunnut kirjoittaa työni nimenomaisesti omalla äidinkielelläni eli suomen kielellä. Kuten entinen työtoverini Tampereen yliopistosta, dosentti Erkki Karvonen, on asian eräässä tekstissään todennut: ”Kulttuuritutkimuksessa myös tutkimuskohde on useimmiten kulttuurisidonnainen ja suomen kielellä todellisuuttaan hahmottava, joten tutkimustulosten kääntäminen englanniksi voi olla väkinäistä, vaikeaa, ellei peräti mahdotonta. - - - Yksi tieteen kolmas tehtävä on pitää suomen kieli elävänä käyttämällä sitä myös tieteen kielenä; muuten se ei enää kohta ole sivistyskieli vaan pelkkä puhekieli.” Yhdyn täysin tähän Karvosen näkemykseen. Arkirealismia tutkimukseni kirjoittamisessa on kuitenkin ollut tämä: sen sijaan, että olisin ryhtynyt kääntämään omaa suomen kieltäni paperilla esimerkiksi tieteen valtakielelle englanniksi - tai mikä omassa tapauksessani olisi ollut luontevampaa - saksan kielelle, jouduinkin toimimaan tutkimukseni kuluessa pitkälti päinvastoin, toisin sanoen käänsin kaikkea lukemaani tutkimuskirjallisuutta suomen kielelle. Yhtä kaikki, tutkimustyössä sekä suomen että myös muita kieliä tarvitaan yhtä lailla ja näin varmasti tulee olemaan suomalaisessa korkeakoulumaailmassa jatkossakin.

Tutkimuksessani olen kiinnostunut journalismista kahdella tasolla: toisaalta olen kiinnostunut niin sanotusti journalistisista tuotteista eli tässä tapauksessa sanomalehdistössä julkaistuista teatterikritiikeistä tekstilajina. Toisaalta olen kiinnostunut myös journalistien arkisesta käytännön työstä eli sanomalehdistössä työskennelleiden toimittajien sosiaalisesta todellisuudesta, jonka keskellä he elävät ja journalistisia tuotoksiaan päivittäin kirjoittavat. Koska kiinnostukseni kohde on ollut edellä sanotusti kahtalainen, ei työssäni ole selvitty esimerkiksi vain yhdenlaisilla aineistoilla tai tutkimusmenetelmillä – eikä myöskään teorioilla. Tilannetta kuvataan usein *triangulaation* käsitteellä, jolla tarkoitetaan erilaisten aineistojen, teorioiden, tiedonlähteiden ja/tai menetelmien käyttöä yhdessä ja samassa tutkimuksessa. Tässä työssä pääsin vihdoinkin testaamaan varhaisempia ideoitani, joita minun oli ikävä kyllä mahdotonta juuri valmistuneena lisensiaattina 1990-luvun puolivälissä Tampereen yliopistossa toteuttaa.

Tutkimuksessani käytän kolmenlaisia aineistoja: ensimmäinen aineistoni koostuu viidestätoista suomalaisesta sanomalehdistöstä poimimastani teatterikritiikistä. Kyseiset kritiikit on kerätty viidestä eri lehdestä eli *Helsingin Sanomista*, *Kalevasta*, *Kansan Uutisista*, *Aamulehdestä* ja *Hufvudstadsbladetista* vuosilta 1983, 1993 ja 2003 eli viisi esimerkkiä kultakin mainitulta vuodelta. Tätä osaa aineistotani kutsun työni *tausta-aineistoksi* ja sen avulla lukija johdatellaan työni varsinaisi-

sen problematiikan pariin. Varsinaisena tutkimusmenetelmänä tausta-aineistoni kohdalla käytän niin kutsuttua *sisällönanalyysyä* ja teoreettisena viitekehystenä niin kutsuttua *klassista kritiikin kaavaa*, joka periytyy kirjallisuudentutkimuksen piiristä ja jota kutsun työni *aputeoriaksi*. Tausta-aineistoni analyysi edustaa täten niin kutsuttua tekstintutkimusta, koska siinä tutkitaan teatterikritiikkejä omaehtoisena journalistisena tekstilajinaan.

Klassisen kritiikin kaava jaottelee kirjoitetun kritiikin ulottuvuudet kolmeen eri lohkoon, jotka ovat *kuvaus*, *tulkinta* ja *arvottaminen*. Vaikka kaava on peräisin kirjallisuuskritiikin piiristä, olen tutkimuksessani ottanut itsenäisen yhteiskuntatutkijan vapauden ja soveltanut sitä tutkimiini teatterikritiikkeihin. Olen toisin sanoen jaotellut tutkimieni kritiikkien virketyypit kutsumaani *kuvauspuheeseen*, *tulkintapuheeseen* ja *arvottamispuheeseen*. *Kuvaus* on arvosteltavan teoksen ominaisuuksien ja suhteiden toteamista ”pintatasolla”, sellaisenaan ja teoksen ulkopuolisista seikoista irrallaan. *Tulkintaa* on puolestaan se, kun teoksen ominaisuuksia ja suhteita tarkastellaan jonkin muun kuin arvosteltavan teoksen piirteiden avulla: tulkinta voi siis olla vertailua, rinnastamista, taustojen esittämistä, selittämistä ja yhteyksiin asettamista. Edelleen *arvottaminen* tarkoittaa kritikon käsityksiä teoksen arvosta, sen merkityksestä ja tehtävästä. Arvottaminen on siis kannanotto siihen, mikä teoksessa on hyvää ja mikä huonoa, mikä positiivista ja mikä negatiivista.

Edelleen varsinainen *pääaineistoni* jakautuu kahteen eri osaan. Sen *ensimmäinen osa* koostuu *kuudestatoista teatterikritikkohaastattelusta*, jotka olen tehnyt vuosina 2004, 2005, 2006 ja 2009. Osa haastattelemistani, populaarijulkisuudessa työskentelevistä teatterikritikoista kirjoittaa edelleen sanomalehdissä ja tutkimustekstini ehdoton perusidea on tietenkin se, ettei kritikoiden henkilöllisyys paljastu itse tekstistä. Jos lukija haluaa arvailla, keitä haastattelemani teatterikriitikot ovat olleet, se hupi hänelle toki suotakoon – mielestäni on vain hauskaa, jos tieteellinen tutkimus voisi muistuttaa edes hieman, sosiologi Pertti Alasuutaria lainatakseni, jännittävää *dekkaria*. Minä joka tapauksessa vaikenen kuin muuri, vaikken Agatha Christie olekaan. Tekemiäni kritikkohaastatteluja tarkastelen niin kutsutun *temaattisen tekstianalyysin* keinoin ja työni tämän osan teoreettisena viitekehystenä käytän ranskalaisen sosiologi Pierre Bourdieun *sosiologian piirissä* syntyneitä käsitteitä.

Pääaineistoni *toinen osa* koostuu puolestaan eliittijulkisuuden alueella ilmestyvän *Teatteri*-lehden pääkirjoituksista vuosilta 1983 – 2003, joten näitä tarkasteltavia pääkirjoituksia kertyi tutkimukseeni yhteensä 185 kappaletta. Pääkirjoitusten analyysissä sovellan samaa tutkimusmenetelmää ja teoreettista viitekehystä kuin kritikkohaastattelujenkin kohdalla. Kaiken kaikkiaan työni edustaa niin kutsuttua laadullista tutkimusta.

Pääaineistoni tarkastelussa hyödynnän Bourdieun käsitteitä *kenttä*, *kielipeli*, *symbolinen taistelu*, *habitus*, *luokka* ja *maku* sekä *pääomalajit*, joita Bourdieulla on neljä eli *taloudellinen*, *sosiaalinen*, *kulttuurinen* ja *symbolinen* pääoma. Bourdieulaisista kentistä tarkastelen työssäni lähinnä viittä kenttää eli ensinnäkin *journalismin kenttää* ja toiseksi *teatteritaiteen kenttää* – jotka molemmat puolestaan ovat osa laajempaa *kulttuurintuotannon kenttää*, jota en kuitenkaan työssäni

tarkastele erikseen. Kolmanneksi tuon työssäni esiin niin kutsuttua *akateemista kenttää*, neljänneksi *talouden kenttää* ja viidenneksi *politiikan kenttää*. Tarkasteleluni kohteeksi nousee myös niin kutsuttu *vallan kenttä*, jonka sisään sijoittuu nimenomaan jo edellä mainittu journalismin kenttä. Vallan kenttää en kuitenkaan työssäni tarkastele erikseen, vaan tyydyn vain viittaamaan siihen.

Työni näkökulmana on journalismin tutkijapiireissä esiin nostettu journalismin murros ja laajemminkin journalismin piirissä tapahtunut muutos. Tutkimukseni perusteella voidaan sanoa, että erityisesti *tulkinnan* osuus on tutkimissani teatterikritiikeissä tutkimallani ajanjaksolla vähentynyt. Kun nimenomaan *tulkinta* vaatii teatterikritikolta syvällistä tietämystä teatteritaiteesta, sen ilmaisutavoista ja historiasta sekä draamakirjallisuuden tyylilajeista, niin on huolestuttavaa, ellei kritiikeissä enää esiinny tätä ulottuvuutta samassa mitassa kuin aiemmin. Mikä vaihtoehto on journalismin murroksen näkökulmasta todennäköisin: eivätkä teatterikritikot ole enää kenneet, halunneet tai yksinkertaisesti saaneet näyttää omaa asiantuntemustaan lehtien palstoilla samassa mitassa kuin aiemmin?

Tutkimukseni kertoo myös siitä, että etenkin Bourdieun nimeämän *talouden kentän* ylivallan myötä lehdistössä julkaistava teatterikritiikki on muuttunut niin sisällöllisesti kuin määrällisestikin. Teatterikritiikit ovat ilmiänsä puolesta muuttuneet siten, että niistä on tullut lyhyempiä ja tiiviimpiä ja kritiikit joutuvat sisällöllisesti tyytymään niissä vain välttämättömään. Samoin yleinen, populaarijulkisuudessa käytävä teatterikeskustelu on muuttunut: sen volyymi on sanomalehtien talousvaikeuksien vuoksi kutistunut ja se on sisällöllisesti köyhtynyt tai jopa hävinnyt kokonaan ja siirtynyt niin kutsutun eliittijulkisuuden puolelle. Bourdieulaisittain talouden kenttä on vaikuttanut kritiikkeihin salakavalalla tavalla, koska talouden vaikutus on ollut eräänlaista piilovaikuttamista lehtiyritysten talousvaikeuksien vuoksi. Koska lehdistöllä on Suomen historiassa ollut tärkeä rooli kansalaisten *sivistysarpeiden* tyydyttämisessä, niin on surullista, että kritiikeille suotu palstatila on tätä nykyä niin kapea kuin se on.

Edelleen *teatteritaiteen kenttä* ja *journalismin kenttä* ovat tutkimallani ajanjaksolla kilpailleet kovasti valta-asemasta teatterikritiikkien kirjoittamisessa. Tutkimukseni perusteella niskaotteen näistä kahdesta on saanut journalismin kenttä, jonka edustama ajattelumalli selkeästä yleiskielestä on kritikkojen keskuudessa yleistynyt, kun taas teatteritaiteen kentän ajattelumalli, joka puolestaan edustaa esteettistä kirjoittamisen tapaa, on jäänyt kritiikkien kirjoittamisessa vähemmistöön.

Tekstianalyysini paljastaa myös, että niin kutsutun *politiikan kentän* vaikutus teatterikritiikkien kirjoittamiseen on vähentynyt. Tässä täytyy tosin muistaa, että tässä suhteessa haastatteleman kritiikit viittasivat puheessaan usein jo aikaisempiin vuosikymmeniin kuin varsinaisesti tutkimani ajanjakson kehitykseen. Sen sijaan *akateeminen kenttä* vaikuttaa yhä edelleen jonkin verran kritiikkien kirjoittamiseen, mikä kertoo puolestaan siitä, että suomalaisessa yhteiskunnassa on perinteisesti arvostettu koulutusta. Tästähän ei tutkija voi olla muuta kuin hyvin iloinen.

Mikä sitten on tutkimukseni keskeinen sanoma? Nähdäkseni se, että yhteiskunnan kielenkäyttöä nykyisin läpäisevä talousretoriikka piilovaikuttaa myös te-

atterikritiikkien kirjoittamiseen ja niiden julkaisemiseen kiertoteitse. Omasta opettajan näkökulmastani on surullista, että taloudellinen tulosajattelu on media-alan yritysten johtoportaan ajanut tavallisten kansalaisten *sivistämistehtävän* edelle. Aitoa humanistia asia toki huolestuttaa, koska humanistisen elämänasenteen omaksuneen ihmisen, vaikkapa teatterikriitikon, tulisi olla vapaa kaikenlaisista dogmeista. Ei ole hyvä asia, että teatterikriitikot ovat kriitikoiden mukaan sisällöllisesti köyhtyneet ja ohentuneet. Työni sanoma lienee myös siinä, että koska journalismin kenttä on osa niin kutsuttua *vallan kenttää* ja sijoittuu sen sisään, niin itsenäisten ja työhönsä kunnianhimoisesti suhtautuvien journalistien olisi hyvä tulla entistäkin tietoisemmiksi asiasta. Journalismiahan on nimetty jopa *neljänneksi valtiomahdiksi* ranskalaisen valistusfilosofi Montesquieun vallan kolmijaon oppia kunnianhimoisesti täydentäen. Omassa mielessäni niin kutsuttu *vallan kenttä* rinnastuu kiinnostavalla tavalla George Orwellin klassikkoromaaniin *Vuonna 1984*, jossa valvotaan piinallisella tavalla kansalaisten kielenkäyttöä. Ovatkohan muuten Orwell ja Bourdieu nähneet jollakin mystisellä tavalla tulevaisuuteen, toinen kirjoittamalla näyistään kaunokirjallisuutta ja toinen tiedettä?

Keskeinen kysymys on seuraava: onko kehityksen suuntaa vielä mahdollista muuttaa kulttuurijournalismille myönteisempään suuntaan? Puolueettomana tutkijana olen nyt tehnyt oman osuuteni ja toivon niin vallan kahvassa olevien poliitikkojen, taiteilijoiden, tieteen tekijöiden kuin myös maamme virkamieseliitin pohtivan näitä kysymyksiä ja tarttuvan niihin – kukin omalla tavallaan ja omia keinojaan käyttäen. Bourdieulainen *kielipeli* odottaa osallistujiaan! Tutkimukseni on tehty niin edellä mainittujen avainryhmien kuin myös tavallisten kansalaispiirien luettavaksi.

Viitteet

- ¹ Väitös 2014 Helsingin yliopiston valtiotieteellisessä tiedekunnassa. Väitöskirja on ilmestynyt Sosiaalitieteiden laitoksen julkaisusarjassa 2014:13 ja se on myös elektronisena luettavissa [E-thesis -palvelussa](#).

Tekijälähtöisyys

Otso Huopaniemi
TPs and IOAs in Supposed Disorder

Otso Huopaniemi

TPs and IOAs in Supposed Disorder

Reading

Holding it from the handle, I shake a paper bag. The bag makes a noise, as there are small laminated tags in it. On one side of the bag, the words "THIS IS MY PLAY" are visible, written in black felt-tip marker. On the other side: "PLEASE CHOOSE ONE." Turning to my left, I approach an audience member, who on this particular day, in this particular performance, happens to be the real-life model for one of the fictional characters of the play. I open the paper bag for the audience member, who takes a tag out of it, as she has seen other audience members do before her. Before she can read what is written on the tag, I thank her and take the tag, returning to my stage position, a standing table with two identical laptops. I read what is written on the tag. As the audience can see from the upstage screens, I open a PowerPoint slideshow entitled "H SO THAN LIP." I then open a QLab playback workspace of the same name. Finally, I gesture towards the upstage platform, to the performers sitting on their barstools.

Two of the three performers on the platform, Leo Kirjonen and Alexander Komlosi, get up from their barstools and approach their microphones. Anna Maria Häkkinen remains seated.

I play the first audio file. Synthetic voices read the name of the scene, a female voice first in Finnish, then a male voice in English. The voices then read the first parentheses of the scene:

GOOGLE FINNISH

Bar. Night. Otso ja Jan istuvat vastakkain.

GOOGLE ENGLISH

Bar. Night. Otso and Jan sit opposite each other.

Leo and Alex glance at each other before starting to read the lines projected on the downstage screen, which is visible not only to them but to most of the audience. Prompted by each new slide, they read machine-translated lines from my play *Rakkauden ABZ (An ABZ of Love)*, lines that have been "looped," i.e. translated back and forth, in this case from Finnish to English at least five to seven times using the statistical translation program Google Translate. Leo and Alex pause only to allow me to play the audio files for the parentheses, which the synthetic voices continue to read.

In the original scene - or perhaps more fittingly "source text" -, entitled "H NIIN KUIN HUULI" ("L AS IN LIP"), the two male characters of the three-character play - Otso and Jan - sit in a bar, trying to sort out the tricky three-way relationship at the center of the play, a relationship that has just been further complicated by what seems to be an accidental text message. The scene ends in an act of violence, as Otso bites Jan in the lip shortly before exiting.

The Google Translate looped version of the scene - which Leo and Alex perform an excerpt of - is perhaps most noticeably marked by the program's apparent inability to translate the spoken or colloquial Finnish in which much of the play is written. Expressions such as "loppupeleis" ("in the end" or "at the end of the day"), "aijaa" ("oh really"), and "halutessas" ("if you want") are rendered untouched in the target text, even after multiple back-and-forth translations or loops. Beyond that, the looped text is a more or less typical example of a "noisy translation" generated by statistical machine translation, with a mix of wildly varying accuracy, ungrammaticalities, total misfires and moments of satisfactory or even astonishing success. Leo and Alex perform the text as if it made perfect sense.

Writing

Once the reading is over, I read out loud what is written on the flipside of the laminated tag: "2 minutes, Google Translate."

Anna Maria now assumes her position behind the microphone. All three performers on the platform are now in writing position.

Working on both laptops, I navigate to the Google Translate website - which functions as the 'target' of this particular improvisation - and, after that, activate Dragon Dictate, the speech recognition software. A stop sign on the upper right-hand corner of the midmost upstage screen turns green. I start an online timer visible to the audience via video projection. "Go!" I say. The seconds start ticking down.

Alex is the first to speak. He says "Zaida" into his microphone, the name of the character to whom he wants to assign the first line of the scene. (And, coincidentally, also the name of the spectator who drew the tag from the paper bag a moment ago.) However, the word "title" appears on the screen.

The first example of what I propose to call a turning point (TP) has occurred, already in this first utterance. The mismatch between voice signal and transcription - "Zaida | title" - is the result of a simple misrecognition, a technical shortcoming. The software, programmed to recognize English, is not equipped to transcribe this rare Finnish name, so it simply replaces it with a phonetically close-enough word in English. (Other examples of replacements for Zaida include "side of", "aside" and "Seidel.")

Yet, as I will describe below, in the context of the rule-based game of improvisatory dramatic writing - which is at the core of this performance - this is more than just a technical dropout.

Alex decides to ignore this first TP, no doubt because he knows from experience that the computer will just continue to produce new non-equivalents for "Zaida." Instead of trying to correct the misrecognition, he inserts a punctuation mark by saying "colon." (Punctuating happens in what is called "Command Mode," [in brackets below] which is separate from the "Dictation Mode" used for speech recognition as such. Switching from mode to another happens automatically.) Alex then comes up with the first word of the line: "stop." The software transcribes it as such. However, when Alex again attempts to punctuate - saying "exclamation mark" - the second TP of the improvisation occurs. Instead of inserting the desired punctuation mark in the text, the software delivers the letter "X" and a question mark. Unlike the first TP, this second one leads to a response on behalf of the writer-performer: later in the same line, Alex uses X as a character name.

Thus, the second TP leads to the first instance of accompaniment (IOA) of the improvisation. IOAs are what I propose to call moments in which the computer generates something - usually a word or phrase, sometimes also an unexpected and gratuitous speech signal - that the human writer-performer then incorporates into the text-in-progress. TPs that lead to IOAs are of particular interest here, as they highlight the potential for increased human-computer co-authorship, the theatrical applications of which are the main thrust of this project.

In its entirety, the first line of the scene reads as follows, with Alex's speech on the left (punctuation commands in brackets) and the computer-recognized text on the right-hand side (TPs in bold and IOAs highlighted in yellow):

ALEX	COMPUTER
zaida [colon] stop [exclamation mark] stop fighting [exclamation mark] stop fighting [exclamation mark] stop fighting x [period] [new line]	title: stop X? Stop fighting! Stop fighting X.

The second IOA of this particular two-minute improvisation follows immediately thereafter. Anna Maria - the second performer to speak in this writing section - uses "X" as a character name in the next line, mimicking what Alex has just done in the previous line in reaction to the second TP ("exclamation mark | X?").

The third TP also follows soon after. In what might best be described as a playful gush of words that includes an anomalous Finnish word meaning "kiss on the cheek" and tails off into almost a whisper, Anna Maria ends her line in the following sequence:

ANNA MARIA	COMPUTER
can we kiss kiss kiss kiss kiss kiss kiss kiss kiss kiss poskisuudelmaa kiss kiss kiss	and wiki ski ski ski ski ski ski supposed disorder

As it is an uninterrupted series of misrecognized words, this string in its entirety constitutes the third TP. Anna Maria does not take immediate action in response to it. Instead she opts to stop speaking, perhaps to process what the computer has generated. In all, her line reads (again with IOA in yellow and TP in bold):

ANNA MARIA	COMPUTER
x [colon] okay okay I will stop fighting can we kiss kiss kiss kiss kiss kiss kiss kiss kiss kiss poskisuudelmaa kiss kiss kiss	X: okay okay I will stop fighting and wiki ski ski ski ski ski supposed disorder

Reverting to Command Mode, Alex literally puts a period to Anna Maria's line. The third IOA then occurs, as Leo asserts the letter "Y" as character prefix for the next line, taking his cue from the two previous lines (a third character would then presumably be Z, as in "XYZ..."). In this case, the IOA and TP coincide, as the third IOA is also the occasion for the fourth TP:

LEO	COMPUTER
y	Why

Leo decides to ignore the TP, as well as the two other relatively minor TPs that follow in his comparatively lengthy line (the latter TP being an inconsequential attempt to use Command Mode). For good reason, the line as a whole could be considered an IOA, as it is an obvious response to the third TP ("can we kiss... | and wiki ski..."). For the sake of conciseness, I have chosen a single word - "ski" - to designate the entire fourth IOA:

LEO	COMPUTER
[new line] y [colon] but I don't want to go to ski [exclamation mark] there's not even snow outside anymore [comma] it was raining yesterday the whole day [select "small"] snow [go to end] [period]	Why: but I don't want to go to ski! There is not even snow outside anymore, it was raining yesterday the whole day.

At this point in the process, at around the halfway mark, something has clearly been accumulated. Not only the character name, but the entire impetus for and content of Leo's line is heavily indebted to - if not outright the result of - the preceding TPs and IOAs. The relationship between human writer (speaker) and the mechanical agent (transcriber) has been shaken loose to the point that the simple subject-object or user-tool dichotomy is strained. As an outcome of a four-way input-output-input loop, the computer has in effect become the fourth writer, which the three other writers are responding to by either going along with or

resisting its influence or intervention, its “input.” The process is exploiting the gap that is likely to remain in natural language processing no matter how sophisticated the statistical approaches - with complex algorithms and massive linguistic databases - are to become.

What seems like a minor turn demonstrates that not only misrecognitions but also non-recognitions constitute TPs. An inadvertent “ah” that Anna Maria utters during Leo’s line goes seemingly unnoticed by the computer. The speech signal is left without its visible referent and neither Anna Maria nor the other writers react to the seventh TP. In fact, as the documentation from this and the other performances of *love.abz* attests, performers rarely react to non-recognitions, maybe because it is easier to react to a “noisy” transcription than an omission. As they still hold the potential for changing the direction or reversing the circumstances of the scene - and, in fact, in some instances do so -, they could be considered unfulfilled TPs.

The fifth IOA is a continuation of the first three: Anna Maria continues to use “X” as character prefix in the next line. After a minor, inconsequent TP (“this | the”), the ninth TP plunges the scene (and improvisation) in a new, unexpected direction. The last two words of the line register as:

ANNA MARIA	COMPUTER
we kiss	wiki’s

Leaving the line in its entirety as:

ANNA MARIA	COMPUTER
[new line] x [colon] okay I understand this skiing thing now but could we kiss	X: okay I understand the skiing thing now but could wiki’s

After again adding a punctuation mark to Anna Maria’s line - this time a question mark - and returning to the first TP (“zaida | title”) by assigning the next line to none other than “title” - which accounts for the sixth IOA - Alex immediately utilizes the proceedings of the previous line to bring about the seventh IOA in a line that the computer renders word for word (as well as sign for sign):

ALEX	COMPUTER
[question mark] [new line] title [colon] could wikis [question mark]	? Title: could wikis?

Anna Maria, in turn, counters by again using X as character prefix - eighth IOA - and then, more importantly, by reacting to the ninth TP in what is the ninth IOA and second example of an IOA and TP coinciding in the same word (the previous one being “y | why” in Leo’s only line):

ANNA MARIA	COMPUTER
leaks	techniques

Anna Maria does not react to this (tenth) TP - presumably because she continues to speak and does not have the time - and the eleventh TP - which also proves to be decisive for the remainder of the scene - follows close on its heels. Here the entire line with both IOAs and TPs:

ANNA MARIA	COMPUTER
[new line] x [colon] yes leaks are being discussed earlier already can we concentrate now with the kiss	X: yes techniques are being discussed earlier already can we concentrate now that they geese

The tenth IOA is a repeat of the sixth - Alex uses "title" as character prefix after having added punctuation to Anna Maria's preceding line for a third time (a period) - and the twelfth TP is an inconsequential - or rather unfulfilled - series of commands in Command Mode - "[select "there is"] [space] [scratch that] [go to end]" - which are then followed by the eleventh and twelfth IOAs in which Alex first reacts to the eleventh TP and then, in a retroactive gesture, to the ninth TP. As it turns out, the twelfth and final IOA also happens to be the thirteenth TP and the third example of an IOA and TP coinciding in the same word (the two previous ones being "y | why" in Leo's only line and "leaks | techniques" in Anna Maria's third line). The fourteenth TP is a repeat of the seventh TP - an "ah" uttered by Anna Maria during Alex's line that goes unregistered by the computer. The fifteenth and final TP is, in contrast, a unique case: the computer adds a letter ("A") to Alex's line, which is the first time it adds something the human writer has not said, rather than just altering it.

The final line of the scene (with TPs and IOAs for all three participants included) reads:

ALEX	ANNA MARIA	COMPUTER
[period] [new line] title [colon] [select "there is"] [space] [scratch that] [go to end] geese [question mark] wikis [question mark] how about we all kiss [question mark]	[eh...]	. A title: geese? With use? How about we all kiss?

And, finally, the scene - which I have chosen to name "Supposed Disorder" after the phrase in TP # 3 - in its entirety, with all fifteen TPs and twelve IOAs:

LEO	ALEX	ANNA MARIA	COMPUTER
	zaida [colon] stop [exclamation mark] stop fighting [exclamation mark] stop fighting x [period] [new line]		title: stop X? Stop fighting! Stop fighting X.
		x [colon] okay okay I will stop fighting can we kiss kiss kiss kiss kiss kiss kiss kiss kiss kiss pos- kisuudelmaa kiss kiss kiss	X: okay okay I will stop fighting and wiki ski ski ski ski ski ski supposed disorder
	[period]		.
[new line] y [colon] but I don't want to go to ski [exclamation mark] there's not even snow outside anymore [comma] it was raining yesterday the whole day [select "small"] snow [go to end] [period]		[ah...]	Why: but I don't want to go to ski! There is not even snow outside any- more, it was raining yesterday the whole day.
		[new line] x [colon] okay I understand this skiing thing now but could we kiss	X: okay I understand the skiing thing now but could wiki's
	[question mark] [new line] title [colon] could wikis [question mark]		? Title: could wikis?
		[new line] x [colon] yes leaks are being discussed earlier al- ready can we con- centrate now with the kiss	X: yes techniques are being discussed earlier already can we concentrate now that they geese
	[period] [new line] title [colon] [select "there is"] [space] [scratch that] [go to end] geese [question mark] wikis [question mark] how about we all kiss [question mark]	[eh...]	. A title: geese? With use? How about we all kiss?

Reading

Alex finishes his line. Anna Maria makes a playful hand gesture towards him before the timer goes off. Two minutes are up. The performers return to their bar stools.

A synthetic voice (coincidentally also called "Alex") reads the resultant scene in English, followed by a reading of the Google Translate Finnish translation (performed by "Mikko").

The audience and performers alike listen to the mechanical reading, which consists only of the words on the screen (and occasionally of erratic pronunciations on the synthetic readers' behalf). The reading is not, in other words, an audio recording of the finished improvisation, but rather a voice synthesis rendering of the text as it is visible on screen. And yet, as is my personal experience, the mechanical reading evokes the performers' speech acts in a way that allows for an after-the-fact mental comparison of the utterances and resultant text. It is here that the gap or caesura between speech act and digitally mediated text, between source and target, is perhaps most palpable.

Conclusions

In this article, I have shown how the computer can be exploited as a provider of "foreign" textual material that is, in the theatrical conditions described above, then incorporated or domesticated into an improvisatory live writing process by human actors. Using documentation of the performance, I have demonstrated how a technical shortcoming can lead to a productive change in the course of a particular group writing process. The purpose of this admittedly punctilious analysis is to point at what the function or task of an increasingly important digital agent of mediation in performance could be. The backdrop of this is, of course, the global digital age in which we live and its effects on how we conceive of writing and dramatic writing in particular. Going forward, I intend to use this - and analyses of other similarly staged writing processes - to further articulate the task of the machine translator in performance, a task that, as I anticipate, appears in an interesting light when considered against the backdrop of Walter Benjamin's theory of the task of the (human) translator.

Video Excerpt

Huopaniemi, Otso. love.abz. Kiasma-teatteri, Helsinki. With Anna Maria Häkkinen, Leo Kirjonen, Alexander Komlosi and Teemu Miettinen. Recorded 1 March 2013. In English and Finnish. <https://vimeo.com/67171363>.

References

- Benjamin, Walter. 1955. "Die Aufgabe des Übersetzers." In *Illuminationen*, 1-6. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. Translation by Harry Zohn in *Walter Benjamin: Selected Writings 1 1913-1926*, 253-263. 1996. Cambridge: Harvard University Press.
- Genzel, D., Och F., Uszkoreit, J. 2010. " "Poetic" Statistical Machine Translation: Rhyme and Meter". *Proceedings of the 2010 Conference on Empirical Methods in Natural Language Processing*, 158-166.
- Heinonen, T., Kivimäki A., Korhonen K., Korhonen T., Reitala H., Aristoteles, 2012. *Aristoteleen Runousoppi (Poetics by Aristotle, new Finnish translation)*. Helsinki: Teos.
- Ney, H., Och F., "What Can Machine Translation Learn from Speech Recognition?" 2001. Accessed May 29, 2013.
- <https://www.google.de/search?q=what+can+machine+translation+learn+from+speech+recognition%3F&ie=utf-8&oe=utf-8&aq=t&rls=org.mozilla:en-US:official&client=firefox-a>
- Palancar, E. 2012. "A typology of split conjunction". *Linguistic Typology* 16, 265 - 320.

Tutkimusprojektit

Riku Roihankorpi

**Virtual, Intermedial and Mixed Reality Performance
in Live Production and Creative Contexts**

Riku Roihankorpi

Virtual, Intermedial and Mixed Reality Performance in Live Production and Creative Contexts

Abstract

The Vimma project (2013-2014), funded by Tekes – The Finnish Funding Agency for Technology and Innovation, establishes an internationally networked locus of digital performance and related economy in Finland, with an eye to the emergent role of mixed reality solutions in live performance contexts. It develops and generates user-centered concepts and production solutions for mixed reality, virtual and sensor-based performance in live production – theatre, performance art, live broadcasting and new game concepts – and related strategic user training (performers, directors, dramaturges, designers and technical staff).

The emergent practices and ideas of performing with digital technologies have renewed and problematized the questions of staging, dramaturgy, acting, dance and performance design in a decisive manner. Meanwhile, various analyses, descriptions and theorizations of technological performance have strived to frame up-to-date policies on how to approach those questions more systematically (e.g. Chapple and Kattenbelt 2006; Bay-Cheng, Kattenbelt, Lavender and Nelson 2010; Klich and Scheer 2012). Yet, despite the rapid development of wide-ranging applications of, e.g., virtual, mixed reality¹ and sensor-based means of artistic production within the live performance economy, the user-centered work processes and platforms of the creative industries are in need of a more methodical organization of related education-based know-how. Artists, arts education/production institutions and other representatives of the creative economy seek to discover new practices for arts and media production, which make use of their own of content-led expertise instead of settling for technologies and work patterns designed to facilitate mass-produced media phenomena. This, in turn, requires that performing arts education, developers of performance technology, professionals in live performance and the various industries utilizing the know-how of the former three – e.g. broadcasting, game industry – join forces to set

up a field of education and research concentrating on related user-centered (i.e., performer- and designer-centered) methods of collaboration.²

The Vimma project tackles the above issues with an international network of strategic influence, including researchers, units and arts representatives from the University of Tampere (Centre for Practise as Research in Theatre-T7), Tampere University of Applied Sciences, the Mediapolis initiative in the Pirkanmaa region, Aalto University, the University of Arts (Finland), Queensland University of Technology, the University of Queensland, Deakin University (Australia), The Royal Institute of Technology-KTH, Stockholm Academy of Dramatic Arts, Dramaten, Riksteatern (Sweden), The University of Salford/MediaCityUK/BBC, Manchester Metropolitan University (UK) and Trinity College Dublin (Ireland).

The diversified consortium is designed to provide an extended platform for revising the user-centered working methods within 1) live and telematic (remotely modified) artistic productions; 2) live-oriented broadcasting, animation and game industry, as well as 3) related performer and designer education (at under- and postgraduate levels). As mentioned above, these target areas are addressed especially from the viewpoint of performers and creative designers who utilize technologies and applications integral to artistic and design-oriented approaches to new forms of presentation and communication. (See Lenni-Taattola 2013.)

The means of approaching the above fields of research on a practical level include the use of 3D real time motion capture (mocap) systems³ (e.g. Motion Analysis) in virtual and mixed reality (or media) performance and the study of 3D real time virtual environments; markerless mocap systems (e.g. Kinect technology) in the said contexts; telepresent environments⁴ in live/telematic productions; voice synthesis/virtual voice developed for virtual and intermedial environments, and aim at their systematic real time use in instances of live performance (e.g. the S.A. Andrée production, described below) plus in various broadcasting/game concepts, design/education methods and technological solutions.

This outlook is designed to produce a branch of know-how, which enables a) the immediate involvement of user groups/content producers in the development processes themselves; b) the early involvement of the necessary acts of scaling and adapting the developed technologies within the processes; c) the integration of achieved results into various training programs of arts education and design institutions participating in the project (in order to secure the impact and the continuity of the established collaboration in the future), as well as d) the dissemination of the achieved methods, technologies, contents, concepts and user contexts in the established and prospective networks.

Lines of research

Below, I will briefly describe the individual but parallel work processes the project organizes and implements.

“Real time motion capture in creative, artistic and educational contexts:” The series of real time motion capture (mocap) workshops facilitate processes that allow the participants – i.e., students of acting, dance, directing, dramaturgy, set

design and media technology plus their supervisors – to gain a deeper understanding of how real time mocap systems work and how virtual environments, avatars and characters function in the context of live and mixed reality performance, in research endeavours concentrating on historical, contemporary and imaginary performance venues, and in broadcasting contexts. They help to analyze the technological and practical limits of using a demonstration system that relies on simultaneous interaction between live performers/environments, their virtual and mixed reality (or media) representations and outside observers. In the two-part workshop of 2013 on the design and performance aspects of real time virtual presentation, titled “Hamlet’s Norwegian Dollhouse,” and carried out in media centre Lume in Aalto University (School of Arts, Design, and Architecture),

[t]he students [- -] developed virtual sets [- -] based on and inspired by an existing theatre venue (the main stage of Nationaltheatret in Oslo) and two different [source sets], Edward Gordon Craig’s design for *Hamlet* (1911) and elements of early designs for Henrik Ibsen’s *A Doll’s House* (prem. 1879). An emphasis [was] laid on the students’ creative vision and rendition of the mentioned design/elements, enabling the construction of a virtual set transforming or interacting with live performers’ actions. [- -] Apart from exploring the dimensions and peculiarities of the virtual sets, the dance students [- -], acting students [- -] and designers [- -] participating in the performance workshop seek[ed] to transform, expand, (re)animate and destabilize the virtual and concrete performance environment(s) created. The aim of the [- -] workshop [was] therefore to study the convergences and disparities of the virtual and the physical sets and how they could/should be approached and reworked with forms of real time performance and creative design.⁵

“Markerless motion capture in live performance and broadcasting: ” This line of research explores the capacities of markerless motion capture and concentrates on scaling the results of the above work package to markerless motion capture contexts, plus on the utilization of Kinect (and related) technology in live performance processes, animation design of live and streamed performances with YLE – The Finnish national broadcasting company (e.g. children’s programs, broadcast live events) and performer/designer education in the mentioned work processes. Consequently, it will deal with issues of telematic performance and tel-presence in live productions. The use of markerless motion capture offers the performers an opportunity to control the visual and auditive elements of a given performance space with substantial reactivity and flexibility.⁶

The “Virtual voice/voice synthesis” work package initiates the development, utilization and modeling of production environments based on voice synthesis, in order to study their integration into mixed reality performances. It strives to produce methods of using virtual voice and voice synthesis alongside natural human voice and other voice-scapes of live performance. Demonstration environments may include the S.A. Andrée production (see below), the project’s 3D real

time mocap workshops and further productions developed by Riksteatern and its Swedish collaborators.

The “Live production and telepresence” work package draws from the previous three research processes, aiming at production solutions using sensor technology to create live performance environments capable of producing content and design concepts for a variety of live/mixed reality contexts. The main goal is to compose a joint live theatre production utilizing most of the generated technologies (motion capture, virtual and mixed reality spatial modeling, voice synthesis), which will serve as the ultimate test ground for scaling and adapting the workflows, methods and technological ideas achieved. The agreed production will be based on the story of S.A. Andrée, a Swedish aeronaut and a polar explorer who perished with his crew on a hydrogen balloon expedition to the North Pole in 1897 (see e.g. Wilkinson 2012). Later on, the achieved solutions and revisions will be introduced to technologies enabling telematic/telepresent versions of similar mixed reality productions (e.g. streaming with fiber optics and technologies facilitating simultaneous but remote sites of performance within a single production).

“TV production/Game industry scenarios” set up workshop activities between the project’s research and industrial partners within the Mediapolis network (see below) to determine what productional issues, working methods and technological processes should be assumed in order to use live mixed reality and sensor-based technologies in animation processes and interaction design improving the production methods of broadcasting and the game industry.

Strategic work processes

The project’s strategic influence in the field of digital performance is based on and specializes in smoothing out the institutional and operational edges that often prevent any in-depth collaboration between arts education, professional performance production and creative industry representatives. To offer a comprehensive idea of how such an effort could be organized at the level of infrastructural development, I provide here a lengthy quote from a description of the “Reactive residence” concept, produced by the project and designed to affiliate the project and the performing arts economy in Finland with the Mediapolis initiative, a locus of digital production and storytelling in the Pirkanmaa region:

The VIMMA project’s main contribution to the initiative will be the establishment of a shared operational environment titled *reactive residence*, a virtual and concrete working platform catering for the needs of various forms of *higher education*, *research*, *artistic work* and *entrepreneurship* in media production and [its] socio-economic development. By organising fast-tempo workshop activity within the Mediapolis network and by arranging related case-specific residences for external specialists and interdisciplinary research groups, the platform will respond [- -] to individual or institutional initiatives and research/development questions is-

sued by the Mediapolis partners and their interest groups. The contents of the residences and workshops [may] vary from issues examined together with the health care industry (interactive installation design for children's chronic disease wards), interdisciplinary art/media technology productions (The Ornaments project on textural intermedial art with projection and multichannel audio), motion capture in live performance education and related media production [- -] and medial philosophy [- -] to numerous acute R&D questions introduced by the industry partners. The results of the workshops and related residences [should] be publicly disseminated within Mediapolis and its international networks e.g. by 1) streaming the work processes and presentations to existing and potential partners [- -]; 2) telepresent work processes and productions; 3) public live/recorded demonstrations; 4) digital distribution of productions and 5) the established virtual network (or guild) of media professionals/artists.⁷

One is safe to say that the mentioned endeavor to enforce a stable infrastructure for a specific instance of collaboration in digital performance education, research and production may not solve the core problems specific to joint institutional efforts in media development, such as uncompromising concentration on the functionality and the economic potency of new technologies. However, it will sketch out a concept that is useful for analyzing what we could call the content-driven turn within the industries and economy relying directly on performance, a strategy of regenerating the means and the scope (here, *tekhne*) of technological interaction itself.

On the impact of current and prospective research

The analytic import and impact of the Vimma project can best be described by juxtaposing its work processes with some of the research questions already present in the Drex project (2009-2012), Vimma's predecessor, which highlighted the problematics of technological performance both at an institutional and practical level (see Roihankorpi 2012). Below, I will rephrase some of the findings of the latter in order to articulate the practical and philosophical challenges peculiar to the current research.

Used as tools of planning in arts production, means of digital design – such as virtual modeling of spaces and performers with mocap systems – provide actors, dancers, choreographers, directors and set designers with a convertible blueprint for a potential performance environment, thus helping production teams and study groups to experiment with different spatial approaches prior to any concrete arrangements. This is also a considerable challenge, as the processes of digital modeling and planning must rule in various perceptual issues. The interactions between virtual agents (or between real and virtual ones) are not altogether compatible with corporeal ones and, mutually, the composition and the dynamics of real life actions become increasingly problematized when used to activate elements of virtual environments.

For the performers, however, exercising with digital technologies offers an opportunity to treat the reactive capacity of the systems as a tool for altering their own psychophysical orientation. Learning the functions of a mocap suit and system or the preparations, working methods and communicative skills required from a performer to become an organic element of the virtual machinery serves as an introduction to several unanticipated dynamics, laws, regularities and structures. These are not altogether easy to grasp, as embedding one's actions simultaneously to the physical setting and the virtual (or mixed media) environment under the terms of the physical world is an extra challenge for the performers. Movements of the body are guided by visual feedback and the bodily and spatial dimensions of virtual actants must be informed both by the varied physical means of expression and the often rigid terms of the virtual. The situation is particularly hospitable for reconsidering the relation between physical acting techniques and the emotional or psychological processes comprising a performance. Moreover, the 360-degree angle of view to virtual settings allows the performers and designers to observe the overall composition of a performer or a performance in real time. This is an element the performers often consider useful not only for the mocap experience but for their usual exercises and training methods:

[T]he real time mocap sessions with avatars – as well as the recordings made of them, with complete data of the use of space, different moves/trajectories and the dynamics between body parts – make it easier to observe one's mannerisms and to reflect on the differences in the ways people (of varying ages and physical traits), animals or various fictitious beings move and explore their environments. [- -] The use of 'neutral' [- anthropomorphic -] avatars/characters [- -] help the performers to develop a 'technical distance,' an objective outlook between the performer and the virtual and/or real performance environment. All in all, working with the mocap system [- can be -] considered an effective tool for theatre/performance education and various forms of performative demonstration, as one is able to observe the causes and the effects of one's actions simultaneously, making the work and the exercises more 'illustrative' than in traditional training/demonstration.⁸

The interaction between the real and the virtual and traversing both of these sites of performance offers new kinds of experiences for the spectators as well. For example, observing and judging the questions of naturality, genuinity or performative competence in the actions of virtual and real life actants may lead to aesthetic, observational and ontological compromises, as

the performers' (sometimes rigid and compulsive) [- read: adaptive -] physical gestures strive [- -] to generate more 'natural' movement in the virtual environment. At the same time, [- -] the plain virtual 'skeletons' of human figures – used by the MotionBuilder software to construct the

virtual characters – [- may yield -] an experience of familiarity in the observers, even when they [- break -], i.e., bec[o]me distorted.⁹

Yet, despite the challenges in synchronizing the virtual, intermedial and corporeal elements of a mixed reality performance (and even when these challenges are considered an aesthetic or experiential function of a performance), the various means of embodied or psychophysical interaction with virtual and media-induced entities offer the performers, designers and spectators a chance to explore different medialities, in-between states of adaption or contrast. These states, in turn, generate new experiences of what kind of embodied transformations, transgressions and dimensions a performance, a performer, a content-led media production or a performer-centered media application are able to establish in the future. This goes for the strategic development of the project as well, denoting the widely interdisciplinary work on forms of technological performance and the communication between numerous international partners operating in similar technological contexts.

Endnotes

- ¹ By the terms mixed reality and mixed media performance the project refers to the staging of performances that utilize various media – video, image, generators and representations of recorded and real time data (such as virtual actants), digital sound elements – as active components of a physical (or live) setting or several interlocking settings that either denote the proper site(s) of a given performance or are needed to produce content, means or data relevant for artistic productions.
- ² In this context, it is useful to understand the term performance quite broadly but, following Johannes Birringer (2011, loc. 1157), mainly as interactivity in/with (performative) “programmed environments in which the interaction is emergent, dynamic; the interactive relationship generally involves the control of – and reaction to – digital image and sound generation or animation, the mutation of media forms. Performance, in this sense, leaves the theatre.”
- ³ “Motion capture (mo cap) systems are combinations of computer hardware and software that together enable the production of 3-D digital representations of actual recorded moving bodies.” (Klich and Scheer 2012, 111.) While Klich and Scheer speak about recorded bodies and motions here, the Vimma project and most artistic productions utilizing motion capture systems emphasize the real time use of the present or recorded data.
- ⁴ By telepresent environments the project refers to remote physical or virtual environments reproduced in another location as well as the traversable qualities of real and virtual positions of performance. See e.g. Benford and Giannachi 2011, 136.
- ⁵ Roihankorpi 2013a.
- ⁶ See Määttänen 2013.
- ⁷ Roihankorpi 2013b.

⁸ Roihankorpi 2012, 18.

⁹ Roihankorpi 2012, 18.

Works cited

- Chapple, Freda and Kattenbelt, Chiel 2006 (eds.). *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam and New York: Rodopi.
- Bay-Cheng, Sarah, Kattenbelt, Chiel, Lavender, Andy and Nelson, Robin 2010 (eds.). *Mapping Intermediality in Performance*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Benford, Steve and Giannachi, Gabriella 2011. *Performing Mixed Reality*. Cambridge, Mass. and London: The MIT Press.
- Birringer, Johannes 2011. "Saira Virous: Game Choreography in Multiplayer Online Performance Spaces." In Broadhurst, Susan and Machoon, Josephine (eds.). *Performance and Technology: Practices of Virtual Embodiment and Interactivity*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. Kindle edition, loc. 1122-1455.
- Klich, Rosemary and Scheer, Edward 2012. *Multimedia Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Lenni-Taattola, Jaakko 2013. "Results in research." The Vimma project website. <http://vimmaproject.com/resultsJanuaryApril.html>; <http://vimmaproject.com/styled-3/index.html> (20 September 2013).
- Määttänen, Teemu 2013. "Kinect-workshops." The Vimma project website. <http://vimmaproject.com/kinectWorkshops.html>; <http://vimmaproject.com/kinectWorkshopsRehearsal1.html> (1 October 2013).
- Roihankorpi, Riku 2012. "Virtual and Multimedial Performance Ecologies, 12 - 15 January 2012." In T7 brochure 2012. Eds. Mika Lehtinen, Sinikka Tierna, Anna-Maija Kluth, Riku Roihankorpi, Piia Karkkola, Marjukka Lampo, Riitta Yrjönen. Tampere: Tutkivan teatterityön keskus, 14-18.
- 2013a. "Hamlet's Norwegian Dollhouse." The Vimma project website. <http://www.vimmaproject.com/resources/HamletsNorwegianDollhouseDescript.pdf> (20 September 2013).
- 2013b. "Reactive Residence – Operational Milieux for Adaptive Cooperation in Digital Arts and Media Production." The Vimma project website. <http://www.vimmaproject.com/resources/ReactiveResidencesSalfBBC.pdf> (20 September 2013).
- Wilkinson, Alec 2012. *The Ice Balloon: One man's dramatic attempt to discover the North Pole by balloon*. London: Fourth estate. Kindle edition.

Kirja-arvostelut

► Vapautta kohti dokumenttien matkassa

Hyvän reunalla: Dokumenttielokuva ja välittämisen etiikka.

Timo Korhonen. 2012. Helsinki: Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu. Median laitos, 303 ss.

Risto Ojanen

Tähän kirjattu lukijamatka dokumenttielokuvan tutkimukseen on lähes neuroottisen valikoivasti teatteria seuraavan syrjähyppy toiseen taidelajiin. Sitä ovat siivittäneet viehtymys teatterifiktio ja reaalityodellisuuden rajapintojen pohdiskeluun, jota olen harjoittanut myös vuosien takaisessa väitöskirjassani (Ojanen 2001, erit. 155-162). Siinä tarkastelin 30-luvun ilmiötä, living newspaper -genreä. Dokumenttaarisen teatterimuodon yksiä vertailukohtia työssäni olivat silloiset March of Time -uutisfilmit. Niiden autenttiseen materiaaliin ympättiin yhtä ja toista, näyteltiinkin, hyvin ja vähemmän hyvin. Senkaltainen menettely ei Korhosenkaan mielestä murena pyrkimystä totuuteen, päinvastoin.

Ohjaajan valintana oma maailmankuva

Aloitin Hyvän reunalla tarkastelun lopusta, koska se on edelliseen viitaten tämän kirjoittajan erityisen kiinnostuksen kohteena. Timo Korhosen keskeisiä tuloksia on nimittäin se, että dokumenttielokuvassa on totuusteoreettisesti perusteltua käyttää mielikuvitusta, kuten jo mainittuja näyteltyjä jaksoja. Aiheestahan on väännetty kättä niin kauan kuin dokumenttielokuvia on tehty, Robert Flahertysta lähtien. Tieteen kielellä Korhonen ei ole jatkanut dokumenttielokuvaa koskevan diskurssin traditiota, jossa on tukeuduttu totuuden korrespondenssiteoriaan. Lähdettyään eri suuntaan kuin alan auktoriteetti Brian Winston (2000) hän osoittaa, että käyttökelpoisempi ajatusmalli on totuuden koherenssiteoria. Niinpä dokumenttielokuvassa rekonstruktio on parhaassa tapauksessa sellainen esittämisen keino, jolla tunkeutua elokuvan totuuteen moraalisesti kaikkein vahvimmin.

Koska aloitan tutkimuksen tarkastelun sen loppupuolelta, on kiirehdittävä toteamaan Korhosen johdonmukainen etenemisjärjestys. Kirjan hypoteesina on se, että ohjaajan valinnat kertovat hänen moraalistaan ja siihen pohjautuvasta maailmankuvasta. Koska etiikan tutkimuksen yläkäsitteet eivät olisi avanneet tutkimusaihetta, hän on lähestynyt aihettaan monin erilaisin menetelmin, joista tarkemmin tuonnempana. Dokumenttielokuvan paljastamasta ohjaajan moraalista Korhonen siirtyy elokuvantekijän eettisiin velvoitteisiin. Hän tarkastelee elokuvaa yhteisön peilinä ja määrittelee, millaisella katseella ohjaaja kuvattaviaan katsoo ja miten hän kuvattaviaan tästä positiosta katsojille tarjoaa.

Korhonen selvittelee toden ja kuvitellun rajoja päätyen siihen, että rekonstruktion aste ei ole moraalin mitta. Koska rekonstruktio on yksi kerronnan keino, joka mahdollistaa vahvat moraaliset kannanotot, Korhonen tarkastelee tarinalli-

suuden ja etiikan kietoutumista toisiinsa. Hän seuraa MacIntyren (1987) painotusta, jonka mukaan moraalinen järjestelmä on ymmärrettävä osana yhteisöä, jossa se on kehittynyt. Korhoselle tunteisiin pohjautuva minuus on nykyhetken moraalinen tulkinta. Se näkyy myös hänen aineistostaan. Emotionaalinen itseymmärrys on nimittäin useimmille ohjaajille ja elokuvien päähenkilöille tärkeämpää kuin yhteiskunnalliset ja poliittiset kannanotot. Tällaiset päähenkilöt tulevat suomalaisen elokuvaan Korhosen tutkimuksessa oivaltavasti perustellen westernin juonirakenteista. Lännenelokuvan myytin ytimessä konfliktin ratkaisevat yksilöt, niin kuin päähenkilöt havainnoivassa dokumenttielokuvassa, jossa päähenkilöitä seurataan heidän elämänsä puuttumatta.

Lisäksi Korhonen käyttää aineistonsa moraalin tarkastelussa kuoleman käsitettä, joka on mukana 15 tutkitussa elokuvassa. Korhonen soveltaa yhtä moraalisen kertomuksen myyttistä tiivistymää, keskiaikaista Jokamies-moraliteettia. Arkkityyppiset kertomukset yksinä tutkittavien elokuvien selittäjinä vahvistavat samalla valitun aineiston relevanttiutta. Sellaisena allegorian todistusvoimaa voi hyvällä syyllä pitää. Tämän jälkeen Korhonen analysoi, miten arvovalinnat kuvaavat tutkittujen elokuvien välittämää moraalialia. Korhonen toteaa Helkaman (2009) pohjalta, että talouskasvu on saanut suomalaiset mieltämään itsensä entistä vahvemmin omia valintojaan tekeviksi yksilöiksi. Yksittäisten elokuvien lisäksi useiden ohjaajien uran voi nähdä ilmaisevan liikettä säilyttämisarvoista kohti muutosvalmiusarvoja. Meillä Schwartzin (1992) arvomallista poiketen on kaksi tyypillistä arvoa, työ ja henkisyys. Aineiston elokuvat vahvistavat henkisyyttä erityisenä suomalaisena arvona. Keskeisenä arvona aineiston elokuvien kertomuksissa on autonomisen yksilön irtautuminen yhteisöstään ja työ lähiyhteisön tai sen rajat ylittävien haasteiden puolesta. Tarinoissa matkataan perinteestä uuteen, omien arvojen määrittelyyn.

Lukijalle kertyy tutkimuksen mittaan välineitä hahmottaa dokumenttielokuvan linjoja ja luonnetta. Tämän kirjoittajaa erityisesti kiinnostava taidemuodon moraalisiin kietoutuva näyttelemisen/fiktio kerros on tietenkin vain yksi lähestymistapa. Tärkeä se kuitenkin on, sillä rekonstruoinnilla on mahdollista syventää ja monipuolistaa sisällöllisiä merkityksiä. Tärkeät teoreetikot ja tajunnanlaajentajat Korhonen on marssittanut vapauden filosofiasta Jean-Paul Sartresta, pedagogi Paolo Freiresta ja etnografisen elokuvan ohjaaja Jean Rouchista. Heidän suurena ajatuksenaan on työskentely, ei sorrettujen puolesta vaan nimenomaan heidän kanssaan. Korhosen aineistona on 40 elokuvaa 13 ohjaajalta. Yksi heistä on Veli Granö. Hänen Tähteläiset-elokuvansa on valikoimasta se, josta nousee selkeimmin näiden filosofien eksistentialismin mukainen vapauden moraalialia.

Korhosta on aineistonsa pohjalta yllättänyt se, että juuri mediataiteilija Granö pomppaa ammattikunnan koodista, jonka mukaan ohjaajan kuuluu pitää etäisyyttä päähenkilöihin. Ehkei se sittenkään ole yllätys. Granö on jo pitkään rakentanut dokumentintekijöiden konventioiden ulkopuolella marginaalissa liikkuvien ITE-taiteilijoiden kanssa omia omaehtoisia onneloitaan, jakanut henkilöittensä kanssa heidän sisäisen kokemuksensa. He ovat yhtä lailla subjekteja kuin Granö. Kuten Korhonen lähtökohtiaan määriteltessään sanoo, osana mediaa ja taidemaailmaa dokumenttielokuva heijastaa, muovailee ja merkityksellistää todel-

lisuutta ja luo siitä todellisuusvaikutelman. Tähän nostamani Granö-tapaus saa lyhyessä tutkimusesittelyssä isohkon painoarvon, mutta teko on tietoinen.

Etiikan tulo

Työssään Korhonen vastaa esittämiinsä kysymyksiin, millaisia moraalisia haasteita suomalaiset dokumentaristit kohtaavat, millaisin tavoin he niitä ratkaisevat, millaista moraalialia he töissään välittävät ja millaisia keinoja he käyttävät moraalinsa ilmaisemiseen. On ollut yhdelle tutkimukselle aivan riittävän suuri työmaa selvittää sitä, mikä on ammattietiikan näkökulmasta se moraalinen tulkinta, jonka suomalainen havainnoiva dokumenttielokuva maailmasta tekee. Tutkimusetiikan aseman vahvistuminen yhteiskunta- ja kasvatustieteissä on terävöittänyt runsaat kymmenen vuotta myös dokumenttielokuvakeskustelua. Kun suomalaisen dokumenttielokuvan arvoprofiili on nyt luonnehdittu, sitä olisi kiintoisaa vertailla kansainvälisen dokumenttielokuvan nykyvirtauksiin ja pohtia, miten vaikutussuhteet elokuvan/yhteisön ja elokuvantekijöiden välillä toimivat muualla. Punnintaan on aihetta senkin esimerkin takia, että maailmalla Leni Riefenstahlia on Susan Sontagiin yhtyen (Ruby 2005) vaadittu vasta kymmenkunta vuotta kantamaan vastuu fasistisesta Tahdon riemuvoitto –elokuvastaan (1935). Näin kauan moraalii on jäänyt taka-alalle muiden, tässä tapauksessa esteettisten ansioiden varjoon.

Korhonen asettuu suomalaisen tutkimuksen jatkumoon sitä hyödyntäen, täydentäen ja ottamalla nyt erityisesti etiikan tarkasteluun. Aiemmista kotimaisista tutkimuksista hän on käyttänyt Jouko Aaltosen (2006) työtä, jossa tekijöiden keskeiseksi eettiseksi näkökulmaksi kiteytyy se, ettei elokuvan henkilöitä vahingoiteta. Samoin Korhosen lähteinä ovat olleet Susanna Helke (2006) ja Ilona Hongisto (2011). Helke on eritellyt dokumenttielokuvaan liittyvää uhrikuvauksen strategiaa. Hänen mukaansa ei ole ennalta annettuja ja ehdottomia toden kriteerejä, jotka olisivat irrallaan estetiikasta. Hongisto on todennut tutkimansa kuvarajauksen olevan syvimmältään moraalinen toimenpide. Hänelle dokumenttielokuva ei ole vain todellisuuden dokumentointia, vaan luova akti, jossa rajauksen ulkopuoliset tunteet ja aistimukset ovat mukana pelissä. Korhonen on tutkijuuden lisäksi dokumentin tekijä niin kuin Aaltonen ja Helke. Hän tunnustaa tutkimuksessaan olevansa heitä lähinnä sekä tavoitteiltaan että tietoteoreettisesti. Kaikkien kolmen tutkimuksessa etiikalla on merkittävä osuus.

Sen sijaan Eila Anttilan toimittama hakuteos (2000) jättää etiikan lähes käsittelemättä. Anttilan teos ilmestyi Korhosen vuosina 1991-2008 tutkimien elokuvien puolivälissä, mutta eettinen näkökulma jää siinä vain pariin lyhyeen mainintaan. Tätäkin taustaa vasten Hyvän reunalla tuo meillä alan julkaisupolitiikkaan etiikan osalta systemaattista tarttumapintaa ja jatkuvuutta, jota odotusarvoisesti dokumenttielokuvan tutkimukselta on syytä edellyttää. Joissakin teoksissa etiikka on toki aiemminkin käsitelty tai ainakin sivuttu.

Moniaineksinen työ

Näytenäkökulma (40 elokuvaa 13 ohjaajalta) ei kerro koko totuutta suomalaisesta dokumenttielokuvasta, mutta paljon kuitenkin. Korhonen ei ole haastatellut otoksen elokuvien ohjaajia. Hän on keskittynyt nimenomaan valmiisiin tuotteisiin, joista luotettavimmin välittyvät ohjaajien moraaliset valinnat. Näyteaineiston ohjaajat ovat Veli Granö, Arto Halonen, Susanna Helke & Virpi Suutari, Jouni Hiltunen, Pirjo Honkasalo, Iris Härmä, Visa Koiso-Kanttila, Anu Kuivalainen, Lasse Naukkarinen, Kristina Schulgin, Jaakko Virtanen ja John Webster. Sanomatakin on selvää, että tutkimus pyrkii totuuteen valikoimansa osalta. Tutkittavat elokuvat sijoittuvat ns. uuden suomalaisen dokumenttielokuvan ajanjaksoon. Ne ovat saaneet julkista rahoitusta ja ovat laadullisesti ehdotonta parhaimmistoa. Silti Korhonen myöntää, että otosta olisi perustellusti voinut lisätä useillakin dokumenttielokuvilla. Väljempi rajausta olisi kuitenkin hankaloittanut aineiston hallintaa. Lisäksi Korhonen arvelee, että tutkimustulokset tuskin olisivat materiaalia lisättäessä muuttuneet, sen verran hyvin hän väittää nyt ulkopuolelle jätetyn aineistonkin tuntevansa. Kaikissa tutkituissa näytteissä on vahva ”havainnoiva elementti”, jolloin pois ovat jääneet esseistiset ja historialliset dokumenttielokuvat mm. sellaisilta ohjaajilta kuin Kanerva Cederströmltä, Kiti Luostariselä, Peter von Baghilta ja Seppo Rustaniukselta.

Koska otos on laaja, on helppo ajatella, että työ resonoi laadukkaan aineistonsa ulkopuolelle. Siitä kertoo jo se, että Korhonen olisi arvionsa mukaan tullut samanlaisiin tuloksiin suppeammallakin elokuvavalikoimalla. Toteamus tulee sisältäneeksi sen johtopäätöksen, että työ on täyttänyt tavoitteensa. Arviosta on helppo olla samaa mieltä.

Korhonen on lähestynyt tutkimuskohteitaan monin teorioin ja menetelmin. Monitieteiseen tutkimukseen luontuu helposti useita käyttökelpoisia työkaluja, tässä sosiologiset, katseen etiikan, kerronnantutkimuksen ja strukturalismin metodit. Työn edetessä tarinallisuus ja siihen liittyvä etiikka on työntynyt tutkimuksen fokukseen. Moninäkökulmatekniikka tekee oikeutta dokumenttielokuvan tapaiseen, moniaalle venyvään ja ulottuvaan taidelajiin. Monissa tutkimuksissa hyvilläkin välineillä pyritään teorioiden ja menetelmien pauloissa löytämättä uusia näkökulmia tai tutkimusta aidosti eteenpäin vieviä avauksia. Korhosen apparaatti toimii. Samoihin elokuviin palataan tuon tuosta toistuvasti, ja tällainen eri näkökulmista aineistoa varioiva toisto osoittaa menettelyn tehokkuuden: tulkinat eivät karkaile omille teilleen vaan täydentävät toisiaan ja analyysia. Asiaan vähemmänkin perehtynyt lukija pääsee kuin huomaamatta osallistumaan luovaan ja arvottavaan kartoitukseen.

Tutkimusta kannattelee selvästi taiteenlajin kenttätöön tuntemus, johon Korhonen muutamaa otteeseen viittaa. Empiirisestä kokemuksesta on ilmeisesti ollut asialle etua. Dokumentaristin kehittyntä henkilökohtaista kalustoa on vaitonvarainen asianhallinta. Siitä todistaa pätevästi se, että kaltaiseni pragmatikon on helppo haistaa rivien väleistäkin, että tutkija tietää, mistä puhuu. Korhonen karauttaa esimerkiksi westernien myyttien analyysillä toteamaan valaisevin esi-

merkein, kuinka yksilöetiikka ja tunteita korostava minuus, itseohjautuvuus, on havainnoivan dokumenttielokuvamme perustaa.

Kohti vapautta

Tulkitsemistaan elokuvista Korhonen pystyy painokkaasti esittämään tutkimus-aikana tapahtuneen muutoksen. Sitoutuminen perinteeseen on laventunut vastuunotoksi maailmasta. Samaan aikaan tilaa on ottanut entistä ilmaisuvoimaisempi elokuvakieli. Esimerkki: Eeva Kurjen (1997) tutkimuksen peruskokemuksia noudattaen Korhonen toteaa, miten Arto Halonen päätyy eettisen ahdistuksensa pakottamana kameran eteen elokuvassaan Pyhän kirjan varjossa (2007). Halonen ottaa henkilökohtaisen vastuun Turkmenistanin diktatuurin ja globaalien yritysten välisistä suhteista. Vaikka taiteen vaikutukset ovat mutkikkaita, moninaisia ja näyttö hankalaa, Halosen työn suora vaikutus näyttää ällistyttävän konkreettisesti. Suomalainen Ensto Oy lopetti kaupankäynnin moraalisiin perusteisiin ja kärsi vieläpä huomattavat taloudelliset tappiot nahoissaan. Tapauksessa todentui eksistentiaalisen vastuun käytännön ohje, tien näyttäminen toisille. Kynninen realismi jättäisi toki tilaa hätänsä tiedostavan bisnesyrittäjän raadollisemmillekin motiiveille.

Hyvän reunalla -teoksesta jää paljon käteen. Korhonen toteaa, että liike kohti vapautta on suomalaisten dokumentintekijöiden yhteinen moraalinen periaate. Tämän liikkeen merkitys on perustavanlaatuinen. Sen mukaan päähenkilön kuuluu olla elokuvan lopulla henkisesti vapaampi kuin sen alussa. Korhonen luonnehtii tätä vallitsevaa tarinallista rakennetta suorastaan ammattikunnan itseymmärryksen tiivistymäksi. Tutkimus on kohottava kokemus lukijalle, muodostavathan dokumenttielokuvan tekijät yhteisön, joka noudattaa yhtenevää, moraalista tulkintaa maailmasta: "Totuuden kohtaamme keskellä sitä kontekstia, josta itse olemme osa" ja "Etiikkaa tehdään ensimmäisessä persoonassa."

Kirjallisuutta:

- Aaltonen, Jouko. 2006. *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa*. Helsinki: Like.
- Anttila, Eila. 2000. *Lyhyttä ja pitkää. Kotimaisia elokuvantekijöitä*. Helsinki: BTJ Kirjasto-palvelu.
- Helkama Klaus. 2009. *Moraalipsykologia*. Porvoo: Edita.
- Helke, Susanna. 2006. *Nanookin jälki*. Helsinki: Taideteollinen Korkeakoulu.
- Hongisto, Ilona. 2011. *Soul of the Documentary*. Turku: Turun yliopisto.
- Kurki, Eeva. 1997. *Varjojen ritarit. Jean-Pierre Melvillen elokuvat ja eksistentiaalinen moraali*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Macintyre, Alasdair. 1987. *After Virtue: A Study in Moral Theory*. Lontoo: Duckworth.
- Ojanen, Risto. 2001. *Yhdysvaltain Liittovaltioteatterin nousu ja tuho*. Jyväskylä Studies in the Arts 76. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Ruby, Jay. 2005. "The Ethics of Image Making or 'They're Going To Put Me in the Movies. They're Going to Make a Big Star Out of Me...'" Teoksessa Alan Rosenthal ja John Corne (toim.). *New Challenges for Documentary*. Manchester ja New York: Manchester University Press.
- Schwartz, Schlomo. 1992. "Universals in the content and structure of values: Theoretical advances and empirical tests in 20 countries." Teoksessa M.P. Zanna (toim.). *Advances in Experimental social psychology*. Vol.25, 1-65. San Diego: Academic Press.
- Winston, Brian. 2000. *Lies, Damn Lies and Documentaries*. Lontoo: British Film Institute.

► Idästä länteen – dokumenttiteatteri tallentaa maailmaa

Dokumenttiteatterin uusi aalto.

Janne Junntila. 2012. Like: Helsinki, 338s.

Pia Houni

Janne Junntila on julkisissa puheenvuoroissaan kuvannut itseään moderniksi antropologiksi tehdessään reilun vuosi sitten ilmestynyttä kirjaansa Dokumenttiteatterin uusi aalto. Kirjoittajan kuvaus täsmentää hyvin hänen omaa työtapaansa, mutta myös koko dokumenttiteatteria. Nimensä mukaisesti dokumenttiteatteri perustuu erilaisiin dokumentaarisiiin aineistoihin ja lähteisiin, joita käytetään teatteriesityksen valmistamiseksi. Dokumenttiteatteri on yhteiskunnallista ja poliittista. Käsitteeseen liitetään monenlaisia määritelmiä, mutta useimmiten niitä yhdistää fiktiivisten sisältöjen välttäminen ja teatterillinen työ pohjautuminen ainoastaan reaaliin lähtökohtiin. Viittaus antropologiaan aukenee useiden näyttämödokumentaristien työtavasta etsiytyä uusien yhteisöjen tai henkilöiden tarinoiden pariin, aivan kuten monet antropologit kautta aikojen ovat tehneet.

Junntilan kirja on ajankohtainen, sillä muutaman viime vuoden aikana Suomessa on nähty yhä enemmän esityksiä, jotka pohjaavat perusteellisiin tausta-aineistoihin ja ottavat poliittisen journalismin työotteen esityksen valmistamisessa. Tunnetuin näistä lienee Junntilan kirjassakin paljon tilaa saava Susanna Kuparisen työtapa omien Valtuusto ja Eduskunta -esitystensä äärellä. Kuparinen kertoo kirjassa, miten hän kartoitti ja tarkastutti tausta-aineistoa useaan otteeseen esimerkiksi "lautakasalähteen" kohdalla. Kyseinen tapaus liittyy silloisen pääministeri Matti Vanhasen taloprojektiin, jonka ympärillä keskusteltiin etuuksien ja lahjonnan saamisesta. Kuparisen esitykseen liittyvä esimerkki on yksi kirjassa esiintyvistä esityskuvauksista. Kirjassa käydään läpi parisenkymmentä (tarkkaa lukumäärää ei ole liitteissä ilmaistu) dokumenttiteatteriesitystä. Näiden lisäksi Junntila on haastatellut toistakymmentä kansainvälistä ja suomalaista teatteritehtäjä, jotka edustavat dokumenttiteatterin keskeisiä nimiä. Kuparisen esityksen "lautakasalähde" kuvaa teoksen perusvireen: joku henkilö ja jotkut materiaalit rakentavat tosiateatterin kertomuksen, jolla tekijät osoittavat vaikutusmahdollisuuksia yhteiskunnan suuntaan.

Kirjassa johdannossa todetaan, että vaikka dokumenttiteatteria on tehty läpi 1900-luvun, tämä työtapa on ollut uudella tavoin nosteessa 2000-luvun vaihteesta alkaen. Syitä tähän nousuun lienee useita, kuten silminnäkijyyden vahvistuminen mediassa. Dokumenttiteatteri onkin enemmän esityslaji kuin näyttelmäkirjallisuuden osa. Kirjan loppuosasta löytyy kaavio dokumenttiteatterin merkkipaaluista, johon on koottu ne keskeiset dokumenttiteatterin tekijät ja esitykset 1920-luvulta nykypäivään, joista Junntila on sitten valinnut tärkeimmät kirjansa lähiesittelyyn.

Dokumenttiteatterin uusi aalto –kirjan rakenne on selkeä ja looginen. Se alkaa Johdannon jälkeen tradition esittelyllä, alkaen Erwin Piscatorin työstä dokumenttiteatterin isänä. Piscatorista kuljetaan kohti 1960-lukua ja brittiläistä Peter Cheesmania, joka rakensi esityksiä paikallisuuden tuntemukselle. Junttila kuvaa kirjassaan esimerkkejä, joissa suurten historiallisten tapahtumien sisällä kerrotaan pienen ihmisen tarinaa. Yhtenä esimerkkinä dokumenttiteatterin traditioluvussa esiteltävä Cheesmanin työryhmä, joka teki esityksen esimerkiksi teatterin vastapäätä olleen kioskin työntekijästä, joka oli joutunut sotavangiksi Italiassa. Hän ei tavannut aviopuolisoaan neljään vuoteen, mutta onnistui sitten myöhemmin pakenemaan. Maailmansodan historia kirjautui esitykseksi yhden miehen tarinan kautta. Cheesmanin käsialaa ovat myös esimerkiksi esitys *Fight for Shelton Bar* (1974), joka käsitteli paikallisen terästehtaan lakkauttamiseen liittyviä kysymyksiä.

1960-luvun eli Piscatorin ja Cheesmanin kautta Junttila siirtyy nykytekijöiden haastatteluihin ja esitysten läpikäymiseen. Kirjan keskeisin osio, ”Nykytekijöiden tapaamisia”, esittelee kolmen näkökulman avulla erilaisia dokumenttiteatterin työtapoja, näkökulmia ja tekijöitä. Sanasanaaisessa dokumenttiteatterissa painottuu henkilö ja hänen tarinansa. Tällaisissa esityksissä on yleensä taustalla käytetty haastattelutekniikkaa. Journalistisessa dokumenttiteatterissa painottuvat journalistisen tiedonhankinnan ja esittämisen tavat. Journalistiset ihanteet, kuten tasapuolisuus tai tosiasioiden ja mielipiteiden erottaminen toisistaan, ovat keskeisiä työtapojen lähtökohtia. Taiteellisessa dokumenttiteatterissa korostuu tekijän tai tekijäkollektiivin oma näkökulma ja tulkinta. Useimmiten dokumentaarista aineistoa yhdistellään taiteellisen teoksen ehdoilla. Tämä tarkoittaa sitä, että vaikka teoksen aineisto pohjautuu todellisuuteen, se dramaturgisesti asetetaan viimeisteltyyn ja harkittuun muotoon.

Sanasanaista dokumenttiteatteria edustavat kirjassa sellaiset nimet kuin Anna Deavere Smith, Alecky Blythe ja Robin Soans. Junttila esittelee heidän työtään ja materiaalin keräämisen tapojaan, kuten erilaisten puheiden käyttämistä osana teatteriesitystä. Journalistinen dokumenttiteatteri lisää kirjan otsikon mukaisesti tietoa ja ymmärrystä yhteiskunnallisista ja poliittisista tapahtumista. Tätä lähtökohdtaa edustaa kirjassa Susanna Kuparisen lisäksi *Tricycle Theatren* poliittinen teatteri ja *Teatr.doc* työryhmän teokset. Taiteellista dokumenttiteatteria edustavat kirjassa Islantilainen *Mindgroup*, *The Civilians* -työryhmä ja saksalainen *Rimini Protokoll*.

Rimini Protokoll on yksi Euroopan tunnetuimmista dokumenttiteatteriryhmistä, joka tekee teatteria erilaisten todellisuuden tarinoiden kautta. Junttila kuvaa ryhmän erilaisia vaikeuksia koota esityksiään ulkomailla (esimerkiksi Istanbulissa). Työryhmän yhtenä rohkeutena näyttäytyy amatöörinäyttelijöiden käyttäminen yhdessä ammattilaisten kanssa. Työryhmän peruskaksikko Helgard Haug ja Daniel Wetzel ovat työskennelleet vuodesta 1995 lähtien yhdessä ja monet työryhmän esitykset kiertävät kotikaupunki Berliinin ulkopuolelle. Myös Suomessa on nähty kolmikkoa täydentävän Stefan Kaegin esitykset *Airport Kids* (2008), *Radio Muezzin* (2008), *Call Cutta in a Box* (2008), ja *Mnemopark* (2005). On hienoa, että *Rimini Protokoll* saa kirjassa ansaitsemaansa huomiota. Junttila (s. 308) lainaa berliiniläistä teatteriteoreetikkoa Jens Roseltia, joka kuvaa ryhmän taidefilosofista ja poliittista luonnetta:

Näyttämöjärjestelyiden täydellisyys häiriintyy jatkuvasti epätäydellisen esiintyjän astuessa lavalle. Täydellinen on viimeisteltyä ja kokonaista, sillä on alku ja loppu, ja näin ollen se kuvaa kehitystä. Täydellinen rajautuu aina perinteisen yhteiskunnan raameihin ja perustuu sen standardeihin.

Roseltin ajatusta lukiessa herää ajatus tämän epätäydellisyyden että täydellisyyden välisestä estetiikasta näyttämöllä. On vaikea kuvitella täydellistä todellisuutta, joten elämää ja yhteiskuntaa dokumentoiva työtapana on lähtökohdiltaan kenties sidoksissa tähän epäjatkuvuuteen ja jopa absurdiin ymmärrykseen poliittisuuden tasoista.

Dokumenttiteatteri on yksi niistä lähestymistavoista, joissa taiteilijat voisivat hyötyä yhä enemmän tutkijoiden osaamisesta. Jokin aika sitten kuulin esimerkin eräästä teatteriryhmästä, jolla on tapana tarkistuttaa tuotantonsa ennakkoon sosiologeilla ja joka haluaa siten hyödyntää yhteiskuntatieteellistä osaamista ja analyysiä osana esitystään. Kirjansa lopussa Junttila esittelee konkreettisesti miten lähteä liikkeelle ja miten työstää materiaalia dokumenttiteatterin tekemisessä? Junttila korostaa kolmen koon työtapaa: Kysymys – mikä minua askarruttaa, Kylä – rajattu pienyhteisö eli miten kysymys ilmenee jossain, Kriisi – joku ”päällä oleva” tilanne.

Kokonaisuudessaan Dokumenttiteatterin uusi aalto on tärkeä tietopaketti ja jopa inspiraation lähde dokumenttiteatterin tekemiseen. Edelläkävijöiden työesimerkit saattavat havahduttaa lukijan näkemään myös omasta ympäristöstään aiheita ja ihmiskohtaloista, joista löytyy käyttökelpoista materiaalia dokumenttiteatterin tekemiseen. Janne Junttilan kirjaa on jo hyödynnetty yliopisto-opinnoissa (esim. Tampereella), ja se onkin ehdottomasti hyvä teos teatterialan, journalismin ja median opiskelijoille. Tämän lisäksi suosittelisin kirjaa yleensä yhteiskunnallisista kysymyksistä kiinnostuneille lukijoille, sillä kirja avaa kiinnostavasti näkemään ja kuulemaan asioita ympärillämme, kenties myös sytyttämään uusia idealampuja usein niin samaan suuntaan katsoville silmillemme.

► Sukupuolitutkijan herkkupöydässä

Kokottien kultakausi: Belle époquen mediatähdet modernin naiseuden kuvastajina.

Harri Kalha. 2013. Helsinki: SKS, 354 s.

Anna Thuring

Harri Kalha on kirjoittanut kiinnostavan teoksen, joka on yhdistelmä tutkimusta, tietokirjallisuutta, näyttelyluetteloa, esseistiikkaa ja polemiikkaa sekä myös herkullinen selailukirja upean kuvituksensa ansiosta. *Kokottien kultakausi* erilaisine lähestymistapoineen on kuin fotomontaasi, joista Harri Kalha on jo kirjoittanut edellisessä, 1800- ja 1900-lukujen vaihteen postikorttiaineistoon keskittyvässä kirjassaan (Kalha 2012). Tässä teoksessa suurennuslasin alla ovat kokotit, elämää suuremmat ja näyttävät, lähinnä eurooppalaiset naiset, joille julkisuus oli elinkeino 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa. Kokonaisuudesta muodostuu ristiriitainen, mielikuvituksellinen, rikas ja humalluttavan leivosmainen. Tässä pöydässä herkuja riittää eikä kaloreita säästellä.

Kalha on taidehistorioitsija ja visuaalisen kulttuurin tutkija, joten postikortit ovat hänelle luontevaa tutkimusmateriaalia. On helppo hyväksyä Kalhan argumentti siitä, että enimmäkseen Saksassa tuotetut, mutta usein ranskalaisiin naiskuviin perustuvat postikortit tarjoavat erinomaisen lähtökohdan kuvallisen massamedian tarkasteluun ennen aikakauslehtien kuvituksen kehittymistä vastaavalle tasolle. Korteja onkin sisällytetty kirjaan runsaasti ja ne on reprodusoitu laadukkaasti. Tämän perusaineiston esittäminen on myös kiinnostavaa tutkimuksellisesti, koska se tarjoaa lukijalle mahdollisuuden tutustua niihin perustuvaan kuva-analyysiin ja pohtia tulkintojen paikkansapitävyyttä. Omia tulkintojaan toki pohtii Kalhakin, todeten, että ”kortit tarjoavat lopulta enemmän kysymyksiä kuin vastauksia” (127). Kalhan ajatuksenlennon ja verbaalisen taidokkuuden – suoranaisen kokeeteerauksen – ansiosta tekstiä on kuitenkin riemukasta lukea, vaikka lukijana löytäisi muitakin tulkintoja tai olisi eri mieltä johtopäätöksistä. Osin voi miettiä tekstiin sisältyvien, sulkumerkkeihin asetettujen kommenttien runsautta. Niitä olisi voinut laittaa loppuviitteisiinkin tai sisällyttää suoraan muutenkin jutustelumomenteihin.

Kuvien lisäksi lähteinä on luonnollisesti myös kirjallisuutta: kaunokirjallisuutta, elämäkertoja, aikalaistekstejä, muistelmia. Kokotit eivät itse paljon kirjoitelleet, mutta Caroline Óteron ja Cleo de Méroden ranskankieliset muistelmat tarjoavat kuitenkin kohteidensa oman näkökulman, joka muutaman vuosikymmenen jälkeen on kummallakin epäilemättä kultautunut ja muuntunut. Liane de Pougyn muistelmat ovat mukana englanninkielisenä versiona. Kultakauden loppuvaiheen kokottikokemusta edustaa Colette omine näkökulmineen. Harri Kalha on itse suomentanut osia näistä teksteistä. Enimmäkseen kirjallinen primääriaineisto on muilla kielillä kuin ranskaksi. Monet teoksista ovat suomeksi tai suomennoksina tai englanniksi tai englanniksi käännettyinä. Muutama saksankielinen teos on myös mukana. Ajan alkuperäistä

lehtiaineistoa ei juurikaan ole käytetty muuta kuin kirjoissa olevien sitaattien kautta. Émile Zolan *Nana* ja *Naisten aarreaittaa* siteerataan ja niihin referoidaan useissa yhteyksissä, Guy de Maupassant ja Jean Cocteau saavat suunvuoron, mutta myönnän, että jäin kaipaamaan Proustin Odette de Crècyä, kokottia *par excellence*. Ranskankielisen materiaalin niukkuus mietityttää myös varsinaisen tutkimuskirjallisuuden kohdalla: Näinkö vähän ovat ranskalaiset tutkijat kokoteistaan kirjoittaneet?

Kokotti-termi on osa Kalhan poliittista projektia. Siihen sisältyy tietoinen pyrkimys ottaa suomenkielinen mitätöivä tai ristiriitainen, usein pelkästään ilotyttöön viittaava termi käyttöön konnotoimaan *demimondea* tai *demimondainea*, ”puolimaailman” naista, jossa on ainakin puolikas maailmannaista (49). Tässä Kalha noudattaa samaa legitimointistrategiaa kuin sanojen ’homo’, ’queer’ tai ’pervo’ kohdalla on tapahtunut, tavoitteenaan lieventää halvearaavaa stigmaa kokotti-sanan ympäriltä (42). Osittain Kalha käyttää sanoja kurtisaani ja kokotti toistensa synonyymeina, vaikka termien välille voisikin tehdä hienoisen eron: Kurtisaanin profiili tuntuisi olevan enemmän kalliiden seksuaalisten palvelujen tarjoaja, kokotin ammatillinen profiili puolestaan väljempi kooste esiintyvää taiteilijaa, ylläpidettyä rakastajataria ja kallista seksityöläistä. Eri kielten nyanssierot ja sanojen etymologiset ja historialliset taustat tietysti vaikuttavat nimikkeiden merkityksiin.

Suomenkielessä ’kokotti’ assosioituu myös kanaan tai kanalaumaan, vaikka pikemminkin kyseessä on kukko ylenpalttisen vaurauden tunkiolla. 1800- ja 1900-lukujen vaihteen kokotti on koristettu, röyhelöinen, kukkoileva nainen, joka näkyy ja näyttäytyy julkisessa tilassa kunnolliselle naiselle sopimattomalla tavalla. Ranskankieliset sanat *cocotte* (kananen) ja *coquet* (keikaroiva, koreileva, elegantti) siis yhdistyvät kokotin hahmossa.

Kalha ulottaa kokotti-määritelmän kuitenkin laajemmalle kuin varsinaisiin ammatin edustajiin. Mukaan kokottigalleriaan tulevat myös esimerkiksi Sarah Bernhardt ja Aino Ackté, joita varten Kalha joutuu ottamaan käyttöön ”melkein kokotti” tai ”ei puhdasverinen kokotti”-termin (100). Acktén tapauksessa voidaan ehkä jopa puhua kokotista vastoin tahtoaan, koska useat postikortit, erityisesti fotomontaa-sit, joista hänet voi löytää kokotinoloisena tulivat markkinoille hänen tietämättään (182). Kokotin määritelmän rajat alkavat liukua, enkä voi olla miettimättä miksi ”diiva” ei yhä riittäisi näkyvän, omasta markkinoinnistaan ja markkina-arvostaan tietoisena, mutta kuitenkin ensisijaisesti taiteestaan tunnetun naisen nimikkeeksi. Diivan olemukseen kuuluu joka tapauksessa nykyisinkin ripaus kokottia: seksuaalista kiehtovuutta, ambivalenssia, rajojen ylittämistä, näkyvyyttä ja itsenäisyyttä. Varakas aviomies tai rakastaja, vaikutusvaltaiset suosijat ja leegio ihailijoita istuvat niin diivan kuin kokotinkin imagoon. Jenny Spennert, suomalainen varieteeesiintyjä ja oopperalaulaja, muuten, vaikuttaa tässä suhteessa kiinnostavalta kategoriaretkeläiseltä, jonka voi ehkä sanoa siirtyneen kokottiudesta diivuuteen uransa aikana, ja varmasti oli myöskin niitä naisia, jotka siirtyivät diivuudesta kokottiuteen. 1800- ja 1900-lukujen vaihteen päätoimisille, puhdasverisille kokoteille esiintyvän taiteilijan identiteetti oli kuitenkin vain osa imagococktailia. Kautta kirjan Kalha myös tekee jyrkän kahtiajaon kunniallisen, perhekeskeisen aviovaimon ja kokotin välillä, vaikka liukumia tapahtui näissäkin kategorioissa. Pariisin kaltaisessa suurkaupungissa kunniallisillakin naisilla oli tilaisuus kokoteerata ja osa kokoteista päätyi myös

enemmän tai vähemmän kunnialliseen avioliittoon. Kokottipostikorttien ilmeinen suosio naisten keskuudessa kielii siitä, että ripaus kokottia saattoi olla myös osa aviovaimon identiteettiä.

Kokotit ja ”melkein kokotit” liittyvät saumattomasti teatterin – erityisesti populaariteatterin - historiaan. Kokotit esiintyivät enimmäkseen varieteenäyttämöillä: englanniksi nämä tunnetaan nimellä music hall, Yhdysvalloissa vaudeville. Diivatakaan eivät näitä näyttämöitä karttaneet, mutta heillä tietysti oli tilaisuus myös vakavamman teatterin ja oopperan palkeille – ja baletinkin suurista tähdistä voi eristää kokottiuden elementtejä. Monet kokotit, kuten Ótero ja de Mérode, esiintyivät tanssijattaren nimikkeellä. Varieteeteattereissa esitettiin pääasiassa koomisia näytelmänpätkiä ja parodioita korkeakulttuurin teoksista, lauluja ja musiikkinumeroita sekä erilaisia, usein eroottisävytteisiä tanssiesityksiä. Kiintoisa viihteen muoto Ranskassa olivat myös ns. cantomimes, joissa laulujen sanat esitettiin pantomiimisesti. Orientalistiset esitykset, joita Kalha sivuaa melko pinnallisesti kappaleessa ”Japanismin sulaja” (236-244), olivat nekin kokottitähkien perusohjelmistoa. Orientalismi-teemasta länsimaisessa populaariteatterissa on kirjoitettu paljon, joten Kalha ei tarjoa varsinaisesti uutta tietoa tai näkökulmia, mutta kappaleeseen valitut postikortit ovat kiehtovia.

Kaikki kokotit eivät tietenkään olleet suuria nimiä varieteeteattereiden julisteissa. Rivitanssijoita ja nuorta verta tarvittiin jatkuvasti. Oman aikamme näkökulmasta elokuvaa edeltäneen ajan populaariteatterin kirjo ja kulutus tuntuvat lähes loppumattomilta, ja samalla tavoin kuin nykyisinkin viihdeteatterin ja -median esiintyjien näyttämö- ja näyttämön ulkopuolinen persoonallisuus kietoutuivat toisiinsa. Kiistatonta on, että 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun kokottikulttuurissa on ennen muuta kyse tavarataloudesta ja rahasta. Kiistatonta on sekin, että kokotit olivat moderneja naisia työmarkkinoilla, jossa naisten mahdollisuudet olivat vielä rajoitettuja. Moraalisesta kuonasta riisuttuina kokotit (viihdyttäjät, viihdetaiteilijat, osa-aikaprostitoidut) siinä missä prostitoidutkin ovat ammattilaisia, ammatinharjoittajia - ammatin, joka kyseisen ajan ammattitarjonnassa ei välttämättä ollut huonoin vaihtoehto naisille, joiden oli ansaittava elantonsa avioliiton tai perityn rahan ulkopuolisessa taloudessa.

Feministisessä tutkimuksessa populaariteatterin ja viihdyttämisen historiaa ja näiden alojen tarjoamia emansipatorisia on tarkasteltu paljon. Hyvä esimerkki 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun viihdeteatterin feministisestä analyysistä on esimerkiksi Susan A. Glennin *Female Spectacle* (2000). Glennin aineisto on Yhdysvalloista, mutta samat mekanismit voi löytää myös eurooppalaisesta populaariteatterista. Viihteen maailma toki oli myös kansainvälistä, ja liikkuvuus erityisesti Euroopan ja Yhdysvaltain viihdemarkkinoiden välillä oli vilkasta. Kalha käyttää jopa termiä globaali liikkuvuus (22), ja totta on että ainakin osa esiintyjistä teki pitkiä kiertueita ympäri vielä vahvasti kolonialismin aikaa elänyttä maailmaa.

1900-luvun taitteessa länsimaisen naisen asema oli murrosvaiheessa. Mutta kuka oikeastaan oli moderni nainen belle époquen aikaan? Kokottien kultakauden alaot sikko näkee kokotit modernin naiseuden kuvastimina, ja sitä he kieltämättä osittain olivatkin. Mutta samalla he olivat myös kiinni vallitsevassa sukupuolijärjestelmässä ja tukemassa sitä. Taloudellinen itsenäisyys riippui joka tapauksessa varakkai-

den miespuolisten sponsoreiden tuesta. Vaikka viihdeteollisuus ja siihen kytkeytyvä mediatähteys tarjosivatkin keskimäärin paremman tulotason kuin muut ammatit, eivät näkyvyys ja näyttävyyt eivätkä roolit kuitenkaan olisi olleet mahdollisia ilman laskelmoitua mukautumista miehisen talouden valtavirtaan. Kiinnostavasti kokotit kytkeytyvät modernissa naiseudessaan myös menneeseen. Usean kokotin käyttämät aatelisnimiä muistuttavat taiteilijanimet ovat kiinnostava kurkotus aateliston loiston päiviin. Toki osalla oli myös kuninkaallisia ja aatelisiä sponsoreita, mutta 1800-luvun lopulla pelkällä aateliluudella ilman rahaa ei enää ollut suurtakaan merkitystä. Kiinnostavaa on pohtia sitä triadia mikä syntyi uusrikastuneiden ja perittyä rahaa edustavien miesten ja usein alemmista yhteiskuntaluokista peräisin olevien valeaatelisten kokottien välille. Kalha ei täysin unohda tätäkään aspektia. Kirjassa on lyhyt kappale ”Aristokratian alennusmyynti ” (262-264), mutta käsittelyä olisi ollut mahdollista syventääkin.

Kalha on sukupuolentutkija, mutta moderni naiseus ja feminismi aiheuttavat hänelle pientä päänsärkyä. Tämä näkyy selvimmin siinä miten hän neuvottelee suffragetit tekstiinsä:

Sama historiallinen kehys näyttääkin tuottaneen reaktiona kaksi varsin erilaista modernin naiseuden – ja radikalismien – olomuotoa yhtäältä dynaamiset, säädyllisyyden rajoja rikkovat kokotit ja kurtisaanit; toisaalta aktiiviset, poliittisia rajoja ylittävät suffragetit. Tuntuukin perin ironiselta, että nämä kaksi ryhmää asettuvat mielikuvissamme niin vastakohtaisiksi, ettei niitä tahdo tunnistaa saman aikakauden tuotteiksi [sic!], vaikka ne ovat ikään kuin toistensa peilikuvia. Ehkä ”historiallisesti korrekki”, siis vakiintuneempi mielikuva feminismistä estää meitä tunnistamasta kokottien vaihtoehtoisen identiteettiprojektin sävyjä? (328)

Mikä Kalhan ”vakiintuneempi mielikuva feminismistä” tässä yhteydessä on? Esimerkiksi Susan A. Glenn osoittaa, kuinka suffrageteissa oli myös kokottiuden arsenaalia käyttäviä naisia, ja erityisen esiintymistaitoisia ja näyttäviä naisia myös käytettiin ajamaan tasa-arvon asiaa erilaisissa performansseissa. Esiintymistaitojensa ansiosta suffragetit saivat tilaa myös varieteeteattereissa (Glenn 2000, 126-154.) Glennin esimerkit ovat yhdysvaltalaisesta vaudeville-teatterista, mutta myös Englannista olisi löytynyt vastaavia esimerkkejä. Kenties ranskalainen perspektiivi ja vahva keskittyminen visuaaliseen rajoittaa Kalhan ajattelua tässä suhteessa.

Kokottien ”vaihtoehtoinen indentiteettipolitiikka” kuulostaa myös varsin mahtipontiselta. Ajatus kokoteista modernin naiseuden yhtenä ilmentymänä ei ole uusi, mutta suurta osaa heistä on vaikea pitää feministisen vastarinnan avant-gardena. Länsimaisen naisen asema oli muuttumassa useista syistä, ja ylenpalttista vaurautta oli kasautunut kolonialistisen saalistuksen ja kapitalistisen teollisuuskehityksen seurauksena jaettavaksi ja levitettäväksi myös kokottien koristeluun. Miksipä rajattujen työllistymismahdollisuuksien keskellä elävät naiset eivät olisi tähän tarttuneet? Kalhalla ei toki puutu realismia kokottien ja kurtisaanien arjen suhteen - hän muistaa kyllä mainita myös kokottielämän vähemmän loisteliaan puolen (215).

Moderni sukupuolentutkimus tarjoaa ehdottomasti inspiroivia tapoja lähestyä kokottiutta ja näitä tapoja Kalha esittelee ansiokkaasti. Menestyneimmät kokotit olivat vahvoja naisia miesten maailmassa, kukkoja kanan höyhenissä. Osa heistä oli avoimesti biseksuaaleja, osa lesbojakin – toki tätä elementtiä voitiin myös käyttää miesten fantasioiden toteuttamiseen. Kokotit olivat aktiivisia toimijoita kilpaillulla kentällä ja osasivat tarttua aikansa liiketoimintamahdollisuuksiin ja käyttää julkisuutta (mm. postikortteja, joista koko kirja lähtee liikkeelle) toimeentulon lähteenä. Fallisia naisia ja aikansa dragartistejakin he tavallaan olivat, mutta samalla myös jaettuja fetissejä miesten homososiaalisessa maailmassa, jossa he saattoivat toimia myös erityisesti miesten homoseksuaalisten tunteiden kanavoijina.

Kautta kirjan Kalha kytkee kokottien historian myöhempään Hollywoodin filmitähtikulttuuriin ja paralleelit oman aikamme julkkiskulttuuriinkin muodostuvat helposti. Sukupuolisen moraalisen kahtiajakautumisen rajat kunniallisuuden ja huoruuden välillä ovat toki liudentuneet. Mikäli kokotteja ajattelee vaurauden näyteikkunoina ja tavaratalouden mannekiineina, nykyajan eliittikokotteja lienevät yhtä paljon edustusvaimot tai perijättäret kuin ylläpidetyt rakastajattaret. Viihde-teollisuuden myllyt pyörivät vauhdikkaammin kuin sata vuotta sitten ja tarjoavat mediatilaa sekä diivoille että kokoteille. Veikeää ”viattomuutta” edustavat lolitat tepastelevat pitsimekoissaan ja ”vulgaarit” johannatukiaiset saavat kulmakarvat kohoamaan. Naiset ovat enemmän itsenäisiä taloudellisia toimijoita kuin kokottien kultakaudella, mutta yhtäläisyyksiä yli sadan vuoden taakse löytyy paljon, vaikka tarkastelisimme vain globaalien maailman läntistä kulmaa.

Kokottien kultakausi ei ole turha teos, vaikka sen tutkimuksellinen ravintoarvo, Kalhan kiistämättömästä sukupuolentutkimuksen ja visuaalisen kulttuurin tunte-
muksesta huolimatta, jää niukaksi ja monia teemoja soisi käsiteltävän syvemmin-
Kirjaa ajatusryöppyineen on kuitenkin hauska lukea, polemiikki inspiroi lukijaakin
ajattelemaan ja kyseenalaistamaan omia ajatuksia, vaikka usein kepeiden heittojen
tasolle jäävät teemat saavatkin kaipaamaan jatkokäsittelyä. Aiheita olisi useampaan-
kin teokseen. Kirjan alussa Kalha pohtii itsekkin ovatko oma tutkimuskohteeseen liit-
tyvä nautinto ja kriittisyys yhdistettävissä, mutta Kalhaa siteeraten minäkin ”Nautin
kokottikuvista, koska niiden feminiinisyys on niin no, fantastista.” Fantastisia ovat
myös ne kuvat, joissa kokotit esiintyvät ristiinpukeutuneina ja loppuviitteistä 374 voi
lukea, että seuraava tietokirja, ”Kokottien pervompi jatko-osa” tulee käsittelemään
belle époqueen ristiinpukeutumista (343). Herkkuja siis on luvassa tulevaisuudessakin.

Viitatus teokset: ::

Glenn, Susan A. 2000. *Female Spectacle: The Theatrical Roots of Modern Feminism*.
Cambridge, MA: Harvard University Press.

Kalha, Harri. 2012.

[Ihme ja kumma. Surrealismia ja silmänlumetta 1900-luvun alun postikorttitaiteessa.](#)
Helsinki: WSOY.

► Äänenkäytön opetus osaksi peruskoulun opetussuunnitelmaa.

Äänenkäytön erityisyys pedagogiikan ja taiteellisen toiminnan haasteena.

Satu Olkkonen. 2013. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 192 s.

Disa Kamula

Tutkimuksen pääväittämät

Satu Olkkosen (2013) väitöskirjan *Äänenkäytön erityisyys pedagogiikan ja taiteellisen toiminnan haasteena* mukaan tulevaisuuden koulutuksen ja opettajuuden haasteet eivät ratkea pääsykoekriteereitä muuttamalla ja uusia, toisenlaisia opettajia valitsemalla. Hänen väitteensä on, että jos puhetaidon perusteet tulevat opittaviksi vasta ammattikoulutuksessa tai akateemisessa aikuiskoulutuksessa, ne tulevat liian myöhään. Tähän kontekstiin pitää Olkkosen mukaan voida vaikuttaa, sillä perusopetuksen ulkopuolelle luoduilla monimutkaisilla, päällekkäisillä ja irrallisilla taidekasvatushankkeilla syödään sekä voimat että varat, mikä johtaa entistä suurempaan sekaannukseen ja eriarvoisuuteen, ”jolla on enää vähän tekemistä taiteen monimuotoisten mahdollisuuksien kanssa puhe- ja kansalaistaitoina sekä kollektiivisessa sivistyksessä”(171).

Satu Olkkosen väitöstutkimuksen tulisi kuulua jokaisen opettajan, draamakasvatuksen opettajan ja peruskoulun opetussuunnitelmia laativan henkilön peruslukemistoon. Se on oivallinen esimerkki taiteellisesta tutkimuksesta yhdistettynä pedagogiikkaan ja akateemiseen tutkimustraditioon. Olkkonen määrittelee väitöstutkimuksensa kaksi peruskysymystä hyvin eksplisiittisesti:

1. Miksi äänenkäyttöä tulee tarkastella ja opettaa kehollisena, ihmisen kokemus- ja elämämaailmaan kuuluvana ilmaisun osana? (Pyrkimys lisätä syvyyssulottuvuutta.)
2. Miten äänenkäyttöä voi opettaa kehollisena, ihmisen kokemus- ja elämämaailmaan kuuluvana ilmaisun osana? (Pyrkimys herättää kiinnostus äänenkäyttöön ja lisätä ihmisäänestä oppimisen tapoja.) (17)

Siis selkeät kysymykset; miksi ja miten. Tämä on hyvä lähtökohta ja selkeä rajaus, ja Olkkonen pyrkii myös tutkimuksessaan vastaamaan näihin kysymyksiin.

Ensimmäiseen tutkimuskysymykseensä miksi Olkkonen vastaa käyttöteoriaansa mukaan luomalla listan tutkimuksensa tuloksista. Hän löytää yhteensä seitsemän syytä sille, miksi äänenkäyttöä tulee tarkastella ja opettaa kehollisena, ihmisen kokemus- ja elämämaailmaan kuuluvana kokonaisilmaisun osana:

1. jotta kokemuksen kautta olisimme läsnä olevia
2. jotta ääni ymmärrettäisiin ihmisen subjektiivisessa kokonaisuudessa.
3. jotta ääni ymmärrettäisiin kommunikaatioksi.
4. jotta sen mahdollisuudet puhe- ja ajattelutaitojen kehittämisessä nähtäisiin
5. jotta sen yhteiset laatupiirteet muodostaisivat jatkumon perusopetuksesta ammatilliseen koulutukseen.
6. jotta se voisi lisätä inhimillisen kasvun, elämän arvon ja persoonallisuuden käytön mahdollisuuksia.
7. koska aistimellisuus on totta. (174)

Tutkimuksen toiseen tutkimuskysymykseen, *miten* äänenkäyttöä voi opettaa keuhollisena, ihmisen kokemus- ja elämismaailmaan kuuluvana ilmaisun osana Olkkonen vastaa äänenkäytön opetuskäytäntöjen kautta. Olkkosen mukaan äänenkäytön opetukselle ja puhetaidon kehittämiselle on eduksi, jos se on sosiaalista; toiminnallista; kokonaisvaltaista ja moniaistista; oman kehon havainnoinnista lähtöisin olevaa; kuulemisen ja tuntemisen tasapainoon pyrkivää; kommunikaatiota, vuorovaikutusta ja keskeneräisyyttä korostavaa; havaintokokemusta korostavaa; tietoisuutta ja läsnäoloa kehittävää; eettisten, esteettisten, taiteellisten, kulttuuristen ja sosiaalisten tekijöiden tasapuolista huomioon ottamista; kokemuksen ymmärtämistä kehittävää ja taiteellista tietämistä. (176)

Olkkonen pyrkii ymmärtämään äänenkäyttöä käytännön opetustilanteista käsin ja hänen väitöstutkimuksensa tarkastettu käytännön osa on tapahtunut opetusympäristössä Ääni ja ilmaisu -kurssilla 2.-3.9.2011. Hän pyrkii taiteellisella tapaustutkimuksellaan lisäämään ymmärrystä ihmisäänestä ja tekemään sen oppimisen kohteena avaraksi, inhimilliseksi, ei-luokiteltavaksi ja ei-mitattavaksi, "jotta sillä voisi olla paikkansa kasvatuksen ja moraalisubjektiksi kasvamisen maailmassa" (33). Olkkonen perustelee laadullisen ja subjektiivisen tutkimusotteen valintaa perenniaalisen filosofian, toisin sanoen ikuisen pedagogiikan avulla ja Olkkosen mukaan "Tutkijan lupa subjektiivisuuteen syntyy siitä, että omakoh-taisuus helpottaa artikuloimaan kokonaisvaltaisia ja vaikeasti käsitteellistettävissä olevia kokemuksia." (34) Tuntuu, että Olkkosella on työnsä alussa suuri tarve perustella tätä subjektiivista tutkimusotettaan, vaikka hänen tutkimuksensa kontekstiksi on määritelty taiteellinen tutkimus, joka on Kirkkopellon (2007) mukaan myös poliittinen kysymys:

Taiteellisen tutkimuksen määrittely on usein vähemmän epistemologinen (mikä on tietoa? millaista on taiteellinen tieto?) kuin poliittinen kysymys: kenen tai minkä tiedolle annamme arvoa ja merkitystä? Ketä tai mitä kuuntelemme? Taiteellinen tutkimus voi perustellusti vedota tähän myös opillisesti: taiteen aistittavaan evidenssiin vedoten se puhuu toisenlaisten todellisuuskäsitysten puolesta. (Kirkkopelto 2007)

Olkkoselle on tutkimuksensa kautta annettu tämä ääni. Hän saa olla subjektiivinen. Olkkosen teksti on hyvin henkilökohtaista kokemuspuhetta, mikä on taiteel-

lisen tutkimuksen vahvuus. Olkkonen jakaa pitkän kokemuksensa äänenkäytön ja draamakasvatuksen opettajana ja tutkii yhden äänenkäytön pedagogiikan, eli oman käyttöteoriaansa muodostumista. Hän sitoo vuosikymmenten kokemuksensa teoreettisesti, pedagogisesti ja yhteiskunnallisesti vahvaksi puolustuspuheeksi äänenkäytön systemaattisen ja tiedostetun opetuksen puolesta.

Rakenteellisena metaforana kylä, pelto ja metsä

Olkkonen jäsentää väitöstyönsä selkeästi. Hän aloittaa tutkimuspositionsa määrittämisestä ja äänestä ilmiönä. Hän jakaa varsinaisen tutkimuksensa dramaturgian kylän, pellon ja metsän metaforien kautta, joiden sisällä hän harjoittaa pohdiskelevaa ja mietiskelevää rönsyilevää ajatteluaan ja palaa lopulta pellon kautta kylään. Luvun 2 *Kylässä* Olkkonen kuvaa draamakasvatuksen ihmiskäsitystä ja oppimisen sosiaalisia haasteita John Deweyn opastamana. Hän käyttää käytännön esimerkkeinä taiteellisista toimintaympäristöistä yhtenäiskoululaishanke *Halipulaa* (2011) Multialla ja samaisen kylän kyläläisten talkootyönä järjestämää vuotuista taidetapahtumaa Multiaista Satoa, joka tukee yhteisöllisesti koko kylän demokraattisia arvoja. Olkkosen mukaan yhteisön taiteellista toimintaa ja sosiaalista taidetta ei voi katsoa vähemmän arvokkaaksi taiteenlajiksi tai taiteeseen kuulumattomaksi toiminnaksi, vaan sillä on itsessään oma arvonsa (79).

Pelto-osuudessa (luku 3) Olkkonen kuvaa äänenkäytön opetuksen sisältöjä ja oppitunnin dramaturgiaa draamakasvatuksen kontekstissa sekä opiskelijoiden kokemuksia äänestä ja opetuksesta. Peltotöiksi Olkkonen nimeää avaamansa neljä oppituntiyksikköä, jotka ovat myös hänen tutkimuksensa pääaineisto. Metaforan tasolla ”sitä kynnetään, sinne istutetaan ja siitä korjataan sato muiden taiteellisten toimien ainesosaksi” (37). Tätä metaforista peltoa Olkkosella kyllä kokemuksensa puolesta riittää kynnettäväksi. Pelto-osuuteen liittyy myös Olkkosen väitöstutkimuksen käytännön osa, pedagogisesti ja taiteellisesti arvioitu 15 tunnin äänenkäytön kurssi Ääni ja ilmaisu. Kurssi perustuu Olkkosen aikaisemmin opettamaan kurssiin Äänenkäytön jatkokurssi (132-140), jossa harjoitukseen kuuluivat äänenkäytön perusteet ja huolto, sekä Dynamic-niminen harjoitus (138-139). Olkkonen kuvaa opetustaan oppilaittensa kokemuskirjoitusten (133-137) kautta. Tämä menetelmä tuo hyvin esiin sen, mitä opetuksesta on välittänyt opetuksen vastaanottajille.

Olkkosen kyntöpellostosta nousevat esiin voimakkaasti rentouden ja hengityksen vaikutus ääneen, havainnot luottamuksen herättämisestä oppituntikontekstissa, holistinen ihmisenäkemyksensä sekä vakava leikillisuus, jossa luovuus on leikkiä, kokeilua ja tekemistä. Olkkonen luo pohjaa äänenkäytön opetukselle pitkällä kokemuksellaan sekä opiskelijoidensa reflektioiden avulla. Hän esittelee käyttämänsä oppisisällöt äänenkäytön jaksoilla ja käyttää havainnollistamiseen kiinnostavia metaforia ja tehtäväkuvauksia.

Olkkonen kuvaa myös yksityiskohtaisesti tyypillisestä opetussuunnitelmastaan poikennutta Keho ja ääni –jaksoa keväällä 2010, jolloin hän oli tutustunut Suzuki-metodiin ja Viewpoints – tekniikkaan omakohtaisesti. Kokemuksensa jälkeen Olkkonen oli ohjannut opiskelijoitaan fokuoimaan harjoitteluaan joko sisäisiin

impulsseihin, toisiin, tilaan tai objekteihin (116). Olkkosen käyttämät lähteet Bogart ja Landau (2005) ja Overlie (2012) viittaavat kahteen erilaiseen Viewpoints-tekniikkaan: Mary Overlien tekniikka *The Six Viewpoints* on postmoderni, alun perin tanssijoille kehitetty kuuden näkökulman tekniikka, jonka pohjalta Bogart ja Landau (2005) ovat lähteneet kehittämään yhdeksään näkökulmaan pohjautuvaa Viewpoints-tekniikkaa näyttelijöille ja ohjaajille (Kamula 2007, 68-78). Olkkonen määrittelee tässä yhteydessä Viewpoints-tekniikkaan liittyvän kinesteettisen reagoinnin (kinesthetic response) virheellisesti tilaan liittyväksi näkökulmaksi (117), vaikka se metodin teatterillisten kehittäjien mukaan (Bogart ja Landau 2005, 8) on yksi aikaan liittyvistä näkökulmista. Olen suomentanut käsitteen muotoon *kinesteettinen vastaus* (Kamula 2007, 75), mutta pidän myös Olkkosen suomentamasta *kinesteettinen reagointi* erittäin kuvaavana. Muut näkökulmat olemme suomentaneet yksiselitteisesti samalla tavoin, paitsi tilaan liittyvän näkökulman *tilallinen suhde* (Kamula 2007, 78), jonka Olkkonen muotoilee suomeksi sanalla *tilasuhde* (117). Tilallinen suhde kattaa tilan lisäksi myös näyttelijöiden tilallisen suhteen toisiinsa.

Pidän Olkkosen tavasta soveltaa Viewpoints-harjoitteita ja ajattelua omaan työhönsä sopivammiksi. Suurin osa Olkkosen käyttämistä harjoitteista on myös minulle tuttuja käymiltäni Suzuki-metodin ja Viewpoints-tekniikan kursseilta (vuosina 2007, 2011) sekä tutkimuksestani (Kamula 2007). Esimerkiksi Olkkosen (117) kuvaama havainnointiharjoitus, jossa ryhmän keskinäistä kommunikaatiota ja keskittymistä harjoitellaan piirissä juosten, pohjautuu SITI Companyn käyttämään 12-6-4 harjoitukseen, joka kuvataan Bogartin ja Landaun (2005, 27-28) teoksessa. Tästä Olkkosella ei kuitenkaan ole työssään mainintaa. Viittaustyylillä on kyntöpellossa hyvin vaihteleva, minkä Olkkonen itsekin tunnustaa. Tämä vaikeuttaa välillä myös työn lukemista, kuten sivulla 119, jossa Olkkonen viittaa lukuun 5.5.1, jota työstä ei löydy lainkaan.

Suzuki-harjoitusten kuvauksissa Olkkonen käyttää oman kokemukseni mukaan *Stomping Shukuhachi* -harjoituksen loppuosaa, *Basic number 2* -harjoitusta, sekä *Istuvia* ja *Seisovia patsasharjoituksia*, jotka hän mainitseekin Suzuki-harjoitteluun kuuluviksi. Hän määrittelee harjoitusten vaikuttavan ääneen laatuun ja ilmaisevuuteen ”minimiponnistuksessa maksimivaikutuksella” (120). Suzuki-harjoituksissa karsitaan Olkkosen mukaan turhaa ja tarpeetonta ylityöskentelyä. Hän kertoo myös Suzuki-harjoituksen yhdistävän tekstin erilaisiin puheteknisiin laatukriteereihin, kuten äänen voimaan, kirkkauteen ja kantavuuteen. Olkkosen havainnot vastaavat omaa kokemustani. Suzuki-harjoittelun perusteiden, kuten kehon keskustan linjojen kuvaaminen harjoituskuvauksissa helpottaisi myös Suzuki-harjoittelun perusajatuksen kirkastamista lukijalle, jolla ei vielä ole omakohtaista kokemusta metodista. Myös Tadashi Suzukin *The Way of Acting* (1985) olisi voinut toimia hyvänä lähdeteoksena metodin laajempaan filosofiseen avaamiseen.

Metsä (luku 4) kuvaa Olkkosen omakohtaista äänenkäytön harjoittelijan roolia ja vahvoja omakohtaisia ääneen liittyviä muistoja. Metsässä hän kuvaa ääntä filosofisena ilmiönä, jota hän käyttää ohjaavana periaatteena pedagogisen ajattelunsa kehittämiseen, syventämiseen ja avaamiseen. Kontemplatiivisen harjoitte-

lun kuvaus vaikuttaa minusta liittyvän erittäin selkeästi myös Suzuki-harjoittelun perinteeseen, jossa omaa sisäistä maailmaa kuunnellaan tiukan muodon sisällä.

Luvussa 5 Olkkonen palaa pellon kautta kylään ja pohtii käytännön ja teorian yhdistämistä ja omaa käyttöteoriaansa puheopettajana ja draamakasvatuksen opettajana. Hän kiinnittää tutkimuksensa teatteripedagogiikkaan ja sen sovel-lutusmahdollisuuksiin, mm. musiikkiteeten, vokologian ja sosiaalipedagogiikan alueilla.

Äänestä äänestämiseen - tutkimuksen yhteiskunnallinen ulottuvuus

Autoetnografinen ja laadullinen tutkimusote tekevät Olkkosen tutkimuksesta vahvasti henkilökohtaisen kasvutarinan "opettajaksi, jota ei ole" (21). Tutkija oli yllättynyt tutkimuksen aikana esiin nousseesta tarpeestaan vaikuttaa peruskoulun opetussuunnitelmatyöhön. Keskustelu taidekasvatuksen ja taideaineiden tuntimääristä peruskoulun opetussuunnitelmissa on polttavan ajankohtainen ja erittäin tärkeä. Olkkosen mukaan perusopetuksen laatu tarkoittaa sitä, että laatuun pyritään yhteisesti tiedon ja taidon kehittymisen kautta. Koulun vetovoimaisuutta kasvatetaan Olkkosen mukaan väärin perustein, jos tavoitteeksi asetetaan vain menetelmien, uusien oppiaineiden ja erikoistumisen lisääntyminen (20). Tutki-jan motivaatiota on nostanut tyytymättömyys vallitseviin koulutuskäytäntöihin ja toimintatapoihin, jotka "mitätöivät kokemusten merkitystä ja laadukasta puheta oppimisen edistäjänä" (20). Olkkonen päätyy kriittisen pedagogiikan pariin ja tutkimusprosessin aikana hän huomasi, kuinka laajasti ääni ja puhe edustavat kriittistä pedagogiikkaa: "Ääni valtuttaa, vahvistaa tai heikentää vuorovaikutuk-sen laatua. Äänellä haastetaan, haetaan yhteyttä, otetaan riskejä tai väistetään niitä. [- -] Ääni tarkoittaa kontaktihakuisuutta ja osallisuutta" (22). Äänenkäyttö on myös perustuslaillinen oikeutemme vaikuttaa yhteiskunnalliseen päätöksente-koon. Viimeaikaisten äänestysprosenttien valossa Olkkonen on oivaltanut erittäin tärkeän yhteyden äänen ja äänestämisen välillä ja tuo sen erittäin havainnollisesti esiin tutkimuksen alkupuolella. Mielenkiintoista olisi verrata Multian kylän äänes-tysprosenttia muun Suomen äänestysprosentteihin Olkkosen projektien jälkeen.

Taide on ollut Olkkosen mukaan subjektiivisten kokemusten, tasa-arvon ja sanattoman ajattelun kohtaamispaikka. Taide on kyllä saanut useita erilaisiakin määritelmiä, ja olisin kaivannut Olkkoselta hieman enemmän käsitteen avaamis-ta myös laajemmassa taiteen kontekstissa. Olkkosen käyttöteoria on kehittynyt hänen kokemuksistaan näyttelijänä harrastajateatterissa, sekä erilaisten ohjaajien ohjaustavoista ja näytelmien tekoprosesseista. Tämä tutkimus on myös Olkkosen mukaan kuvaus puheopettajan, draamakasvatuksen opettajan ja teatteriohjaa-jan käyttöteorian muotoutumisesta. "Koulu pienoisyhteiskuntana on tarjonnut ne motiivit, jotka ovat vaatineet toimenpiteitäni taitelijana." (24) Olkkonen siis rinnastaa koulun yhteiskunnan pienoismalliksi, jossa hän voi taitelijana vaikut-taa. Jääkö vaikutus siis tällöin vain kouluun? Entä kylä? Miten taitelijan vaiku-tus näkyy siellä?

Opettajuutensa käyttöteorian auki kirjoittamisessa Olkkonen lähtee liikkeelle tutkijakollegansa Isto Turpeisen (2010) esittelemästä 'raakalautametodista', jossa toiminnan ja elämyksen sanallistaminen ja niiden jakaminen ja saaminen päätyvät spiraalimaisesti dialogisuuden kautta uudelleen toimintaan. Tästä toiminnasta opettajan tehtävä on etsiä, nähdä, poimia, nimetä ja käyttää havaintojaan jälleen etsimisensä apuna. Spiraalin keskellä on kattoatmosfääri, johon kuuluu dialogi, tila ja itseksi tuleminen. (26) Metodi on kehitetty osana kansanvälistä tanssialan ammattilaisten tapaamista nimeltään keõjaKuopio, josta Turpeinen (2010) on kirjoittanut tarkemmin artikkelissaan *Corridor – Käytävä Kulttuuriseen Mosaiikkiin*. On hienoa, että metodi on levinnyt myös muuhun opetuskäyttöön. Olkkosen mukaan äänenkäytön opettaja on oppituntikontekstissa vapaa opettamaan niin kuin on itse oppinut ja rakentamaan laudasta sellaisen rakennelman kuin itse katsoo sellaisen koulutuksen pohjalta, minkä on sattunut saamaan. Olkkosen tutkimuskontekstissa raakalauta kuvaa sekä opettajan toimintatapaa, että myös "asennetta kokemustieteelliseen toimintatapaan" (27).

Olkkonen antaa lukijalle avuksi myös Kolbin (1984) kokonaisvaltaisen oppimisen mallin, joka on auttanut pedagogia sietämään erilaisia oppijoita ja jopa tuntitilanteiden kaoottisuutta. Kolbin mallin avulla Olkkonen myös pystyy perustelevaan, miksi osallistuminen on oppimisen kannalta välttämätöntä ja miten seuraaminen ja osallistuminen ovat eri asia. Draamatoiminnassa kokemuksellista oppimista ja toiminnallista kasvatusta pidetään arvossa, mutta vasta käsitteellistämisen kautta kokemus muuttuu "merkitykselliseksi oppimiseksi, joka muuttaa ihmistä" (29). Olkkonen tuo myös esiin sanattoman, rationaalisen ajattelun ylittävän ajattelun ja toiminnan. Hänen mukaansa kaikkea ei voi eikä ole syytä avata, ja tällaista ajattelua on syytä myös varjella samalla kun siitä tulee tietoiseksi. Tämä rinnastuu mielessäni Suzuki-harjoitteluun sisältyvään toistoon, jonka kautta oivallukset syntyvät usein ensin kehollisina kokemuksina. Olkkonen tuo myös esiin väittelyn yhtenä mahdollisena opetusmuotona, joka saattaisi sopia reflektion osaksi kaikenlaisille oppijoille.

Olkkonen nimeää kolme teoreettista periaatetta, joilla hänen mukaansa voi purkaa äänenkäytön suorituskeskeisyyttä (43-45). Ensimmäisenä hän nimeää instrumentaalisen ja autotelisen lähestymistavan, jotka pohjautuvat dramaturgiseen jakoon aristotelisestä ja eepisestä dramaturgiasta ja tuovat ilmiön esiin vertailun kautta kahdesta eri näkökulmasta. Toinen periaate pohjautuu musiikintutkimukseen ja kokemukseen äänestä, joka Olkkosen mukaan on ei-hierarkkinen ja yksilöllisestä kokemuksesta ja situaatiosta riippuva. Myös tässä taustateoriasa on useampia lähestymismahdollisuuksia äänen kokemuksen määrittämiseen. Kolmantena periaatteena Olkkonen mainitsee Deweyn taideteorian muodon ja sisällön käsiteparin, jota täydentämään hän on tutkimusmatkansa aikana löytänyt taiteelliset Suzuki- ja Viewpoints-työkalut. Näihin teoreettisiin ajatuksiin Olkkonen pohjaa uuden äänenkäytön opetusajattelunsa, jota hän työnsä kautta myös konkreettisesti avaa.

Merkittävää kokemustaan Suzuki- ja Viewpoints-työtapojen löytämisestä Olkkonen kuvaa kiinnostavasti ja erityisen lämmittävää on lukea hänen havainnoistaan taiteesta ja äänestä arkkitehtuurina (49). Näiden tekniikoiden fyysinen

harjoittaminen on myös lisännyt Olkkosen kiinnostusta muita taiteita kohtaan. "Tämä tutkimusmatka on antanut oivalluksen taiteen kielestä taiteiden välisenä kompositiona. Ääni on teos ja hiljaisuus sen alusta." (50) Tähän taiteiden välisyyteen ja teos – alusta -ajatteluun Olkkonen olisi voinut vielä syventyä tarkemmin ja avata taiteen kieleen ja tunteisiin liittyneitä havaintojaan syvemmin.

Draamakasvatuksesta kohti kulttuurista nuorisotyötä

Olkkosen ammatillinen kääntyminen akateemisesta draamakasvatuksen opettajuudesta kohti kulttuurista nuorisotyötä on valaissut hänen käsitystään siitä, että äänenkäytön opetus peruskoulussa voi olla osa draamakasvatusta ja ne yhdessä ovat osa kansalaistaitoja. Olkkonen hahmottaa tutkimuskohdettaan visuaalisesti spiraalina (14), joka etenee äänestä äänestämiseen. Tutkimusmatkansa varrella hän täydentää spiraalia myös kriittisen pedagogiikan näkökulmilla (21) ja nostaa useaan otteeseen esiin Freiren (2005) *Sorrettujen pedagogiikan*, jonka lukeminen on toiminut myös tämän tutkimuksen alkusysäyksenä. Olkkonen kirjoittaa teoksesta niin innostuneesti, että siihen on pakko tarttua ja tutkia sorron alta nousevan dialogisuuden tärkeyttä omakohtaisesti. "Dialogia ei kuitenkaan ole ilman syvää rakkautta maailmaa ja ihmisiä kohtaan. Maailman nimeäminen, joka on luomista ja uudelleenluomista, ei ole mahdollista, ellei se ole rakkauden läpäisemää." (Freire 2005, 97) Olkkosen tutkimuksesta paistaa läpi tämä syvä rakkaus maailmaa ja ihmisyyttä kohtaan.

Bibliografia

- Freire, Paulo. 2005. *Sorrettujen pedagogiikka*. Suom. Kuortti, Joel, Tomperi, Tuukka (toim.). Alkuteos *Pedagogia do oprimido 1968, Pedagogy of the Oppressed 1970*. Tampere: Vastapaino.
- Bogart Anne & Landau Tina. 2005. *The Viewpoints Book: A practical guide to Viewpoints and Composition*. New York: Theatre Communications Group.
- Kamula, Disa. 2007. *Kuuntelemistaidon kehittäminen teatterityössä*. Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma, Tampereen yliopisto.
- Kirkkopelto, Esa. 2007. *Taiteellisesta tutkimuksesta*. Virkaanastujaisesityelmä. Teatteri-korkea 2/2007, 20-29.
- Kolb, David. 1984. *Experiential learning. Experience as the Source of Learning and Development*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Overlie, Mary. 2012. *Six Viewpoints: A deconstructive approach to theater*. <http://sixviewpoints.com/Bridge.html> (viitattu 1.4.2014)
- Suzuki, Tadashi. 1986. *The Way Of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*. New York: Theater Communications Group.
- Turpeinen, Isto. 2010. *Corridor – Käytävä Kulttuuriseen Mosaiikkiin*. *Nordic Journal of Dance 1*, 23-28. <http://www.nordicjournalofdance.com/Corridor.pdf> (viitattu 1.4.2014).

► Fokuksessa näyttelijän keskittyminen

FOKUS – Näyttelijöiden kokemuksia keskittymisestä, sen kadottamisesta ja löytämisestä.

Riku J. Korhonen. 2013. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, 186 s.

Disa Kamula

Kysymys, joka minulle lukijana herää ensimmäisenä Riku J. Korhosen (2013) lissensiaattitutkimuksesta *FOKUS: Näyttelijöiden kokemuksia keskittymisestä, sen kadottamisesta ja löytämisestä*, on fokuksen määritelmä. Mitä Korhonen tarkoittaa kirjansa pääotsikon fokuksella? Löydän yhden vastauksen sivulauseesta, jossa Korhonen määrittelee näyttelemisen aktin sisältäviä keskeisiä tekijöitä suhteessa omaan keskittymiseensä; kontaktin, impulssin, objektin, huomion kohteen ja näyttelemisen kohteen: ”Näyttelemisen kohde sijaitsee aina ulkopuolellani ja kohteessa on yleensä myös näyttelemiseni ulkoinen motivaatiopiste eli fokus.” (42) Tieteellisenä tutkimuksena, jota Korhosen teos myös edustaa, tämä vastaus ei ole riittävä. Fokuksen määrittely olisi otsikoinnin mukaan kuulunut olla teoksen ensimmäinen kappale omana osuutenaan, ei sivulauseen pienenä huomiona. Lisäksi käsitteiden määrittelyllä tarkoitetaan tieteellisessä teoksessa niiden määrittelyä suhteessa aiempaan tutkimusperinteeseen, ei pelkästään omaan kokemukseen.

Korhonen muotoilee tutkimuskysymyksen seuraavasti: ”Mitä ovat ne ulkoiset ja sisäiset häiriötekijät, jotka vaikuttavat näyttelijän kontaktiin näyttelemistilanteessa ja murtavat hänen keskittymisensä? Mitä keinoja hän käyttää palauttaakseen kontaktin?” (57) Tutkimuskysymyksen keskeisiksi termeiksi nousevat keskittyminen, kontakti ja häiriötekijät. Korhosen varsinaisessa tutkimuskysymyksessä termiä fokus ei siis edes mainita.

Korhosen kokemus näyttelijäntyöstä keskittyy nykyklovneriaan, jonka mukaan klovnin tärkein tehtävä syntymän jälkeen on olla kontaktissa muiden klovniensa ja yleisön kanssa, mikä on osoittautunut käytännön työssä erittäin haasteelliseksi tavoitteeksi. Korhosen tutkimuskysymyksen kannalta nykyklovneria on kiinnostava metodi kontaktin kautta syntyvän keskittymisen ja sen kadottamisen havainnollistamiseen. Korhosen klovnihahmon Vincentin ”säätökirja” työn liite-osassa (liite 2) on erittäin käytännönläheistä luettavaa kenelle tahansa näyttelijälle. Korhonen myös viittaa tässä liitteessä kirjansa otsikkoon, eli fokukseen: ”Ennen kaikkea säännöt tähtäävät mutkattomaan kollektiivina toimimiseen, jolloin esiintyjien hierarkia on selkeästi määrätty, fokus lavalla yhteinen ja kuoro ja protagonistit toimivat saumattomasti yhteen.” (97) Korhonen viittaa kollektiivin yhteiseen fokukseen, mutta edelleenkin määrittelee, mitä hän tällä fokuksella tässä yhteydessä tarkoittaa.

Taiteellisesta tutkimuksesta

Taiteellinen tutkimus on nykyisin jo oma tutkimusalueensa ja sen määrittelyssä Suomi on ollut pitkään edelläkävijä Pohjoismaissa (Pape 2010). Korhonen ei kuitenkaan esittele taiteellisen tutkimuksen kontekstia eikä hänen lähdeluettelostaankaan löydy Hannulan, Suorannan ja Vadenin (2003) teoksen lisäksi kuin yksi Esa Kirkkopellon (2007) kirjoittama artikkeli taiteellisesta tutkimuksesta. Tämä ei ole riittävä pohja taiteellisen tutkimuksen lisensointityölle, tutkimukselle, jota vielä toistaiseksi arvioidaan tieteellisen tutkimuksen tradition kautta ensisijaisesti kirjallisena tutkimuksena.

Korhonen määrittelee tutkimuksensa sijoittuvan taiteellisen tutkimuksen viitekehukseen ja sijoittuvan Hannulan, Suorannan ja Vadenin (2003) määrittelemään taiteellisen tutkimuksen myyttiseen korpimetsään, jossa tapahtumat eivät ole pysäytettävissä, eivätkä mitattavissa, eivät ihmissubjektin mielivaltaisesti toistettavissa. On kyse ainutlaatuisesta kokemuksesta, korvesta. Korhonen jättää määrittelystään pois pohdinnan autenttisesta kokemuksesta sekä korpimetsästä lohkaistavasta pihapiiristä, sekä talosta (Hannula & Suoranta & Vaden 2003, 40-41). Tämä myytti ei pysy pystyssä yksijalkaisena tuolina, sillä se tarvitsee kaikki kolme jalkaansa. Korhonen kirjoittaa, että ”tämän tutkimuksen tulokset ovat käyttökelpoisia ainoastaan autenttisina, samaistumisen tarjoavina kokemuksina ja keskittymisen teoriana, sekä ehdotuksena, jota voi soveltaa kenttätyöhön ja jonka pohjalta jatkotutkimusta voi lähteä toteuttamaan” (53). Tämä väite olisi tarvinnut tuekseen tarkempaa taiteellisen tutkimuksen perinteen tuntemusta ja ehdottomasti tarkempaa käsitteiden määrittelyä ja kyseenalaistamista. Tuomas Nevanlinna (2001) pohtii artikkelissaan myös koko taiteellisen tutkimuksen käsitteen mielekkyyttä. Taideinstituution alaisuudessa tehdyssä tutkimuksessa tähän mielekkyyteen olisin toivonut Korhosenkin ottavan työssään kantaa.

Tutkimuksen tavoitteet ja tulokset

Korhosen tavoitteena on tutkimuksen alkuvaiheessa ollut keskittymisen teorian ja näyttelijän keskittymisen mallin luominen, johon lähtökohtana on toiminut havainto nuoren telinevoimistelijan keskittymiskyvystä ja hänen täydellisestä keskittymisen palauttamisesta epäonnistumisen jälkeen. ”Miten se tuon teki?” -kysymyksen johdattamana Korhonen päätyy urheilupsykologi Laura Janssonin luomaan urheilijan huomiokyvyn nelikenttämalliin, jota hän pyrkii soveltamaan näyttelijän keskittymiseen. Asetelma on erittäin kiinnostava ja ymmärrän rinnastuksen urheilijan keskittymiseen hyvin myös oman kokemukseni kautta: olen harjoittanut Suzuki-metodia vuodesta 2007 alkaen ja olen huomannut keskittymiskyyni parantuneen myös urheilussa.

Tutkimus urheilijoiden ja taiteilijoiden keskittymiskyvyn yhtäläisyyksistä olisi erittäin toivottavaa ja Korhosen tutkimus avaa lukijalle alussa tämän asetelman mahdollisuuden. Vertailu on kuitenkin rajattu Korhosen työn ulkopuolelle työn ohjaajan Pentti Paavolaisen neuvosta (130). Lukijasta tämä tuntuu erittäin harhaanjohtavalta ja luo Korhosen tutkimukseen keskeneräisyyden vaikutelman.

Myös Korhosen tutkimuksen vaihdos tieteellisestä tutkimuksesta taiteelliseksi professori Esa Kirkkopellon ehdotuksesta syyslukukaudella 2007 (53) tuntuu kummalliselta. Korhosen tutkimuksellisen kontekstin muutos tieteellisestä taiteelliseen nostaa esiin Tuomas Nevanlinnan (2001, 59) esittämän kysymyksen taiteellisen tutkimuksen mielekkyydestä: ”Onko mieltä mallintaa taidekorkeakoulujen opetus tiedeyliopistojen mallin mukaan? Piilekö tässä oletus siitä, että taiteen opiskelu ja opetus on sitä tärkeämpää ja korkeatasoisempaa mitä enemmän siitä tulee jotakin ”tieteen” kaltaista?” Tämä hämmennys näkyy Korhosen tekstissä.

Korhosen työ toimii keskustelunavauksena näyttelijän keskittymisen häiriötilojen käsittelemiseen ja avaa kysymyksen näyttelijöiden ja urheilijoiden keskittymiskyvyn vertailusta. Korhonen lähestyy kysymystään autoetnografisesti, oman elämäntarinansa ja näyttelijäntyön kokemustensa kautta. Hänen aineistonaan toimivat hänen omat kokemuksensa ja päiväkirjamerkintänsä, sekä viiden muun näyttelijän haastattelut. Teoreettisena viitekehysenä Korhonen käyttää Konstantin Stanislavskin järjestelmän näkemystä huomiopiireistä ja Declan Donnellanin teoriaa näyttelemisen kohteesta. Käytännöllisinä työkaluina toimivat nykykloveneria, jota hän on harjoittanut RedNoseClub – teatteriseurueessa sekä Suzuki-metodi, jota hän on opiskellut viidessä eri työpajassa Ellen Laurenin, Kelly Maurerin ja Stephen Duff Webberin ohjaamina vuosina 2008-2011.

Korhonen tekee tutkimuksensa tulosten löytämisen lukijalle erittäin hankalaksi, sillä tulosten esittely ei saa työssä omaa kappalettaan. Johtopäätöksissä (177-180) Korhonen päätyy esittelemään holistisen ihmiskäsityksen ja hengityksen tärkeyttä. Otsikon ”fokus” on jo unohtunut matkalla. Tutkimuksen tulokset eivät siis valitettavasti avaa urheilijan keskittymisen nelikenttää ja sen sovelluksia näyttelijäntyöhön laajemmin kuin Korhosen oman kokemuksen ja intuition kautta. Korhonen ei ole haastatellut yhtään urheilijaa, ainoastaan viittä näyttelijää. Kuinka hän pystyy siis vertailemaan näitä kahta ryhmää keskenään, kuten kirjan takateksti antaa ymmärtää? Ei mitenkään. Se on Korhosen mukaan toisen tutkimuksen tehtävä.

Korhosen haastateltavat nimeävät keskeisiksi keskittymistä horjuttavaksi tekijöiksi riittämättömyyden tunteet, epäilykset, pelot, lapsuuden traumat ja oman persoonan halut, hengityksen kontrolloimattomuuden, sekä jännittämisen. Korhonen nimeää lisäksi oman kokemuksensa perusteella väsymyksen, kivun ja käsittelemättömät siviilielämän ongelmat näyttelijän keskittymisen mahdollisiksi häiriötekijöiksi. Mikä näistä oli Korhoselle yllättävää?

Vastauksen ”Miten se tuon teki?” -kysymykseen tarjoaa Korhosen mukaan hengitys. Tähän havaintoon hänen tutkimuksensa myös päättyy. Oma kokemukseni mukaan yksi hyöty Suzuki-metodin harjoittelemisesta on se, että siinä myös hengityksen harjoittelu poikkeaa muista näyttelijäntyön metodeista olennaisella tavalla. Korhonen ei käsittele työssään Suzuki-metodin hengitystekniikkaa. Olisi mielenkiintoista tutkia erilaisten hengitystekniikoiden yhtäläisyyksiä ja eroja urheilijoiden ja näyttelijöiden harjoitusmenetelmissä. Ensimmäisenä näistä tulee mieleen jooga, joka Carnicken (1998, 2009) mukaan löytyy myös Stanislavskin järjestelmän taustalta. Carnicken tutkimus voisi auttaa Korhosta syventämään ymmärrystään Stanislavskin järjestelmästä ja sen yhteydestä hengitykseen.

Tutkimusmenetelmät ja aineisto

Korhosen oma lähtökohdaksi tutkimukselle toimii fyysinen kipu, jonka kuvauksella hän aloittaa tutkimusraporttiinsa sisältyvien proosallisten osuuksien kirjoittamisen. Korhosen työ on tietoisesti subjektiivinen, mutta siitä huolimatta erityisesti käsitteiden määrittelyjen ja aineiston suhteen olisin toivonut häneltä huolellisempaa työtä. Korhonen määrittelee lyhyesti ainoastaan viisi käsitettä (42) ja tutkimusaineisto, viisi haastattelua, ei tällaisenaan ole riittävän laaja kattavan näyttelijän keskittymisen teorian luomiseen, minkä Korhonen myös itse tiedostaa (131).

Korhosen tekemät puolistrukturoidut haastattelut viidelle näyttelijälle luovat kuitenkin kiinnostavan henkilökohtaisten kokemusten kollaasin, johon myös lukijan on helppo samaistua. Näin suppean aineiston ollessa kyseessä olisin itse luottanut pikemminkin avoimeen haastattelumetodiin. Kysymysten määrittely etukäteen vie myös pois mahdollisuuden haastattelutilanteessa syntyviin oivaluksiin ja lisäkysymyksiin, jotka olisivat saattaneet tuottaa Korhoselle aivan uutta tutkimustietoa. On myös erittäin ikävää, että yhdestä haastattelusta puuttuu puolet, joka tosin on korvattu liitteestä 4 löytyvällä lyhyellä sähköpostilla (198).

Kokemuksia Suzuki - menetelmästä

Itselleni oli mielenkiintoista lukea Korhosen kokemuksista erityisesti Suzuki-menetelmän parissa. Hän kuvaa proosallisessa kappaleessa Japani (59-63), miten hän on päättänyt valitsemaan Suzuki-menetelmän toiseksi tutkimuskohteekseen. Hänen intuitiivinen kiinnostuksensa japanilaista kulttuuria ja näyttelijäntyötä kohtaan on ollut ensimmäinen motivaattori, joka on saanut vahvistuksensa vuonna 2007 Kuriton Companyn järjestämässä Suzuki-menetelmän ja Viewpoints-tekniikan työpajademossa Ylioppilasteatterin studiossa Helsingissä 10.3.2007, jonka katsojakohteen Korhonen kuvaa seuraavasti:

Viewpoints näyttää minusta hienolta liikeimprovisaatiolta. Siinä ihmiset liikkuvat flow'ssa ympäri tilaa ottaen huomioon toistensa liikkeen, arkitektuurin ja musiikin. Suzuki-metodi taas vaikuttaa tarkalta ja hyvin muodossaan pysyvältä tekniikalta ja ihmiset ovat suorastaan maagisen keskittyneitä tehdessään sitä. (60)

Tässä havainnossa Korhonen puhuu sekä Viewpoints-tekniikasta, että Suzuki-menetelmästä. Hän ei missään vaiheessa työtään perustele, miksi hän on rajannut Viewpoints-tekniikan tutkimuksensa ulkopuolelle. Kokemukseni mukaan Viewpoints-tekniikan harjoittelu liittyy erittäin olennaisesti juuri näyttelijöiden kontaktiin. Halusin nostaa tämän sitaatin esiin Korhosen työstä myös siksi, että olin yksi tuon työpajan ja demonstraation osallistujista. Itselleni tuo työpaja on ollut yksi merkittävimmistä teatterillisista ajatteluani muuttaneista kokemuksista. Olen erittäin iloinen, että se on antanut suuntaa myös Korhosen tutkimukselle keskittymisestä ja hänen matkalleen Japaniin tutkimaan Tadashi Suzukin aloittamaa työtä. Olen kuitenkin erittäin hämmäntynyt siitä, ettei hän työssään käsittele sy-

vemmin Viewpoints-tekniikkaa, joka muodostaa hänen opettajansa Ellen Laurenin opetuksen ja myös amerikkalaisen SITI Companyn teatteriopetuksen olennaisen tärkeän osa-alueen yhdessä Suzuki-metodin kanssa. Suomessa Hannu Tuisku (2011, 100) on nostanut esiin nämä tekniikat artikkelissaan ”Ek-staattiset tilat näyttelijän pedagogisessa prosessissa”, joka kyllä löytyy myös Korhosen lähde-luettelossa olevasta Marja Silden toimittaman *Nykynäyttelijän taide: horjuttuksia ja siirtymiä* (2011) kirjasta. Valitettavasti Korhonen ei nosta tätä näkökulmaa esiin työssään. Cormierin (2005) väitöskirja *Learning To Listen: The Collaboration and Art of the SITI Company* olisi voinut avata SITI Companyn toimintamallia ja erityisesti Suzuki-metodin yhdistämistä Viewpoints -tekniikkaan syvemmin.

Korhonen avaa Tadashi Suzukin kehittämän näyttelijäntyönmetodin filosofi-aa selkeästi keskittyen harjoitusten syntyhistorian ja vaikutusten kuvaamiseen pääasiallisina lähteinään Paul Allainin (2003) käytännönläheinen teos ja Tadas- hi Suzukin (1986) filosofiset pohdinnat. Korhonen vertaa Suzuki-metodia erit- täin onnistuneesti teatterikorkeakoulun ekstaattiseen 80-lukuun ja Jouko Turkan opetukseen sekä Silden (2011) esittelemän tutkimusryhmän tutkimuksiin ja ehdo- tukseen nykynäyttelijän kieliopista. Tämä osuus tuottaa Korhosen työn kiinnos- tavinta pohdintaa ja tuo esiin näyttelijän keskittymiseen liittyvän terminologian moninaisuutta ja eri metodien samankaltaisia pyrkimyksiä. Korhonen rinnastaa Suzuki-metodin sepän pajaan, jossa näyttelijä voi ”takoa itse työkalunsa, vasa- ran ja taltan ja palata taideteoksensa äärelle” (84).

Suzuki-metodin esittelyn kautta Korhonen päätyy takaisin aiheeseensa, eli kes- kittymisen häiriötilojen tunnistamiseen, joita hänen omassa työssään ovat olleet ”tietoisuus katsottavana olemisesta, liika suorittaminen, epäonnistumisen pelko ja fyysisen loukkaantumisen sekä kivun pelko” (79). Suzuki-metodin kautta hän on kirurgisen tarkasti oppinut tunnistamaan psykofyysiset olosuhteet: pelon, joka lukitsee Korhosen fysiikan sekä sen hyväksymisen, joka vapauttaa hänet hengit- tämään ja toimimaan kevyesti ja tarkasti (79). Korhonen pohtii freelancer-näyt- telijän arkea ja työn käytännön vaatimuksia; laaja-alaisuutta, kestävyyttä ja kykyä uusiutua, jotta näyttelijä voi selviytyä haasteista, joita esimerkiksi laitosteatteerissa työskenteleminen tuo näyttelijän arjen oravanpyörään.

Nykyklovneriasta kontaktin perusta

Korhosen työn toisen käytännöllisen taiteellisen lähtökohdan muodostaa nyky- klovneria, jota hän on harjoittanut vuodesta 2005 alkaen. Korhonen kuvaa nyky- klovnerian historiaa ja perusharjoitusta protagonistin ja kuoron pelistä yksityiskoh- taisesti ja selkeyttää näin erityisesti näyttelijöiden keskinäisen, ja näyttelijöiden ja yleisön välisen kontaktin tärkeyttä esitystilanteessa. Hän kuvaa myös henkilö- kohtaista kokemustaan klovni-hahmonsa syntymästä ja tämän kokemuksen ai- heuttamaa näyttelijän kaksoistietoisuuden tilaa.

Korhonen vertailee nykyklovneriasta löytämänsä keskittymisen tapaa Kons- tantin Stanislavskin luomiin näyttelijän huomion piireihin. Klovnille nämä piirit ovat Korhosen mukaan koko ajan olemassa: ”Hän sukeltaa verhoista tullessaan suoraan niiden ytimeen ja elää niiden sisällä koko lavalla olonsa ajan.”(104) Klov-

nerian kontekstissa Korhosen omat keskittymiseen liittyvät häiriötilat harjoitusprosessin aikana johtuivat pääasiassa näyttelijän vastustamattomasta sisäisestä halusta siirtää huomiopiste näyttelemisessä ulkopuolelta näyttelijän sisäiselle alueelle (118).

Keskittyminen, kontakti, läsnäolo, kuunteleminen – rakkaalla lapsella on monta nimeä. Korhonen jättää pohdinnan keskittymisen ilmiön luonteesta ja sen erilaisista ilmaisuista vähäiseksi; hän keskittyy kontaktiin, mutta ei pureudu kontaktin luomisen edellytyksiin tai ihmisten välisen vuorovaikutuksen teorioihin laajemmin. Bertolt Brechtin teatteriteorioihin perehtyminen olisi saattanut antaa Korhoselle lisää välineitä näyttelijän kaksoistietoisuuden analysointiin. Jäin myös kaipaamaan klovnerian ja Suzuki-metodin yhteyden pohtimista.

Korhosen työn vahvuutena on pragmaattinen, näyttelijänä työskentelemisestä nouseva kokemus. Myös sitä kautta hän päätyy kuuntelemiseen, jonka myös itse ymmärrän näyttelijän keskittymisen olennaisena lähtökohtana (Kamula 2007). Korhonen (163-164) kommentoi kuuntelemista seuraavalla tavalla:

Kokemuksieni mukaan juuri tämä kuunteleminen ja henkilökohtaisen keskittymisen ja fokuksen löytämiseen pyrkiminen tekee Suzuki-metodista oleellisen harjoittelumetodin omalle sisäiselle, ei-tietoiselle keskittymisen kentälleni. Siellä voin harjoitella sellaisen fyysisen materiaalin tuomista arkikäyttöön, jonka syntyminen ja ennen kaikkea kontrollointi ei vielä ole hallinnassani. Toisin sanoen voin opetella kehoni eli oman henkilökohtaisen instrumenttini käyttöä ja opetella "soittamaan" sitä.

Korhonen siis rinnastaa kuuntelemisen henkilökohtaiseen keskittymiseen ja pyrkimykseen löytää tuo fokus sisäisellä ei-tietoisella keskittymisen kentällä. Tähän pyrkimykseen häntä auttaa Suzuki-metodi. Mutta miten ulkoisesta motivaatiopisteestä tuli tutkimuksen aikana sisäinen motivaatiopiste? Onko näillä kahdella jonkinlainen yhteys? Millainen? Fokuksen harjoittelu on yksi erittäin olennainen osa Suzuki-koulutusta. Mutta se on vain pieni osa. Korhosella se tuntuu olevan tutkijana edelleen hieman hakusessa.

Bibliografia

- Allain, Paul. 2003. *The Art Of Stillness: The Theater Practice of Tadashi Suzuki*. New York: Palgrave Macmillan.
- Carnicke, Sharon Marie. 2009. *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-First Century*. New York: Routledge.
- Cormier, Jason Briggs. 2005. *Learning to Listen: The Collaboration and Art of The SITI Company*. Julkaisematon väitöstutkimus, The Ohio State University.
- Hannula, Mika & Suoranta, Juha & Vadén, Tere. 2003. *Otsikko Uusiksi: Taiteellisen Tutkimuksen Suuntaviivat*. Tampere: 23°45 niin & näin -lehden filosofinen julkaisusarja.

Teatteri ja media(t)

- Nevanlinna, Tuomas. 2001. *Onko "taiteellinen tutkimus" ylipäättään mielekäs käsite?*. Teoksessa Satu Kinnunen ja Mika Hannula (toim.) *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Cosmoprint.
- Pape, Sidsel. 2010. *From Practice-Based to Artistic Research in Nordic Summer University*. Teoksessa *At the Intersection Between Art and Research: Practice-Based Research in the Performing Arts*. Malmö: NSU Press.
- Kamula, Disa. 2007. *Kuuntelemistaidon kehittäminen teatterityössä*. Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu –tutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Silde, Marja. 2011 (toim.). *Nyky näyttelijän taide – horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki Oy.
- Suzuki, Tadashi. 1986. *The Way Of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*. New York: Theater Communications Group.
- Tuisku, Hannu. 2011. *Ek-staattiset tilat näyttelijän pedagogisessa prosessissa*. Teoksessa Marja Silde (toim.) *Nyky näyttelijän taide: horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki, 95-117.

► Sisyfoksen maailmankuvan äärellä.

Sisyfoksen osa: Piirtoja elämästäni ja ajattelustani.

Kari Salosaari. 2013. Helsinki: Suomen semiotiikan seura, 751 s.

Hanna Suutela

Kari Salosaaren muistelmateos Sisyfoksen osa: Piirtoja elämästäni ja ajattelustani on hengästyttävä lukukokemus. Teoksen sivuilta piirtoja esiin paitsi uusia ura-akunon teoreettinen ajattelija ja valtavan laajan sivistyksen omaava yliopistopersona, myös 1960-luvun alun modernistilupauksiin kuulunut teatterintekijä ja hänen taiteellinen kehityksensä. Puhumattakaan siitä jo osin kadonneesta suomalaisen teatterin ja yliopistotyön vaiheesta, jota Tampereella edelleen kuulee kutsuttavan ”Salosaaren kaudeksi”. Tietoisena objektiivisuuden mahdollisuudesta muistelmateoksissa Salosaari asettaa kuitenkin tehtäväkseen lähinnä selvittää ”mitä minulle tapahtui, tutkia kulkemaani tietä, kysyä mitä olin”.

Nuori Kari Salosaari nousi muutamia vaikuttavia ohjaustöitä tehtyään Tampereen yliopistoon perustetun Draamastudion johtajaksi 29-vuotiaana vuonna 1963. Tampereen yliopiston valtiollistamisen, sekä jo sitä edeltäneiden sisäisten järjestelyjen kuten näyttelijäkoulutuksen aloittamisen ja itsenäistymisen seurauksena, hän päätyi tekemään suurimman osan elämäntyöstään Yleisen kirjallisuustieteen draamalinjan lehtorina. Käytännössä Salosaaren työpanos kohdistui Draamastudiosta tapahtuneeseen koulutustoimintaan kolmentoista vuoden (1963-1976) ja Yleisen kirjallisuustieteen draamalinjan kehittämiseen 23:n vuoden ajan (1976-1997). Draamastudion alkuvaiheiden merkitys suomalaisen teatterin kehitykseen ja ennen muuta sen koulutustarpeiden oivaltamiseen oli kiistaton. Yleisen kirjallisuustieteen dramaturgian lehtoriksi siirtyessään Salosaari siirsi omaa painotustaan entistä enemmän teatterin tutkimuksen suuntaan. Hänelle se merkitsi myös tutkimusteatteri-ajatuksen jatkuvaa pohtimista ja kehittämistä huolimatta siitä, että yliopisto mielsi käytännön teatterityön ennen muuta Näyttelijäntutkimuksen laitoksen tehtäväksi.

Kirjan rikkaus ja ongelma on sen laajuus. Sisyfoksen osa mahtuu 751 sivuun vain tavallista tiheämmällä rivivälillä ja pienempää kirjainkokoja käyttämällä. Pitkissä, vielä tiukemmin asetelluissa sitaateissa esitellään teoksen ”todistusaineisto” usein kokonaisuudessaan. Teatterikriitikit, hallinnolliset muistiot, luentomonisteet ja ohjausmuistiinpanot toimivat tekstissä laajoina, joskus sivujen mittaisina tarkennuksina pääjuoneen. Tätä alkaa arvostaa teosta lukiessaan, sillä Salosaaren näkökulma esimerkiksi Tampereen yliopiston teatterihistoriaan tai teatteritieteen kehittymiseen osoittaa detaljintarkasti perustelunsa. Tulkinta ja aineistojen valinta on kuitenkin vain hänen omansa. Tutkijoille jää vielä tekemistä mm Salosaaren kauden tai hänen teatterikäsitteensä kontekstualisoimisessa suhteessa Teatterimontun ulkopuolisiin tapahtumiin.

Salosaaren kuvaama kokemus Tampereella toimimisestaan saa havaitsemaan, mikä merkitys paitsi kielitaidolla, ennen muuta internetillä sähköpostipalveluineen on ollut yliopistojen pienten oppiaineiden arjen edellytyksinä. Toimintaympäristömme ja jopa toimintatapamme yliopistoissa on tänä päivänä vahvasti virtuaalinen eikä reaalisen elämän pikkukaupunkimiljöö merkitse yksinäisyyttä tai kontaktin puuttumista kansainväliseen keskusteluun, merkittäviin teatteritekoihin tai samanhenkisiin tutkijoihin muualla. Pienten oppiaineiden uhka on pikemminkin siinä, ettei muutaman nimetyn työntekijän tulos pysty kilpailemaan suurten yksiköiden tuloksellisuuden kanssa ainakaan julkaisutoiminnan määrää vertailtaessa. Salosaaren kuvaamana aikana tällä ei ollut samaa merkitystä kuin nykyään, hän laskee kirjoittaneensa ennen tätä teosta vain kaksi kirjaksi painettua julkaisua. Myös opintojen suorittaminen oli Salosaaren aikana vähemmän opettajan vastuulla: opintojen etenemistä ei yhtä tiukasti seurattu ja mitattu, vaikka Salosaari kuvaakin muutaman tätä kehitystä enteilevän keskustelun huolestuneen dekaanin kanssa. Tänä päivänä pidän pienen oppiaineen mahdollisuutena nimenomaan tutkintoina näkyvää tuloksellista koulutustoimintaa. Sen ohkeen on eri tavoin rakennettavissa myös tutkimusaktiiviteettia – nykyisin trendi ohjaa kuitenkin selvästi enemmän ryhmätöihin kuin kunnioittaa humanistisessa traditiossa korvaamattomia keskittyneitä yksilösuorituksia. Miksi korvaamattomia? Siksi, että yksilö voi uida myös valtavirtaa vastaan ja oivaltaa itsenäisesti aivan uusia näkökulmia ja kysymyksiä, kuten Salosaarenkin teos osoittaa.

Teatterintutkimuksessa semiotiikkakiinnostuksen valtakausi 1980-luvulla oli merkittävä siksi, että se rakensi (teatteri)esityksen tutkimukselle kieliopin ja kiistattoman oikeutuksen pitkän poetiikkaan painottuneen tradition väistyessä. Kari Salosaari väitteli filosofian tohtoriksi vasta pitkän yliopistouransa loppupuolella vuonna 1989 teoksella *Perusteita näyttelijäntyön semiotiikkaan I*, joka nojaa ennen muuta Greimasin ajatteluun. Samaan aikaan teatterintieteen valtavirta saksalaisen Erika Fischer-Lichten johtamana tukeutui yksinkertaisempaan kritisoituun, mutta arkisemmassa esitysanalysissä kuten teatterikritiikeissä käyttökelpoiseen morrisilaiseen jäsenyykseen. Salosaaren väitöskirjan yksityiskohtaisuus ja systemaattisuus – jotka ovat muuten myös muistelmien leimallinen piirre – eivät ole vielä saaneet moniakaan tunnustuksellisia seuraajia, mutta metodin tinkimättömyys on sitä luokkaa, että se odottaa kenties vielä jotakin alkamatonta tieteellisen keskustelun vaihetta uudeksi sytykkeekseen.

Kirjaan sisältyy myös yksityisempää elämäkerrallista ainesta. Kauneimmat lukunsa Salosaari kirjoittaa lapsuudestaan viipurilaisen kulttuurikodin kasvattina ja perheensä ilon hetkistä Hangon rentouttavissa kesämaisemissa. Erityisen koskettavalla tavalla hän kertoo nuoren tyttärensä Johannan vaikeasta, kuolemaan johtaneesta sairaudesta - niin kuin se olisi tapahtunut eilen. Varsin kiinnostava on Salosaaren todistus tietyistä hänen ajatteluunsa vaikuttaneista saksalaisen teatterin vaiheista. Ansiokkaana pidän myös sitä, että Teatterimontun tutkimusteatteritoiminta on saanut yksityiskohtaisen kuvauksen ja siten paikan historiassa. Oli minäkertojan kanssa samoilla linjoilla tai ei, kirja on todellinen kulttuuriteko, osoitus siitä, millä mahdollisilla sanalla taltioivat elämäämme maailmaa ja jopa tieteellisiä ambitiioitamme todistusvoimaisiksi kertomuksiksi. Salosaaren haaste, paitsi

teatterintutkimuksen myös tutkimusteatteriajatuksen edelleen kehittäminen, jää meidän vastattavaksemme ja vastuullemme. Esityksellisyyden merkitys on vain kasvanut, mutta voimakkaita puolustuspuheita oman tutkimusvision puolesta kuulee harvoin. Siksi Salosaaren teos vaikuttaa pituudestaan huolimatta suorastaan manifestilta. Myös omassa niukentuvien resurssien maisemassamme tarvitaan sitkeyttä tavoitteiden asettamiseen ja niihin vastaamiseen.

► Miten Theseus selviytyy labyrintistä?

Minä, Hamlet. Näyttelijäntytön rakentuminen.

Ville Sandqvist. 2013. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 497 s.

Liisa Byckling

Tämä monumentaalinen teos (497 s.) on näyttelijä, ohjaaja ja Teatterikorkeakoulun lehtori Ville Sandqvistin väitöstyön kirjallinen osa. Sen laajuus selittyy aineiston heterogeenisuudella, jossa roolianalyysi, teatterihistoria ja omaelämäkerralliset ainekset lomittuvat: *Hamlet* -esityksen (1994, Teatteri Jurkka, ohjaaja Samuli Reunanen) roolianalyysi laajenee Shakespearen ajan ja teatterin kuvaamiseen, roolityö etsii tukea Konstantin Stanislavskin ”systeemistä”, omaelämäkerrallinen aines lomittuu teatteriopetuksen historiaan Suomessa, antiikin mytologia antaa ainekset taiteilijan ”matkan” kuvaukselle: kirjoittaja kulkee Theseuksen hahmossa kautta myyttien kertomusten Labyrintissa kohti pelottavaa hirviö Minotaurusta. Siten tutkiva näyttelijä Sandqvist omaksuu useita rooleja: Hamletin, kulttuurihistorioitsijan, tunnustajan, roolin olemusta pohdiskelevan tutkijan, isäänsä etsivän pojan ja luovan taiteilijan roolit. Kaikki ne ovat hänelle mieluisia ja ominaisia, ja jokainen on vuosia työhönsä uppoutuneen miehen saavutus, joka herättää lukijassa kunnioitusta. Lukija seuraa Theseuksen kulkua labyrintissa kautta aikojen ja yksilöllisten kokemusten ihailevaa hämmästyttä ja ajoittaista hämmennystä tuntien. Kuten Leo Tolstoi totesi, romaani on ”yhteen solmiutuvien ketjujen labyrintti”. Metaforan voi soveltaa kuvaamaan myös Sandqvistin kirjan rakennetta.

Kirjan laajuudesta johtuen Sandqvist määrittelee sen tehtävät monesti ja eri tavoin. Hänen matkansa näyttelijän historian tutkijana alkoi jo 1984 ja jatko-opiskelijana 1993. Tutkimuksen tavoitteiden määrittely kesti kymmenen vuotta. Vasta 2003 Sandqvistin sitkeys palkittiin ja hän omistautui tutkimukselle. ”Tämä vapautti välittömästi, antoi minulle luvan lähestyä tutkimusta taiteellisena prosessina”, hän toteaa saatesanoissaan. Kirjan lisäksi Sandqvist valmisti taiteelliset työt: Hamletin roolin (Teatteri Jurkka 2004), pedagogisen projektin Teatterikorkeakoulussa (2000-luvulla) sekä Gunnar Ekelöfin runoihin ja Hamlettiin perustuvan sooloesityksen (Teatterikorkeakoulu 2012). Tutkija Sandqvist on paitsi sinnikäs myös kunnianhimoinen. Hänen tutkimustyönsä lähtökohtana ovat näyttelijäntytön peruskysymykset: mitä on eläytyminen, samaistuminen ja näyttämöllinen kokeminen?

Ennen kuin Sandqvist käy näiden ikuisten kysymysten kimppuun, hän hakee ikuisuusperspektiiviä eli omien sanojensa mukaan *syytä* siihen miksi taidetta on tehty ja tehdään. Antiikin teatterista ja myyteistä hän etsii ”alkupistettä”, sitä hetkeä milloin ihmisestä tuli jumalista riippumattomia tai vapaita. Sandqvist toteaa nöyrästi tuon etsivän hakeutumisensa ”turhaksi” ja myöntää ”ryteikkömäisen” teoksensa poukkoilevan. Voihan kirjaa lukea tekijänsä ohjeen mukaan valikoiden,

eri lukuja vuorotellen. Mielestäni lukijan on - johdannon määrittelemät premissit hyväksyen - heittäydyttävä mukaan labyrintin sisällä tehtävään kulttuurihistorialliseen ja käytännöllis-teatterilliseen matkaan. Se palkitsee lukijansa.

Kirjan alaotsikko *Näyttelijäntyön rakentuminen* tarkoittaa Sandqvistin mukaan "yritystä kuvata teoksen rakentumista" ja se on siten hänen kirjansa aihe. Mitä hän "teoksella" tarkoittaa, jää lukijan määriteltäväksi. Se voi käsittää kaikki väitöstutkimukseen sisältyvät taiteelliset osat.

Viisasta kyllä, Sandqvist ei lupaa omien luovien prosessiensa tutkimista. Vaikka hän ei sitä mainitse, moinen saavutus on onnistunut oikeastaan vain suurille venäläisille: Stanislavskille hänen teoksessaan *Elämäni taiteen palveluksessa* ja tämän oppilaalle ja "systeemin" uudistajalle Mihail Tshehoville. Sandqvist myöntää, että oman näyttelijänlaadun avaaminen ei ole hänelle kirjan pääasia.

Tutkimuksellisten kysymysten ohella hän lupaa käsitellä henkilökohtaisia kokemuksiaan isä - poikasuhteesta.

Johdannossa Sandqvist pureutuu antiikin mytologiaan, josta hän löytää teatterin alkulähteet. Ateenalainen kuninkaanpoika Theseus on kirjan tekijän "alter ego", labyrintissa harhaileva sankari ja kirjan rakenteen keskeinen elementti. Theseus on se rooli, jota näyttelijä-kirjoittaja tarvitsee tässä kirjassa. Rooli on kuolemantäyteinen sillä Theseus on yksi niistä seitsemästä nuorukaisesta jotka lähetetään Knossokselle hirviö Minotaurukselle uhrattaviksi. Tarkoittaako Sandqvist, että taiteilija uhmaa työssään sekä kuolemankaltaisia vaaroja että epäonnistumisia? Ei, vaan hän näkee labyrintissä ennen kaikkea itsensä, kuten hän kuvaa luvussa "Peilissä, joka on maailma". Sandqvistille Labyrintti on tutkimustyön kaksinainen symboli: se on tarkasti rajattu mutta myös harhailun paikka, sisältään ennakoimaton.

Luvussa "Labyrintti" vastaan tulee eri aikoja ja henkilöitä: siellä on Moskovan Taiteellinen teatteri sellaisena, kun Mihail Bulgakov rakastavassa satiirissaan *Teatteriromaani* sitä kuvaa, mutta myös sellaisena kuin Stanislavski kirjoissaan esiintyy nimellä Tortsov (vrt. ven. tvoretz - luoja). Tässä harjoituskuvauksessa Sandqvist sekoittaa omat ja vieraat tekstit (Stanislavskin teoksen *Näyttelijän työ*), tarkoituksena on osoittaa Stanislavski/Tortsovin uraauurtava työ, minkä hän näkee esimerkkinä itselleen: hän (Stanislavski) etsii "väsymättä ja lakkaamatta teatterityölleen ja näyttelijäntaiteelle kulmakiviä milloin mistäkin teorian elementistä: luonnosta, toiminnasta, läpikäyvästä toiminnasta" (69). Sandqvist mainitsee systeemin peruskäsitteistä "ylitehtävän" ja "olotilan luonteen" pysähtymättä niihin, mutta matkan tässä vaiheessa on riittävää, että hän luonnehtii Stanislavskin systeemin jatkuvaa muuntumista ja eteenpäin katsomista. Sen muistaminen on tärkeää vastakohtana tavalle, jolla Neuvostoliitossa Stanislavskin systeemi muurattiin kivijalustalle ja tehtiin siitä muuttumaton ohjesääntö. Kuten väitöskirjassani siteeraan Mihail Tshehovia, kun häneltä kysyttiin Amerikassa Stanislavskista: "En tiedä, hän muuttuu koko ajan".

Sandqvistin kirjan nimi *Näyttelijäntyön rakentuminen* viittaa mielestäni Stanislavskin kirjojen englanninkieliseen (ja englanniksi teokset käänätäneen Elizabeth Reynolds Hapgoodin keksimään) nimeen *How to Build a Character*. Onneksi Sandqvist ei ole tarttunut amerikkalaisten editioiden lyhennettyihin ja toimitet-

tuihin versioihin. Niiden aiheuttamista väärinkäsityksistä kirjoittaa kalifornialainen professori Sharon Carnicke hienossa tutkimuksessaan *Stanislavsky in Focus* (1998; 2nd ed. 2009). Suomeksi Stanislavskia on luettu jo vuodesta 1951 asti. Hänen kaksiosaisen teoksensa on erinomaisesti (uudelleen) suomentanut Kristiina Repo nimellä *Näyttelijän työ* (Konstantin Stanislavski 2011), johon Sandqvist viittaa.

Omista roolitoistään Sandqvist kertoo kiinnostavasti *Kesäyön unelman* esityksestä (Vasikkasaari 1994, ohj. Ralf Långbacka) ja roolistaan Demetriuksena. Kun roolityö oli joutunut umpikujaan tarvittiin ohjaajan vapauttava sananeuvo Långbacka osoitti roolissa tapahtuvan ”käänteän”, eli hän avasi uuden näkökulman tekstin dynamiikkaan (76). Tällaiset Sandqvistin avaamat nopeat välähdykset roolityöhön ovat lukijalle antoisia ja tuovat mieleen Stanislavskin *Elämäni taiteen palveluksessa* -kirjan samantapaiset esimerkit muun muassa *Kolmen sisaren* vaikeista harjoituksista ja niiden yllättävistä laukeamista.

Kirjan läpäiseviä aiheita on Shakespearen *Hamlet*, eikä Sandqvist uppoudu oman minänsä sisälle vaan etsii kiintopisteitä historiasta. Johdannossa Sandqvist myöntää, että Hamlet ekysytti hänet Tanskan kuningashuoneen historian syövereihin. Se oli tekijän mukaan eräs välttämättömistä harhareiteistä. Voisin mainita, että aivan samoin Stanislavski etsi tukea ”systeemilleen” aikansa käyttäytymistieteistä, Mihail Tshehov taas löysi kiintopisteitä filosofiasta ja erityisesti antroposofiasta. (Byckling 2013)

Kaikkiaan *Hamlet*-luku (107-162) tarjoaa kirjan painavinta ajattelua. Kirjoittaja kuvaa mielenkiintoisesti töitään ennen Shakespeare-roolia: ruotsinkielisten runoilijoiden iltaa, Anton Tshehovin *Ivanovin* ohjausta Lahdessa ja Lvovin roolia siinä. *Ivanovin* ohjaustyö johtaa mielenkiintoihin päätelmiin oman roolityön näkemisestä ja palautteen merkityksestä. Lisäksi tässä luvussa on omaperäistä pohdintaa näyttelijän iästä ja ajasta. Sandqvistin tärkeä metodologinen tiivistys on seuraava: ”Minun kohdallani tutkimuksessa [--] on aina ollut kyse myös traditioon tutustumisesta: teatterin ja esittävän taiteen historian tunteminen ja sen haastaminen sekä tutkijana että tekijänä; kysyä ja käydä dialogia tämän ilmaisuvälineen, teatterin, avulla ja kanssa; käydä vuoropuhelua omasta paikastani niin teatterissa tekijänä kuin maailmassa ihmisenä” (108). Sandqvist onnistuu kirjassaan esittelemään tradition ja haastamaan sen, mutta hänen mainitsemiensa muiden tehtävien käsitteleminen vaatisi uusien kirjojen työstämistä.

Sandqvistin *Hamlet*-tulkinnan keskeisiä teemoja avaavat alaluvut ”Näyttämö”, ”Shakespeare” ja ”Isä ja poika”. ”Näyttämö” vertautuu Sandqvistin tulkinnassa Horation avaamaan näkökulmaan: tragedia on Horation kertomus Hamletin tragediasta. Alaluku ”Shakespeare” kehittää ajatusta Hamletista ”vedenjakajalla” ja katsauksen myöhempään teatterihistoriaan alkaen englantilaisesta näyttelijästä Garrickista aina Victor Hugon tulkintoihin asti. Alaluvussa ”Isä ja poika” Sandqvist kertoo Hamletin merkitsevän hänelle ”avainnäytelmää”: se kertoo Hamletin isäsuhteesta, jolloin viitekehyksenä on kirjailijan suhde kuolleeseen poikaansa ja omaan isäänsä. Siirtymässä omiin kokemuksiinsa Sandqvist avautuu kertomaan perheensä ja taiteilija-isänsä Rolfin vaiheista. Ristiriidat, taiteilijan luovat teot ja isän poissaolot ja läsnäolot luovat omakohtaisuutta isä-poika-problematiikkaan. Kuten aina taiteilijan oma elämä tarjoaa aineksia tulkintoihin.

Sandqvist palaa samoihin esityksiin eri yhteyksissä. Alaluvussa "Hamlet Jurkan näyttämöllä" käsitellään samoja teemoja kuin myöhemmin alaluvussa "Kruununhaka" eli kiehtovasti Hamlet-esityksen (Teatteri Jurkka 2004) valmistumista. Useissa tekstikohdissa (muun muassa "Isättömyys on valtava voima") käsitellään sekä Shakespeare-käännöksiä että hänen tragediansa henkilöanalyysiä, esimerkiksi Claudiuksen roolia.

Luku "Teatterikorkeakoulu" on katsaus näyttelijäkoulutukseen Suomessa (Timo Kallisen kirjana ilmestyneen tutkimuksen pohjalta) sekä Sandqvistin omiin opiskeluaikojen kokemuksiin (1980-1984.) Nuorena näyttelijänä hän kertoo olleensa hämmäntynyt, vailla perustaa, jolle rakentaa (172). Hänen opinnäytetyönsä sysäsi kehitystä liikkeelle, ja sen tuomia tuloksia (opinnäytteen aiheena oli – ei enemmän eikä vähemmän – "länsimaisen näyttelijäntaiteen synty ja kehitys antiikista 1980-luvulle ja sen peilaaminen omaan näyttelijäntyöhön") on näkyvillä myös väitöskirjan monissa luvuissa.

Kuvaus Jouko Turkan tärkeäksi tulleesta opetuksesta on kiehtovan oivaltava, ja Sandqvist vahvistaa Anneli Ollikaisen kirjan tiedot Turkan opeista lisäten niihin oman analyysinsä. "Näyttelemisestä tuli lihaa, verta ja kiihkeätä ajatuksen juoksua." Sandqvist vertaa Turkan opetusta, jossa toiminta ja tunne ovat vuorovaikutteisia, Robert Cohenin, Tadashi Suzukin ja Phillip Zarrillin kuvauksiin "ruumiin kieliopista". Sivumennen sanoen Sandqvistin ihailema Stanislavski kehitti 1930-luvulla psykofyysisen harjoittelutavan, ns. fyysisten toimintojen metodin, mistä kirjassa on myöhemmin maininta. Voin myös lisätä että Mihail Tshehov seurasi oppi-isäänsä kehittämällä hänen ajatuksiaan psykofyysisten harjoitteiden voimalla (psykologinen eli harjoitusele jne.).

Ikään kuin jatkeena varhaiselle opinnäytetyölle on sisällökäs luku (kreikankielisine sitaatteineen) "Tanssilattialla vuorella" (191-232). Monitietoinen kirjoittaja vie lukijan antiikin tanssi-laulu -kulttuuriin, myyttien Zeuksen ja Ikaroksen pariin. Tuon kulttuurin merkityksen kirjoittaja osoittaa "hyveen ja ihmisen toiminnan" yhteytenä eli "idealähtöisyytenä" (204). Seuraavat pohdinnat koskevat Valistuksen aikana syntynyttä käsitystä taiteesta konventiona ja instituutiona. Rituaalien ja teatterin eroa kirjoittaja selventää mainiosti.

Tärkeä luku on "Läsnäolo –esittäminen – näyttämöllä oleminen" (233-252), jossa Sandqvist pohtii Stanislavskin opetusten sisältöä, jälleen Bulgakovin romaanin kehyksessä. Aika hämmästyttävästi Stanislavski on pantu puhumaan Turkan tyyliin! Ei kai sentään? Mutta Sandqvist-Theseus-näyttelijä-tarkkailija tavoittaa mielestäni olennaisen Stanislavskin käsityksestä teatterista toden heijastumana (ei täytenä totena): sen on oltava niin totta, että siihen uskoo (244). Vaikka Sandqvist ei viittaa Stanislavskin sanoihin siitä, että näyttelijän on tasapainoteltava toden ja mielikuvituksen välillä, hän on oivaltanut sen kuinka tärkeä mielikuvitus on Stanislavskin systeemissä. Tämä on myös seikka, joka on unohdettu amerikkalaisessa metodinäyttelemisessä. Mielikuvituksen merkityksestä on kirjoitettu paljon Stanislavskin kahdeksanosaisen *Koottujen teosten* julkaisun yhteydessä 1990-luvun Moskovassa.

Kuusiosainen "Alkemisti"-luku esittelee teatteriajattelijaita. Se tuo esille usein Stanislavskin varjoon jääneen merkittävän ohjaajan ja teatterinjohtajan, hänen

työtoverinsa Vladimir Nemirovitsh-Dantshenkon. Hän palautti Tshehovin *Lokin* maineen (sen epäonnistuneen kantaesityksen jälkeen Pietarissa) ja ohjasi muun muassa näyttämösovituksia Dostojevskin romaaneista 1900-luvun alussa. "Havaintoja ohjaamisesta (jne.)" -alaluvussa Sandqvist esittelee tämän hienon teatterimiehen ajatuksia ohjaajan tehtävistä.

Sandqvistin kirjan keskeinen luku on mielestäni "Hangosta Konstantinopoliin" (295 – 330), eräänlainen tutkijan pienoisoromaani, jossa jokainen paikka kantaa omaa teemaansa ja "henkeään". Kirjoittajan henkilökohtaiset kokemukset ja ammattiasiat laajenevat elämän ja kuoleman sekä taiteen yhdistäväksi näkemykseksi. "Hanko" on Sandqvistin perheen kesäpaikka sekä kirjailija Tito ja taiteilija Ina Collianderin muistoa kantava ortodoksisen kirkon paikka; se oli Stanislavskin perheen kesälomapaikka 1906, jolloin näyttelijä-ohjaaja kallioilla istuessaan (samaa merta katsellen kuin Sandqvist 90 vuotta myöhemmin) teki käänteentekevät oivalluksensa ja aloitti systeeminsä kehittämisen. "Luonto" -alaluku korostaa Stanislavskin jatkuvaa etsintää ja tukeutumista luontoon (301). Sandqvist huomauttaa, että Stanislavskin "järjestelmä" on "kokonainen kulttuuri", niin kuin venäläinen ohjaaja itse kirjoittaa (s. 302-303). Lisään omasta puolestani, että teatterin käsittäminen kulttuurina tarkoittaa vakaumusta taiteen merkityksestä ja taiteilijan missiosta yhteiskunnassa. Mutta Sandqvist ei kerro tässä kohdassa, että Stanislavskin systeemin käytännön puoli oli hänen kehittämänsä harjoitteet ja niin sanotut etydit (improvisaatioita), joita käytetään opetuksessa Venäjällä ja muualla. Samoin Mihail Tšehov antaa kirjoissaan (Tšehov 1953; Chekhov 2002) runsaasti harjoitteita. Tosin "Helsinki" -alaluvussa Sandqvist palaa asiaan ja "etydimetodiin", joka kulkee hänen tunneillaan devising-menetelmän nimellä.

Sandqvist tunnustaa harjoittavansa Stanislavskin "menetelmällistä opettamista" (määritellen sen tarkemmin sivulla 303). Sandqvist käy mielenkiintoista pohdintaa Stanislavskille (ja Mihail Tšehoville) tärkeästä "luovasta tilasta" (307) ja Stanislavskin käsitteistä (317) sekä ehdottaa muutamia korjauksia käytössä oleviin suomennoksiin. Kuten tunnettua, Stanislavski ei ollut erityisen hyvä kirjoittaja, ja hänen terminsä ovat johtaneet väärinkäsityksiin, joten opettaja-ohjaaja Sandqvistin tarkennukset ovat hyödyllisiä.

Koska nykyteatteri luopuu selkeästä henkilökuvauksesta, oli mielenkiintoista lukea Sandqvistin ajatuksia näyttelemisestä "ilman henkilöä", mutta läsnä olevana, suhteessa olevana, ilmaisuna ja rampin takana ja katsojasta erossa (311). Hamletin ja kirjoittajan pohtima kuoleman teema on esillä "Lempäälä" ja "Hietaniemi" -alaluvuissa. Kirjoittajalle läheiset runoilijat Willy Kyrklund ja Gunnar Ekelöf, joita hän on tulkinnut monologiesityksissään, kohdataan "Sigtunassa" ja "Istanbulissa".

Viimeinen, mittava luku "Keskiäika", alaotsikkonaan "Ihminen on ruumis, on näyttelijän työkalu ja -maa" (331-418) on näytelmänmuotoon kirjoitettu aikamatka viidessä näytöksessä prologeineen ja epilogeineen. Tässä luvussa teatteri saa monia symbolisia ja konkreettisia merkityksiä. Näytelmän päähenkilön The-seuksen kokemien tapahtumien kaari kattaa pitkän ajanjakson Prologin "Symposiumista" (AD 383) antiikin Saturnaliaan, sieltä keskiaikaan, sitten ylevään ja alhaiseen komediaan, jossa Rabelais'n sankari Gargantua pääsee vauhtiin. Epi-

logissa "Obscena" säädttömyys vallitsee ja antaa tilaa pyhyydelle, joka on ympärän muotoisella paikalla, puimatantereella. Se on pyhä paikka, jolla näyttelijät esiintyvät "tavoittaen jumalallisen henkäyksen". Finaalissa Theseus tapaa Shakespearen luottonäyttelijän William Kempen, ja he lähtevät teatteriin.

Luku "Minotaurus" päättää Theseuksen matkan hänen putoamiseensa rotokoon, mikä lomittuu Shakespearen näyttelijän Kempen tanssiin pois tästä maailmasta ja Gunnar Ekelöfin runoon katoamisesta. Kirjassa on viisi pitkää liitettä, muun muassa kuvaus tutkimuksen etenemisestä (sen kolmesta taiteellisesta työstä). Viitteitä on 754. Kirja on kuvitettu. Sandqvistin kirja täyttää tieteellisen työn kriteerit; samalla se on kaunokirjallinen teos, joka seuraa mottonsa Simone Weilin ajatusta: "Tieteen todellinen määritelmä on maailman kauneuden tutkimista".

Jos Sandqvistin kirja on ensimmäisellä lukemalla kaikessa rikkaudessaan yllättävä, se kestää useita lukemisia, ja siihen voi palata uudelleen etsimään joko kulttuurihistoriallista romaania, näyttelijän tunnustuksia tai tutkimuksia – *Miten haluatte*.

LÄHTEET

- Bjukling, Lijsa. 2000. *Mihail Tšehov v zapadnom teatre i kino*. Sankt-Peterburg: Akademitšeski projekt.
- Byckling, Liisa. 2013. "Stanislavsky and Michael Chekhov." - "Stanislavski i Mihail Tšehov." *Stanislavsky Studies*. Vol. 2. 2013. Paul Fryer (toim.). London. 48 – 90.
- Carnicke, Sharon M. 1998. *Stanislavsky in Focus*. Amsterdam: Harwood.
- Chekhov, Michael. 2005. *The Path of the Actor*. (Excerpts.) London: Routledge.
- Chekhov, Michael. 2002. *To the Actor*. London and New York: Routledge.
- Stanislavski, Konstantin. 1966. *Elämäni taiteen palveluksessa*. Suom. Eino Westerlund. Porvoo: WSOY. Toinen painos.
- Stanislavski, Konstantin. 2011. *Näyttelijän työ*. Suom. Kristiina Repo. Helsinki: Tammi.
- Tšehov, Mihail. 1953. *O tehnikke aktjora*. Los Angeles.(Omakustanne).
- Tšehov, Mikhail. 1928. *Put aktjora*. Moskva: Akademija.

Kirjoittajat

Annette Arlander TeT, FM, on taiteilija, tutkija ja opettaja, joka kuuluu suomalaisen esitystaiteen/performanssitaiteen uranuurtajiin ja taiteellisen tutkimuksen edelläkävijöihin. Vuosina 2001-2013 hän toimi esitystaiteen ja -teorian professorina Teatterikorkeakoulussa. Arlanderin taiteellinen toiminta keskittyy kysymykseen miten esityksellistää maisema. Hänen tutkimusintresseihinsä kuuluvat taiteellinen tutkimus, tekijälähtöinen tutkimus (performance as research), esitystutkimus (performance studies), paikkakohtaisuus (site-specificity), maisema ja ympäristö. Tuoreimmat julkaisut, katso www.annettearlander.com

Liisa Byckling, FT, on tutkija ja dosentti (Venäläisen kulttuurin tutkimus) Maailman kulttuurien laitoksella (Helsingin yliopisto). Hän on julkaissut kaksi venäjänkielistä kirjaa Mihail Tšehovin työstä: *Mihail Tšehovin kirjeitä M. Dobužinskille* (Bakhmeteff Archive, New York) (1992, 2. painos 1994), ja venäjänkielisen väitöskirjan *MihailTšehov v zapadnom teatre i kino* (Mihail Tšehov länsimaiden teatterissa ja filmissä) (Pietari 2000; 2. painos valmisteilla) sekä monia artikkeleita englanniksi, ranskaksi, venäjäksi ja suomeksi. Julkaissut kirjan *Keisarinajan kullisseissa. Helsingin Venäläisen teatterin historia 1868 – 1918*. SKS 2009. Viimeisin julkaisu: *Stanislavsky and Michael Chekhov. Stanislavsky Studies*, 2. Ed. Paul Fryer. London 2013. Tulossa (johdantoartikkeli): Michael Chekhov, the Director. The Michael Chekhov Companion. Toim. Marie-Christine Autant-Mathieu & Yana Meerzon. Lontoo: Routledge 2014.

Jussi Helminen, teatterinohjaaja, Turun Norssin käytyään kävi myös Teatterikorkean -1967-1971 Helsingissä, oli mukana perustamassa Ahaa Teatteria 1971, ohjaajana Turun Kaupunginteatterissa 1978-1986, Johtajana Oulun Kaupunginteatterissa 1986-1990, Tampereen Työväen Teatterissa 1990-1998 ja Espoon Kaupunginteatterissa -2000-2013. Kirjoittanut, dramatisoinut ja ohjannut näytelmiä myös muissa teattereissa. Eläkkeellä johtamisesta, muista alan ammateista ei.

Pia Houni, TeT, dosentti. Tutkinut viime vuosina mm. Taiteilijoiden työtä, teatterialan johtamista, luovuutta, antiikin tragedioita, filosofisen praktiikan toimintaa.

Otso Huopaniemi, MA, MFA, is a Finnish playwright, director, performer, and artistic researcher who has shown work internationally including PS122 (NYC); 3LD Art & Technology Center (NYC); Kiasma Theater (Helsinki); ZKM Center for Art and Media (Karlsruhe, Germany); Theaterdiscounter (Berlin). Otso has been writing plays, directing and creating performances in various capacities since 1997, gradually moving from the staging of written texts to writing-in-performance using the technique that he has developed in collaboration with performers from diverse artistic and geographic backgrounds.

Marjatta Häti-Korkeila, FT, on ollut kehittämässä tutkimusinstituuttia ja toiminut tutkimusasiamiehenä Taideteollisessa korkeakoulussa, täydennyskoulutuskeskuksen johtajana Teatterikorkeakoulussa ja ollut mukana lukuisissa kansainvälisissä kehittämishankkeissa. Hän on toiminut Teatterintutkimuksen seuran puheenjohtajana. Väitöskirja *Teatterinjohtamisen dramaturgiaa. Keskeiset tehtävät, arjen ongelmat ja rakenteelliset muutostarpeet*. Kirjoituksia teatterista ja taideteollisuudesta. Tutkimusintressejä ovat teatteri ja media, teatterinjohtaminen ja taideorganisaatioiden toiminta.

Disa Kamula, FM, on Teatterintutkimuksen seuran jäsen, joka on erikoistunut Suzuki-metodin ja Viewpoints-tekniikan tutkimiseen ja harjoittamiseen. Hän on valmistunut filosofian maisteriksi 2007 Tampereen yliopistosta pääaineenaan Teatterin ja draaman tutkimus.

Minna-Kristiina Linkala, FM, VTT, on Helsingin yliopiston laaja-alaisen opettajankoulutuksen suorittanut viestinnän, äidinkielen ja kirjallisuuden opettaja. Hän on työskennellyt Tampereen yliopistossa tiedotusopin vs. assistenttina ja apurahatutkijana, Karhunmäen kristillisessä kansanopistossa (nykyinen Lapuan kristillinen opisto) viestinnän lehtorina, Helsingin yliopiston Avoimessa yliopistossa viestinnän luennoitsijana, pääkaupunkiseudun ammattikorkeakouluissa viestinnän, journalismin ja suomen kielen opettajana sekä viime ajat äidinkielen ja kirjallisuuden opettajana myös lukiossa ja peruskouluissa. Hänen intressialueensa on teatterin tutkimus yhteiskunnan ja kielenkäytön näkökulmista. Viestinnän väitöskirja *Teatterikriitikot kenttien kielipelissä. Bourdieulainen tulkinta suomalaista teatterikritiikkiä koskevasta muutospuheesta 1983 – 2003* käsittelee teatterikritiikeissä tapahtunutta muutosta.

Maiju Loukola, is a scenographer DA and artist-researcher, who works in the field of expanded scenography and research in visual culture. She defended her doctoral thesis *Anywhere near. Media scenographies and the architectures of touch (Vähän väliä. Näyttämön mediaalisuus ja kosketuksen arkkitehtuuri)*, including 6 art projects, in Aalto-ARTS Helsinki in spring 2014. She curates (together with T. Heinonen) the Prague Quadrennial 2015 Finnish exhibition pavillion – on the performative and spatial potential of contemporary Finnish sound & sound art – as well as its “phase preliminaire”, *Weather Station* exhibition in MUU gallery in Oct 2014 in Helsinki.

Jaakko Nousiainen is a creative professional with a multidisciplinary background in film, sound art, performance art, contemporary opera and music theatre. In recent years he has mainly worked as stage director, writer and researcher. At the moment he is developing productions, as well as working on the finishing stages of a practice-based PhD on the topic of digital opera and mobile media for the University of Lapland in Rovaniemi. www.jaakkonousiainen.net

Risto Ojanen, FT, on toiminut teatterikriitikkona, ohjaajana ja teatterinjohtajana sekä väitellyt journalismin ja teatterin yhtymäkohtaan asettuvasta Yhdysvaltojen liittovaltion teatteriprojektin Living Newspaper -ilmiöstä 1930-luvulla. Parhaillaan hän kirjoittaa Porin Teatterin historiaa.

Riku Roihankorpi, PhD, is currently a Senior Lecturer in Theatre and Drama Research and Media Culture in the School of Communication, Media and Theatre, University of Tampere, Finland. His recent research projects DREX and VIMMA have focused on new conceptions of spatiality and performativity from the viewpoints of technological performance, theatre theory and performance capture (PeCap) environments.

Hanna Suutela, FT, on toiminut vuodesta 2005 Tampereen yliopiston Teatterin ja draaman tutkimuksen professuurina. Hän väitteli Helsingin yliopistosta vuonna 1999. Hänen tämänhetkinen tutkimuskiinnostuksensa keskittyy dokumentiteatterin ja jukebox-musikaalin intermediaalisiin piirteisiin sekä teatterikentän meneillään olevaan murrokseen.

Maria Säkö, FM, on vapaa toimittaja, joka on pitkään kirjoittanut teatteri- ja tanssialan kritiikkejä mm. Helsingin Sanomiin ja Teatteri, tanssi - ja sirkus -lehteen, osallistunut kritiikkiä koskevaan keskusteluun ja toiminut alan opettajana mm. Taideyliopistossa. Kirjoittaa parhaillaan Q-teatterin merkityksestä kertovaa kirjaa.

Anna Thuring, FT, on tutkijana Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa. Vuodesta 2011 hän on työskennellyt Suomen Akatemian rahoittamassa Shifting Dialogues -projektissa, jossa tutkitaan aasialaista esittävää ja kuvataidetta. Thuringin muut tutkimusintressit liittyvät länsimaiseen fyysiseen teatteriin, näyttelijänkolutukseen ja sukupuolentutkimukseen.

Joanna Weckman, TaM, tutkija, pukusuunnittelija, jatko-opiskelija, vieraileva luennoitsija Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulussa sekä Helsingin yliopistossa. Julkaissut useita artikkeleita näyttämö- ja elokuvapukututkimuksen alalta, työskennellyt Teatterimuseossa eri projekteissa muun muassa pukukokoelman parissa sekä näyttelykuraattorina. Työskennellyt pukusuunnittelijana teatterin, tanssin ja oopperan parissa. Costume in Focus-tutkimusryhmän jäsen.