

Pia Houni – Pentti Paavolainen – Heta Reitala – Hanna Suutela (toim.)

Esitys katsoo meitä

TEATS
TEATTRIN-
TUTKIMUKSEN
SEURA

näyttämö&
TUTKIMUS 1

Tätä julkaisua myy ja välittää:
Yliopistopaino Kustannus | Helsinki University Press
PL 4 (Vuorikatu 3 A), 00014 Helsingin yliopisto
fax (09) 7010 2374
puh. (09) 7010 2363
books@yliopistopaino.fi
www.yliopistopaino.fi/kirjamyynti

Sisältö

.....

Johdanto 5

I näyttämö eheyttää ja purkaa

Esa Kirkkopelto:

Näyttämön ilmiö 12

Timo Heinonen:

Näyttämö, mimesis ja différenceTM.

Teatteritilan dekonstruktivisista arkkitehtuureista. 38

II tekijän ja tulkitsijan katse

Lasse Kekki:

Enkelit silloin ja nyt –

Tony Kushnerin näytelmän *Angels in America* radikaalit visiot.62

Hanna-Leena Helavuori:

Näkyvä ja näkymätön – miten ohjaaja näkyy esityksessä.

Kaisa Korhonen ja *Familjen Bladhs barn*.....85

Teemu Paavolainen:

Nukketeatteri ja kognitiotiede.

Ekologinen näkökulma esiintyviin esineisiin. 108

III esitys näyttää aikansa

Pirkko Koski:

Traditio ja murros.

Eino Salmelainen *Nummisuutarien* tulkkina 1954..... 140

Pentti Paavolainen: Itsetilitystä vai julistusta? Ernst Tollerin <i>Hinkemann</i> – avainteos 1920-luvulla.	160
--	-----

IV Katse katveeseen

Mikko-Olavi Seppälä: Teatterin hyväksi. Työväenteatterien keskusjärjestön perustaminen 1910-luvulla.....	184
--	-----

Joanna Weckman: Pukusuunnittelun pioneereja.	209
--	-----

V Tutkimusten arviointeja

Tärkeä ja ajankohtainen tietopaketti. Risto Ojanen. (arv. Pentti Paavolainen)	244
---	-----

Kun moderni tuli ja alettiin akateemisiksi. Timo Kallinen. (arv. Risto Ojanen).....	246
--	-----

Sivistynyt ja omintakeinen väitöskirja. Riitta Pohjola. (arv. Hanna Suutela)	250
---	-----

Teatteria ja politiikkaa 1940-luvun murrosvuosina & Vallankumousta lavastamassa. Hanna Korsberg. (arv. Timo Kallinen)	252
---	-----

Viisi <i>Neiti Julieta</i> – tutkittua ja koettua tietoa. Laura Gröndahl. (arv. Hanna Korsberg)	254
---	-----

Keskusteleva tutkimus Teatteri Jurkasta. Kaarina Kytömaa; Teatteri Jurkka. (arv. Hanna Suutela)	256
---	-----

Abstracts	259
-----------------	-----

Kirjoittajat ja toimittajat.....	263
----------------------------------	-----

Johdanto

Teatteri- ja tanssialan tutkimus lähestyy vähitellen sitä laaja-alaisuutta ja merkittävyyttä jota itse taiteenalat Suomessa nauttivat. Vuosituhannen alusta lähtien ovat teatterintutkimuksen kevät- ja syyspäivät koonneet eri kaupungeissa työskentelevät tutkijat keskustelemaan toistensa töistä ja alan tutkimuksen edistämisestä. Myös monet viime vuosien teatterin- ja tanssitutkimuksen julkaisut ovat laajentaneet ja syventäneet tutkimusalan kenttää. Vuonna 2002 perustettiin viimein henkilöjäsenyyteen perustuva Teatterintutkimuksen seura, jonka keskeisimpänä tehtävänä on edistää alan tutkimusta tiede- ja taideyliopistojen rakenteiden tukena. *Näyttämö ja tutkimus* on Teatterintutkimuksen seuran julkaisusarja, joka alusta lähtien ilmestyy sekä verkkomuotoisena että kirjana. Termi näyttämö yhdistää tanssin ja teatterin sekä muut elävät näyttämötilassa esitettävät tapahtumat. Tässä artikkelikokoelmassa kirjoittavat tutkijat lähestyvät näyttämön käsitettä metaforisesti, konkreettisesti sekä tekijyyden näkökulmasta käsin.

Tutkimuksellakin on näyttämönsä. Julkisuus ja julkinen keskustelu on ensisijaisesti sen konteksti, perinteisimmin kytkös tiettyyn instituutioon ja siellä kehkeytyneeseen lähestymistapaan. Tutkimuksen näyttämönä toimii tieteenala, jonka piiriin se kuuluu tai jota pyrkii haastamaan, myös tiedeyhteisön julkaisufoorumit konkretisoivat tutkimuksen näkyväksi yleisölle. Teatterin- ja tanssintutkimukselle on ominaista poikkitieteellisyys ja se verkostoituu siten moniin keskusteluihin esimerkiksi filosofian, estetiikan, pedagogiikan, sosiologian tai historian lähestymistapojen kanssa. Tutkimus näyttäytyy vaihtelevilla tavoilla, kun sen oletusyleisönä on tiedeyhteisö, taideyhteisö tai jokin suuren yleisön tavoittava populaari foorumi.

Näyttämötaiteet ovat itsessään ihmisen ja hänen ehtojensa tutkimista – kuten klassinen määritelmä kuuluu. Tutkimus voi konstruoida meille menneiden tapahtumien yhteiskunnallisen ja historiallisen jatkuvuuden ja uudelleen tulkintojen mahdollisuuden. Tutkimus voi nostaa esille joukon toimijoita, jotka ovat omana aikanaan luoneet taiteellisia ja sosiaalisia

näyttämöitään. Siten se voi tuottaa meille ymmärryksen näyttämöstä moniulotteisena ja monimerkityksisenä tilana tai kokemuksena, kuten kirjan artikkeleista on luettavissa. Ensisijaisesti näyttämö on kuitenkin se tapahtumapaikka, jossa esitys tapahtuu. Tämä suhde esitykseen piiryy selkeästi esille myös artikkeleissa: se on teatterin- ja tanssitutkijan huomion keskiössä, vaikka varsinaisesta esitysanalyysistä ei olisi kysymys. Tekijät, kokemukset, tulkinnat ja merkitykset peilautuvat viime kädessä tähän esittävän taiteen olemukseen.

Käsillä olevan artikkelikokoelman tekstit kuvaavat monialaisesti teatterintutkimuksen kenttää. Ne osoittavat miten monipuolisesti näyttämön keskiöstä voi liikkua erilaisiin suuntiin. Tutkijan aktuaalinen katse voi suuntautua historian uudelleen tulkintaan, se voi tarkentaa kohteekseen vielä aktiivisia tekijöitä ja teoksia tai polarisoida aihepiiriä esseistisen filosofisesti, haastaen näin keskustelemaan tutkimuksen- ja taiteenalan perusteista. Artikkelit osoittavat aihepiireillään, että teatterintutkimuksen maastossa on lukuisia reittejä ja poikkitieteellisyys antaa mahdollisuuksia erilaisille kartanlukutaidoille ja -tavoille.

Tästä moniulotteisuudesta huolimatta kirjan artikkelit edustavat vain osaa teatterin- ja tanssintutkimuksen kentästä. Erityisen huomionarvoista on mainita, että kirjan sivuilta puuttuu merkittäviä lähestymistapoja, kuten draamantutkimus, nykyteatterin tekijöiden ajankohtaisen työskentelyn tarkempi analysointi, taiteilijoiden itsensä yhä lisääntyvässä määrin tekemä tutkimus tai tanssintutkimus kokonaisuudessaan.

Näyttämö ja Tutkimus 1. koostuu yhdeksästä artikkelista ja tutkimusarvioinneista. Artikkelit valittiin tarjottujen yli 20 artikkelin joukosta. Seuran julkaisuutoimikunta toimitti vertaisarvioinnin ja tilasi tutkimusarvostelut. Toimituskuntana se on ryhmitelty julkaistavat artikkelit niiden lähestymistavan ja tematiikan puolesta osioihin.

Esitys katsoo meitä aina kun annamme sen katsoa omaan maailmaamme sisälle. Se eheyttää meitä tai se voi purkaa meidän ymmärrystämme ja antaa palaset uuteen. Nämä kaksi funktiota saavat eräänlaisen paradigmaattisen esityksensä teoksen avaavissa puheenvuorossa ja artikkelissa.

I osa – Näyttämö eheyttää ja purkaa

Filosofi ja teatteriohjaaja Esa Kirkkopelto on toistaiseksi käsitellyt tekemäänsä teatteria ja filosofisia pohdintojaan erillään toisistaan. Syksyllä 2003 hän piti puheenvuoron näyttämösopimuksen käsitteestä Suomen Estetiikan seuran kollokviossa. Kirkkopelto asettuu väitöskirjansa lähtökohtiin nojaten intensiivisellä tavalla siihen traditioon, joka on halunnut nähdä

näyttämön pyhänä. Kirkkopelto jäljittää pyhän näyttämön ajatuksen varhaisen romantiikan filosofiseen teoriaan, joka vaikutti myös konkreettisesti vähän myöhempään romantiikan ajan teatteriin. Tuossa traditiossa ihmisen tehtävä on jonkin suuremman katseen alla näytellä osansa – ihmisen osa.

Shakespeare käytti vanhaa metaforaa ihmiselämästä rooleina maailman näyttämöllä. Saksan romantikot löysivät Espanjan barokin Calderónin ja hänen *Suuren Maailmanteatterinsa*. Keski-ikäistä traditiota jatkava pyhä näytelmä, *auto sacramental*, lähti siitä, että se miten ihminen toteuttaa maallisen osansa tai roolinsa vaikuttaa hänen rooliinsa ikuisuudessa. Nämä historialliset viittaukset muistuttavat siitä, että Kirkkopelto on tavallaan kutsumassa takaisin sellaista suhdetta teatteriin, jossa se, mitä näyttämölle tuodaan, ei olisi itse elämän kannalta yhdentekevää. Näin hän keskustelee myös sen pitkän modernismin ja uusromanttisen tradition kanssa, joka etsi teatterin pyhyttä laulusta, tanssista, rituaalien jäljittelystä, näyttämön muuttamista kulttipaikaksi tai saartamalla esiintyjät ja katsojat muuten fyysisesti yhteiseen rituaaliseen kokemukseen.

Teatterin, todellisuuden ja etiikan suhteita kysytään niin ikään Timo Heinosen näyttämöteoriaa käsittelevässä artikkelissa. Dekonstruktiivisen tunnistuksen mukaan ero, murtuma esityksen ja esitettävän välillä on peruuttamaton ja se perustaa näyttämön ontologian. Vain tuon eron tunnus-tava ja sen pohjalta tarjottuja toden kuvauksia purkava teatteri voi olla filosofisesti pätevää. Kaikki muu merkitsee teatterin potentiaalinen käyttämättä jättämistä niin mahdollisten kerronnan ja tilan strategioiden alueella kuin erityisesti eettiseltä kannalta. Teatterilla on aina filosofian alunäyttämöltä periytyvä mahdollisuutensa, joko tuottaa ja uskotella erilaisia illusorisia todellisuuden rakenteita ja metafysiikkaa tai purkaa ja osoittaa ne sosiaalis-kulttuurisesti konstruoiduiksi.

II – Tekijän ja tulkitsijan katse

Lasse Kekin väitöskirjan toinen tutkimuskohde on nykyteatterin klassikon aseman saavuttanut Tony Kushnerin kaksiosainen näytelmä *Angels of America* (1991–92). Suomenkielinen kantaesitys nähtiin jo 1994 Suomen Kansallisteatterin Omapohjan näyttämöllä Otso Kauton ohjaamana. Kekki poimii artikkeliinsa kysymyksen vastikään Suomessakin televisioidun Mike Nicholsin ohjaaman televisioversion erityispiirteitä suhteessa itse näytelmätekstiin sekä ennen muuta niihin erityisen monenkaltaisiin homoidentiteetin ilmenemiin ja niiden muutoksiin teoksessa. Queer-tutkimus, jota on yritetty suomentaa pervo-tutkimukseksi, on kuitenkin sensitiivistä sukupuoliisuuden monenkaltaisuuksien tunnistamiselle. Verbillä

queerittaa Kekki viittaa siihen, miten näytelmä katsoo tai asettaa Yhdysvaltojen kansallisia perinteitä homokatseen alle. Sen tarjoamat queer-visiot eri vuosisatojen ja osakulttuurien elämänhistorioihin luovat sille kaleidoskooppimaisen rikkauden yrittämättä ”sinetöidä valmiin yhteisön mallia”, kaikkein vähiten se konstruoi mitään yhtä tai eheää homoyhteisöä.

Hanna-Leena Helavuoren käsillä olevaa artikkelia laajemman haastatteluprojektin kohteena on teatteriohjaaja Kaisa Korhonen ja hänen tuotantonsa. Helavuori kysyykin poleemisesti, lakattiinko ohjaajasta puhumasta auteurina juuri silloin, kun naispuolisten ohjaajien tuotanto olisi pitänyt hyväksyä monisyisenä ja tekijänsä syvimpiin kysymyksiin sitoutuneena *œuvrenä*. Artikkelin keskiössä on syksyllä 2004 Viirus-teatterissa ensi-iltaansa saanut Christer Kihlmanin romaaneihin perustuva *Familjen Bladhs barn*. Helavuori edellyttää ja osoittaa, että ohjaajan ja auteurin työstä ei voi kirjoittaa tutkimuksenakaan relevanttia tekstiä, ellei siihen sisälly voimakasta sisältäpäin katsovaa, eläytyvää ja empaattista – ymmärtävää otetta. Etäisemmästä tutkijapositionista käsin on mahdollista suhteuttaa tekijöitä aikaansa, nähdä heidän projektinsa historiallisena. Ohjaus, taideteos on kuitenkin niin monisyinen kokonaisuus, että sen eri ulottuvuudet ja merkityskerrostumat aukeavat vain tarkalla kuuntelulla – niin, että tutkija on tutkittavalleen yhtä voimallisesti läsnä kuin ohjaaja näyttelijälleen.

Kiinnostavalla tavalla joitain samoja ydinkuvia etsii se kognitiotieteen tarjoama näköala, jota Teemu Paavolainen artikkelissaan teatterintutkimuksen mahdollisuutena esittelee. Silti se tulokulma asiaan on toinen. Taivoitteena on tutkia esineiden ja ihmisen suhdetta toisiinsa Meyerholdin, Kantorin ja Grotowskin näyttämöillä. Hänen tutkimuskohteenaan ovat esittävät esineet eli nuket. Paavolainen lähtee ajatuksesta, jonka mukaan esitystä on mahdollista analysoida hyödyntämällä tunnistettavia ja purettavia kognitiivisia skeemoja. Ne ovat malleja kuten OSA – KOKONAISSUUS tai KESKUS – PERIFERIA, sekä muita yksinkertaisia, jotka opimme huomaamattamme jo tiedollisen kehityksen varhaisvaiheessa. Analyysissä kognition näyttämö ja teatterin näyttämö siis lankeavat toisiinsa katsojan mielessä, mutta sisältää myös ympäristönsä kanssa vuorovaikutuksessa olevan kehon. Siksi kognitiotieteen relevanssi teatterintutkimukselle näyttää vähintään selvittämisen arvoiselta.

III osa – Esitys näyttää aikansa

Pirkko Koski tarkastelee teatterihistorian alaan kuuluvassa artikkelissaan Eino Salmelaisen *Nummisuutarit* –ohjausta Tampereen Työväen Teatterissa vuonna 1954. Esitystä ja ohjaajaa moitittiin sen vastaanotossa Aleksis

Kiven häpäisemisestä, sillä alkoholismien kuvaaminen vailla koomista keventämistä rikkoi selvästi yleisön odotuksia, jopa suomalaisten minäkuva. Koski asettaa Salmelaisen *Nummisuutarit* osaksi klassikkotulkintojen pitköä kulttuurihistoriallista jatkumoa, mutta osoittaa että keskeiset ihanteellisten luku- ja näyttämistöjen aika oli ohi, ja että tämäkin esitys sijoittui osaksi 1950-luvun modernisaatiota.

Erityisesti työväen näyttämöillä esitetty Ernst Tollerin *Hinkemann* oli 1920-luvun teatteritapaus useissa kaupungeissa. Kuvausten mukaan se tuotti katsojilleen poikkeuksellisen syvän elämyksen. Näytelmä ja sen tematiikka on historiankirjoituksessamme kuvattu varsin kapeasti, noudattaen vasemmistolle suopeaa luentaa *Hinkemannista* sodanvastaisena näytelmänä. Pentti Paavolainen osoittaa artikkelissaan, että näytelmässä merkittävää oli myös sen voimakas eksistentiaalinen sävy sekä sen sisältämä työväenliikkeen sisäinen kritiikki ja keskustelun tarve, kun kansalaissodan jälkeen oli löydettävä elämälle suuntaa.

IV – Katse katveeseen

Ahkeraan lähdetyöskentelyyn perustuva historiantutkimus näyttää kynensä neljännen osion artikkeleissa, jotka molemmat tervetulleesti tuovat valoa pimeään. Mukana voi olla lähdelöytöjä tai ainakin tutkimusmateriaalia luetaan uudesta näkökulmasta. Suomalainen teatterihistoria operoi usein jo toista kierrosta uusien tulkintoja kertaalleen tutkituista tai ylimalkaisesti tunnetuista aiheista. Mikko-Olavi Seppälä kykenee artikkelissaan osoittamaan, että Työväen Näyttämöiden Liiton perustamista hankittiin aktiivisesti jo kymmenkunta vuotta ennen nykyistä perustamisvuotta 1920. Valtakunnalliset hankkeet lähtivät liikkeelle Helsinkiin perustetun Kansan näyttämön rahoitustarpeesta, mutta pian yhteistä liittoa hankittiin jo monen maakunnallisen näyttämön voimin selviin toiminnallisiin tarpeisiin.

Joanna Weckman esittelee artikkelissaan neljä pukusuunnittelijaa, jotka oman toimensa, esimerkiksi muotihuoneen pyörittämisen ohella suunnittelivat säännöllisesti teatteripukuja erityisesti historiallisiin näytelmiin ja oopperoihin. Näyttämöpukujen suunnittelijoita ei ole tunnettu nimeltä juuri ennen 1960-lukua. Weckman on tehnyt kiinnostavaa perustutkimusta kokoamalla ensimmäistä kertaa yhteen varhaisten pukusuunnittelijoiden elämäkerta- ja työuratietoja. Artikkelista puhkeaa esiin myös monia tutkimuskysymyksiä, kuten kysymykset näkymättömästä tai nimettömästä työstä, moniammatillisuudesta ja ammatin sukupuolittuneisuudesta, jotka hyvin viitoittavat pukusuunnittelun tutkimusta jatkossa.

IV osa – Tutkimusten arviointi

Useita tutkimuksia ja väitöskirja-arvioita viime vuosilta, on koottu kollegiaalisten kirjoitusten muodossa. Arviointi koskee Laura Gröndahlin, Timo Kallisen, Hanna Korsbergin, Risto Ojasen ja Riitta Pohjolan tutkimuksia sekä Kaarina Kytömaan toimittamaa Teatteri Jurkka –kirjaa.

Tutkimuksen näyttämölle asettuu myös tutkija asettaessaan näyttämänsä muiden luettavaksi ja arvioitavaksi. Tällä näyttämöllä tutkija on yhtä paljaana kuin taiteilija, joka aina astuu sinne syntymisensä tilassa. Kaikki mikä näyttämölle asetetaan saa merkityksensä suhteessa siihen miten ja missä itse tuo näyttämö on olemassa. Siksi tutkimuksen näyttämö myös aina antaa merkityksen, muokkaa ja viime kädessä vääristää sen, mitä se sinne tuo. Mutta näyttämölle on astuttava ja etsittävä valo. Kuin näyttämön valonheitin, se voi tulla valmiista kulmasta ja kiinteästä rakenteesta, mutta yhtä lailla heittäjän voi ottaa käteen ja suuntailla sillä eri suuntiin paikkaakin vaihtaen.

* * *

TeaTS – Teatterintutkimuksen seura ry julkaisee – se on siis olemassa.

Helsingissä, toukokuun 10. pnä 2005
Toimituskunta

I Näyttämö eheyttää ja purkaa

Esa Kirkkopelto

Näyttämön ilmiö ¹

Kirjoitus on Suomen Estetiikan seuran symposiumissa pidetty puheenvuoro. Näyttämö määritellään lähtökohtaisesti toimivan ihmisen ilmiön puhtaaksi, transsendentaaliksi muodoksi. Näyttämösopimus kaikissa historiallisissa ja sosiaalisissa variaatioissaan määrittyy aina suhteessa siihen perustavaan ja vankkumattomaan transsendentaaliin sopimukseen, jonka kokemuksemme, todellisen ja mahdollisen välttämättömänä suhteena muodostaa. Teatterissa luotamme vain siihen, mikä noudattaa ja edistää tuota suhdetta.

Tarkoitukseni on seuraavassa näyttää jotakin näyttämöstä, siitä miten näyttämö on, saada esiin näyttämön ilmiö. Sikäli kuin näyttämö itse on eräänlainen näytön ja näyttelemisen paikka, lienee väistämätöntä, että myös tuleva esitys on eräällä tavalla näyttämöllinen. Toivoisin siis että esitystäni voitaisiin seurata ikään kuin teatterina, jotta varmistuisi, pitääkö siinä esitetty paikkaansa.

Mutta miten voi seurata jotakin ”ikään kuin teatterina”? Eikö teatteri ole jo itsessään alue, jossa asioita tarkastellaan ikään kuin ne tapahtuisivat oikeasti, kuten Aristoteleesta lähtien on tavattu ajatella, niiden pelkän *mahdollisuuden* suhteen²? Mitä ”ikään kuin teatterissa” voi enää siihen mitään lisätä? Eikö olisi parempi puhua vain pelkästä teatterista? Siitä itsestäänkö? Mutta emmehän nyt - oletettavasti - ole missään teatterissa, sinä kuulijani, minä tämän tekstin lausuja. Vai olemmeko sittenkin? Voiko teatteri alkaa pelkästä katsojan, tekijän, lukijan tai kirjoittajan päätöksestä? Onko se katsojan tai yleisön kannalta vain valinnan, päätöksen asia? Ja millainen on

tuon päätös tai valinta? Voiko tekijä puolestaan ilmoittaa missä ja milloin tahansa, että nyt tämä tästä lähtien on teatteria, nyt olemme, olette, teatterissa? Kokemuksen perusteella tämä näyttäisi hyvinkin olevan mahdollista, mikäli esiintyjä vain kohtaa kyllin vastaanottavaisen yleisön. Katuteatteri lienee tästä eräänä todisteena. Tarvitaan siis esittäjä, tarvitaan yleisö ja tarvitaan jotakin näiden välillä. Tarvitaan yhteinen sopimus, järjestetty esitystilanne. Ehdotankin teille, kuten sanotaan, ”näyttämösopimuksen” solmimista.

Mutta toisaalta, heti kun kyseinen sopimus on solmittu, kun näyttämösitys alkaa, itse näyttämö ilmionä katoaa näköpiiristä; se vetäytyy sivuun taikka syrjään nostaen, korottaen samalla esiin muita asioita kuin itsensä. Se alistuu sille ominaiseen ja tuttuun tehtäväänsä, tarjoamaan puitteet itse näytelmälle, sille mikä näyttämöllä tapahtuu. Tällöin itse näyttämöä ei enää pysty kunnolla tarkastelemaan. Siksi en pyydäkään teitä oitis suostumaan mihinkään, sen sijaan pyydän pohtimaan kanssani itse näyttämösopimuksen syntyä, sen solmimista, koska ilmeisesti näyttämöä ei kuitenkaan ole ilman sitä. Ilman yhteistä sopimusta näyttämö ei näyttäydy näyttämönä vaan jonakin muuna, esim. eräänlaisena väliaikaisena parakirakennelmana, kojuna taikka telttana, mitä sana *skênê* antiikissa alun perin merkitsi; tai sitten korokkeena, lavana, podiumina, johon taasen viittaa englannin sana *stage* samoin kuin saksan *Bühne*. Siltä näyttämö luonnollisesti näyttää pelkän ulkopuolisen tarkastelijan, esim. näyttämötekniikan tai palomiehen silmissä. Mutta se alkaa näyttää siltä myös pitkästyneen tai muutoin esityksestä tarpeekseen saaneen katsojan silmissä, joka tällöin yksipuolisesti sanoo sopimuksensa irti. Jälleen näyttämön ilmiö on kadotettu, joskin eri tavalla kuin silloin, kun se toimii itse näyttelemisen paikkana ja ehtona. Tavoittaaksemme näyttämön ilmiön, on siis koetettava leikkiä itse näyttämösopimuksen solmimista, tehdä se niin tietoisesti ja niin hitaasti, että samalla ehditään erottaa mitä siinä tapahtuu. Ryhtykäämme siis yhdessä lähestymään näyttämöä. Ottaen huomioon miten hienosyisestä ja vaikeasti tavoitettava asiasta on kysymys, ymmärtänette että yritys vaatii meiltä kaikilta hieman ponnistusta ja kärsivällisyyttä.

Näyttämön käsite

On tietenkin monta tapaa puhua näyttämöstä näyttämönä. Sana näyttämö herättäne teissä ennen kaikkea tilallisia mielikuvia. Vastaavasti voisin itsekkin yksinkertaisesti osoittaa joitakin näistä tilallisista ilmiöistä, joita yleisesti kutsutaan näyttämöiksi, tuota näyttämöä tuolla tai tätä tässä. Tämä on yksi tapa edetä. Jos otetaan huomioon, mitä kaikkea tavataan kutsua

sanalla näyttämö, myös itse näyttämön ilmiö, se jota on tarkoitus lähestyä, näyttäytyy entistä monitahoisempana ja salaperäisempänä. Toinen totunnainen tapa olisi lähteä selvittämään sitä, mitä näyttämön käsite on eri aikoina merkinnyt, alkaen antiikista ja lähestyien keskiajan ja uuden ajan näyttämökäsitysten kautta modernia, tai peräti jälkimodernia näyttämöä. Tämän kaltainen selvitys vaatisi paljon teatterihistorian piiriin kuuluvaa työtä. Tällaista työtä on toki paljon tehtykin, ja sen tulosten tunteminen on epäilemättä hyödyksi, jos pyrimme ymmärtämään näyttämön olemista. Tavoittemme suhteen ei ole suinkaan samantekevää, että näyttämö on historiallinen muodoste. Näyttämöllä on sekä etymologiset että käytännölliset lähtökohdansa tietyssä menneisyydessä ja se on aikojen kuluessa kokenut useita muodonmuutoksia. Näyttämöllä esitystilana on historiallinen tulemisensa. Tämän perustella voi kysyä onko yleensä mielekästä puhua tässä jostakin yhdestä asiasta, vai pitäisikö alusta lähtien hyväksyä ajatus, että näyttämöitä on useita: erilaisina näyttämötiloina, teattereina, stageina ja niiden eri tyyppienä (laitosnäyttämö, kamarinäyttämö, kahvilanäyttämö, tirkistyluukkunäyttämö, areena, pyörivä näyttämö, kesäteatterinäyttämö, festivaali-stage, peep-show, nukketatteri, radioteatteri, sokeiden teatteri, jne.); erilaisina historiallisina näyttämötyypeinä (antiikin teatteri, italialainen näyttämö, shakespearelainen lavanäyttämö, formalistinen näyttämökone); ja vihdoinkin tavallisen kielen käytön tasolla, silloin kuin näyttämön käsite irtoaa nimenomaisesta teatterillisestä yhteydestään ja tarjoaa metaforan, jonka avulla voi luonnehtia erilaisia yhteiskunnan, kulttuurin ja käyttäytymisen ilmiöitä. Näin tapahtuu esimerkiksi silloin kun puhutaan maailman näyttämöstä, historian näyttämöstä, sodanäyttämöstä, politiikan näyttämöstä, unen näyttämöstä tai vaikka Helsingin glamrock-skenestä. Erikseen on vielä mainittava termin laaja filosofinen käyttö filosofeeminä. Tällöinkin käsitettä käytetään usein miten metaforisesti, vailla varsinaista pyrkimystä ymmärtää itse teatterin tekemistä ja sen ehtoja.

Jos hyväksymme erotuksetta kaikki mainitut määritelmät, näyttämö ilmiönä katoaa jälleen. Jos taas rupeamme abstrahoimaan annettujen empiiristen esimerkkien perusteella näyttämön määritelmää, päädytään sanakirjamaiseen yleistyksen, joka ei syvennä ymmärrystämme asian suhteen. Ongelmamme ei ole määritelmällinen. Silti samaan aikaan on todettava, että jos jotakin sellaista kuin näyttämön ilmiö on tavoitettavissa, se ei voi jäädä välinpitämättömäksi suhteessa yhteenkään edellä viitattuun näyttämön ilmenemismuotoon. Kysymys kuuluukin, onko mahdollista ajatella näyttämöä yleisyydessään ja silti ymmärtää se ilmiönä, jonakin itse itsensä näyttävänä olemisena, joka meidän on mahdollista tavoittaa ja kuvata kä-

sitteellisesti³. Se, että näyttämö sellaisenaan ei sijaitse missään tiettyssä ajassa tai paikassa, ei merkitse että kysymys olisi pelkästä yläkäsitteestä, joka kokoaa piiriinsä joukon empiirisempiä käsityksiä. Ilmenehän näyttämö jollakin salaperäisellä tavalla kuitenkin aina siellä ja silloin kun näyttämöstä puhutaan, tai kun tehdään jotakin *näyttämöllistä*.

Näyttämö ja kokemus

Huomasimme alussa, että voitiin sangen yksiselitteisesti todeta, koska näyttämö on ja koska sitä ei ole. Tuon ilmeisyyden edellytyksenä oli kuitenkin se, että näyttämön olemisen lähtökohdaksi otettiin tilallisten ja historiallisten määreiden sijasta esitystilanne, tapahtuma. Tällöin näyttämön oleminen näyttäisi olevan täysin riippuvainen omasta tarkastelutavastamme. Me väitämme tietävämme ikään kuin luonnostaan milloin näyttämö on, milloin se ei ole. Mutta mistä me sen tiedämme? Ja mistä seuraa tuon tietämyksen näennäinen spontaanisuus, itsestäänselvyys? Onko kyseessä lopulta edes varsinainen tiedon asia? Näyttäisi siltä, että meillä ainakin jostakin kehitysvaiheesta lähtien on tiettyä *näyttämöllistä ymmärrystä*, jonka mukaan kokemuksemme osaa omaksua näyttämöllisen tarkastelutavan. Osaamme periaatteessa tehdä eron todellisuuden ja teatterin välillä. Ymmärryksemme koskee tällöin itse asiassa oman kokemuksemme olemisentapaa ja muotoja. Kokemuksen perustavia ehtoja koskevaa tietoa kutsutaan filosofian piirissä ”transsendentaaliksi”. Latinan *transcendere* (*trans* + *scandere*) tarkoittaa ”ylitse tai tuolle puolen kiipeämistä”. Minkä yli tai tuolle puolen ymmärryksemme tällöin kapuaa?

Transsendentaalin tarkastelun lähtökohtana on kokemuksen tosiasia, yksittäiset kokemussisällöt, ilmiöt - aistimukset, tunteet, mielikuvat, havainnot ja käsitykset - joista käsin, ikään kuin sisältä päin, aletaan lähestyä tämän tosiasian ehtoja: mitä muuta, meille ilmenevän kokemuksen ylittävää mutta sitä silti määrittävää on oletettava, jotta kokemus olisi mahdollista sellaisena kuin se kiistatta näyttää olevan? Mitkä ovat kokemuksemme mahdollisuusehdot?⁴ Millä tapaa ilmenee tällöin kokemuksen itsensä rakenne ja toimintatapa? Transsendentaali ei siten ole transsendenttia, tuonpuoleista, - sen etsimät asiat eivät sijaitse inhimillisen kokemuksen tuolla puolen, vaan ainoastaan sen omien tuotosten ja sisältöjen tuolla puolen, ikään kuin kokemuksen rajalla, kynnyksellä, kehyksenä. Transsendentaali ymmärrys kielii kokemuksen itsensä ja sen tuotosten (ilmiöiden) olemisentavasta, siitä mistä sinällään ei voi olla suoraa kokemusta, mutta jota kokemus itse eräällä tavalla on. Tuon kielimisen, transsendentaalin ymmärryksen, sanoiksi pukeminen käsitteellisen analyysin tietä on filosofian

harjoitusta.

Kun jatkossa kysymme näyttämön olemassaolontapaa, pohdimme siis transsendentaalisti näyttämön ja kokemuksen yhteyttä, ykseyttä. Jos oletamme että kokemuksemme on aina kokemusta jostakin, joka lähtökohtaisesti on meille olomuodoltaan outoa, mutta joka kokemuksessamme asettuu ”maailmaksi”, tunnistettavan ja tiedettävän olemisen piiriksi, tarkoittaa se, että teatterissa kohtaamme maailman ja kaiken siihen kuuluvan näyttämöllisesti. Maailma ei teatterissa ole siis suinkaan suljettu pois, vaan se tematisoituu erityisellä tavalla, yhtäaikaan tuttua ja tuntemattomana, näyttämöllisenä maailmana. Tätä näyttämöllistä ymmärrystä kannamme mukanaan joka hetki *näyttämöllisen esittämisen ja sopimuksen mahdollisuutena*. Kun kysymme tällä tapaa näyttämön ja kokemuksen yhteyttä, voimme myös irrottautua välittömästi teatterikontekstista ja kääntää näkökulmamme toisin päin: mitä meidän on oletettava puolestaan kokemuksestamme, jotta näyttämö voisi olla minä hetkenä hyvänsä, missä tahansa ja kaikissa tosiasiallisissa muodoissaan?

Kun ajatellaan näyttämöä kokemuksena tai kokemusta näyttämönä tämä ei tarkoita, että ulkoisesta siirryttäisiin sisäiseen, ikään kuin ”pääsisäiselle” näyttämölle, esimerkiksi siinä mielessä että teatteri palautuisi lopulta joihinkin psykologisiin havaintomekanismeihimme. Jos alettaisiin tähän tapaan puhua ”kokemuksen näyttämöstä”, tällöin jo hiljaa oletettaisiin ymmärretyksi se, mitä ollaan vasta tutkimassa, nimittäin näyttämön olemisentapa, joka tässä mielessä olennaisesti ylittää sisäisen (psykkisen) ja ulkoisen (fyysisen) välisen erottelun, aivan kuten kokemukkin on Kantilta lähtien tehnyt (kuten hän osoitti, yksityinen tai täysin sisäinen kokemus on mahdottomuus)⁵. Kun pohditaan kokemuksen ja näyttämön yhteyttä, ymmärtänette, että tällöin kysytään jo jotakin sangen perimmäistä, sitä miten teatteri yleensä on mahdollista mielekkäänä inhimillisenä toimintana. Teatterin näkökulman kautta kysytään puolestaan, mitä varten taide on. Näkökulma karkaa näin kuitenkin helposti ahdistavan yleiselle tasolle. Kuinka palauttaa asia tasolle, jolla se jälleen vakuuttaisi meitä itsestäänselvyydellään palaamatta edellä lueteltuihin empiirisiin määreisiin? Tuo itsestäänselvyys on nähdäkseni mahdollista vain silloin kun näyttämöllisyys ymmärretään välittömässä yhteydessään kokemuksen transsendentaaleihin piirteisiin. Kysymys näyttämön ilmiöstä näyttää kääntyvän kysymykseksi siitä miten saada kokemus tunnistamaan oma näyttämöllisyytensä, tuottaa *näyttämön kokemus*. Näyttämön kokemus on kokemus kokemuksen itsensä näyttämöllisyydestä. Millä tavalla tuollainen kokemus voisi olla mahdollinen?

Onko kysymys esteettisestä, tai peräti taiteellisesta kokemisentavasta? Näiden luonteesta on olemassa monia filosofisia teorioita. Mutta näyttämö ei kuitenkaan lähtökohtaisesti ole vielä taidetta, se on pikemminkin taiteen toteutumisen paikka, nimittäin näyttämötaiteen, teatterin. Näyttämöllä asiat kyllä näyttäytyvät tietyllä tavalla esteettisesti, tapahtumisensa tavan mukaan - kauniisti, ylevästi, suloisesti, arvokkaasti, sopusointuisasti, epäsointuisasti, herkästi, yksinkertaisesti, rytmisesti, liikuttavasti, mahtipontisesti, pateettisesti, apaattisesti, koomisesti, traagisesti, absurdisti, groteskisti, mekaanisesti, unenomaisesti, kohtalonomaisesti, yllättävästi jne. Täten näyttämö tarjoaa mahdollisuuden myös taiteellisille esityksille, ja näyttämö voisi tässä mielessä olla hyvinkin eräs taiteellisen kokemuksen transsendentaali. Mutta edellä mainitut esteettiset määreet voivat koskea myös muita taideteoksia ja taiteenlajeja. Siksi, päästäksemme kiinni näyttämön näyttämönä olemiseen, on kysyttävä ensin, mikä olisi ominaisimmin *näyttämöllinen ilmiö*, jonka ehtona juuri näyttämö on yleistymättä koskemaan erotuksetta kaikkea taidetta. Muutoin kysymys näyttämöstä haihtuu jälleen yleisyyteensä, laajenee koskemaan taideteoksen transsendentaalia ehtoa yleensä.

Tämä asia, näyttämöllinen ilmiö *par excellence*, on nähdäkseni ihmistoiminnan ilmiö. Se on ollut se alusta lähtien, ts. antiikin Kreikasta, jossa Aristoteles kerran määritteli draamallisen jäljittelyn (*mimesis*) ”toimivien ihmisten” (*prattontas*) jäljittelyksi⁶. Toimivaa ihmistä ei tällöin tarkastella niinkään toiminnan tarkoituksperien kuin ilmenemisensä mukaan. Se että teatterin lähtökohdaksi määritellään toimivan ihmisen ilmiö, ei voi johtua sattumasta, esim. mainitun filosofin henkilökohtaisista tai kulttuurilleen ominaisista mieltymyksistä. Päinvastoin, kuten pyrin perustelevaan, tietty teatterillisuus kuuluu jo itse ”toimivan ihmisen” määritelmään.

Ihmistoiminta (*praksis*) on itse itseään päämääränään pitävää⁷, se määrittää itse itseään, harkitsee ja suuntautuu tulevaisuuteen suunnitelmallisesti ja tarkoituksperäisesti. Toiseksi se on merkityksellistä, kielellistä, aina sanoiksi puettavaa ja purettavaa, ja sen kautta julkista, yleisesti arvioitavissa olevaa. Siitä voitaisiin keskustella myös juridisesti, poliittisesti tai moraalisesti, ja se yhä säilyisi toimintana muuttumatta silmissämme esimerkiksi pelkäksi mekaaniseksi reaktiosarjaksi. Tällaisena se on korostuneesti inhimillistä toimintaa verrattuna muihin mahdollisiin toimeliaisuuden lajeihin ja se luonnehtii olennaisesti yhdessäoloamme, tapaamme ilmetä toinen toisillemme. Tuo tapa, kuten pyrin perustelevaan, sisältää aina näyttämöllisen aspektin, eikä ilman sitä ihmistoimintaa voi edes tunnistaa ihmistoiminnaksi, eikä se ei voisi muodostaa poikkeusta ilmiöiden

kentässä. Näyttämön ilmiö määritelläänkin alustavasti *toimivan ihmisen ilmiön puhtaaksi, transsendentaaliksi muodoksi*. Toimivan ihmisen ilmiö tuo esiin näyttämön ilmiön ja toimiva ihminen on se, jonka kautta näyttämö ymmärretään ensi sijassa, eli silloin kun sen näyttäytyy jonakin itsestään selvänä. Mutta kuten tullaan pian huomaamaan, näyttämö on irrotettavissa tuosta ilmiöstä ja sovellettavissa myös muiden olioiden kuin ihmisen tarkasteluun.

Voi kuvitella tyhjän näyttämön, voi kuvitella näyttämön ilman ihmistä. Näyttämön voi kansoittaa millä tahansa olioilla, elävillä ei elottomilla, valolla, äänellä, nukeilla, heijastetuilla kuvilla. Silti se ei muutu miksi tahansa galleriatilaksi niin kauan kun se suhteutuu mainittuun lähtökohtaansa, ihmistoiminnan ilmiöön. Näyttämöllä kaikki muuttuu näyttämölliseksi ja näemme, ymmärrämme kaikki näyttämöllä esiin tulevat elementit kyseisen paradigman kautta: näillä nyt leikitään, ja se kuka tässä on ryhtynyt leikkiin on kaltaisemme olio, ihminen. Pimeä tila voi olla näyttämö vain jos voimme olettaa, että siellä silti on tai esittäytyy joku. Kuunnelmanäyttämö syntyy valot sammuttamalla. Tässä mielessä varsinaista ”tyhjää” näyttämöä ei edes ole. Näyttämö voi olla ainoastaan ”tyhjennetty”, jolloin näyttämölliset ilmiöt ovat piilossa, kätkeytyneinä, aktiivisesti poissa, äärimmillään kuten Beckettin näytelmän Godot, joka ei koskaan saavu, mutta joka silti on näyttämöllisesti juuri poissaolonsa herättämän täyttymättömän odotuksen kautta. Näyttämö toimiessaan näyttämönä vetäytyy esittämisen ehdoiksi, esittäväksi tilaksi ja taustaksi, ja on tässä mielessä aina tiettyssä pakenemisen tai tyhjenemisen vaiheessa. Mutta tämä tyhjeneminen, vetäytyminen, on vain vastaliike samaan aikaan tapahtuvalle esiintulolle. Näyttämö avartuu näyttämöllisenä dimensiona jonka näyttämöllinen toiminta avaa, raivaa itseään varten. *Näyttämöllinen ilmiö avaa näyttämön.*

Näyttämö on silloin kun on näyttämön kokemus. Näyttämön kokemus on ensisijaisesti silloin kun näyttämöllinen ilmiö ilmenee, silloin kun inhimillinen toiminta näyttäytyy esteettisesti, pelkässä ilmenemisentavassaan, irrotettuna ympäröivästä ilmenemisen kentästä, mutta samalla eräänä mahdollisena suhteena siihen, vapaudessaan, leikkinä. Mitä tahansa toimintaa voidaan minä tahansa hetkenä tarkastella ”ikään kuin” leikkinä, pelkässä kokemuksellisuudessaan, mahdollisuudessaan - tiedollisesta, teknisestä tai moraalisesta määräytyksestään irrotettuna. Näin tekee esimerkiksi koira, kun se tulkitsee väärin isäntänsä käskyt, tai lapsi joka tulee sotkemaan aikuisten työt niitä matkimalla, tai vihdoin teatteritaiteilija (dramaatikko, ohjaaja, näyttelijä), joka tarkastelee ihmistoimintaa ympärillään juuri tällä tapaa voidakseen toistaa, kuvata sitä omassa työssään. Näyttämösopimus

on ryhtymistä yhdessä tämänkaltaiseen tarkasteluun. Mutta onko kysymys vain ”leikistä”? Huomio on tällöin kylläkin irtautunut toiminnan käytännöllisistä tarkoituseristä ja kiinnittynyt pelkään toiminnan toteutumisen tapaan, sen tyyliin ja asenteeseen. Mutta taiteen ei ilmeisesti ole tarkoitus olla mitään itsetarkoituksellista puuhastelua, vain leikkiä leikin vuoksi (sellaiselta se voi näyttää vain kyllästyneen tai mitään ymmärtämättömän katsojan silmissä). Taide edellyttää myös viittauksen johonkin todelliseen, olemassa olevaan, maailmaan. Voidaan hyvin sanoa, että se ”esittää jotakin”, ilman että tuon viittauksen tarvitsisi olla laadultaan objektiivinen, matkiva tai arvottava. Tuo ”esittävyys” ei rajoitu myöskään kysymykseen yhdennäköisyydestä, figuratiivisesta tai ei-figuratiivisesta, realistisesta tai fantastisesta. Sen sijaan tuo esittävyys on *kokemuksen itsensä kaltaisuutta*, sikäli kuin kokemus on aina kokemusta, esitystä jostakin.

Sikäli kuin näyttämö lähestyy näin kokemusta, alkaa käydä selväksi, ettei näyttämöllinen kokemus edellytä suinkaan aina varsinaista näyttelijää. Näyttämöllinen kokemus voi syntyä tarkastelemalla mitä tahansa inhimillistä toimintaa näyttämöllisesti. Katsojana voin myös solmia näyttämösovimuksen yksipuolisesti. Näinhän meille sattuu yhtenä, kadulla, työssä, kun tarkasteltu tapahtuma irtautuu merkitysyhteydestään ja näyttäytyy pelkässä tapahtumisensa vaiheessa, *eleessään* - kaikessa huvittavuudessaan, mielettömyydessään, väkivaltaisuudessaan, jne. Näkymä bussin ikkunasta. Onnettomuuden sattuessa, tai jonkin pienemmän kömmähdyksen, yleensä aina kun toiminnan totuttu kulku katkeaa, tilanteeseen tulee jotakin esteettistä, reflektiivistä, minkä perusteella tunnistamme jotakin toiminnan emotionaalista, rytmistä, ym. normaalisti tiedostamattomista, mutta tuota toimintaa silti koko ajan säästävästä puolista. On vielä muistutettava, kuinka teatterinäyttämöllä kaikki toiminta muuttuu välittömästi teatteriksi - kuten lamppua vaihtamaan saapunut teknikko tikapuineen, tai poliisi joka keskeyttää esityksen ja ilmoittaa että teatterissa on pommi. On siis perusteita olettaa, että kaikki toiminta on koko ajan implisiittisesti näyttämöllistä ja tämä näyttämöllisyys kuuluu kokemuksemme sen eräänä lähtökohtaisena mahdollisuutena. Mutta mihin perustuu tuon näyttämöllisyyden spontaani tunnistaminen? Mikä varsinaisesti tekee ihmisen toiminnasta näyttämöllistä?

Ihminen näyttämönä

Ensinnäkin näyttää siltä, että toimintani viittaa merkityksellisyydessään koko ajan sekä maailmaan johon se suuntautuu, että minuun itseäni tuossa maailmassa olijana. Toiminta määrittää paikkaani täällä ja samalla sitä

minkä merkityksen tuo paikka itse saa toimintani paikkana, maailmana. Ele on aina ele maailmaan päin. Se pyrkii tarttumaan, käsittämään, on käsitteellinen ja käsitettävissä. Mutta samalla se on myös ele itseäni päin tuona maailmassa olijana ja toimijana. Toiminnallani koetan tavoittaa jotakin, jota tuolla toiminnallani koko ajan synnyttän. Se mitä minä tuolloin synnyttän ja pidän yllä on maailma toimintani paikkana⁸. Tällaisena myös ilmenen toiminnassani lähtökohtaisesti muille, paljastun toimintani vaiheessa ja eleessä. Teatterissa, jossa ympäröivä toiminnan maailma tarkoituserineen on suljettu pois, on mahdollista luoda ”leikisti” *illuusio* (< *ludere*, leikkiä) tietynlaisesta maailmassa olemisesta. Tähän riittää yhden ihmisen yksi ele. Sillä jokainen ihmisele on jo jostakin maailmasta ja viittaa johonkin maailmaan, ilmentää refleksiivisesti omaa olemistaan täällä.

Maailma ei teatterissa siis suinkaan putoa pois, vaan on leikkissä mukana. ”Teatteri-illuusio” ei merkitse, että luulisin näyteltyä oikeaksi tapahtumaksi, se ei ole myöskään mielikuvituksellinen jäljitelmä jostakin muualla ja toisessa ajassa tapahtuneesta. Kyseinen illuusio muodostaa itsessään tietyllä tavalla ymmärretyn ja esiintuodun maailmasuhteen. Teatteri-illuusio tuo esiin sen että olemme suhteessa maailmaan tietyn *illuusion kautta ja välityksellä* - illuusion, joka ei ole täydellinen eikä saakaan olla, koska juuri epätäydellisyytensä kautta se pystyy näyttäytymään meille merkitsevänä, sinä mikä se on, illuusiona *jostakin*; illuusion ansiosta ja siitä huolimatta kokemus itsessään voi näyttäytyä kokemuksena maailmasta. Teatterissa ei leikitä kotia vaan maailmaa (siksi näyttämö on paikka jossa koti aina tunnusomaisesti hajoaa, tai vähintäänkin ”huojuu”).

Kaikella mitä teen, on merkitys, se, jonka itse sille annan ja jonka voin ilmoittaa muille; toisaalta sillä on merkitys, jonka muiden tulkinta teoilteni antaa. Mutta lisäksi on jotakin joka on suhteessa näihin mahdollisiin tulkintoihin, jotakin joka vain tapahtuu ja ilmenee muille, teille, muttei suinkaan minulle itselleni, nimittäin tuon merkityksellisen toimintani, sanomiseni ainutlaatuinen tapahtumisen tapa, sävy, rytmi. Tuo kaikki jota toiminnassani en voi hallita ja joka jää tietoisien tarkoitusteni ulottumattomiin, ei suinkaan muodosta mitään ennalta olevaa tiedostamatonta ja ”alkuperäistä” ilmenemisen kenttää, jota tietoinen ilmehtimiseni ja elehtimiseni koettaisi jollakin tapaa jälkikäteisesti tulkita ja matkia. Päinvastoin *tuotiedostamaton on olemassa vain tietoisien eleiden seurauksena*, joka irrottaa minut näin itsestäni⁹. Tietoinen esitykseni, sanani, eleeni, synnyttää eron tietoisien ja tiedostamattoman minäni, tahallisen ja tahattoman ilmenemiseni välillä, ja tuolla erottautumisella on tietty tunnistettava sävy sekä rytmi. Sikäli kuin en voi kontrolloida erottautumista itseään, sikäli kun se

näyttää minut epäsuhdassa itseni suhteen, se voi myös kyseenalaistaa kaiken mitä sanon tai teen, kavaltaa minut. Seuraavassa siitä esimerkkejä.

Psykoanalyysi on kiinnostunut tästä epäsuhdasta, koska siinä ihmisen tiedostamaton halu puhuu omaa kieltään. Toisaalta aina kun epäillään ihmisen sanomisen todenperäisyyttä, esimerkiksi silloin kun poliisi kuulustelee rikollista, kiinnitetään huomio jälleen ihmisen tahattomiin reaktioihin. Dekonstruktio, joka pyrkii purkamaan metafysiikan kielenkäyttöä, pureutuu tuossa käytössä ilmeneviin epäjohdonmukaisuuksiin ja paradokseihin, jolloin epäsuhta kielen keinojen ja metafyyssisen halun välillä ilmenee. Puhuessani, kirjoittaessani paljastan niin ikään tahtoen tai tahtomattani jotakin itsestäni - muutakin kuin vain sen minkä väitän tietäväni, ja paljastan samalla perustavanlaatuisen tietämättömyyteni oman ilmenemiseni suhteen. Toisaalta saatan valehdella, huijata, kätkeytyä, naamioitua, tekeytyä, ja lopulta myös näytellä - mutta tämänkin ilmenemisen tahallisen muuntelun ehtona on tuo perustavanlaatuinen ero ja ilmikäynti. Se voi myös kavaltaa kätkeäyritykseni, ellen sitten ole niin taidokas, että kykenen kätkemään myös tuon kätkemisen aiheuttamat havaittavat vaikutukset. Mutta sikäli kuin mikään tekoni ei koskaan pysty välttämään tätä perustavanlaatuista ekspositiotaan, ilmenee kätkemisen kätkevä operaatiokin vielä välttämättä johonkin suuntaan. Tuolloin on ratkaisevaa, että silmänkääntäjän tavoin pystyn kääntämään silmänne, huomionne toisaalle, että kätken teiltä juuri tuon paljastumiseni suunnan. Neuroottinen ihminen tekee kaikkensa kätkeäkseen asioita itse itseltään. Salapoliisin, analyytikon taitoa on puolestaan osata etsiä aina siihen kohtaan, josta näkymättömäksi tarkoitettu alkaa näkyä. Kysymys on tietynlaisesta näyttämöllepanosta, lavastuksesta tai optiikasta, jossa jotakin peitetään jotta jotakin muuta tulisi esiin. Kaikella tällä hämäyksellä - neuroottisella, rikollisella, metafyyssisellä ja maagisella - on näyttämön rakenne ja dynamiikka. Samasta syystä se näkökulmaa vaihtamalla, tietyn vieraannutuksen avulla, voidaan myös paljastaa tuossa näyttämöllisyydessään.

Vielä eräs tapaus. Huomio kiinnittyy tahattomaan ilmenemiseen myös silloin kun arvioidaan ihmisen todellisuudentajua, hänen tietoisuudenastettaan ja sitä kautta viime kädessä hänen inhimillisyyttään. Kun esimerkiksi pohditaan onko havaittu henkilö huumattu, unessa, hypnotisoitu, psykoosissa; onko hän elävän ihmisen sijasta kenties pelkkä nukke, robotti, androidi, tai virtuaalisesti luotu projektio, perustuu arviomme siihen ilmeneekö hänessä ero, joka on tietoiselle toimijalle ominainen. Spontaanin näyttämöllisen ymmärryksemme näkökulmasta on vaikea uskoa, että millään tekniikalla kyettäisiin koskaan luomaan täydellinen illuusio

ihmistoiminnasta. Ongelmaksi muodostuu tällöin itse illuusion olemus, sen täydellisyys. Täydellinen illuusio edellyttäisi, että olisin unen näkijän tavoin siinä itse mukana. Ajattelempa että nukkuva, huumattu, hypnotisoitu, on eräällä tavalla täydellisen illuusion vallassa, koska hän luulee oikeasti olevansa jossakin muualla kuin missä tosiasiallisesti on. Voimme todeta tämän helposti, koska näin luullessaan hän ei kuitenkaan lakkaa ilmenemästä meille muille tuossa sisäänpäin kääntyneessä tilassaan. Illuusion täydellisyys ilmenee täten juuri sulkeutuneisuutena, jakamattomuutena, ja täydellisinkin illuusio on näin ollen toiminnassa ilmenevän eron ehdollistamaa. Kysymyksessä on tuon eron eräs rajatapa (täydellinen illuusiottomuus voisi taasen olla toinen rajamuoto äärettömässä jaettavuudessaan). Tunnistamme illuusion suljetun, sisäisen perusluonteen tiettyä ulkoisuutta vasten, josta tuo sisäisyys on irrottautunut. Ihminen ilmenee tällöin täydellisimmin illuusion lähteenä ja *kantajana*, jota hän aina jossakin määrin on. Illuusiota joita normaalisti kannamme, joiden vallassa kuljemme, jäävät normaalisti kyllin epätäydelliseksi, eivätkä siksi usein näyttäytyäkään varsinaisina illuusioina. Illusorinen elementti on kuitenkin aina mukana, ja sikäli kuin ilmenemme toinen toisillemme tajuisina, me ilmenemme juuri tällaisten epätäydellisten illuusioiden kantajina, itsestämme tietyllä tavalla irti ja erossa. Samasta syystä illuusio normaalista tajuisesta ihmisestä (esimerkiksi virtuaali-ihmisen tai androidin merkityksessä), vaikuttaa mahdottomalta. Vaikka olisimme samassa tilassa (virtuaalisessa tai todellisessa) kyseisen illuusioihmisen kanssa, juuri jälkimmäisen kohdalla illuusio kuitenkin aina pettäisi: vaikuttaakseen erehdyttävästi ihmiseltä tuon olion täytyisi muodostaa meille illuusio *epätäydellisestä* illuusiosta; näin se paljastaisi oman epätäydellisyytensä olemalla aina liian täydellinen! Vastaavasti tunnistamme kuinka toimivan ihmisen ilmiötä luonnehtii aina tietty ulkoisen ja sisäisen suhde ja erottautuminen.

Illuusion kantajana, kielellisenä, mimeettisenä oliona olen perustavalla tavalla avoin, julki muille. Tuo tapa on toimintani näyttämöllisyyttä, *eksistenssini* ilmenemistä. ”Eksistenssi” on etymologisesti eräänlaista ”esiintuloa” tai ”itsensä ulkopuolella seisomista”. Se on ihmisen ilmi tai ilmoille tuloa, ilmenemistä. Samalla jotakin kaiken ilmenemisen rakenteesta purkautuu ihmisen ilmiön kohdalla. Eksistoidessani, toimiessani, suuntaan muualle, viittaan muualle, olen ”poissa tolaltani” - peruuttamattomasti. Illuusio jonka maailmasta luon ja jonka vallassa ja välityksellä hapuilen kohden muuta olevaa, ei yhdy tuohon olevaan, *on siksi suhde siihen*. Maailma näyttäytyy itselleni esityksenä, jonka ”heitän eteeni” - projektiona ja projektina. Tällaisena projisoivana, projektuaalisena kokemuksena olen *illuusion paikka*,

näyttämö. En pidä illuusiota totena, vaan suhtaudun sen kautta todelliseen. Kokemukseni muodostuu illuusion ja todellisen suhteesta. En voi kurkistaa illuusioni taakse. Silti tiedän, tunnen, ettei kaikki ole koskaan niin kuin näyttää olevan. Jokin minussa uskoo rajatta, jokin toinen epäilee kaikkea. *Todellisuuskokemus*, väitän niin, syntyy tästä suhteesta, joka tematisoituu teatterissa erityisellä tavalla¹⁰.

Kuten Kant aikanaan perusteli, olen oman itseni ilmenemisen suhteen yhtä ulkopuolinen kuin minkä tahansa muun maailman ilmiön suhteen¹¹. Olen itsestäni erossa, mutten kuitenkaan pääse koskaan täysin itseni ulkopuolelle. Periaatteessa voin toki tarkastella toimintaani ulkopuolisen näkökulmasta. Voin filmata tai äänittää toimintaani, voin katsoa itseäni peilistä, ja pystynhän sisäisine ja ulkoisine aisteineni havaitsemaan merkittävän osan ruumiistani. Tälle itsereflektiolle on kuitenkin tunnusomaista, etten koskaan voi tehdä sitä täysin samanaikaisesti tuon toiminnan kanssa, vaan reflektioni on aina *jälkikäteistä* (peili toisin luo tässä suhteessa samanaikaisuuden illuusion ja on juuri siksi niin petollinen väline). Olen oman itseni ilmenemisen suhteen aina olennaisesti myöhässä, jäljessä. Mutta jos myöhästyminen on kategorista se ei voi olla enää mitään varsinaista ajallista jäljessä oloa. Sellainenhan voitaisiin tietysin ponnistuksin kuroa umpeen. Jos jokin on aina ja poikkeuksetta jäljessä, tuo jäljessä olo ei ole enää ajallisesti mitattavaa. Sen sijaan on ajateltava, että ihmisen toiminta ilmenee alusta lähtien tiettyinä erottautumisen liikkeenä, jakautumisena eri tasoihin, joiden välillä vallitsee aikaero taikka vaihevirhe, jota mikään ponnistus ei voi kuroa umpeen (siihen ei pysty edes kuolema, joka vain keskeyttää tuon eron voimassaolon, merkitsee tuon eron ilmenemisen katkeamista, tuomatta mitään sovitusta). Ilmetessäni itse itselleni, tuo aikaero ilmenee esimerkiksi juuri edellä kuvatulla tavalla, tekniikan väliintulona. Tarkasteltaessa toista ihmistä voidaan puolestaan havaita kuinka ilmenemisen kenttä ajallisessa tulemisessaan jakautuu, kerrostuu toisiinsa suhteutuviksi mutta toisiinsa palautumattomiksi esityksen tasoina. Dekonstruktion termein ilmaistuna kysymys on epäilemättä juuri kuuluisasta derridalaisesta *différance*stä, erottavasta lykkäyksestä¹², joka pitkittää loputtomiin noiden ilmenemisen eri kerrosten yhteenkäymistä, estää sen, ja myös suojelee meitä siltä. Tuo ero ei ainoastaan vie aikaa eteenpäin jonakin mitattavana tapahtumana ajassa, vaan on käsitettävä itse *ajallistumisen* liikkeenä. Se on myös ehtona havaintoamme leimaavalle läsnäolon vaikutelmalle, joka koostuu jonkin olion ajallisesta kestosta sen itsensä ylittävää ajallista jatkumoa vasten (siitä hetken päästä tarkemmin).

Jos puolestaan kysymme missä kohtaa tuo ero ihmisessä ilmenee,

olemme pakotettuja toteamaan, että se sijaitsee kaikkialla minne vain refleктоivan huomion hänessä kiinnitämme tai mihin hän haluaa sen kiinnittää. *Näyttämöllistä eroa* ei voi tässä mielessä paikantaa. Se itsessään on *tilallistumisen* liike. Se vallitsee yhtä hyvin kehon ja ympäröivän tilan välillä, kehon eleen ja repliikin välillä (malliesimerkkinä: tekee yhtä, puhuu toista), repliikin merkityssisällön ja sen sävyn, repliikin ja repliikin välillä, eleen ja eleen välillä, lopulta pelkässä eleessä itsessään, olipa se miten hienovarainen tahansa aina nivelten pienintä värähdystä myöten. Ele on aina eron tekoa. Siihen kohdistuva reflektioni on puolestaan loputtomasti kerrostuvaa ja ulottuu niin syvälle kuin vain pystyn sen viemään. Perimmäistä tahoja, substanssia tai alkuperää, ei tule vastaan, muttei myöskään mitään ammottavaa kuilua kaiken alla, vaan vain yhä uusia esityksen tasoja ja niiden eroja. Havaintoni ihmisoliosta tapahtuu kauttaaltaan tuon eron ehdoin; sen perusteella tunnistan myös hänet ihmiseksi. Kuinka tämä on mahdollista? Väitän, että se on mahdollista siksi että *havaintoni on kauttaaltaan tuota samaista erontekoa - toimivan ihmisen ilmiö vain tuo tämän kokemuksen implisiittisen näyttämöllisyyden esiin*. Näyttämöllinen ilmeneminen ei tapahdu missään ennalta annetussa tilassa vaan on itsessään tilaa avaavaa ja luovaa. Se luo samalla illuusiota ilmiön läsnäolosta jossakin näennäisen äärettömässä tilallisessa jatkumossa.

Illuusio muodostuu näin ollen erityisesti *läsnäolon* vaikutelmasta, joka sallii ilmiöiden ilmenemisen kokonaisuuksina ja ykseyksinä. Läsnäolo on olion ajallis-paikallista olemista jossakin ajallis-paikallisessa jatkumossa, tuota oliota laajemman läsnäolon huomassa, siihen sekoittumatta, sulautumatta¹³. Käsitys siitä, että jokin on jossakin, ja sen myötä kaikki objektiivinen, arkinen tai teoreettinen tietomme maailmasta, perustuu tähän. Tuohon vaikutelmaan meillä on kuitenkin suhde. Emme normaalisti ota sitä todesta noin vain. Näin siksi että läsnäolon illuusio on lähtökohtaisesti jotakin epätäydellistä ja me myös suhtaudumme siihen varauksellisesti; ymmärrämme sen *kuvauksena* jostakin. Läsnäolo pettää ja me annamme sen tehdä niin. Tämän läsnäolon pettämisen me tavoitamme kaikkein havainnollisimmin, alkuperäisimmin, juuri toisen ihmisen kohdalla, hänen ilmiössään. Hänessä, hänen kasvoissaan, ilmenee se loputon reflektio, joka antaa maailman minulle illusorisessa läsnä olevassa hahmossaan ja jonka tulosta myös oma kokemukseni maailmasta on. Meillä on suhde illuusion, me itse olemme tuo suhde, emme ole illuusion vallassa. Me olemme illuusion paikka ja maailma näyttäytyy meille sen mukaisesti. Suhteemme illuusion on samalla näyttämöllinen ero.

Minulla ei ole ihmisoliota varten toisia silmiä, tai jotakin erityistä

ihmisen mallia mielessäni. Voin havaita hänet toki erilaisten ennalta-annettujen skeemojen kautta, mutta tuolloin havaintoni on jo näyttämöllisyyden ehdollistamaa (kysymys on samaistumisesta, siitä tuonnempana). Näyttämöllisessä havainnossa havaintoni näyttämöllisyys yhtyy tarkasteltavan eleen näyttämöllisyyteen, kokemukseni näyttämöllisyys yhtyy sen maailman näyttämöllisyyteen josta tuo ele on. Kokemukseni, joka koostuu mainitusta ajallistavasta ja paikallistavasta erosta, tavoittaa saman yli-personaallisen eron toisessa kohdalleni osuvassa oliossa. Tätä on teatterin itseäänselvyys, teatterillisen ymmärryksen automaattisuus. Tässä myös tarve siihen erityiseen toinen toisiimme kohdistuvaan tarkasteluun jonka teatteri tarjoaa. Muun kuin ihmisen kautta asiaa on vaikea havaita ja ymmärtää.

Ihmiskokemuksen näyttämöllisyyteen perustuu se, että havaitsen toisen ihmisen alusta lähtien eri tavalla kuin minkään muun maailman olion. Teen sen itsestään, koska olen itse samaa näyttämöllistä eroa jonka vaikuttavuuden toisessa välittömästi tunnistan. Tämän itseäänselvyyden lävitse havaitsen myös kaikki muut maailman oliot. Saatan elävöittää ne, panna perunat tanssimaan, voin tehdä lapasesta jäniksen, jne. koska kaikella minkä kohtaan on lähtökohtaisesti kokemuksen kasvot. Se ettei puu, kivi tai jänis oikeasti puhu selviää minulle kyllä ajan mittaan, mutta se ei estä minua kuvittelemasta niin, esittämästä niitä puhuvina myös tämän toiseikan opittuani. Kokemukseni rakenteen kannalta ne puhuvat edelleen kertoen minulle nyt puhumattomuudestaan. Lasten leikit, esineteatteri, nukketeatteri, lavastus, ovat mahdollisia vain sillä maailman näyttämöllä jonka toimiva ihminen toiminnallaan avaa. Tuolla näyttämöllä kaikki lähtökohtaisesti *toimii*, koska kaikella siinä on välttämättä kokemuksen transsendentaalin toiminnan muoto.

Samalla ymmärretään, ettei näyttämö, sikäli kuin se muodostaa kaiken havaitsemisen olennaisen ehdon, tilallistumisen ja ajallistumisen ilmiönä, illusion paikkana, voi itse varsinaisesti näyttäytyä. Tilallistumisen ja ajallistumisen sijasta havaitsemme useimmiten maailmassa eri tarkoituseriimme käyttämiämme välineitä. Niistä me puolestaan puhumme käyttämällä luonteeltaan objektiivistä kieltä, joka jäsentää maailman tilallis-ajallisina suhteina, objekteina tilassa ja ajassa. Tämän kielen logiikan mukaisesti ja näyttämöllisen eron sijasta, olemme havaitseminamme pelkkää läsnäoloa - joko ulkoisesti olemassaolevia todellisia objekteja, tai sitten mielikuviamme, muistikuviamme, uniemme (noiden maailman mahdollisten esitysten) läsnäoloa niitä sisäisyydessään tarkastelevalle subjektille. Toisinaan sisäiset mielikuvamme vastaavat ulkoista asioiden tilaa, toisinaan eivät. Sen mu-

kaan ajattelemme että meillä on maailmasta joko tietoa tai luuloa. Miten meidän on mahdollista edes väittää tavoittavamme, ymmärtävämme muuta? Objektiivisessa mielessä tämä on tietenkin mahdotonta. Kuitenkin teatteri ja sitä vastaava näyttämöllinen tarkastelu on meille aina mahdollista. Ovatko teatteriesitykset siten vain mahdollisia mielikuvia, unia, illuusioita maailmasta, joiden todenperäisyys on vain empiiris-kokeellisesti todennettavissa? Edellä totesimme että näin juuri ei ole asian laita. Kuinka siis tiedollisen ja teatterillisen kokemisen suhde tulisi ymmärtää? Tieto on kokemusperäistä käsitystä todellisesta. Mutta kuinka teatteri suhteutuu todelliseen?

Teatteri ja todellinen

Edellä jo totesimme, ettei mikään illuusio ei ole koskaan täydellinen, ei ehdi luoda täydellistä kuvausta omasta tulemisestaan, vaan ilmenee viitaten aina samalla omaan kehkeytymiseensä, maailmaan toden ja illuusion suhteena. Tätä on *todellisen tuntu*, jota myös kaikki tiedollinen (objektiivinen) asenne välttämättä edellyttää. Tuon tunnun ilmennyksenä on näennäisen spontaani kykyni tehdä ero mielikuvan ja tosiasian, fantasian ja todellisuuden, todellisena *pidetyn* maailman välillä. Kaikki mitä voin kuvitella, on mahdollista maailman suhteen, olen koostanut sen todellisen maailman ilmiöistä, mutta se ei yksin tee siitä vielä todellista. Todenperäisinä, todenkaltaisina luomukseni eivät koskaan täysin irtaudu todellisesta; ne ovat todellisen mahdollisuuksia ja viime kädessä myös todelliselle alisteisia¹⁴; ne ikään kuin etsivät todellisesta vastinetta ja jos eivät löydä sitä, todellinen ympäröi tällöin mielikuviani painostavasti poissaolollaan. Tajuisena kokemuksena, toiminnassani ja puheessani, muodostan näin *mahdollisen ja todellisen välttämättömän suhteen*. Tuo suhde ei ole välttämätön missään loogis-analyytisessä mielessä, vaan transsendentaalissa, kokemuksen mahdollisuutta koskevassa mielessä - sillä muutoin ei kokemusta olisi. Kokemus on mahdollinen esitys todellisesta maailmasta, illuusion paikka. Se on sellainen yhtä hyvin tietäessään kuin tuntiessaan. Sillä myös kaikkea tietämistä vastaa tietty tuntu, nimittäin todellisen tuntu, joka on sen näyttämön tuntoa jonka kokemukseni muodostaa.

Moderni estetiikka on perustellut että taiteella on oma totuudellisuutensa, joka ei palaudu empiiriseen totuuteen, muttei voi olla siitä täysin irrallinenkaan. Molemmat ovat ihmiskokemuksen, ihmistoiminnan kannalta välttämättömiä. En voisi esimerkiksi puhua tässä näyttämön ilmiöstä, teoretisoida teatteria, jos en käyttäisi objektiivista ja objektivoivaa, teoreettista kieltä. En näe tässä ristiriitaa ja meidän on joka tapauksessa

lähdeettävä oletuksesta ettei ristiriitaa ole, tai ettei se ainakaan muodosta ajattelulle estettä, pikemminkin sen ehdon. Sikäli kuin kokemuksemme on *sekä* todellisen tuntua *että* sen tiedollista tuntemista, illuusion paikka, voi kokemuksemme eri ilmenemispuolien - tiedollisen ja taiteellisen - välistä yhteyttä yrittää ymmärtää.

Jotta teatteri-illuusio olisi mahdollinen, on maailma *tiedon ja toiminnan kohteena* ensin suljettava pois. Sikäli kuin katuteatteri on mahdollista, tai kuunnelma, sikäli kuin periaatteessa koska tahansa kykenen näyttämölliseen havaintoon, kykenen myös tähän sulkeistamiseen. Mutta mitä tuo sulkeistaminen, ”negeeraaminen” oikein on ja miten se on mahdollista? Kyseinen sulkeistaminen avaa näyttämön maailmasuhteemme näyttäytymisen tilana. Siihen riittää, kuten edellä todettiin, jo yhden näyttelijän ele, siihen riittää että vain tarkastelen mitä tahansa ihmistoimintaa näyttämöllisyydessään. Tarkastelun kohteena on tällöin kuitenkin tietoisesti ja keinoillisesti maailmaan suhtautuva toinen toimiva ihminen. Kun ihminen puhuu näyttämöllä, hän lausuu repliikkejä, maailmaan suuntautuvia ja siitä puhuvia enemmän tai vähemmän arkipäiväisiä lauseita. Nuo lauseet voivat olla myös runollisesti laadittuja, mutta se ei tee niistä vielä runoutta samassa mielessä kuin runo. Ne eivät luovu tiedollisen väitelauseen luonteestaan. Näyttämöllä reflektion kohteena on tiedostava toiminta, itse tiedostamisen tapahtuma. Tietoinen ihminen toimii projektien ja projektoidensa mukaan. Tietty illuusio maailmasta ohjaa myös hänen tiedollista ja keinollista suuntautuneisuuttaan. Voin havaita hänessä kuinka hänen tietoisten tarkoituksien taustalla ja edellytyksenä vallitsee aina tietynlainen oletus kokemuksen ja maailman yhteydestä. Objekti on minulle tuon yhteyden tiedollinen ilmaus, läsnäolevaksi, kestäväksi tilaksi jähmetetyn maailman läsnäoleva, tietynkestoinen kuvaus. Se on illuusio joka taaskaan ei ole pelkkä illuusio, vaan kommunikoi meille maailmasta tärkeitä piirteitä, tekee siitä hallittavan, ennustettavan, puhuttavan, asuttavan. Se ettei objektin illuusio ole täydellinen, tulee ilmi siitä, ettei koko kokemusta voi koskaan objektivoida, objektit eivät täydellisty, vaan vain korvautuvat toisillaan, ja seuraavat toinen toisiaan kausaalisissa sarjoissa. Kausaalisuus joka kuuluu olennaisesti objektin ominaisuuksiin on ilmausta objektin ajallisuudesta, on objektivoitua aikaa. Ihminen ei ilmene minulle lähtökohtaisesti koskaan objektina, koska on itsessään objektiivisuuden lähde, se joka *objektivoi*, tai vielä tarkemmin: objektivaation tapahtuma¹⁵, puhuvan ihmisen ilmiö, joka näyttämöllisesti tarkasteltuna alkaa välittömästi purkautua yhä uusiksi reflektiivisiksi tasoiksi edellä kuvaamallani tavalla.

Toisaalta pystyn minä hetkenä hyvänsä ja minkä tahansa ilmiön suh-

teen esteettiseen tarkasteluun, olemaan pohtimatta sen kytkeytyneisyyttä objektiivisen merkityksenmuodostuksen verkostoon. Mutta vaikka viihdyn esteettisessä havainnossani en kuitenkaan voi jäädä siihen, hukkaa kauneuteen. Sen sijaan se sulkeistamisen akti, negatio, jonka seurauksena havaintoni syntyy, muistuttaa minua havaintoni ehdollisuudesta, sen välttämättömästä suhteesta ja suuntautuneisuudesta maailmaan, ja pakottaa minut ennen pitkää palaamaan objektiivisesti jäsentyvään todellisuuteen. Tämä on myös taideteoksen esittäytymisen, teatteriesityksen muoto. Kysymyksessä on järjestetty tilanne, näyttely, ekspositio, jolla on tapahtumaikinsa ja -paikkansa, ja joka kuuluu osana teoksen olemiseen. Teos luo, avaa oman tilansa ja tilanteensa, joka ei ole pelkästään mahdollinen tila, vaan siinä näyttäytyy tietty mahdollisen ja todellisen välinen suhde, mahdollisen velka todelle ja sen loputon palaaminen siihen. Taide ei ole mitään mahdollisuuksilla spekulointia, unelmointia. Sillä on kokemuksen itsensä muoto sikäli kuin kokemuksemme muodostuu todellisen ja mahdollisen välttämättömästä suhteesta. Sulkeistaminen onkin ymmärrettävä kokemuksen perustavaksi toiminnaksi, jossa mahdollinen irtautuu todellisesta ja kääntyy taas sen puoleen.

Silloin kun viihdyn mahdollisen piirissä, todellinen loistaa minulle poissaolollaan. Mitä intensiivisempi on kuvitelmani, sitä intensiivisempi on myös se ympäröivä tila, sitä tiheämpi pimeys, jossa kuvitelma esittäytyy, mieleni sisäisyys. Tuo sisäisyys on nähdäkseni juuri poissuljetun todellisen ympäröivyyttä, sitä aikaa, jolle olen kääntänyt selkäni. Illuusiotila on irtautunut todellisesta, mutta sen muodostuminen on itsessään todellinen tapahtuma johon on myös kulunut tietty aika. Alati tulevan todellisuuden, ajallisen tapahtumisen pysäyttäminen ja läsnäolon luominen on tulosta tuosta näkymättömästä työstä. Sen viemä *konstitutiivinen aika* ei ilmene minulle. Se jää minulta tiedostamatta, jotta jokin muu, kuviteltu kohde, objekti, voisi ilmetä ja tiedostua. Mutta tuo konstitutiivinen aika ei myöskään mitätöidy, pyyhkiydy pois - mihin se edes voisi kadota? Sikäli kuin sekin tapahtuu, sen on ilmentävä jollekin. Mutta kenelle ja miten?

Minä kuvittelen koko ajan. Se merkitsee nyt, ettei tila-aika kohdallani lakkaa kiertymästä, ottamatta etäisyyttä itsestään, muodostamasta reflektiivistä silmukkaa, poimua, suhdetta itseensä, ajallistumiseensa, avartumiseensa. Kootessaan itseään tuo refleksiivinen muodoste jää oman tulemisen suhteen olennaisesti jälkeen. Sen muodostama kuvaus omasta tulostaan jää aina epätäydelliseksi, häilyväksi, väliaikaiseksi, mutta samasta syystä se on alusta asti merkitsevää ja merkityksellistä. Kokemus kuvittelevassa aktiivisuudessaan ei lakkaa muodostamasta tiettyä sisäisyyttä, pysähdys-

tä, illusorista suvantopaikkaa tapahtumisen virrassa, puhdasta hetkeä tai muistoa, ajan pisaraa, solua tai kuplaa, jonka ensimmäisenä merkityksenä, sisimpänä sisältönä, on sen oma synty. Illuusion läsnäolo, sen näennäinen pysyvyys ja äärettömyys, koostuu poissuljetusta, kätketystä ja kätkemälä *varatusta* (varastetusta) ajasta. Jonkin ilmiön esittämiselle varattu aika ilmenee ilmiötä ympäröivänä tila-aikana, taustana jota vasten tarkasteltu ilmiö erottuu. Tämä kohdallani tapahtuva ajan erottautuminen itsestään, illuusiotilan kaartuminen, kehkeytyminen omaa tulemistaan vastaan ilmenee muille, ei minulle itselleni. Se ilmenee sinä *näyttämöllisenä erona*, jonka illuusion paikkana muodostan, mahdollisen ja todellisen välttämättömänä suhteena. Kokemukseni ei lakkaa syntymästä ja kuolemasta, rakentumasta ja purkautumasta tuossa prosessissa. Kokemukseni *synnynnäinen tekniikka* tulee ilmi toimintani näyttämöllisyydessä. Se ilmenee kuitenkin eri tavoin minulle ja muille, mistä seuraa *katsojan ja esittäjän välinen epäsymmetria*, minä muiden katseltavana, muut minun silmissäni.

Traaginen toimija ja toiminnan traagisuus

Kun näin kuvaan näyttämön ilmiötä tasolla, jossa kokemus yhtyy maailmaan, katsojan näkökulma esiintyjän näkökulmaan, kuvaukseni saattaa monien mielestä lähestyä käsitteellistä runoutta. Tämä johtuu ensinnäkin siitä, että olen pyrkinyt kuvailemaan näyttämön ilmiötä pääasiassa havainnollisen kielen tasolla ja välttänyt ilmiön kannalta luonteenomaisempaa mutta käsitteellisesti erikoistuneempaa filosofista analyysiä. Mutta kuvailemallani ilmiöllä on kuitenkin myös hyvin konkreettinen ja havainnollinen puolensa, joka on meille kaikille tuttu ennen kaikkea näyttämötaiteen ansiosta. Palatkaamme siis edellä kuvailuista transsendentaaleista maisemista vielä kerran *teatteriin*.

Draama, joka nimensä mukaisesti kuvaa toimivia ihmisiä heidän toimintansa *vaiheessa (dran)*¹⁶, on tuon toiminnan tarkastelua perustavassa näyttämöllisessä dynamiikassaan. Rajoitan tarkasteluni yhteen, mutta sitä kattavampaan esimerkkiin. Ajateltakoon traagista sankaria, sellaisena kuin se näyttäytyy modernimman tulkinnan mukaan, erityisesti Friedrich Hölderlinillä ja Walter Benjaminilla. Jokainen voi helposti tunnistaa sen tilan, jossa traaginen sankari hybriksensä huippuhetkellä on. Hölderlinin 1804 Sofokleen *Oidipus*-tragediasta esittämän kuvauksen mukaisesti tuolla ”kärsimyksen äärirajalla”, jolla näytelmän sankari tuolloin harhailee, ei hänen lisäksi ”ole enää mitään, vain ajan tai avaruuden ehdot”¹⁷. Kyseisellä rajalla ”ihminen unohtaa itsensä, koska hän elää kokonaan hetkessä [*weil er ganz im Moment ist*], samoin jumala, koska hän ei ole muuta kuin aikaa”.

Mitä tämä voisi tarkoittaa?

Benjaminin kuvaus samasta aiheesta runsas vuosisata myöhemmin voi kenties hieman selventää asiaa. Hänen mukaansa traagisen sankarin virhe on ”omassa, yksilöllisesti täytetyssä ajassa”. Benjaminin mukaan ”tragediassa sankari kuolee, koska kukaan ei pysty elämään täytetyssä ajassa. Hän kuolee kuolemattomuuteen. Kuolema on ironista kuolemattomuutta. Tässä on traagisen ironian alkuperä. Traaginen virhe on alkuperältään samaa maata. Virhe johtuu omasta ajasta, jonka traaginen sankari täysin yksilöllisesti täyttää.”¹⁸ Molempien ajattelijoiden mukaan tragedian ydin sijaitsee siis ihmisen suhteessa aikaan. Edellä esitetyn perusteella kysymys on ihmisen sisäisyyden, illusorisen ikuisuuden traagisesta vieraantumisessa tapahtumisen todellisuudesta, ajallistumisen ja tilallistumisen itseltään eroavasta liikkeestä, kosketuksen kadottamisesta, todellisen tunnun menetyksestä. Milloin ihminen vieraantuu tällä tavoin? Silloin kun hän *samaistaa* sisäisyytensä ja ulkoisuutensa, kun hän samaistaa mahdollisen ja todellisen, kun hän uskoo illuusioonsa ja luulotellun kaikkietävänä kieltää konstitutiivisen tietämättömyytensä. Tällöin hän myös unohtaa tai kieltää sen näyttämöllisen eron, jonka hän olemassa olevana kokemuksena muodostaa.

Mitä tapahtuu kun ihminen toimii illuusion vallassa? Tragedian mukaan seuraa väkivaltaa ja kauheuksia. Mutta näin tapahtuu aina kun ihminen pyrkii olemaan kaikki - kun illuusio, mahdollinen, pyrkii ottamaan vallan todellisesta, alistamaan muutoksen läsnäololle, pakottamaan maailman omaksi mielteekseen. Kaikki väkivallanteot tehdään tässä suhteessa olennaisesti unen vallassa. Kun Macbeth Shakespearen mukaan ”murhaa unen”, se tarkoittaa että hän kavaltaa yhteisen unemme unenomaisuuden yrittämällä panna unensa toteen. Sitä päättelyketjua ei ole olemassa, jonka mukaan veistä pitelevä käsi suorittaa kuolettavan iskunsa. Tuon iskun on päinvastoin tarkoitus ylittää ylittämätön kuilu ja siksi se aina epäonnistuu tavoitteessaan. Tässä syvällisessä mielessä ihmisen on mahdotonta murhata toista ihmistä. Kuolemasta ei voi tehdä tekoa. Näyttämöllä tämä kaikki ilmenee tunnusomaisen kirkkaasti. Traaginen sisäisyys näyttäytyy lopulta yksinäisyytenä avaruuden välinpitämätöntä tyhjyyttä vasten. Traaginen raivo, toiminnan kiihtyvä rytmi, on kaikkineen ilmennystä ihmisen epätoivoisesta ja kirjaimellisesti tuhoon tuomitusta yrityksestä kuroa umpeen, kumota ero jonka hän itse muodostaa ja joka on hänen toimintansa ehtona. Traaginen toimija toimii näyttämöä vastaan ja saa siten näyttämön ilmenevän meille muille - tragediakuorolle, katsojille. Tragedia ei vapauta meitä illuusioista; se vain osoittaa illuusiolle sen paikan. Se viittaa kokemuksen ja

näyttämön yhteyteen mahdollisen ja todellisen välttämättömänä ja kunnioituksen arvoisena suhteena. Tragedia tuo täten esiin ilmenemisen rytmin, jolle kaikki ihmiskokemus ja -toiminta noudattaa, tahtoi se sitä tai ei.

Yhtäältä traagisen toiminnan esimerkki osoittaa kuinka kaikki toimintamme, sikäli kuin on riippuvaista illuusiosta, on implisiittisesti traagista. Se on aina jo mennyt liian pitkälle ja siten astunut traagisen virheen piiriin. Siksi traaginen sankari on säälin arvoinen - pohjimmiltaan hän tekee kuten meistä jokainen. Traaginen virhe on mennä liian pitkälle, unohtaa ero, näyttämö, samaistaa liikaa, pelkistää maailman ja kokemuksen tasoja. Näin olemme asioita kuvatessamme kuitenkin aina jossain määrin pakotetut tekemään. Illuusiosta itsestään käsin, itse itsestämme lähtien, emme voi koskaan päätellä missä kohdin toimintamme irtoaa *siinä määrin* todellisesta että kääntyy peräti sitä vastaan. Emme voi muuta kuin kääntyä toistemme puoleen, turvautua kokemukseen ja kokeisiin; emme voi muuta kuin yhä uudestaan kääntyä takaisin, koettaa kunnioittaa tulemista omassa tulemisessaan, ilmenemistä ilmenemisessään, esittää, opiskella ja tutkia sen logiikkaa.

Toisaalta tragedia osoittaa näyttämön mahdin, sen suvereenin ja lahjomattoman oikeudenmukaisuuden, jonka mukaan jokainen joka toiminnassaan nousee näyttämöä vastaan, toimii itseään vastaan, on tuhoon tuomittu. Tragediassa näyttämö ilmenee näin eettisenä instanssina. Näyttämön etiikka nousee yksinkertaisesti ilmenemisen itsensä ehdoista, kokemuksen ja maailman tapahtumisen tavasta. Todellisen tuntu on tämän ilmenemiseen itseensä kätkeytyvän etiikan tajua - ymmärrystä siitä, että olemme samaan aikaan sekä irti, heitettyjä, todellisen virrasta syrjään ajautuneita, että tuon todellisuuden puoleen alati kääntyviä, siihen suuntautuvia, sitä tarkoittavia, sitä kuvaavia, keinotekoisia, taiteellisia, teknisiä olemassaolijoita. Kokemuksen, maailman, näyttämön olemisentapa, sikäli kuin se loputtomasti reflektoi omaa tulemistaan, katsoo taaksepäin, on muodoltaan *kunnioittavaa* (*respectare*). Siksi toiminta näyttämön mukaan, missä vain sen kohtaamme, herättää meissä kunnioituksen tunteen, ja ihminen jossa näyttämö loistaa, näyttelijä, on suloinen ja arvokas näky.

* * *

Paljon on jo sanottu ja joka tapauksessa varmasti liikaa. On pyritty ajattelemaan näyttämön, kokemuksen ja maailman yhteenkuuluvuutta. On koitettu ymmärtää, mistä teatteri tulee ja miksi sitä tehdään. Mieleni tekisi lopettaa tähän. Näyttämöllisen ilmiön monitahoisuus herättää kuitenkin

kin välittömästi tarvetta lisäkysymyksiin: entä näyttelijä? entä rooli? entä identifikaatio? entä yleisö? Yritän lopuksi vielä lyhyesti, ja hyvin luonnosmaisesti, sanoa jotakin siitä miten kyseiset tekijät voisivat kytkeytyä edellä kuvattuun. Toivon voivani palata näihin kysymyksiin tarkemmin joskus myöhemmin.

Samaistuminen, rooli ja näyttelijä

Ihmiseksi ihminen kehittyy vain muiden ihmisen seurassa, heidän silmiensä alla, puheittensa keskellä, heidän kanssaan kosketuksissa. Kun lasta opetetaan näyttämällä hänelle kuvia, esineitä, kun hänelle kerrotaan tarinoita, tuo näyttämisen, kertomisen ele toimii noiden kuvien, esineiden, tarinoiden ymmärtämisen ehtona. Niistä tulee hänelle jotakin *annettua*, ja tuo antaja on ensi sijassa toinen ihminen. Ihmisen kehittyminen itseksensä tapahtuu olennaisesti *ihmisen toiselle ihmiselle avaamalla näyttämöllä*. Tuolla näyttämöllä ihminen tulee tietoiseksi sinä näyttämönä jonka hän itse muodostaa. Kokemuksemme itsestä ja toisesta syntyy vuorovaikutuksessa ja samaan aikaan. Identifikaatio, samaistuminen, on seurausta ominaisuuksiltaan vajaan olennon itseään täydellisemmäksi kokeman todellisen tai kuvitteellisen olennon matkimisesta. Matkittuna toinen muuttuu matkijalleen malliksi, oman itsen kuvaksi, hahmoksi. Samaistuminen merkitsee jonkin ihmisenä olemisen mallin niin uskollista jäljittelyä, että matkija unohtaa toimintansa jäljittelevän luonteen ja uskoo olevansa joku ja jonkinlainen, tuon toisen kaltainen. Vaikka ulkopuolisen silmissä kysymyksessä olisi ilmiselvästi pelkkä rooli, samaistunut ihminen itse ei suhtaudu siihen niin vaan uskoo sisäisyytensä vastaavan ulkoista mielikuvaansa itsestään. Samalla hän itse asiassa pyrkii kuroma umpeen, supistamaan, perustavimman vajavaisuutensa, hävittämään näyttämöllisen etäisyyden, joka on hänen samaistumisensa edellytyksenä (kuten juuri peilikuvassa näyttää tapahtuvan). Tähän hän ei luonnollisestikaan pysty, mistä seuraa, että identifikaation toimivuuden edellytyksenä on tuon eron pyyhkiytyminen, sen ohi kiiruhtaminen, sen unohtaminen. Samaistuminen lepää tietyn itsen kohdistuvan illuusion varassa, joka on epäilemättä yhtä välttämätön ja väistämätön kuin itse samaistumisprosessi. Voidaan ajatella, että samaistunut ihminen näyttelee tietämättään ja sitäkin antaumuksellisemmin. Rooli suoja ja kannattelee ihmistä hänen kohdatessaan muita ihmisiä, mutta on hänelle myös keino kohdata nuo toiset. Rooli tarjoaa hänet muille tietynlaisena ja tarjoilee vastaavasti muut hänelle. *Persona* on ”naamio” - tämä on jo ammoin ymmärretty. Tällaisena, itsestäni erossa, erilaisia naamioita ja rooleja vaihdellen ja yhdistellen ilmenen muille, teille. Saman havaitseen

tietenkin myös minä teistä, ja tuon havainnon ansioista saatan taas suhtautua itseeni ja omiin vakaumuksiini ehkä vähän epäilevämmän, vähemmän vakavasti.

Mutta kun puhumme identifikaatiosta, samaistumisesta, ja kun tunnistamme samaistuvan toiminnan, on oma ymmärryksemme tällöin välttämättä jollakin muulla kuin pelkän samaistumisen tasolla¹⁹. Se on välttämättä *näyttämöllistä*, eikä puhe samaistumisen malleista rooleina ole suinkaan metaforaa, vaan näyttämöllisen totuuden esiin tulemista samaistumisesta itsestään. Enkä voisi edes samaistua kehenkään, ellei tuo toinen mallina näyttäytyessään näyttäytyisi minulle samalla sinä näyttämönä jonka hän implisiittisesti muodostaa. Nuo eleet, tuo puhetapa eivät voisi irrota ihailuni kohteesta ja antautua jäljiteltäviksi, ellen alunperin havaitsi niitä niiden omassa mimeettisyydessä. Jos puolestamme haluamme tietää mitä on rooli, parhaan vastauksen antaa alan ammattilainen, näyttelijä. Hän voisi kenties kertoa meille, että rooli on kimppu tuollaisia tunnusomaisia reagoititapoja, tietty ruumiin asento, ryhti, ilme, tapa liikkua, puheen ja eleen rytmi ja sävy, ajattelutapa, jne. Mutta hän tietää myös, ettei näyttelijän taide ole pelkkää tällaisten ulkoisten tunnusmerkkien opiskelua ja kokoonpanoa, ”tyypin tekoa”. Näyttelijä on ennen kaikkea näyttämö, tietyllä tavalla avautunut ja avautuneisuudessaan virittynyt tila, jolla nuo tunnuspiirteet näyttäytyvät tietyssä valossa. Näyttämöhahmo on ihminen jolla on tietynlainen rooli; rooli ilmenee näyttämöllä ennen kaikkea tietynlaisena *subteena* rooliin. Roolia esittävä näyttelijä pitää yllä tietyllä tavalla virittynyttä näyttämöä, jonka hänen roolinsa muodostaa. Näyttelijä avaa näyttämön ja tuolla näyttämöllä näyttäytyy hänen roolinsa. Tässä ei ole mitään paradoksaalista. Mimeettiset suhteet vain ovat aina tällaisia - teatteri on aina teatteria teatterissa; näyttämöllinen reflektio on ääretöntä juuri oman äärellisyytensä tähden, koska se ei voi koskaan tavoittaa itseään.

Näyttelijän työ keskittyy juuri sen näyttämöllisen ja merkityksiä synnyttävän erotiikan hyödyntämiseen, joka inhimillisessä toiminnassa aukeaa. Teatteri tekee ihmisen alkuperäisestä mimeettisyydestä tietoisien tekniikan ja taiteen. Näyttelijä jäljittelee ja luo rooleja, hahmoja, identiteettejä, ja leikkii niillä loputtomiin. Hän ei tee näin kuitenkaan vain leikin vuoksi. Kuten Walter Benjamin Bertolt Brechtistä kirjoittaessaan toteaa, näyttämöele eli Gestus ”on väärennettävissä vain tietyssä määrin”²⁰. Tämä tarkoittaa paitsi sitä että edistyksellinen teatteri taistelee eleen väärentymistä vastaan, myös sitä että näyttämöeleellä on totuutensa, jonka tunnistaminen muodostaa teatterillisen kokemuksen ytimen.

Maailma ja me

Sikäli kuin näyttelijä muodostaa näyttämön näyttämöllä, teatterin, ei toisen näyttelijän mukaantulo muuta olennaisesti tilannetta. Tämän voi todeta jos sen empiirisen tosiasian perusteella, että samoin kuin lukiessani näytelmää mielikuvitukseni riittää elävöittämään kaikki siinä esiintyvät roolit, yksi näyttelijä näyttämöllä riittää näyttelemään minkä tahansa draaman kaikki roolit. Näyttämöllinen tapahtuma ymmärretään alusta loppuun toiminnan ilmiön kautta. Toisen, tai kolmannen näyttelijän mukanaan tuoma näyttämö sulautuu esityksen määrittelemään näyttämömaailmaan, tapahtuu samalla näyttämöllä, samassa maailmasuhteessa, kuin muidenkin toimijoiden toiminta. Kun näyttelijät näyttelevät huonosti yhteen, sanotaankin, että he ovat kuin eri maailmoista. Näyttämöt eivät ole mitään monadeja, hermeettisiä kuplia, yksityistä näyttämöä ei ole (tämä juuri on traaginen harha), vaan näyttämö on aina avautumisen, paljastumisen ja vastaanottamisen dimensio, yhtäaikaista *näyttämönä* ja *näyttämöllä* oloa, mahdollinen maailmasuhde.

Maailma ei lähtökohtaisesti näyttäytyä näyttämönä. Se saapuu usealla taholla ja yhtäaikaan vailla kokoavaa hahmoa. Se vastustaa kaikkea totalisointia ja yksityistämistä, palauttamista yhden näkökulmaan. Se ei tule kellekään yksinään. Ainut mahdollisuus kohdata maailma maailmana on kohdata se yhdessä. Maailma tulee meille. Meidän ei kuitenkaan tarvitse olla mikään ennalta rajattu yhteisö, kollektiivinen subjekti, kansa. Maailman vastaanottajana se voi olla yhtä moninainen kuin maailmakin. Meissä maailma ottaa vastaan itse itsensä. Vastaavasti näyttämöllä eräänä tietyllä tavalla tematisoituneena *maailmasuhteena* ei voi olla subjektia, vaan sekin on tietyllä tavalla määrittynyttä, virittynyttä yhdessäoloa, se sekä kokoa meidät maailman ääreen että merkitsee meidät tuon maailman äärenä ja ehtona.

Näyttämöllisenä ihminen ei näin ollen ole koskaan yksin. Monologi, sisäinen tai ulkoinen, on aina yhden puhetta monelle, ennalta rajaamattomalle joukolle, kenelle tahansa. Maailma on se josta puhutaan yhdessä. Näyttelijät dialogia käydessään eivät puhu toisilleen. He puhuvat jostakin maailmasta ja he puhuvat siitä meille. Tässä mielessä, kuin näyttelijä elellään avaa jonkin mahdollisen maailman, se avautuu yhtäaikaan sen kaikille mahdollisille asuttajille, singulaaristen vastaanottajien moninaisuudelle, *yleisölle* - muillekin kuin sinä iltana paikalla oleville katsojille. Näyttämöllisellä kokemuksella ei ole rajaa. Näin se haastaa maailman ja osallistuu siihen.

Näyttelijän ele määrittää yleisönsä esiin tuomansa maailman asuttaji-

na, ylläpitäjinä, jakajina. Taitoa on tehdä se tavalla, joka houkuttelee katsojaa viipymään esityksen avaamassa maailmassa, osallistumaan tuohon avautumiseen. Vaikka kaikki on näennäisen virtuaalista, leikinomaista, on toiminnalla kriteerit, jotka eivät ole pelkästään konventionaaliset, sopimuksenvaraiset. Taustalla vaikuttava sopimus, näyttämösopimus, määrittyy suhteessa siihen perustavaan ja vankkumattomaan transsendentaaliin sopimukseen jonka kokemuksemme, todellisen ja mahdollisen välttämättömänä suhteena, muodostaa. Teatterissa luotamme vain siihen mikä noudattaa ja edistää tuota suhdetta.

VIITTEET

- ¹ Teksti perustuu Suomen Estetiikan Seuran symposiumissa 21.11.2003 pidettyyn puheeseen. Pyrin kuvaamaan siinä niin havainnollisesti kuin mahdollista sitä näyttämön käsitettä, jonka filosofiset perustelut olen esittänyt väitöskirjassani *Tragédie de la métaphysique - contributions à la théorie de la scène* (Université Marc Bloch, Strasbourg, 2002; saatavilla Helsingin yliopiston kokoelmissa). Tällaiseen tehtävään liittyvistä ongelmista, ks. huomautus 3.
- ² ”Runoilijan tehtävänä ei ole kertoa, mitä on tapahtunut, vaan puhua siitä, mitä voi tapahtua ja mikä on mahdollista todennäköisyyden ja välttämättömyyden perusteella” (Aristoteles 1997, 1451 a 36-39).
- ³ Ilmiö, *fainomenon*, tarkoittaa jotakin ”itsestään näyttäytyvää”. ”Fenomenologia” pyrkii tieteenä tuomaan esiin sen mikä ilmiöissä itsestään näyttäytyy, nimittäin niiden olemisen tavan (ilmiön ja fenomenologian määrittämisestä niin kuin ne tässä ymmärretään, ks. Heidegger 2000, § 7). Otsikoidessani tämän tekstin *näyttämön ilmiöksi* ilmaisen samalla tietyn haluni keskustella fenomenologiaksi nimetyn filosofisen suuntauksen kanssa. Sitä mitä tekstissäni teen voitaisiin tietyn varauksin kutsua myös fenomenologiseksi *reduktioksi* tai *kuvailuksi*. Ongelma lienee kuitenkin siinä, että mitä pidemmälle esitykseni etenee, sitä vähemmän ilmeiseksi ja puhtaasti annetuksi sen aihe luonteeltaan käy. Tässä mielessä esitykseni voidaan lukea myös tietynlaisena fenomenologisen asenteen vararikkona. Kun diskurssini ennen pitkää törmää teoreettisesti määrättyneen kieleemme rajoituksiin, se omalla tavallaan, käänteisesti, todistaa toisentyypin analyysin vaatimuksesta. Se yhtyy siihen fenomenologiaan kohdistuvaan kritiikkiin, jota on tavattu kutsua *dekonstruktiksi*. Mutta dekonstruktion ja fenomenologian suhde on niin ikään avoin kysymys. Dekonstruktio on Heideggerista lähtien ymmärretty fenomenologian radikalisoimisena. Valintani puhua tässä yhteydessä paradoksaalisesti *näyttämön ilmiöstä* kumpuaa pyrkimyksestä pohtia kyseistä suhdetta uudelleen.
- ⁴ Termi mahdollisuusehto on peräisin Kantilta, joka teoksessaan *Kritik der Reinen Vernunft* (1781) määrittelee transsendentaalin filosofisen metodin: ”Kutsun

transsendentaaliksi kaikkea tietoa joka objektien sijasta käsittelee ylipäänsä *tapaamme tiedostaa* objektit siinä määrin kuin tuo tiedostaminen on mahdollista *a priori*” (Kant 1968, 63). Kokemuksen mahdollisuusehdot ovat kaikkea empiiristä kokemusta edeltävää, *aprioirista* synteettistä tietoa maailman tiedollisen ilmenemisen yleisistä periaatteista.

- ⁵ Viittaaan Kantin *Puhtaan järjen kritiikin* kuuluisaan argumenttiin idealismin kumoamisesta (mt., 254), jonka mukaan ulkomaailma on aina läsnä myös sisäisyydessämme ajan puhtaan intuition muodossa.
- ⁶ Aristoteles, mt., 1448a 1.
- ⁷ Viittaaan Aristoteleen klassiseen määrittelykseen toiminnasta teoksessa *Nikomakhoksen etiikka* (Aristoteles 1989, 1140b 6-7).
- ⁸ Näiden kehitemien taustalla on Heideggerin teoksessa *Oleminen ja aika* esittämä ihmisen olevuuden erityislaatua koskeva ontologinen analyysi. Tarkastelun kohteena on oleva, ”jonka olemisessa on kyseessä itse tämä oleminen” (§ 4). Tällaista itseään ymmärtämään pyrkivää olemista Heidegger kutsuu *Täälläoloksi* (*Dasein*). Täälläolo on perusmuodossaan maailmassa-olemista (§12) (ks. Heidegger 2000). Heideggerin analyysin tulosten soveltaminen teatterillisen esittämisen analyysiin on kuitenkin ongelmallista. Aiheesta, ks. Ph. Lacoue-Labarthe, ”Typography” teoksessa Lacoue-Labarthe 1998.
- ⁹ Näillä huomioilla on niin ikään jo pitkät perinteet. Tietämykseni mukaan ensimmäisen kerran tähän ihmisen näyttämölliseen eksistenssiin, tietoisien ja tiedostamattoman dialektiikkaan, on kiinnittänyt huomiota Schiller tutkielmassaan *Über Anmuth und Würde* (1793).
- ¹⁰ Viittaaan Octave Mannonin kuuluisaan analyysiin Freudin käsitteestä *Verleugnung* - ”kiistäminen” - artikkelissa ”Je sais bien, mais quand même...”. ”Uskomuksen” perusrakenne, jota myös teatterillinen illuusiokokemus noudattaa, vastaa Mannonin mukaan kyseistä kiellon tyyppiä, joka ”kiistää” todellisuuden: ”Tiedän kyllä (ettei se ole totta), mutta silti (haluan uskoa niin)”, ks. Mannoni 1969.
- ¹¹ ”Siten sielu havaitsee [*anschauen*] itsensä, ei siten kuin se esittäytyisi itselleen välittömästi ja itsestään, vaan sen mukaisesti miten se vaikuttuu [*affizieren*] sisäisesti, eli miten sen ilmenee itselleen, eikä sellaisena kuin se on” (Kant, mt., 93).
- ¹² Ks. ”*Différance*” teoksessa Derrida 2003.
- ¹³ Nojaan tässä dekonstrukttiivisen analyysin erääseen heideggerilaiseen peruslähtökohtaan: ymmärryksemme olevasta perustuu *Daseinin* ajallisuuteen. Länsimainen ajattelu on antiikista lähtien ymmärtänyt olevan nykyisyydestä käsin, läsnäolona (*Anwesenheit / parusia, usia*) (Heidegger, mt. § 6). Aiheesta enemmän, ks. Himanka 2002.
- ¹⁴ Esitykseni lähtökohtana on tässä kohdin kantilainen oppi modaliteeteista, eli mahdollisen, todellisen ja välttämättömän transsendentaaleista määreistä. Ks. ”Empiirisen ajattelun postulaatit” teoksessa Kant 1968.
- ¹⁵ Näyttämöllisyyteni ei myöskään estä, ettei toimintaa voisi objektivoida, tarkastella ja käsitellä mekaanisina kausaalisuhteina, reaktiosarjana, käyttäytymisenä, etteikö ihmisruumiiseen voitaisi suhtauduta esim. lääketieteen objektina. Mutta tämä ei koskaan ole se ensisijainen tapa, jolla ihminen toiselle ihmiselle ilmenee. Jos

näin joskus tapahtuu, tarkasteleva tai tarkasteltu ihminen on jollakin tavoin muuntuneessa mielentilassa. Normaalisti tällaiseen näkökulmaan toki aina halutessa päästään, mutta sen edellytyksenä on vuorostaan edellä kuvatun näyttämöllisen aspektin sulkeistaminen, reduktio, jonka ehtona näyttämö perustelemassamme transsendentaalissa mielessä on.

- ¹⁶ Painotukseni perustuu Claire Nancyn esittämään tulkintaan *dran* ja *praxis* termien eroista antiikin teksteissä, erityisesti Aristoteleen *Runousopissa*, ks. Nancy 2002.
- ¹⁷ Hölderlin 2001, 81.
- ¹⁸ ”Trauerspiel und Tragödie” (Benjamin 1977, 134-5).
- ¹⁹ Identifikaation psykoanalyttisistä käsitteistä ja sen sovellettavuudesta teatterissa, ks. Guénoun 1996, luvut III ja IV.
- ²⁰ ”Was ist das epische Theater?” (Benjamin 1977, 521). ”Gestuksen” käsitteestä, ks. myös Brecht 1991.

KIRJALLISUUSLUETTELO

- Aristoteles. *Retoriikka & Runousoppi*. Gaudeamus. Helsinki 1997.
- Aristoteles. *Nikomakhoksen etiikka*. Gaudeamus. Helsinki, 1989.
- Benjamin, Walter. ”Trauerspiel und Tragödie” teoksessa *Gesammelte Schriften II.1*. Suhrkamp. Frankfurt am Main, 1977.
- Benjamin, Walter. ”Was ist das epische Theater?” teoksessa *Gesammelte Schriften II.2*. Suhrkamp. Frankfurt am Main, 1977.
- Brecht, Bertolt. *Kirjoituksia teatterista*. VAPK-kustannus. Helsinki, 1991.
- Brecht, Bertolt. *Me-ti. Käänteiden kirja*. Otava. Helsinki, 1989.
- Derrida, Jacques. *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*. Gaudeamus. Helsinki, 2003.
- Guénoun, Denis. *Le théâtre est-il nécessaire?* Circé. Belfort, 1996.
- Heidegger, Martin. *Oleminen ja aika*. Vastapaino. Tampere, 2000.
- Himanka, Juha. *Se ei sittenkään pyöri. Johdatus mannermaiseen filosofiaan*. Tammi. Helsinki, 2002.
- Hölderlin, Friedrich. *Huomatuksia Sofokleen kääntämisestä*. Loki-kirjat. Helsinki, 2001.
- Kant, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*. Suhrkamp. Frankfurt am Main, 1968.
- Kirkkopelto, Esa. ”Johdatusta näyttämön teoriaan”. *Tiede & Edistys*, nro 3/2003.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *Typography. Mimesis, Philosophy, Politics*. Stanford University Press. Stanford, 1998.
- Mannoni, Octave. *Clefs pour l’Imaginaire ou l’Autre Scène*. Seuil. Pariisi, 1969.
- Nancy, Claire. ”La raison dramatique”. *Poésie*, nro 99/2002.

Timo Heinonen

TM

Näyttämö, mimesis ja différence

Teatteritilan dekonstruktiivisista arkkitehtuureista

Käsitteellisesti näyttämön ontologinen kysymys on tiivistettävissä yhteen sanaan: mimesis. Näyttämö tuottaa aina murtumalinjan esitetyn ja esittävän välillä. Näin se problematisoi läsnäolon siinä perustavassa merkityksessä, joka sillä on länsimaisen metafysiikan suuressa traditiossa. Tästä syystä näyttämöstä puhuminen on lähtökohtaisesti aina myös filosofista. Näyttämö edustaa poissaolon estetiikkaa ja mahdottoman rakennetta. Tästä ovat johdettavissa niin näyttämön dekonstruktiiviset tila- ja kerrontastrategiat kuin näyttämön yleinen etiikka. Teatterin potentiaali (tekhnenä) kyseenalaistaa representaatio ja tämän vuosisatainen estetiikka sekä purkaa toden kuvana tarjottuja rakenteita on teatterille olemuksellista. Nimenomaisesti tämän takia Platon sulki miimikot utopiansa ulkopuolelle.

”On syytä tietää, että teatteria on myös teatterin tuolla puolen; niinpä teatterin suuruutta onkin ehkä teatterin palauttaminen tiukasti teatteriin. Se tarkoittaa, että taiteen alalla ratkaisevaa on juuri mimesis.”

— Philippe Lacoue-Labarthe

”Taide kuten aistimus yleensäkin ei koskaan ole ollut esittävää.”

— Gilles Deleuze – Félix Guattari

1. Mimesis ja metafysiikka

Taide on Arthur C. Danton tulkinnan mukaan saavuttanut päätepisteensä muututtuaan filosofiaksi.¹ Tänä Danton posthistorialliseksi² kutsumana

aikana taide on ottanut lähtökohdakseen kysymyksen omasta filosofisesta luonteestaan.³ Taidehistorian loppu filosofian ”ohuen historiattomassa ilmakehässä” ei tietenkään merkitse taiteen loppua: taiteen käytännöt ovat ainoastaan vapautuneet joukosta välttämättömyyksiä, joista keskeisintä edusti modernismin velvoite löytää taiteen olemus.⁴ Vaikka teatterihistoriaa niin ikään kansoittaa joukko essentialisteja, ei edellinen merkitse teatterin suhteen mitään uutta. Esa Kirkkopellon mukaan jokainen yritys puhua näyttämöstä ja teatterillisen esittämisen ehdoista on väistämättä filosofinen. Näyttämö on aina kysynyt itsensä.

Teatteria luonnehtinee keskeisimmin sen kaksi luovuttamatonta ominaispiirrettä: yhtäältä näyttämö aristoteelisimmilläänkin tuottaa aina murtumalinjan esitetyn ja esittävän välillä ja näyttää tämän silmiemme edessä. Näin näyttämö problematisoi läsnäolon, läsnäolon nimenomaisesti siinä perustavassa merkityksessä, kuin sillä länsimaisen metafysiikan suuressa traditiossa on. Läsnäolon ja poissaolon välinen jännite, ilmaisun ja ilmaistun ero ovatkin teatterin ominaislaatuisimpia piirteitä niin esittävän taiteen valtavirran kohdalla kuin sen laskemattomissa marginaaleissa. Toisaalta näyttämöllä on kyky sisällyttää ilmaisukeinoihinsa ja näin edelleen osaksi itseään käytännöllisesti katsoen mikä tahansa sinänsä itsenäinen (esteettinen) ilmaisukeino tai mediamuoto. Tämä tekee näyttämöstä materiaaliselta olemukseltaan lähtökohtaisesti heterogeenisen.

Tarkasteltaessa teatterin tilallisten ja dramaturgisten rakenteiden dekonstruktiivisia strategioita eivät mainitut osa-alueet ole käsitteellisesti erotettavissa toisistaan: tekstuaaliset strategiat silmikoituvat elimellisesti ja erottamattomasti teatteritilan fyysisiin ja ajallisiin rakenteisiin, näyttämön kompositioon.⁵ Teatterin keinostoltaan liki rajoittamattomat tilallis-tekstuaaliset arkkitehtuurit eivät ainoastaan mahdollista avata kysymyksiä olemisesta, merkityksestä ja subjektista, vaan näyttämön luovuttamaton mahdollisuus monikollisuuteen, näyttämömuotoinen merkitsevä ketju sinänsä, tuottaa nämä kysymykset jo rakenteellisesti. Luonnollisesti kokonaan toinen asia on, missä määrin tätä dekonstruktiivista kapasiteettia hyödynnetään tai – niin kuin kenties useammin on tilanne – pyritään häivyttämään näennäisesti eheän kerronnan keinoin alistamalla teatteri jälleen kerran platonis-hegeliläiselle logosentrismille ja aristoteeliselle mielihyvän taloudelle.

Näyttämön ontologinen kysymys on käsitteellisesti tiivistettävissä yhteen sanaan: *mimesis*. Kysymys mimesiksestä ei ole teatterin näkökulmasta ainoastaan kiinnostava; se on sivuuttamaton ja perustava. Näin muotoa näyttämön esteettinen ongelmallistaminen – käsitetäänpä näyttämö sitten

konkreettisesti tai käsitteellisesti, fyysisenä tai virtuaalisena – liittyy keskusteluun tekstin, tulkinnan ja totuuden välisestä suhteesta, joka on ollut yhteinen nimittäjä huomattavalle osalle 1900-luvulta alkanutta ajattelua.

Mimesis, joka on käännetty toisinaan sanalla jäljittely, toisinaan imitaatio tai esittäminen, on taidefilosofian keskeisimpiä, kiistellyimpiä ja keskeneräisimpiä kysymyksiä. Taideteoreettisille kysymyksille oli olemassa keskustelupohja jo esisokraattisessa ajattelussa, mutta runoutta koskien problematiikan mimesiksestä muotoili varsinaisesti Platon Valtio-dialogissaan tavalla, joka edelleen strukturoi aiheesta käytyä keskustelua.⁶ Aristoteles sijoitti mimesiksen taidekäsitteensä teoreettiseen ytimeen ja yleisti käsitteen samalla koskemaan kaikkea kirjallisuutta. Jacques Derridan mukaan kirjallisuuden kytkeminen mimesikseen Platonilla ja Aristoteleella aloittaakin kirjallisuuden historian, joka Derridalle merkitsee erityisesti mimesiksen tulkintojen historiaa.⁷ Draamateorian kohdalla tämä *punctum* sementoi myös perustan, jonka pohjalta Aristoteleen ateenalaista tragediaa kuvailevista fragmenteista sittemmin vähitellen muotoutui enemmän tai vähemmän yhtenäinen vuosituhantinen kaanon, jonka normativisoiva vaikutus kaventaa edelleen käsitystämme kerronnasta yleisesti ja dramaturgiasta erityisesti.

Derridan mukaan kirjallisuus syntyi kuolleen siitä nimenomaisesta syystä, että mimesikselle annettiin platonismissa tulkinta, joka alistui sen totuudelle ja näin riisti siltä erityisyytensä tuomitsemalla sen ikuisesti palautumaan signifioituunsa, ilmaisemaansa totuuteen – läsnäolevan läsnäoloon.⁸ Tällainen jäljitellyn ensisijaisuutta jäljittelyn suhteen juhlistava, mimesiksen metafysiikalle alistava ontoteologinen mimetologismi perusti mimesiksen torjunnan historian,⁹ edelleen jatkuvan ideologian ja tradition myös draamateorian saralla.

Mimesis seisoo tukevasti filosofian alkunäyttämöllä.¹⁰ Kysyttäessä filosofian peruskysymyksiä on mimesis vähintäänkin osallinen kulloiseenkin ongelmaan – ellei suorastaan nimittäjä. Tämän mimesis tekee tavalla, joka ehdoitta kieltäytyy haltuunotosta, välittömästä tematisoinnista ja yksioikoisesta määrittelystä. Sen sijaan, että tulkitsisi mimesiksen kohteena tai käsitteenä, on tarkoituksenmukaisempaa mieltää mimesis eräänlaisena merkityksen sulkeumaa ikuisesti pakenevana transsendentaalisena logiikkana, joka ”— kääntyy tutkijaansa vastaan siepaten tämän osaksi omaa operoimistaan.”¹¹ Edellisen tiedostaen jatkan: kuvattu äärellisen transsendenssin itsensä operoiminen edustaa samanaikaisesti sekä totuutta uhkaavaa katoamista että operaatiota, johon mikä tahansa logiikka (myös ymmärryksen logiikka ja äärellinen transsendenssi omana muotoutumise-

naan) joutuu sitoutumaan, vaikka pyrkisikin totuuden säilyttämiseen tai esillä pitämiseen.¹²

Mimesis artikuloi näyttämöllisen eron, joka on lähtökohtainen ja pääsemätön kaiken esitetyn ja esittävän välillä.¹³ Sen voi tulkita merkitsevän näyttämön *kirjoitusta* Platonin myrkyä ja lääkettä tarkoittavan käsitteen *farmakon* hengessä: Platonin *anamnesis*-oppi samastaa totuusdiskurssin muistiin palautumiseen.¹⁴ Kirjoituksen hyöty muistille on Platonin mukaan näennäistä. Länsimainen filosofia onkin Platonista Heideggeriin halveksinut kirjoitusta tietoisuutemme välittäjänä ja pitänyt sitä vieraantuneena, puheelle toissijaisena ilmaisumuotona. Tosiasiallisesti kirjoitus ei saa muistia tuntemaan totuutta sisältä käsin, vaan se ainoastaan tekeytyy totuudeksi, *eidoksen* täydeksi läsnäoloksi. Toisin sanoen se jää kuvaksi siitä, mikä on. Näin muistille ulkoisena kirjoitus tarjoilee ilmiäsuja olevan sijaan olematta *ontos on* – läsnäolevin oleva.¹⁵ Kirjoitus on muistille siis pikemminkin myrky kuin lääke; kirjainmerkeillään se ainoastaan jäljittelee tietoa ja totuutta. Kirjoitus pelaa *simulakrumin* sisällä.¹⁶ Nimenomaisesti tästä sisäisen kaltaisuuden puutteesta johtuen platonismi tuomitsee fantasman ja simulakrat. Kopion kopiona taiteen etäisyys totuudesta on Platonin mukaan ääretön.¹⁷ Derridan mukaan kirjoituksen historiallinen torjunta ”muodostaa filosofian alkuperän epistemenä ja totuuden alkuperän *logoksen* ja *fonen* ykseytenä”.¹⁸

Näyttämö tuottaa tilan tekstuaaliselle järjestelmälle, joka ylittää läsnäolon periaatteen ja merkin kaksoisrakenteen totuutena ja tämän kuvana.¹⁹ Mimesis ei näin ollen tukeudu olevien totuuteen eikä totuuteen vastaavuutena. Se tarjoaa ainoastaan kuvan määrittelemättä sen suhdetta kuvattuun tai ylipäättään mihinkään itsensä ulkopuoliseen. Sille ei ole hyvää eikä pahaa, ei totta, ei harhaa. Philippe Lacoue-Labarthe mukaan mimesis on siis kyky ilman kriteeriä. Se edustaa vain epätietoisuutta, epävarmuutta, ratkeamattomuutta. Se merkitsee mahdollisuutta esittää kuvassa asia tai asiassa asian itsensä idea. Mutta yhtä hyvin tuotettu kuva voi olla harhaa ja toistettu asia osaton ideastansa.²⁰ Toisin sanoen mimesis on totuudelle sekä ehto että radikaali uhka. Se hämärtää ontologisen erottelun olevan ja ei-olevan välillä. Sekoittaessaan ideoiden transsendentin järjestyksen taiteen tuottamat ”kolmannen asteen kopiot” uhkaavat rikollisella tavalla sitä platonista perheyhteyttä, jonka varaan ideaalivaltio oli rakennettu.²¹ Mimesikseen sisältyvä määrittämätön, ratkeamaton, olemisen ja ei-olemisen sekoittava, lakimuotoisia kategorioita purkava ulottuvuus muodostaa välittömän uhan logokselle, filosofian alkunäyttämön isälliselle järjestykselle.²²

Lacoue-Labarthe rinnastaa luomisen puhtaaseen fiktion – fiktio,

muodostus merkitsee ”kuvaamattoman kuvaa”. Tällainen kuvaamattomissa olevan mimesis voidaan kuvata puhtaana paradoksina – *alkuperäisenä mimesiksenä*.²³ Lacoue-Labarthe lainaa Jacques Lancia kuvatessaan mimesistä ”teeskenneltynä jäljittelynä”, jäljittelynä, jonka päämääränä ei nimenomaisesti ole esittää kohdettaan, vaan tehdä tästä kohteesta jotain muuta. Lacanin sanoin ”objekti on asetettu tiettyyn suhteeseen Asian kanssa, samalla kertaa kiertämään ja saattamaan sekä läsnä- että poissaolevaksi”.²⁴ Kuitenkin Lacan, kuten Lacoue-Labarthen mukaan käytännöllisesti katsoen kaikki filosofit Martin Heidegger mukaan luettuna, ylenkatsovat teatteria tavalla, joka tukeutuu Aristoteleen käsitykseen näyttämötoteutuksesta. Ylenkatse on silti perusteeton: mimesis ei palaudu representaation tosiasiaan.²⁵ Kiertävänä liikkeenä alkuperäinen mimesis irtoaa metafyyisistä tulkinnoista ja ikään kuin osoittaa ontologian ulkopuolen.²⁶ Suhde metafysiikkaan on samalla kuitenkin pääsemätön.

2. Teatterin kummitus ja eron grafiikka

Lacoue-Labarthen mukaan tragedia edeltää filosofiaa, jonka Platon nimenomaisesti perustaa tragediaa vastaan. Tragediassa on latentisti läsnä ei-ajattelu.²⁷ Mimesis esitetyn ja esittäjän, kategorisen murtuman kautta luettuna kuvaa täsmällisesti näyttämön rakenteellisen mahdollisuuden tuottaa katkos metafyyisessä olemisessämme. Tämän se tekee asettaessaan tilaan läsnäolon ja poissaolon, sisäisen ja ulkoisen mahdottoman yhdessäolon. Teatterin potentiaali tekniikänä kyseenalaistaa representaatio ja sen vuosittainen estetiikka sekä edelleen purkaa toden kuvana tarjottuja rakenteita on teatterille näin ollen olemuksellista:

In one sense, theater texts have always embodied an awareness of their own margins that contributes directly to their theatricality, for, if ”theatricality” is inherent to the dramatic text, then somewhere in the text is also an antistructural force that opens the text to Derridian concerns.²⁸

Näyttämö artikuloi filosofian alkunäyttämön kriisin, totuuden ja läsnäolon ristiriidan aporiana, jonka klassinen filosofia on pyrkinyt tukahduttamaan. Kaikki merkitsevät ketjut perustuvat supplementoinnin ja toiston logiikkaan. Alkuperää tavoitellessaan merkit ketjuuntuvat loputtomiin ja implikoivat totuuden sijaan aina edeltävän läsnäolon puutteellisuuden, perustavan poissaolon.²⁹ Läsnäolosta tulee pelkkä ”funktio yleistetyssä viittaamisen rakenteessa”, merkin merkki, jälki, jäljen jälki ja jäljen pois-

pyyhkiytymisen jälki.³⁰ Lacoue-Labarthen ”alkuperäinen mimesis” vastaa Derridan mimesiksen yleistämistä, kohteetonta viittaamista.³¹ *Yleistetty mimesis* postuloi ratkeamattomuuden, mahdottoman; tila ratkeamattomana, mahdottomana viittaa poissaolon kategoriaan. Edellinen lähestyy différencen logiikkaa. Différence tilallistavana järjestelmänä on lähtökohtaisen näyttämöllinen.³² Viivytys, lisäys, jälkikäisyys, poispyyhkiytyminen, eron liike, poissaolo ja siirtymä vastaavat dekonstruktiivisten tila-teksti –arkkitehtuurien sisäistä logiikkaa – *näyttämön kirjoitusta* différencen amorfisena liikkeenä.

Teatterin on mahdollista tuottaa metafysiikan projektio ilman minikään ontologian takuita kuvauksen oikeellisuudesta, vastaavuudesta tai yhdenmukaisuudesta oletetun totuuden suhteen. Teatteri ei ylipäätään ole sitoutunut todellisuuseriaatteeseen. Näyttämö kykenee tuottamaan virtuaalisen tilan, tilan, jossa keskenään ristiriitaiset ja toisensa poissulkevat elementit voivat olla samanaikaisesti läsnä – ikuisiksi uskotellusta symbolisesta järjestyksestä *peliiin palautettuina*. Kun dekonstruktion näkökulmasta ”todellisuus” merkitsee ainoastaan simulaation erityistapausta, on teatterin ydin dekonstruktiivista luentaa seuraten nimenomaisesti *illuusio* (sanan etymologiaa painottaen), asioiden peliin palauttaminen, mikä ylittää todellisuuseriaatteen.³³

Näyttämö ei sinänsä kätke eikä paljasta mitään. Teatteri edustaa mahdollisuutta sekoittaa toden ja kuvitellun,³⁴ itsen ja toisen rajat – tai mahdollistaa vähintäänkin niiden kysymisen. Mimesis piirtää itsessään eriävän saman; kahdentavana toiston rakenteena tämä piirto merkitsee différencen grafiikkaa.³⁵ Derrida kirjoittaa: ”Olemisen ja olevan tuolla puolen tämä ero piirtää (itse itsensä) eroten (itsestään) ja lykäten (itseään) lakkaamatta – tämä *différence* olisi ensimmäinen ja viimeinen jälki, jos vielä voisi puhua alkuperästä ja lopusta.”³⁶

Différencen grafiikka on näyttämön mimesiksessä artikuloitua fundamentaalinen perusele, joka juuri tekee silosäkeistä saatanallisia. Tätä voi kuvittaa eräin varauksin Gilles Deleuzen käsite *aika-kuva (image-temps)*³⁷. Aktuaalisen kuvan rinnalle syntyy virtuaalinen kuva kahdentaen kuvauksen palautumattomasti.³⁸ Aika-kuvan voi ymmärtää Deleuzen ajattelua seuraten synnyttävän *ylipoimun* - tarjoavan absoluuttisen kosketuksen keskenään asymmetristen *ulkoisen ja sisäisen* välille.³⁹ Metafyysikan näkökulmasta akti on lähtökohtaisesti dekonstruktiivinen ja tiivistää mimesiksen syyntakeettoman logiikan, jonka perusteella Platon sulki miimikot utopiansa ulkopuolelle.⁴⁰

Teatterin mainittu antistrukturaalinen voima ei siis ole mikään aihe

tai singulaarinen sisältö sinänsä vaan nimenomaisesti mimesis, joka kummittelee niin filosofian marginaaleissa kuin metafysiikan kaikkein pyhimässä. Tämä kuva, joka ei palaudu totuuteen, on Platonin *deinos*, *kumma*, määrittelemätön, teatterin arkkikummitus – ratkeamaton. Teatteri kysyy itsensä. Tämä kysymys on laadultaan ristiriitainen. Yhtäältä sille on luontaista näkyvyys, toisaalta se on ratkeamaton ja sijoittuu kategorisesti tietämisen ulottumattomiin.⁴¹ Mimesis teatterin logiikkana tuottaa eräänlaisen kaksoisrakenteen: jäljittelyn ja jäljitellyn osittainen sisäkkäisyys rakentaa *mise en abyme* –struktuurin. Mutta enää ei ole kyse ”klassisen filosofian saman toistosta, vaan jostakin täysin toisesta, jo tuonpuoleisesta rakenteesta”, joka ylittää ekonomian ja perheen piirin enää täydellistymättä eheäksi kokonaisuudeksi.⁴² Näyttämö kirjoittaa paikattoman.

3. Kompositio, aistimus ja ääretön

Gilles Deleuze ja Félix Guattari käsittävät komposition taiteen ainoaksi mahdolliseksi määritelmäksi. Kompositio on yleiseltä laadultaan esteettistä ja vain komposition tuloksena voi syntyä taideteoksia.⁴³ Kompositio voidaan jakaa tekniseen ja aistimukseen perustuvaan esteettiseen tasoon. Komposition tasojen suhde vaihtelee paitsi historiallisesti myös synkronisesti; tasojen kesken esiintyy alituisesti siirtymiä, yhdistelmiä ja rinnakkaisuuksia. Vaikka aistimussommitelmat voivat toteutua materiassa tai materiaali siirtyä aistimukseen, niin aina tekninen taso tulee kuitenkin esteettisen tason absorboimaksi: taide sisältää ainoastaan esteettisen komposition tason. ”Esittävän taiteen teoriassaan” Deleuze ja Guattari kiistävät taiteelta ja aistimukselta yleisesti esittävän luonteen.⁴⁴ Tämä merkitsee eräässä mielessä samaa kuin Derridan credo: ei ole tekstin ulkopuolta.⁴⁵

Deleuzen ja Guattarin mukaan taideteos on vain ja ainoastaan aistimusolento, olemassa itsessään. *Perseptien* ja *affektien* sommitelmana, mallistaan, vastaanottajastaan ja tekijästään riippumattomana aistimusblokkina esteettinen objekti sijaitsee näin ihmisen poissaolossa.⁴⁶ ”Aistimus on aina kysymys: silloinkin kun siihen vastaa pelkkä hiljaisuus.”⁴⁷ Komposition tasolle avautuessaan äärellinen aistimussommitelma tarjoaa meille äärettömän, mitä Deleuze ja Guattari epäilevät taiteen olemukseksi.⁴⁸

Klassinen ja yleisestikin lineaarinen dramaturgia vastaa filosofian peruselettä ontologiana.⁴⁹ Se pyrkii mimetologismiin tavoin torjumaan äärettömän referenssin eduksi ja siten laskennallistamaan moneuden palauttamalla äärettömän takaisin äärelliseen, yhteen.⁵⁰ Tämä reduktio luhistaa mahdollisen käsitteen ja mahdolliseen sisältyvän poissaolon kategorian.⁵¹ Vastaavasti aristoteelisesta dramaturgiasta irtisanoutumaan pyrkineen

brechtiläisen draamateorian dialektinen liike tuotti metafyyssisen eleen, vaikka ennakoikin nimenomaisesti metodin tasolla jälkistrukturalistista teatteriteoriaa. Näin tämä kahden keskenään antagonistisen muodon rakenteellinen yhteisymmärrys lujitti entisestään sitä perustaa, logosta, jolle molemmat ovat rakentuneet.⁵² Tällaisille ontoteologisille kerrontamalleille on vastineet tilan strategioissa, ja niiden geneeristä mekaniikkaa voi eritellä niin näyttämökomposition kuvastollisista kuin muodollisista, fyysis-geometrisista lähtökohdista käsin.

Modernia näyttämölavastusta on luonnehtinut visuaalinen ja käsitteellinen ykseysajattelu, orgaanisen muodon ideaali. Arnold Aronsonin mukaan modernissa *mise-en-scènes*sa lavastus ja sen voimakkaasti metaforinen, esittävä kuvasto sulautuvat tekstin ja koko muun esityksen kanssa yhtenäiseksi ja harmonisesti toimivaksi, metaforisesti ja visuaalisesti, rakenteellisesti ja tulkinnallisesti eheäksi ”kauniiksi kokonaisuudeksi”.⁵³ Näyttämökuvaa keskeismetaforana on valjastettu modernismin puristiselle taidekäsitykselle ominaisen ”etukäteisen kokonaisuuden” etsintään.⁵⁴ Luonnostellessaan tällaista ideaalia ja puhdasta ”platonista kappaletta” skenografia pysyy ikään kuin kiinnitettynä tuottamaan esityksen kokonaisuuden metanarratiivia.⁵⁵ Tämä merkitsee tekstuaalisuuden periaatteen näkökulmasta lavastuksen funktion rajoittumista imagistiseksi, käytännössä usein jo ennakkosuunnitteluvaiheessa tulkinnallisesti lukkoonlyödyn tematiikan yksitasoiseksi kuvitukseksi. Näin ”objektiivisen tulkinnan” harhassaan näyttämökuvaa typistyy eräänlaiseksi visuaaliseksi johtomotiiviksi. Se alkaa toimia kuin klassinen merkki yleisesti: klassinen merkki olettaa läsnäolon, jota se tilapäisesti korvaa ja jota kohti sen välittävä liike on suuntautunut.⁵⁶ Se ikään kuin uskoo pysyvään koodiin ja kuvastonsa kääntymiseen jännöksettömästi merkitseväksi alkuperäkseen, totuudeksi, jonka esitys kokonaisuutena presentoi.⁵⁷

Taustalla oleva ajattelutapa, joka alistaa yksityiskohdat sisäsyntyiselle kokonaisuudelle, on lähtökohdiltaan aristoteelinen ja se leimasi modernismia ja modernia taidekäsitystä yleisesti. Osien summana ymmärrettiin syntyvän kokonaisuus, jota ei ole presentoitu koskaan aiemmin: kyseessä ei siis ole *representaatio* vaan sisäisesti syntynyt todellisuus.⁵⁸ Näin toteutettu näyttämökuvaa ei kykene ylittämään, tai pikemminkään ei halua ylittää omaa suljettua suunnitelmatalouttaan, vaan kaikki sen piirissä olevat resurssit on valjastettu kertomaan eheää, yhteen järjestykseen ja totuuteen sitoutunutta tarinaa.⁵⁹ Suljetun dramaturgian tavoin tällainen keskeismetaforinen rakenne on äärellistävä, redusoiva tukahduttamisen järjestelmä tarjoillessaan itseään toden sisäisenä kuvana.⁶⁰ Se on ilmeisin, itsestään

selvin kuvastollinen strategia kastroida tekstuaalisuus, tulkinnallinen ratkeamattomuus tilasta ja alistaa se ennakkoon tekstille annetuille merkityksille, esityksen ”orgaaniseen ykseyteen” sementoidulle totuudelle – idealle ja tämän ideaalisen esitykseksi, jolle ei edes tule mieleen kysyä itseään, tulkinnallisia lähtökohtiaan, johtopäätöksiään... tai ylipäätään mitään.⁶¹ Tällainen taidekäsitys edustaa läsnäolon metafysiikkaa puhtaimmillaan kieltäessään representaation ja hyväksyessään sisäisyyden läsnäolon perustaksi.⁶² Ristiriita Deleuzen ja Guattarin taidekäsityksen kanssa on ilmeinen.

Aristoteelinen traditio korostaa silmää aistimista keskeisimpänä.⁶³ Aina 1300-luvulta 1600-luvulle taiteilijoita kiehtoivat illusorinen tila, joka visuaalisesti vastaisi todellista tilaa ja ihmisen tapaa jäsentää sitä optisesti.⁶⁴ Perinteiset tilan fyysis-arkkitehtoniset rakenteet ja klassinen näkemisen tapa jäsenyivät dikotomisen geometrian termein: ulko- ja sisäpuoli, vertikaalinen – horisontaalinen, pinta – syvyys, perusta – ornamentti. Edellisistä keskeisin on jako sisä- ja ulkotilaan, joka on fundamentti koko metafysiikalle. Tilallisista strategioista katsojan klassisen lineaarikerronnan tavoin positioivaa, diskursiivista strategiaa edustaa keskeisimmin 1400-luvulta peiriytyvä akselien, tasopintojen ja symmetrian mukaan jäsenyvä tila-ajattelu keskeisperspektiiveineen. Tähän liittyy myös kiinteästi antroposentrismi, tilan kategorinen suhteuttaminen ihmisen mittakaavaan.⁶⁵ Filippo Brunelleschin viivaperspektiiviprojektio pohjautuu havaintoon, jonka mukaan syvyysuuntaiset, paralleelit, kuvatasoon nähden kohtisuorat linjat näyttävät yhtyvän pako- eli katoamispisteessä (”keskipiste”) katsojan silmien tasolla. Nämä ortogonaalit muodostavat geometrisen, kuvatilaa järjestävän verkoston. Kuvataso näköpyramidin poikkileikkauksena muodostaa näköakseliin nähden kohtisuoran tason, maalauksen, ”ikkunan”. Leon Battista Alberti kirjasi nämä optisen geometrian perusteet tutkielmassaan *De pictura*.⁶⁶

Renessanssiperspektiivi auktorisoi antiikin arkkitehtuurimuotojen symmetrian, harmonian ja proportionismin klassiset ideaalit, jotka toistuvat pitkälti yhdenmukaisina modernin geometrisena kautena. Roomalaisen arkkitehtuurin teoreetikon, Marcus Vitruvius Pollion mukaan ”[a]rchitecture depends on Order, Arrangement, Eurhythm, Symmetry, Propriety and Economy”.⁶⁷ Moderni arkkitehtuuri jakaa Vitruviuksen ihanteet: *firmitas, utilitas, venustas* – eheys, hyöty ja kauneus. Protagoraan aksiooma ihmisestä kaiken mittana ja määränä, käsitys antiikin rakennusjärjestelmien esikuvallisesta täydellisyydestä sekä Jumalan tarkoituksia luonnossa ilmentävä ”sopivuus” edustivat Albertin taideteoreettisia lähtökohtia.⁶⁸ Kauneus

osien määrän, muotojen ja keskinäisen sijainnin harmoniana oli edellytyksenä sielun ja järjen liiton – *concinntitas* – syntymiselle.⁶⁹ Albertille käsite *kompositio* tarkoitti kuvauksen elementtien järjestämistä sopusointuiseksi kokonaisuudeksi.⁷⁰ Alberti omaksui kauneuskäsityksensä Vitruviukselta. Kauneus merkitsi hänelle orgaanista harmoniaa ja jumalaista järjestystä niin filosofisesti, moraalisesti kuin poliittisestikin. Maalaustaiteen kuvauksen kohteista Alberti arvosti ylevimmäksi historian, kertovan esityksen, *narratiivisen kuvan*, jossa yhtyy kauneus ja moraalinen arvokkuus.⁷¹

Matemaattinen perspektiivioppi edustaa laajempaa ideologista järjestystä. Tämä renessanssin *costruzione leggittima* on näin edelleen yhteydessä subjektin rakenteistamiseen edellyttäessään ”ajassa ja tilassa konstituoituvaa subjektia”.⁷² Perspektiivi, kuten lineaariset tai lineaarisiksi palautuvat rakenteet yleensäkin, tuottaa aina kartesiolaisen eleen jakaen todellisuuden uusplatonismin hengen mukaisesti kahtia aineeseen ja henkeen, ruumiiseen ja mieleen; filosofian ja todellisuuden perusta asettuu *res cogitansin*, ajattelevan olion ja tämän absoluuttisen olemisen varaan.⁷³ Yleistä tällaisille rakenteille on kulkea lineaarisesti läsnäolon pisteestä toiseen ja pitäytyä loogisessa ajassa, yhdensuuntaisissa, aksiaalisissa ja kausalisovissa rakenteissa ja ristiriidattomuudessa. Näin ne pyrkivät epätoivoisesti torjumaan merkitysten avautumisen.⁷⁴

Tilan määrittely tuottaa aina itsensä suhteen ulkopuolen ja vastaa kartesiolaista todellisuuden projektiota: Katseen välityksellä sisäinen mieli jäsentää ulkoisen materian ja antaa olemassaololle koordinaatit ja hierarkian. Keskeistä on subjektin ja objektin välinen ero, läsnäolon rakenne, joka puitteistaa vastaanoton ja alistaa sen logokselle. Kuvatut rakenteet irrottavat silmän ruumiista ja subjektit niin maailmasta kuin toisistaan. Tarkemmin sanottuna nämä järjestelmät tuottavat subjektin ja maailman kuvauksen toisistaan erillisinä – tilan, jossa subjekti tunnistaa itsensä. Kun perspektiivi on näin tuottanut kuvatilansa eteen katsovan subjektin, se ei ainoastaan hallitse, mitä näemme, vaan ohjaa myös tapaamme käsittää ja kuvata näkemämme.⁷⁵ Perspektiivi merkitsee representaation tilaa,⁷⁶ historiallisuuden ehdot ylittävää vastaanoton ehdollistavaa paradigmaa, joka ajattelun yleisenä matriisina asettuu klassisen filosofian sisään. Katseen järjestävänä rakenteena se on sopusoinnussa idealistisen maailmanjäsenyyksen kanssa ja vastaa Immanuel Kantin skematismia; lacanilaisittain *cogiton* imaginaarista muotoa.⁷⁷ Modernin arkkitehti Le Corbusier määritteli kulttuurin suorakulmaisena mielentilana (sic!).⁷⁸ Perspektiivi paradigmana vastaa subjektin suhdetta maailmaan René Descartesin ontologisesta positioista. *Cogito sum* -lauseen tavoin se myös sivuuttaa ”subjektin subjektiviteetin

ontologisen analytiikan⁷⁹. Projektion paradigmaattinen ja perspektiivin symbolinen luonne ilmentävät Deleuzen ja Guattarin mukaan taiteen tapaa käyttää transsendenssia.⁸⁰ Koska silmä ajattelee, perspektiivi paitsi yhtäältä perustaa subjektin, niin toisaalta juuri tästä syystä siihen on investoituneena strategiat subjektin kyseenalaistamiselle ja purkamiselle.⁸¹ Riikka Stewen tulkitsee Hubert Damischia ja katsoo perspektiivin paradigmatyypin subjektin poispyyhittynä, pelkkänä representaationa: Subjekti on vain perspektiivin funktio, joka sijoittaa pakopisteen kuilumaiseen äärettömyyteen.⁸²

4. Näyttämö poissaolon matriisina

Näyttämön dekonstruktiivisten tila- ja tekstistrategioiden ehtona ja lähtökohtana on edellä kuvattu, mimesikseen investoitunut näyttämön yleinen, olemuksellinen mahdollisuus kyseenalaistaa logos, jota niin klassinen dramaturgia kuin yleisemminkin lineaariset rakenteet ja erityisesti moderni skenografia ovat osaltaan vaalineet pyrkiessään tarjoamaan harmonian, ykseyden, ”totuudellisten” ja eheidän muotojen suomaan lohtua. Derridan mukaan rakenne, funktio tai ”esteettiset kvaliteetit” sinänsä eivät yksikään yksin tai yhdessä kykene tuottamaan vaihtoehtoista tilaa kartesiaanista järjestystä edustavalle, kuvatulla tavoin puitteistetulle tilalle, diskursiiviselle lineaarisuudelle ja näiden tuottamalle subjektipositioille⁸³. Peter Eisenmanin mukaan arkkitehtuuri ei ole koskaan kuvataiteen tavoin pyrkinyt kyseenalaistamaan tai purkamaan katsetta. Tyyllillisistä liikunnoista huolimatta planimetrinen projektion traditio ja antroposentrismi ovat säilyttäneet asemansa renessanssista jälkimoderniin.⁸⁴ Näyttämön dekonstruktiiviset strategiat edellyttävät ontologian tilallis-tekstuaalisten projektoiden, tilan perinteisten hierarkioiden ja rationaalisen katsomisen tavan kyseenalaistamista ja purkamista.⁸⁵ Silmämääränä on toisin sanoen radikaali *tila – aika* -suhteen *re/dekonstruointi*.

Empiristinen tapa nähdä on lähtökohtaisella tavalla metafyyminen.⁸⁶ Kun katse ymmärretään perinteisesti tilan ja tilassa olevien elementtien ja niiden keskinäisten suhteiden subjektiperustaiseksi järjestämiseksi, ainoastaan tila, joka kyseenalaistaa subjektin diskursiivisen aseman ja katseen ja joka ylittää järjestyksen, merkityksen ja funktion kategoriat, voi irrota äärellisyyden piiristä.⁸⁷ Renessanssista periytyvän Brunelleschin projektioon perustuvan näkemisen tavan, klassisen, normalisoivan katseen dekonstruointi näyttämöllä merkitsee kartesiolaiseen cogitioon, eheään subjektiin kohdistuvaa henkilöön käypää kajoamista teatterin ja filosofian marginaaleissa: tilan on katsottava takaisin kohti subjektia.

Teatterinäyttämö eroaa yleisiltä rakenneperiaatteiltaan keskeisesti arkkitehtuurista vaikka perspektiiviteorian ja arkkitehtonisten fasadien tavoin se kartesiolaisesti konstruoi subjektin. Kuitenkin se lähestyy barokin pyrkimystä liittää jälleen katse ruumiiseen⁸⁸. Derrida rinnastaa arkkitehtuurin kirjoitukseen ja kirjoitus merkitsee tilallistumista. Tila edustaa Derridan luentaa seuraten metafysiikan näkökulmasta jotain uhkaavaa ja hallitsematonta.⁸⁹ Edellinen pätee myös näyttämöön. Mutta näyttämö sisältää katseen, normaalin katsomisen ja tilan aritmeettisen jäsentämisen tavan problematisoivia rakenteita jo sinänsä ilman ensimmäistäkään dekonstruktivistista elettä. Ensinnäkin näyttämön fantasmagorinen logiikka sekoittaa ulko- ja sisätilan lähtökohtaisesti. Samoin sen syvyys on osin illusorista tavalla, jossa kaksiulotteisuus ja kolmiulotteisuus, pinta ja volumetrinen massa eivät asetu tilaan yksiselitteisesti. Jopa aksiaalisuus on toisinaan harhaa. Tilallisten kappaleiden ja tasopintojen lisäksi tilan kokonaisuusjäsennykseen sekoittuvat ihmiskeho ja tilaa puhkovat kuvatasot. Myös mahdollisuus varioida esityksen ja yleisön välistä suhdetta niin fyysisesti, toiminnallisesti kuin käsitteellisestikin kuuluu teatterin keinostoihin. Teatterin estetiikalle lähtökohtainen monilajisuus mahdollistaa, että näyttämökuvan osaksi voi tuoda eri välinein tuotettuja elementtejä. Lisäksi näyttämön arkkitehtuuriin kuuluvat olennaisena ulottuvuutena simultaanirakenteet sekä aika tilallistettuna, ei-empiirisenä ulottuvuutena, manipuloitavana suurena: teatteri on optinen kone ja näyttämö sisältää perustavan *mise-en-abyme* -rakenteen.

Katseen ja *ennalta asetetun harmonian*⁹⁰ kategorisesti kyseenalaistava *tilan kirjoitus* on typografialtaan kuin meanderinauhan kuvio, joka sekoittaa palautumattomalla tavalla sisä- ja ulkopuolen saaden ne poimuuntumaan keskenään.⁹¹ Se siirtää perspektiivejä ja vääntää alkuperän, läsnäolon, totuuden, olemisen, merkityksen ja subjektin illusoriset koordinaatitot, koko *metafysiiksen* pysyvästi sijoiltaan. Avautuvalla näyttämöllä dekonstruktivistiset tilastrategiat deformatioivat näköpisteen ja katoamispisteen toisiinsa liittävän näköakselin ja saavat tämän subjektin olemisen taannehen ”henkiliinan” petteämään. Albertilaisen ikkunan sirpaloituessa keskeissubjekti pyyhkiytyy jäljettömiin.⁹² Kartesiolainen cogito korvautuu skitsoidilla positiolla⁹³ ja tapahtuu radikaali katkos senso-motorisessa skeemassamme, jonka puitteissa tilanteet aikaisemmin pelkistyivät narratiiveiksi ja hierarkioiksi.

Edellä kuvattu siis merkitsee *différancea* näyttämölle tuotuna strategiana. Dekonstruoitu, poimuuntuva tila ei ole enää jäsennettävissä perinteisen tilan termin: ulko- ja sisäpuoli, tasot, pinnat, suhteet, mittakaavat

ja etäisyydet eivät järjesty rationaalisesti. Toisin sanoen ei ole järjestävää periaatetta, joka sijoittaisi yksiköt saman rakenteen osaksi, vaan perspektiivi, kiinteät suuret ja mittasuhteet menettävät totutun sitovuutensa.⁹⁴ Tila avautuu kuiluna ja katsoo takaisin subjektia silmiin.⁹⁵ Ja juuri katsomalla takaisin subjektin suhteen indifferentti tila voi toimia dekonstruktiivisesti, tilallisena jälkirakenteena, joka tuottaa näyttämön ja metafysiikan diakriittisen matriisin. Tällainen tila kykenee laskoksissaan tuottamaan eroamisen liikkeen, *différencen*, pelkistymättömän moneuden, joka ylittää realistis-klassisen kerronnan talouden ja kausaalilogiikan. Perinteinen kolmikan-tainen jako todellisuuden/totuuden, representaation ja subjektiivisuuden – maailman, teoksen ja tekijän/vastaanottajan alueeseen hämärtyy⁹⁶. Näin tuotettu tilakompositio ei ilmennä rakenteensa vallantahtoa vaan pyrkimystä kaaokseen, äärettömään, mahdottomaan. Se edustaa jotain täydellisestä toista kuin Benthamin *panopticon*, jossa rationaaliset näkemisen ja näkyvyyden rakenteet yhtäältä tuottavat ja toisaalta artikuloivat absolutistista valtaa. Se ylittää myös tarinan vallantahdon.

Toisin kuin sarjalliset tai lineaariset narratiivit heterotooppinen tilatekstikompositio mahdollistaa keskenään jopa poissulkevuuteen saakka ristiriitaisten yksiköiden ja modaaliteettien samanaikaisen läsnäolon, mikä edelleen sallii jatkuvan positoiden vaihtelun näyttämön aina jollain tapaa yhdentävässä avaruusrakenteessa.⁹⁷ Tilaan kerrostettujen tasojen ja elementtien kietoutuessa toisiinsa ja uudelleen haaroittuessa toisistaan kontaminoituneet rakenteet romahtavat ikään kuin sisäkkäin, mikä mahdollistaa tasojen väliset ”madonreiät” ennakoimattomina läpikulkuina. Tämä vastaa tekstin periaatetta, Deleuzen *rihmaston* periaatetta tilaan ulotettuna. Seurauksena on poissaolon ja tulemisten rakenteistamaton tila, joka strukturoituu vain paikallisesti ja väliaikaisesti läpikuluissa. Se dekonstruoi euklidisen koordinaatiston, jonka varassa ihmiset ovat perinteisesti tottuneet jäsentämään esitystä ja todellisuutta.⁹⁸

Erityisesti digitaalitekniologia, näyttämön digitaalinen lisäys⁹⁹ avaa uusia mahdollisuuksia kerrostaa käytännöllisesti katsoen miltei rajaton määrä kuvatasoja ja tekstuaalisia elementtejä sekä samalla manipuloida näitä toisistaan riippumatta. Näin voidaan entistä vastuksettomammin tuottaa näyttämölle samanaikaisia tiloja, jotka keskenään asettuvat ajallisesti ja paikallisesti *toisaalle*; epäkeskeisiä, epäjatkuvia fragmentoituvia tiloja, jotka murtavat klassisen läsnäolon rakenteen ja tuottavat dislokaation tunteen. Kuvattu moniaineisuus ilman hierarkkista järjestystä ja totalisoivaa prinssiippiä merkitsee kategorista, tyhjentyvätöntä monikollisuutta ja korostaa näyttämön ominaisrakennetta virtuaalisena tilana näin jo teknisen kom-

position tasolla. Huolimatta teatterin lajisuvaitsevaisuudesta ja esteettisestä kaikkiruokaisuudesta digitaalisuus saattaa siirtää teatterin määritelmällisiä rajoja taidemuotona ja aiheuttaa liikunnan ympäristö- tai performancetaiteen suuntaan juuri murtaessaan näyttämön ja esityksen tilallista integriteettiä. Kuitenkin kyse on teatterista – teatterista teatterina.

Derrida on kuvannut dekonstruktiivisen arkkitehtuurin periaatetta mm. kerrostettujen rakenteiden labyrinttina. Periaate transponoituu dramaturgian ja scenografian strategiaksi. Näyttämömuotoinen merkitsevä ketju¹⁰⁰ tilallistaa ajan. Heidegger-luennassaan Derrida korostaa temporaa-lisuuden ja tavanomaisen ajan käsitteen horjuttamisen merkitystä. Tämä johtuu puhtaasti siitä, että klassisen ontologian *destruktio*¹⁰¹ kysyy oleminen mieltä, ja perinteinen ontologia ”voidaan purkaa vain toistamalla se ja kysymällä sen suhdetta ajan ongelmaan”¹⁰². Freud-luennassaan Derrida kirjoittaa: ”Ajallisuus tilallistumisena ei ole vain merkkien ketjun horisontaalista epäjatkuvuutta. Lisäksi se on kirjoitusta, joka keskeyttää ja liittyy uudelleen psyykkisten kerrostumien eri syvyyksien välisiä yhteyksiä, itse psyykkisen työn mitä kirjavinta ajallista kudosta”¹⁰³. Toisensa leikkaavina epäsarjallisina sisäkkäisyyksinä, totalisoitumattomana uudelleenketjuuntumisena samaan näyttämön matriisiin upotetut tila- ja aikatasot saavat kronologian järjestävässä mielessä lakkaamaan. Ajan empiirinen kulku nykyhetkien jatkumona ja sen välillinen representaatio intervallina ja kokonaisuutena katoavat.¹⁰⁴ Tämä on erityisen merkittävää, koska ajan käsite paitsi sisältyy metafysiikkaan, myös Derridan mukaan nimeää läsnäolon hallinnan.¹⁰⁵

5. Poissaolo, etiikka ja juopumus

Différance tuottaa näyttämön edellä luonnostellun tekstuaalisen ekonomin. Vaikka periaatteessa jo tilallis-tekstuaalisten rakenteiden kuvailu tilan metaforin pelkistymättöminä tasorakenteina, matriisina, rihmastona, kerrostettuna labyrinttina tai avaruudellisena kollaasina on eräässä mielessä totalisoivaa implikoidessaan aina nostalgisen haaveen tai muistuman kiinteästä subjektipositioista, monistuu näyttämön edellä kuvattu, tilallistava logiikka yli oman annetun taloutensa, omien välittömien yksikköjensä. Rajallisten elementtien heterogeenisinä samanaikaisuuksina tuottama äärettömyys, kategorinen lisäys, *parergon* on palautumaton. Pelkistymättömänä se osoittaa poissaolevaan. Näin näyttämöä luonnehtii samanaikaisesti tietty konstitutiivinen vajuus ja toisaalta ennakoimaton ylijäämä, itsensä suhteen tuotettu ulkopuolinen, kaikesta alkuperästä osaton aines. Esitys ei ole enää teatteritekstillemme uskotun totuuden perustelema ja tuon merkityk-

sen läsnäololle alisteinen vaan tästedes

teatterin saastuttamaa sikäli, että sen transsendenssi, totuus tai kaikille yhteinen mieli on murskattu, horjutettu tai tehty naurettavaksi. Mutta yhtä vähän esityksen läsnäolossa, sen synnyttämässä merkityksissä on transsendenssia, ideaalia totuusarvoa tai pysyviä merkityksiä.¹⁰⁶

Juha-Pekka Hotinen kuvailee teatteritekstin ja esityksen kaksisuuntaisen sisäkkäisyyden teatterilliseksi, performatiiviseksi läsnäoloksi, joka merkitsee poissaolon estetiikkaa.¹⁰⁷ Tällainen *mise-en-abyme* -rakenteen dekonstruktiiivinen ulottuvuus on ilmeisen perustavaa näyttämölle: näyttämön ”itsetietoisuus” ylittää ontotypologian. Logos on diskurssi ja siten ei mitään historian ja Olemisen ulkopuolella.¹⁰⁸ Näyttämön vertikaali arkeologia tasojen pelkistymättömänä moneutena kykenee siis tuottamaan radikaalin eroamisen liikkeen, jota läsnäolo sen paremmin kuin dialektinen elekkään eivät sovita osaksi synteettistä järjestystä, totuuden sulkeumaa:

Tällainen *différance* antaisi meidän vihdoin ja taas ajatella kirjoitusta ilman läsnäoloa ja ilman poissaoloa, ilman historiaa, ilman syytä, ilman *arkheta*, ilman *telosta*, kirjoitusta, joka järkyttää absoluuttisesti kaikkea dialektiikkaa, kaikkea teologiaa, kaikkea teleologiaa, kaikkea ontologiaa. Kirjoitusta joka ylittää kaiken, minkä metafysiikan historia on ymmärtänyt aristoteelisen *grammen* muodossa, sen pisteessä, viivassa, kehässä, ajassa ja tilassa.¹⁰⁹

Näyttämön on mahdollista irtautua historian ja *olemisen* horisontista, jossa asioiden identiteetit ymmärretään samankaltaisuuden kautta määrittävinä totaliteetteina ja ”totuuden anamneettinen liike pysähtyy aina subjekteihin ja objekteihin yltämättä niiden tuolle puolen, mikä ne mahdollistaa”¹¹⁰.

Différance, niin näyttämöllä kuin yleisestikin, implikoi dekonstruktion yleisen etiikan. Dekonstruktio eettinen imperatiivi on taata aidosti olemassaolo filosofiselle, käsitteelliselle *Toiselle* ilman, että se identifioimalla tai dialektisoimalla saatettaisiin ontologian piiriin, *Saman* ekonomiaan.¹¹¹ Niin dramaturgisina kuin tilallisina periaatteina dekonstruktiiiviset kerrotastrategiat poimuuntuvine rakenteineen merkitsevät siis ratkeamattomuuden avaruutta. Näyttämön kirjoitus saattaa vastaanottajan äärellisen ja äärettömän rajatilaan, ei-kenenkään maalle, jota ei ole viitoitettu ennalta

annetuin merkityksin, identiteetein ja totuuksin: vastaanottajan on juovuttava näyttämön arvoituksista, nautiskeltava hämärästä ja sallittava huilujen viekoitella petollisiin syvyyksiin; rohkeiden arvausten on korvattava loppuun saatetut päätelmät.¹¹² Näyttämö poissaolon rakenteena ulottuu läsnäolon tuolle puolen, aina filosofian alkunäyttämölle. Draamateorian tasolla epistemologis-esteettinen seurauslause on ilmeinen: irrottautuessaan logoksen sfääristä ja mytologiasta ja korvatessaan läsnäolorakenteen poissaolon estetiikalla kuvattu näyttämön teoria luopuu systemaattisten teorioiden itseriittoisesta, omahyväisestä narsismista ja mimetologismista.¹¹³

VIITTEET

¹Danto 1991, 317 – 320.

²Danto 1991, 320.

³Danto 1991, 310 – 311.

⁴Modernismin historia on Danton mukaan muodostunut ”sarjasta essentialismeja”.
Danto 1991, 317 – 320.

⁵Heinonen 1997, 56 ja 59.

⁶Ks. esim. Platon 2001, 85 – 102 ja 347 - 365.

⁷Hintsa 1998, 91 – 92.

⁸Hintsa 1998, 91 – 92.

⁹Lacoue-Labarthe 2001a, 22. Ks. Lindberg 1998, 30.

¹⁰Lacoue-Labarthe 2001a, 22.

¹¹Lindberg 1998, 28 – 29.

¹²Ks. Lindberg 1998, 29.

¹³Ks. Derrida 2002, 311 – 312.

¹⁴Ks. Hintsa 1998, 32 – 34.

¹⁵Ks. Derrida 2004c, 141 ja 204.

¹⁶Ks. Derrida 2004c, 144.

¹⁷Derrida 2003c, 176 – 177. Vrt. Hintsa 1998, 88. Jälkimodernina aikana on toisinaan oltu baudrillardiaanisesti huolissaan todellisuuden puolesta. Todellisuuden on pelätty liukenevan median esittämien kuvajaisten taakse ja lopulta muuttuvan vääristäväksi, näennäiseksi ja pettäväksi silmänlumeeksi, simulakrumiksi, joka edustaa enää vain itseään. Baudrillard 1987, 13 –14.

¹⁸Derrida 2003a, 58. Ks. Hintsa 1998, 40.

¹⁹Ks. esim. Derrida 2003a, 58 – 59. Lacoue-Labarthe 2001a, 22.

²⁰Lindberg 1998, 28 – 36. Lacoue-Labarthe 2001a, 30. Vrt. Derrida 2004c, 141.

²¹Platon 1991, 101, 357.

²²Esim. Hintsa 1998, 138 – 140; Derrida 2003c, 114 – 115.

²³Lacoue-Labarthe 2001a, 30.

- ²⁴Lacoue-Labarthe 2001a, 31.
- ²⁵Lacoue-Labarthe 2001a, 28. Vrt. Deleuze – Guattari 1993, 168.
- ²⁶Vrt. Lacoue-Labarthe 2001b, 182 – 183.
- ²⁷Lacoue-Labarthe 2001a, 22.
- ²⁸MacDonald 1993, 3.
- ²⁹Hintsa 1998, 29 – 44. Ks. Derrida 2002, 314 – 316.
- ³⁰Derrida 2003b, 270.
- ³¹Hintsa 1998, 94 – 95. Simulaation teema tarjoaa kiinnostavan lisäyksen: Simulacrum/simulaatio kykenee tuottamaan kopion ilman alkuperää ja irrottaa mimesiksen metafysisestä tulkintaperinteestä. Simulaatio merkitsee siis samanaikaisesti sekä mallia että alkuperäistä viittauskohdetta, toisin sanoen kohteettoman viittauksen tuottamista. Tällainen kompleksinen referenssijärjestelmä irtoaa malli-kopio –ajattelusta ja ylittää näin ontologian ja suhteellistuttaa representaation metafysisen horisontin. Ks. esim. Hintsa 1998, 88. Teema on erityisesti Jean Baudrillardille keskeinen.
- ³²Vrt. Derrida 2003a, 83 – 87.
- ³³Vrt. Derrida 2003c, 144, 148.
- ³⁴Kuvittavina ja kiinnostavina paralleleina mainittakoon sekä barokkitaiteen viehtymys illuusion toden ja kuvitellun moniulotteisena suhteena, että keskiajan psykosemiotiikka, jota luonnehti mentaalisen ja fyysisen ulottuvuuden yhteenkietoutuminen. Jälkimodernille tyyppillistä on niin ikään illuusion ja illuusion rikkomisen välinen leikki.
- ³⁵Hintsa 1998, 185. Derrida 2003d, 245. Ks. Derrida 2003b, passim.
- ³⁶Derrida 2003d, 245.
- ³⁷Deleuze 1992, 137.
- ³⁸Deleuze 1992, 140.
- ³⁹Deleuze 1992, 85.
- ⁴⁰Ks. Platon 1991, 101.
- ⁴¹Ks. Hintsa 1998, 138 – 139.
- ⁴²Hintsa 1998, 193. Ks. myös Lindberg 1998, 36 ja 47, Derrida 2002, 158 ja Derrida 2003b, 269.
- ⁴³Deleuze – Guattari 1993, 195. Kuvataiteeseen, elokuvaan ja televisioon käsitys istuu luontevasti. Teatterin kohdalla määritelmä on tietystä mielessä pelkistävä vaikkei paikkansa pitämätön. Martin Kemp pitää komposition käsitettä Albertin omaperäisimpänä antina taideteorialle. Kemp 1998, 28.
- ⁴⁴Deleuze – Guattari 1993, 196 – 200.
- ⁴⁵Derrida 2003b, 271.
- ⁴⁶Deleuze – Guattari 1993, 168 – 169. Perseptin ja affektin käsitteet eivät käänny 'havainnoksi' ja 'tunteiksi'/'tuntemuksiksi'. Perseptit ja affektit ovat itseisarvoisina indifferenttejä kokevan subjektin suhteen.
- ⁴⁷Deleuze – Guattari 1993, 199. Vrt. Derrida 2002, 166 – 167.
- ⁴⁸Deleuze – Guattari 1993, 200 – 201. Vrt. Lacoue-Labarthe 2001b, 181 – 183.
- ⁴⁹Reitala – Heinonen 2003, 62 – 65. Vrt. Hintsa 1998, 139, 226.
- ⁵⁰Vrt. Deleuze – Guattari 1993, 200 – 201.
- ⁵¹Vrt. Deleuze 1992, 109–110.

- ⁵²Heinonen 2001, 188–189.
- ⁵³Aronson 1991, 1 – 4. Vrt. Kuusamo 1998, 61.
- ⁵⁴Kuusamo 1998, 63. Vrt. Hotinen 2001, passim. Vrt. Le Corbusier 1987, xxi – xxii.
- ⁵⁵Vrt. Kuusamo 1998, 63.
- ⁵⁶Derrida 2003b, 253. Strukturalismi pitäytyy Derridan mukaan metafysiikan sulkeumassa suhteuttaessaan rakenteen läsnäoloon ja olettaessaan diakriittisestä lähtökohdastaan huolimatta transsendentaalisen signifoidun. Ks. Hintsu 1998, 239 ja Derrida 2002, 351 – 353.
- ⁵⁷Vrt. Derrida 2003a, 74 – 79.
- ⁵⁸Kuusamo 1998, 61 – 62.
- ⁵⁹Vrt. Hintsu 1998, 44.
- ⁶⁰Vrt. Hintsu 1998, 139, 226.
- ⁶¹Vrt. Derrida 2002, 296 – 297, Derrida 1988, 123 ja Aronson 1991, 1 – 2.
- ⁶²Kuusamo 1998, 61 – 62.
- ⁶³Kemp 1998, 24.
- ⁶⁴Danto 1991, 314 – 315.
- ⁶⁵Ks. Esim. Eisenman 1999, 85 ja Alberti 1998, 80 – 81.
- ⁶⁶Alberti 1998, 58 – 89. Honour – Fleming 1992, 371.
- ⁶⁷Vitruvius 1960, 13 – 17. Vrt. Le Corbusier 1987, xxi – xxii ja 15 – 25.
- ⁶⁸Alberti 1998, 80 – 81, 131 – 135.
- ⁶⁹Kemp 1998, 19 – 21.
- ⁷⁰Alberti 1998, 97, 101, 112. Vrt. Deleuze – Guattari 1993, 195. Vrt. Aristoteles 1997, 166 – 167. Alberti käytti esimerkkinä järjestyksen tavoiteltavuudesta roomalaisen oppineen ja kirjailijan Marcus Tertius Varron periaatetta olla kutsumatta pitoihinsa yhdeksää vierasta enempää epäjärjestyksen välttämiseksi.
- ⁷¹Alberti 1998, 101, 131, 135. Vrt. 112; Kemp 1998, 19 – 21, 29. Ks. Aristoteles 1997, 164 – 165.
- ⁷²Stewen 1998, 101.
- ⁷³Ks. Esim. Heidegger 2000, 46.
- ⁷⁴Derrida 2003a, 84.
- ⁷⁵Stewen 1998, 104. Danto 1991, 315. Danton mukaan 1600-luvulta alkaen katsojista tuli jälleen osa illuusiota; barokkikappelissa renessanssin ”ikkunan” korvasi ”näyttämö”, jolla yleisö oli itse läsnä fyysisesti.
- ⁷⁶Stewen 1998, 105.
- ⁷⁷Stewen 1998, 107 – 108.
- ⁷⁸Le Corbusier 1987, 37.
- ⁷⁹Ks. Heidegger 2000, 45 – 47 ja Stewen 1998, 108.
- ⁸⁰Deleuze – Guattari 1993, 195.
- ⁸¹Ks. Stewen 1998, 107 – 109 ja Deleuze – Guattari 1993, 198.
- ⁸²Stewen 1998, 109. Vrt. Eisenman 1999, 87.
- ⁸³Derrida 2000, 36 – 49.
- ⁸⁴Eisenman 1999, 85 – 86. Vrt. Danto 1991, 315.
- ⁸⁵Ks. Eisenman 1999, 85 – 87.
- ⁸⁶Derrida 2002, 190.
- ⁸⁷Ks. Eisenman 1999, 87 – 89.

- ⁸⁸Ks. Danto 1991, 315.
- ⁸⁹Wigley 1995, 68 – 73. Derrida 1988, 122.
- ⁹⁰Viittaa G. W. von Leibnizin monadologian käsitteeseen *harmonia praestabilita*.
- ⁹¹Myytti kertoo labyrintista päästyn ulos Ariadne-neidon suopealla avustuksella. Neidotta ja langattakin ulos löytää seuraamalla aikansa järjestelmällisesti yhtä ja samaa joko oikealla tai vasemmalla puolella yhtenäisenä jatkuvaa seinäpintaa. Mutta jos labyrintin rakenneperiaatteeseen ei sisältyisi sisä- ja ulkopuolen dikotomiaa, harhailisi Theseus todennäköisesti yhä labyrintissa tyystin maineettomana.
- ⁹²Vrt. Stewen 1998, 109 ja Danto 1991, 315.
- ⁹³Puhe keskeissubjektin desentroitumisesta ennakoii ”tyylin täysmodernistisen ideologian romahdusta”.
- ⁹⁴Derrida 1988, 121 – 123. Eisenman 1999, 88 – 89.
- ⁹⁵Eisenman 1999, 88. Ks. Derrida 1988, 120 – 121.
- ⁹⁶Vrt. esim. Heinonen 2001, 194. Ks. Deleuze 1992, 45, 85 ja Derrida 2003d, 237.
- ⁹⁷Kuitenkin näyttämön ja katsojan välinen suhde on kaikkea muuta kuin invariantti.
- ⁹⁸Ks. Deleuze 1992, 33 – 49.
- ⁹⁹Jälkmodernin ja medioitumisen seurauksia ovat mm. paitsi eklektinen *cut and paste* –estetiikka, tekijyydellisten rakenteiden hämärtyminen entisestään niin myös elävän esityksen luonteen kyseenalaistuminen ainakin spekulatiivisessa mielessä: edes näyttelijöiden pitäytyminen lineaarisessa olemisen tavassaan ei ole enää ehdoitta yksiselitteistä. Esim. Auslander 1994 ja 1999.
- ¹⁰⁰Derrida 2003a, 86.
- ¹⁰¹Heidegger 2000, 44.
- ¹⁰²Derrida 2003d, 209. Ks. Heidegger 2000, 36 – 49 ja 508 – 509.
- ¹⁰³Derrida 2003a, 94. Vrt. Deleuze 1992, 141.
- ¹⁰⁴Vrt. Deleuze 1992, 141 – 146.
- ¹⁰⁵Derrida 2003d, 241.
- ¹⁰⁶Hotinen 2001, 209.
- ¹⁰⁷Hotinen 2001, 208 – 209. Vrt. Lacoue-Labarthe 2001a, 28.
- ¹⁰⁸Derrida 2002, 209. Ks. Heidegger 2000, 36 – 49.
- ¹⁰⁹Derrida 2003d, 245.
- ¹¹⁰Hintsa 1998, 221.
- ¹¹¹Hintsa 1998, 216, 221 ja vrt. 228 ja 231. Derrida 1988, 52. Vrt. Eisenman 1999, 89. Klassinen filosofia menee Deleuzen mielestä harhaan pelkistäessään toisen erityiseksi kohteeksi tai tulkittessaan toisen subjektina. Rakenteen näkökulmasta mahdollisen korvaaminen välttämättömällä merkitsee perversiota, ”toisen, epäitsekkyden ja mahdollisen surmaamista”. Deleuze 1992, 118.
- ¹¹²Siis Friedrich Nietzscheä mukailen. Ks. Nietzsche 2002, 65 ja Nietzsche 1981, 134.
- ¹¹³Ks. Hintsa 1998, 11.

LÄHTEET

- Alberti, Leon Battista. *Maalaustaiteesta. (De pictura)*. Kustannusosakeyhtiö Taide. S.l. 1998.
- Aristoteles. *Runousoppi*. Suom. Paavo Hohti. Gaudeamus. Helsinki 1997.
- Aronson, Arnold. "Postmodern Design". *Theatre Journal* vol 43, no 1 (March 1991). The Johns Hopkins University Press. Baltimore 1991.
- Auslander, Philip. *Presence and Resistance. Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*. The University of Michigan Press. Ann Arbor 1994 (1992).
- Auslander, Philip. *Liveness. Performance in a mediatized culture*. Routledge. London and New York 1999.
- Baudrillard, Jean. *Amerikka*. Suom. Tiina Arppe. Loki-Kirjat. Helsinki 1996 (1986).
- Baudrillard, Jean. *Ekstaasi ja rivous*. Suom. Panu Minkkinen. Gaudeamus. Helsinki s.a. [1994] (1987).
- Baudrillard, Jean. "Truth or Radicality in Architecture". *Truth Radicality and Beyond in the Contemporary Architecture. New Architecture 5*. Andreas Papadakis Publisher. London 2000.
- Bruhns, Leo. *Die Kunst der Stadt Rom I – II*. Verlag von Anton Schroll & co. Wien 1951.
- Chaudhuri, Una. *Staging Place. The Geography of Modern Drama*. The University of Michigan Press. Ann Arbor 1997 (1995).
- Danto, Arthur C. *Taiteen nykyhetki*. Suom. Leevi Lehto. Kustannusosakeyhtiö Taide. Helsinki 1991.
- Deleuze, Gilles. *Autiomaa. Kirjoituksia vuosilta 1967 – 86*. Toim. Jussi Kotkavirta, Keijo Rahkonen ja Jussi Vähämäki. Gaudeamus. Helsinki 1992.
- Deleuze, Gilles – Guattari Félix. *Mitä filosofia on?*. Gaudeamus. Helsinki 1993 (1991).
- Derrida, Jacques. *Positioita*. Suom. Outi Pasanen. Gaudeamus. Helsinki 1988 (1972).
- Derrida, Jacques. "Why Peter Eisenman Writes Such Good Books". *Architecture and Urbanism* 1988 August Extra Edition Peter Eisenman. The Japan Architect Co., Ltd. Tokyo 1988.
- Derrida, Jacques. *Writing and Différance*. Routledge. London and New York 2002 (1967).
- Derrida, Jacques. "Freud ja kirjoituksen näyttämö". *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*. Toim. Teemu Ikonen ja Janne Porttikivi. Gaudeamus. Helsinki 2003a (1967).
- Derrida, Jacques. "Différance". *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*. Toim. Teemu Ikonen ja Janne Porttikivi. Gaudeamus. Helsinki 2003b (1972).
- Derrida, Jacques. "Platonin apteekki". *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*. Toim. Teemu Ikonen ja Janne Porttikivi. Gaudeamus. Helsinki 2003c (1972).
- Derrida, Jacques. "Usia ja Gramme. Huomautus Olemisen ja ajan alaviitteeseen". *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*. Toim. Teemu Ikonen ja Janne Porttikivi. Gaudeamus. Helsinki 2003d (1972).
- Eisenman, Peter. "Visions Unfolding: architecture in the age of electronic media". *Digital Eisenman. An Office of the Electronic Era*. Luca Galofaro. Birkhäuser

- Publishers for Architecture. Basel, Boston, Berlin 1999.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish. The Birth of Prison*. Penguin Books. Harmondsworth, Middlesex 1977.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Blackwell. Cambridge MA and Oxford UK 1994 (1990).
- Heidegger, Martin. *Oleminen ja aika*. Vastapaino. Tampere 2000.
- Heinonen, Timo. ”Det förlorade rummets rentré. Teoretiska problemställningar i samtida scenografi”. *Det andra rummet. En nordisk antologi om scenografisk konst*. Redigerad av Ingamaj Beck och Claus Lyngé. Översättning Sixten Johansson. Symposium. Stockholm 1997.
- Heinonen, Timo. ”Kohti Toiseuden runousoppia. Brecht, gestus ja dekonstruktio”. *Dramaturgioita*. Toim. Reitala, Heta ja Heinonen, Timo. Palmenia. Helsinki 2001.
- Hintsala, Merja. *Mahdollisuuden rajoilla. Derrida ja psykoanalyysi*. Tutkijaliitto. Helsinki 1998.
- Honour, Hugh – Fleming, John. *Maaillan taiteen historia*. Otava. Helsinki 1992.
- Horatius. *Ars Poetica. Runotaide*. Oy Finn Lectura ab. S.l. 1992.
- Hotinen, Juha-Pekka. ”Draaman analyysistä ihmettelevään ja performatiiviseen lukemiseen -- pari skeemaa uudesta dramaturgiasta”. *Dramaturgioita*. Toim. Reitala, Heta ja Heinonen, Timo. Palmenia. Helsinki 2001.
- Kemp, Martin. ”Johdanto”. *Maalataiteesta. (De pictura)*. Alberti, Leon Battista. Kustannusosakeyhtiö Taide. S.l. 1998.
- Kuusamo, Altti, ”Yksityiskohdan teoria I”. *Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään*. Toim. Kirsi Saarikangas. Vastapaino. Tampere 1998
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *Etiikasta: Lacan ja Antigone*. Loki-Kirjat. Helsinki 2001a.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. ”Hölderlinin teatteri”. *Huomautuksia Sofokleen kääntämisestä*. Friedrich Hölderlin. Suom. Esa Kirkkopelto. Loki-kirjat. Helsinki 2001b.
- Le Corbusier. *The City of To-morrow and Its Planning*. Dover Publishing, Inc. New York 1987
- Lindberg, Susanna. *Filosofien ystävyys. Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy ja yhteisön kaksi mieltä*. Tutkijaliitto. Helsinki 1998.
- MacDonald, Erik. *Theater at the Margins. Text and the Post-Structured Stage*. The University of Michigan Press. Ann Arbor 1993.
- Nietzsche, Friedrich. *Näin puhui Zarathustra*. Suom. J. A. Hollo. Otava. Helsinki 1981.
- Nietzsche, Friedrich. *Ecce Homo*. Suom. Antti Kuparinen. Summa. Helsinki 2002.
- Platon. *Valtio*. Suom. Marja Itkonen-Kaila. Otava. Helsinki 2001.
- Reitala, Heta – Heinonen, Timo. ”Dramatisoitua todellisuutta”. *Dramaturgioita*. Toim. Reitala, Heta ja Heinonen, Timo. 2. uud. painos. Palmenia. Helsinki 2003.
- Soja, Edward W. *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*. Blackwell. Oxford 2000.
- Stewen, Riikka. ”Perspektiivi: (post-)modernin diagnostiikan alkeita”. *Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään*. Toim. Kirsi Saarikangas. Vastapaino. Tampere 1998
- Vitruvius. *The Ten Books on Architecture*. Dover Publishing, Inc. New York 1960.
- Wigley, Mark. *The Architecture of Deconstruction. Derrida's Haunt*. The MIT Press.

Esitys katsoo meitä

Cambridge, Massachusetts and London, England 1995.

Zima, Peter V. *Deconstruction and Critical Theory*. Continuum. London and New York 2002.

Esitys katsoo meitä

II tekijän ja tulkitsijan katse

Lasse Kekki

Enkelit silloin ja nyt

Tony Kushnerin näytelmän

Angels in America radikaalit visiot

Artikkeli käsittelee Tony Kushnerin näytelmän Angels in America radikaaleja visioita. Artikkelin aluksi luodaan silmäys HBO:n tuottamaan näytelmän tv-sarjasovitukseen, jonka on ohjannut Mike Nichols. Tämän jälkeen tarkastellaan miten näytelmä queerittaa kolmea tasoa: identiteetin, kansakunnan ja utopioiden tasoja. Moniulotteisena ja rakenteellisesti avoimena teoksena Angels in America ei sinetöi yhtä oikeaa maailmankuvaa vaan avaa tietä radikaaleille queer-visioille oli kyseessä sitten homoidentiteetin konstruointi, kansakunnan rakentuminen tai utopioiden mahdollisuudetkin.

Joulukuussa 2004 Amerikan enkelit saapuivat suurella ryminällä suomalaisten olohuoneisiin. Jos eivät katon läpi niin ainakin televisiosta. Kyseessä oli tietenkin Tony Kushnerin (1956–) kirjoittaman näytelmän *Angels in America I–II* televisiosarjasovitus Neloskanavalla. Itse näytelmä, johon Mike Nicholsin ohjaama televisiosarja perustuu, valmistui alun perin kaksiosaisena vuosina 1991 ja 1992. Ensimmäisen osan, *Millennium Approachesin*, kantaesityksestä vastasi Eureka Theater Company San Franciscossa ja toisen osan, *Perestroikan*, ensi-ilta oli Mark Taper Forumissa Los Angelesissa.¹ Näiden amerikkalaisten kantaesitysten jälkeen enkelit liitelivät maailmalle: Lontooseen vuonna 1992, Helsinkiin 1994, Tallinnaan 1996, Tukholmaan 1996 jne. Vuoteen 2004 mennessä *Angels in Americaa* on jo esitetty kaikkiaan 38 maassa.²

Angels in America kertoo joukosta enemmän tai vähemmän queereja henkilöitä New Yorkissa – ja vähän muuallakin, kuten taivaassa tai Ete-

länavalla. Näytelmän yhdeksi päähenkilöksi nousee aidsiin sairastunut ja vanhasta puritaanisuvusta polveutuva Prior Walter. Prior saa enkeliltä taivaallisen tehtävän estää maailmassa tapahtuva liike ja muutos, jonka takia Jumala on ”ottanut hatkat” ja kadonnut. Priorin poikaystävä on taas juutalainen Louis Ironson, joka jättää Priorin ja tapaa mormonilakimiehen Joe Pittin. Joen vaimo on agorafobiasta kärsivä ja lievästi valiumriippuvainen kotirouva Harper, joka ei tiedä miehensä olevan homo, ja josta kasvaa näytelmän edetessä Priorin tavoin näytelmän toinen ”profeetta”. Amerikan konservatiivisesta historiasta esiin kaivettu ja Ethel ja Julius Rosenbergien teloitusten taustapiruna toiminut juutalainen Roy Cohn toimii näytelmän pahuuden ruumiillistumana, kun taas Belize, afrikkalais-amerikkalainen sairaanhoitaja ja entinen drag queen, edustaa näytelmässä moninkertaista toiseutta. Lisäväriä näytelmään antavat vielä Joen mormoniäiti Hannah, Ethel Rosenbergin ja Priorin esi-isien ilmestymiset sekä menneen ajan profetalliset hahmot: ensimmäisen osan aloittava rabbi ja toisen osan aloittava maailman vanhin elossa oleva bolsevikki. Näytelmä on panoraama vuosituhannen lähestymisestä konservatiivisessa Reaganin Amerikassa, aidsin aikakaudesta ja maailman nyrtähtämisestä radaltaan, jota kuvastaa henkilöiden suistumiset omille matkoilleen, mielikuvitukseen ja shakespearemaisiiin arvaamattomiin kohtaamisiin. Näytelmän lopussa Prior hylkää profetallisen tehtävänsä – stasiksen palauttamisen – ja toivottaa kaikille ja erityisesti aidsiin sairastuneille ”lisää elämää”.

Kantaesityksistään lähtien *Angels in America* on niittänyt runsaasti myönteistä huomiota ja se saikin vuonna 1993 Pulitzerin palkinnon. Ei kestänyt kauankaan kun näytelmän elokuvasovitukselta alettiin keskustella ja Kushnerin toivomuksesta Robert Altman alkoi suunnitella teoksen filmaamista. Sittemmin Altman jättäytyi hankkeesta ja hänen tilalleen astui australialainen P.J. Hogan, mutta elokuva on edelleen tekemättä.³ Elokuvan sijaan amerikkalainen HBO-televisiokanava räjäytti potin joulukuussa 2003 esittämällä Nicholsin ohjaaman 6-tuntisen ja 60 miljoonaa dollaria maksaneen näytelmän televisiosarjaversioon, joka nähtiin siis seuraava talvena Suomessa. Huikeiden tuotantokustannusten lisäksi huikaiseva on myös televisioversion tähtikaarti: Emma Thompson sekä televisiodebyyttinsä tekevät Meryl Streep ja Al Pacino. Televisiosarjan saama kunnia on sekin mahtava, 11 Emmy-palkintoa ja viisi Kultaista maapalloa. Eikä tässä vielä kaikki, sillä Pariisin Châtelet-teatterissa sai marraskuun 23. päivänä 2004 ensi-iltansa Peter Eötvösän säveltämä ooppera Kushnerin näytelmästä.⁴ Ei ole liioiteltua sanoa, että *Angels in America* on yksi viime vuosituhannen vaihteen merkittävimmistä näytelmistä ja suorastaan vieläpä jotain ”elämää

suurempaa”.

Harvoin voi teatterintutkija aloittaa artikkelinsa näin ylistävin epiteetein tutkimuskohteestaan. Ja lisää seuraa: *Angels in American* Suomeen saapuminen huomioitiin myös laajasti Neloskanavan markkinoidessa sarjaa varsin näyttävästi. Jo syyskesällä 2004 televisioon ilmaantui ennakkotrailerit tv-sarjasta ja mainonnan huipentumana voidaan pitää *Helsingin Sanomissa*⁵ joulukuun 14. päivänä julkaistua kokosivun julisteenomaista mainosta, jossa kuvataan enkelin ilmestymistä Priorille. Mainokseen on liitetty kansainvälisen lehdistön kehuja tyyliin: ”Yksi kaikkien aikojen parhaista tv-elokuvista” ja ”Visuaalisesti ja emotionaalisesti loistava”.⁶ *Angels in America* on todellakin loistava visuaalinen ja emotionaalinen kokemus ja tämän artikkelin tarkoituksena onkin tutkia tuota ”visuaalista ja emotionaalista kokemusta” ja miettiä mikä tekee tästä näytelmästä niin erikoislaatuisen. Väitteeni mukaan Kushnerin näytelmä queerittaa eli pervouttaa näytelmän kantavat perusteemat, homoseksuaalisuuden, politiikan, historian, uskonnon ja homokulttuuria ankarasti ravistelleen aids-epidemian.

Enkelten tie

Enkelten tie maailmalle alkoi siis jo yli kymmenen vuotta sitten. Itse olen nähnyt enkelit neljässä eri maassa: molemmat osat yhden päivän näytöksenä Suomen Kansallisteatterissa keväällä 1994⁷, toisen osan Walter Kerr-teatterissa New Yorkissa myös vuonna 1994⁸, ensimmäisen osan Eestin draamateatterissa Tallinnassa 1996⁹ ja molemmat osat kahden päivän aikana Tukholman Kaupunginteatterissa niin ikään vuonna 1996¹⁰. Näistä kaikista esityksistä ehdottomasti paras, intensiivisin ja rohkein oli Otso Kauton ohjaama Kansallisteatterin produktio *Angels in Americasta*. Tämä ”tajunnan räjäyttävä” queer-teatterihetki johtui varmasti myös siitä, että näin näytelmän yhtenä päivänä, 7-tuntisena maratonesityksenä kahden tunnin väliajalla siivitettyinä. Kokemuksen queeria intiimiyttä lisäsi näytelmän esityspaikka, pieni Omapohja-näyttämö. Tallinnan esitys oli taas hyvin uskollinen tekstille aina näyttämöviitteitä myöten. Virolaiselle esitykselle antoi lisäväriä maan tuore irtautuminen hajonneesta Neuvostoliitosta ja tieto siitä, ettei Viro vuonna 1996 ollut kaikkein suvaitsevaisimpia maita homoseksuaalisuuden suhteen. Tukholman esitys oli taas jännittävällä tavalla kylmä, mekaaninen ja metallinen. Kaikista näkemistäni esityksistä vähiten minua kosketti New Yorkin jo kovin kaupallistuneelta ja valtavirtaistuneelta vaikuttanut produktio.

Suomen Kansallisteatterin kokemus Kushnerin näytelmästä aiheutti minussa tutkimusinnostuksen, jonka lopputuloksena oli Kushneria ja

toista juutalais-amerikkalaista homokirjailijaa, David Leavittia (1961–), käsittelevä väitöskirja *From Gay to Queer* (2003)¹¹. Tätä taustaa vasten on ymmärrettävää, että *Angels in America* -televisiosarja aiheutti minussa jännityksen hetkiä: ”Toimiikohan tämä enää?”, ”Miten alkuperäistekstiä on dramatisoitu tv-sarjaa varten?”¹², ”Avaako tv-sarja joitain uusia näkökulmia itse näytelmään?” Tällaiset kysymykset pyörivät mielessäni. Nicholsin ohjaaman *Angels in American* televisioversion näkeminen ei horjuttanut perusteesiäni ja samalla tämän artikkelin aihetta eli *Angels in America* -näytelmän jatkuvaa dekonstruktivistista voimaa, joka kyseenalaistaa yhteiskunnallisia arvoja ja normeja avaten samalla uusia, queerimpia visioita.

Televisiosarjan erittäin upea visuaalisuus toi myös uusia piirteitä näytelmän tulkintaan. Kiinnostavimpana ratkaisuna pidän konservatiivisuuden, homofobian ja homoseksuaalisuuden yhteenkietoutuneisuuden alleviivaamista Nicholsin ohjauksessa. Tämä korostuu muun muassa 1980-luvun uutiskuvan hyväksikäytöllä; lavastuksen taustalla saattaa olla esimerkiksi televisio, jossa pyörii uutiskuvia presidentti Reaganista tai lavastusinteriöörin seinällä on presidentin ja tämän perheen valokuvia. Oikeiston ja homojen kätketyn liiton läsnäoloa lisää tietysti myös Al Pacinon loppuun hiottu roolisuoritus Roy Cohnina.¹³ Tämä aidiin kuollut lakimies oli progressiivisen homoliikkeen arkkivihollinen. Tv-sarjan painotus tuo oikeiston ja homojen monimutkaisen historian vielä selvemmin esille kuin itse näytelmä aikoinaan kykeni. Samalla se muistuttaa siitä, että tätä homofobiaan kääriytynyttä oikeiston ja homojen kätkettyä ja epäpyhää allianssia on kuvattu, saatikka sitten tutkittu, erittäin vähän.¹⁴ Kushnerin lisäksi mieleeni tulee ainoastaan brittiläinen romaanikirjailija Alan Hollinghurst (1954–), joka kuvaa Thatcherin ajan konservatiivista Englantia teoksissaan *The Swimming-Pool Library* (1988) ja *The Line of Beauty* (2004).

Suurimman pettymyksen Nicholsin tulkinta Kushnerin näytelmästä aiheutti siinä, miten se kuvasi henkilöiden suhdetta reaaliajan ja mielikuvitusajan sekä todellisuuden ja ei-todellisuuden dikotomioihin. Näytelmässä nuo rajat häilyvät ja Priorin tai Harperin mielikuvitusmatkat vaikuttavat varsin ”todellisilta” ja ymmärrettäviltä kun taas tv-sarjassa monumentaalinen lavastus ja säkenöivä visuaalisuus korostavat näiden mielikuvitusmatkojen surrealistisuutta; katsoja ymmärtää heti, ettei ”näin voi oikeasti tapahtua”. Näyttämöllä hallusinatorisen mielen ja toden/epätoden kohtaamisen raja hälventyy. Televisiosarjan loistelia visuaalisuus, mielikuvitusnäytösten suoranainen barokkimaisuus, syövät myös näiden kohtausten syvää ironiaa ja ennen kaikkea itseironiaa, joka taasen ”kömpelöllä teatterilavalla” nautittavasti korostuu.

Nicholsin ohjaamassa *Angels in Americassa* eniten askarruttaa kuitenkin se seikka, jolle emme voi mitään eli aika. 1990-luvun alkupuolella kirjoitetun näytelmän tapahtumat sijoittuvat 1980-luvulle ja näytelmä kuvaa uuden vuosituhanen saapumista. Nyt eletään jo uutta vuosituhatta eikä aika ole pysähtynyt, liike lakannut. Televisiosarjassa 1980-luku on muuttanut auttamattomasti menneisyydeksi, epookiksi, jota kuvastaa toteutuksen tarkka lavastus pienimpiä yksityiskohtia myöten. Richard Goldstein huomauttaakin nasevasti, että television enkeleistä on tullut sitä, mitä se ei ollut vuonna 1993: ”a memory play”.¹⁵ 1990-luvun alkupuolella, jolloin *Angels in America* esitettiin teattereissa, suurin osa homoyleisöstä muisti 1980-luvun ilmapiirin, aids-epidemian synnyttämän ahdistuksen ja surun. Suomessa homokulttuuri oli tuolloin vielä pitkälle kaapissa¹⁶ ja homoseksuaalisuutta ja aidsia käsittelevät ja laajempaa huomiota saaneet teokset olivat yhden käden sormilla laskettavissa.¹⁷ Tässä historiallisessa kontekstissa Kansallisteatterin *Angels in America* oli järästyttävä poikkeus.¹⁸ Nyt 2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä puhutaan suorastaan queer-buumista, jota ylläpitää mediamaailma mainoksineen, musiikkivideoineen ja ennen kaikkea queer-tv:n avulla: *Queer as Folk*, *Will & Grace*, *Sillä silmällä*, *Täysosuma*, *Sekaisin Miriamista*, *L-koodi* jne.¹⁹ Lista on pitkä ja tv-sarjojen välittämän menestyneiden valkoisten homomiesten maailmasta käsin aids tuntuu keskiaikaiselta ilmiöltä. Queerin valtavirtaistumista ja arkipäiväistymistä vasten niin *Angels in American* televisioversio kuin alkuperäinen näytelmäkin ovat edelleen riemastuttavia poikkeuksia, sillä näytelmässä mikään ei jää pysyväksi totuudeksi eikä sillä ole mitään tekemistä näennäiseen itsetyytyväisyyteen nojaavan homokulttuurin kanssa. Päinvastoin, näytelmässä revitään sieluja perin pohjin ja hulluksi tuleminenkin käy ankarasta työstä, kuten Prior joutuu toteamaan: ”I never imagined losing my mind was going to be such hard work” (AA II, 68).²⁰

Angels in America binaarioppositioita purkamassa

Kushnerin *Angels in American* radikaali merkitys piilee siinä, miten näytelmässä kytetään jatkuvasti horjuttamaan ja purkamaan länsimaisia hierarkkisia binaarioppositioita. Länsimaista ajatteluahan katsotaan yleisesti jäsentävän erilaiset binaarioppositiot, kuten esimerkiksi hyvä ja paha, ylevä ja matala jne. *Angels in Americassa* kyseenalaistetaan seksuaalista suuntautuneisuutta kontrolloiva ja monella tavalla arvottava homo- ja heterodikotomia ja näytelmää on itse asiassa mahdotonta tulkitakaan tällaisesta dikotomisesta seksuaalisuusajattelutavasta käsin. Sen sijaan *Angels in American* tulkinnan lähtökohtana voidaan pitää poliittisen homoliikkeen akti-

voitumista 1980-luvulla aids-kriisin takia, joka ilmentyi erilaisten queer-aktivismien, kuten ACT UPin (the Aids Coalition to Unleash Power) ja Queer Nationin muodossa.²¹ Esimerkiksi Queer Nationin poliittisina päämäärinä olivat: ”rajojen ylittäminen, tilojen haltuunotto sekä normaaliuden etuoikeusaseman kyseenalaistaminen”.²² 1990-luvun alun yliopistolista homo- ja lesbotutkimuksen käännettä, queer-teoriaa, voidaan pitää jonkinlaisena akateemisena vastauksena juuri 1980-luvulla voimistuneelle queer-liikehdinnälle. Queer-teoria on sittemmin saavuttanut varsin vaikutusvaltaisen aseman länsimaisessa kulttuurintutkimuksessa ja postmodernissa teorianmuodostuksessa.²³ Derridalaiseen dekonstruktioon nojaavan poststrukturalistiseen teorianmuodostukseen kuuluvan queer-teorian yhtenä tavoitteena on kyseenalaistaa erilaisten dikotomioiden hallitsevuus yhteiskunnallisessa ja kulttuurisessa ajattelussa ja erityisen tärkeätä sille on heteronormatiivisuuteen perustuvan ajattelun kyseenalaistaminen.

Modernin seksologian synnyn myötä 1800-luvun lopulla homoseksuaalisuuden paikaksi tuli olla heteroseksuaalisuuden nimetty vastakohta, ”se toinen”. Seksologiaan liittyneen medikalisaatio-innostuksen vaikutuksesta homoseksuaalisuutta ei nähty viime vuosisadalla enää niinkään syntinä vaan sairautena ja rikoksena, josta homoseksuaalinen henkilö tuli ”parantaa”. 1960-luvun lopulla alkaneen homojen vapaustaistelun yksi keskeinen päämäärä oli homoseksuaalisuuden korostaminen luonnollisena ja olemuksellisena asiana, jota tuli kohdella tasavertaisesti heteroseksuaalisuuden rinnalla. Tällaisen essentialisoivan homoseksuaalisuuskäsityksen sijasta queer-teoria hylkää kuitenkin olemuksellisuuteen perustuvan seksuaalisuuskäsityksen, niin homoseksuaalisen kuin heteroseksuaalisenkin. Sen sijaan sukupuoli, sosiaalinen sukupuoli ja seksuaalisuus eli ”minän”, identiteetin, rakennusaineet syntyvät ja niitä ylläpidetään performatiivisesti eli alati toistamalla. Queer-teoreetikko Judith Butler on pyrkinyt juuri kuvaamaan performatiivisesti syntyvää ja ylläpidettävää identiteettiä kysyen erityisesti sitä, millaisen psyykkisen muodon valta ottaa identiteetti-prosesseissa.²⁴ Queer-teoreetikot ovat ennen kaikkea kiinnostuneet siitä, miten identiteetti rakentuu seksuaalisesti, miten se sukupuolittuu ja miten siinä konstruoituu sosiaalinen sukupuoli korostaen samalla, ettei sellaisia sukupuolta ja seksuaalista identiteettiä jäsentäviä tekijöitä, kuten rotua, etnisyyttä tai luokkaa voi pitää irrallisina ja erillisinä identiteetin tarkastelussa.²⁵

Identiteetin performatiivisen rakentumisen lisäksi myös eri henkilöiden väliset suhteet ja laajemmin yhteiskunnalliset (valta)suhteet voidaan katsoa olevan tietynlaista esittämistä. Näiden premissien valossa on hyvin helppo

todeta, miten juuri teatteri on kuin luotu tämän esityksellisyyden esittämisen tarkastelun areenaksi. Näytelmiä tutkittaessa performatiivisuuden käsitettä voidaan siis hyvin soveltaa henkilöiden identiteettien muodostusten ja muutosten tarkasteluihin. *Angels in America* -näytelmässä kiinnostus kohdistuu myös siihen, etteivät pelkästään näytelmän henkilöiden identiteetit vaan myös yhteiskunnalliset ja jopa metafysiset ulottuvuudetkin voidaan nähdä esityksellisyytenä, joiden rakenteet on purettavissa. Avainsanana tässä dekonstruoinen politiikassa on *Angels in Americassa* ”queerittaminen”. Queer-termin ja queerittamisen määrittely on sinänsä vaikeaa, sillä termi itsessään pyrkii välttämään sitovia määreitä.²⁶ Queeria käytetäänkin niin adjektiivina, substantiivina kuin verbinäkin.²⁷ *Angels in Americaa* tarkasteltaessa on mahdollista kuitenkin kääntyä itse näytelmäkirjailijan puoleen ja katsoa miten Kushner on selvittänyt queerittamisen merkityksen:

Queerittaminen on kritiikkiä sitä yhtenäistämistä vastaan, joka toimii uhkaavasti liberalismien sydämessä. Seikka joka muuntaa liberalismia hitaasti fasismiksi on siihen sisältyvä yhtenäisyyden vaade. Queerittamisen paikka on muistuttaa, että paljosta on tässä prosessissa luovuttu ja juuri niitä asioita on lausuttava ääneen, etsittävä sekä tutkittava ja uudelleen tuotava esiin. Queer-projekti on ainaista kaivamista ja penkomista ja lopulta niiden hetkien löytämistä, joita liberaalin projektilla ei ole ollut varaa eikä uskallusta kohdata.²⁸

Näytelmässä yksinkertaisesti queeritetaan niin homoidentiteetti, amerikkalainen yhteiskunta, sen menneisyys ja nykyisyys ja lopulta dekonstruoidaan jopa uskonnot ja utopiat. Queerittaminen tapahtuu rikkomalla kuvitelmat yhtenäisestä kansallisesta menneisyydestä, kansakunnan nykyisestä yhtenäisyydestä ja jaetusta tulevaisuuden kohtalosta. Tämän lisäksi näytelmässä korostuu sekä ryhmien sisäiset että ryhmien väliset erot, jotka tulevat esille silloin, kun niihin vaikuttavat valtahierarkiat tulevat näkyviksi. Juuri näitä hetkiä kansakunnasta ja kansakunnan muistista Kushnerin näytelmä kaivaa esille. *Angels in America* on myös urauurtava näytelmä korostaessaan rodun, sukupuolen ja seksuaalisuuden erottamatonta yhteyttä.²⁹ Tämä korostuu näytelmässä siten, ettei se tuo esille vain yhtä koherentiksi miellettyä homoidentiteetin representaatiota vaan homoidentiteettien representaatioiden kirjon.

Angels in American dekonstruktionistista luonnetta korostaa sen sitoutuminen sekä brechtiläiseen että postmoderniin teatteriperinteeseen. Kuten James Fisher on oikein todennut, on Kushnerin näytelmän juuret sy-

vällä eurooppalaisessa ja amerikkalaisessa poliittisen teatterin perinteessä.³⁰ Kushnerin on usein katsottu juuri edustavan nykypäivän Brechtin eppistä teatteria parhaimmillaan ja hänen oma Brecht-innostuksensa on ilmennyt muun muassa *Setsuanin hyvän ihmisen* ja paraikaa työn alla olevan *Äiti Pelottoman* sovitustöinä.³¹ *Angels in American* monikerroksellisuudesta ja rikkaasta intertekstuaalisesta kartastosta kertoo sekin, että näytelmän juuria voidaan etsiä monelta muultakin taholta. Muina tärkeinä vaikuttajina mainittakoon renessanssiteatterin ja shakespearemaisten romanssien konventiot aina fantasian tasolla tapahtuvista juonen yhteenkietoutumisista patsaisiin, jotka heräävät eloon.³² Näytelmä on myös paljon velkaa amerikkalaiselle niin kaapin kuin avoimuudenkin ajan homodraaman ja -teatterin perinteelle. Tätä perinnettä edustavat muun muassa Kushnerin teoksen lukuisat intertekstuaaliset viitteet Lillian Hellmanin, Tennessee Williamsin ja William Ingen näytelmiin sekä avoimeen homokulttuuriin liittyvien tyylien ja ilmiöiden, kuten dragin, läsnäolo. Tämä traditioiden sekoittuminen korostaa näytelmän postmodernia rakennetta: usein toistuvat päällekkäiset kohtaukset alleviivaavat näytelmän monimutkaisia ja ajan käsitettä hajottavia dimensioita. Samaten näytelmän tapahtumien järjestys ei ole välttämättä lineaarinen vaan pikemminkin monisuuntainen ja kääntävissä oleva. Ennen kaikkea näytelmä kuvittaa postmoderniksi katsotun maailman kompleksisuutta ja virtaavuutta. Kaiken kaikkiaan *Angels in America* tarjoaa juuri sitä, mitä Brian McHale kutsuu postmoderniksi tilaksi: ”monikulttuuristen maailmojen anarkistinen maisema”.³³

Muuttuva identiteetti

Angels in American erilaiset homorepresentaatiot kiinnittävät huomion ensiksi juuri näytelmän identiteettiä purkavaan tasoon. Hajoavat, liukuvat ja muuttuvat homoidentiteetit luovat myös siltaa näytelmän kansakuntaa, kansakunnan historiaa ja utopioita dekonstruoiviin ulottuvuuksiin. Postmoderni queer-teoria hylkää siis autenttisen minän eli perustalle rakentuvan minän olemassaolon. Sen sijaan se korostaa minän ylläpitäytymistä toistolla. Draaman- ja teatterintutkimuksessa queer-tutkija etsiikin näytelmistä ja teatteriesityksistä niitä raja-alueita, halkeamia, joissa henkilöt käyvät läpi muutoksia ja toistavat itseään toisella tavalla. Itse asiassa *Angels in Americassa* kaikki henkilöt läpikäyvät järjestyttäviä muutoksia niin henkilökohtaisella kuin sosiaalisellakin tasolla samalla kun näytelmä muistuttaa kouriintuntuvasti muutosten tuskallisuudesta. Tämä käy erinomaisesti ilmi Harperin ja Mormonikeskuksen dioraamahuoneen eloon heräävän mormoniäitinuken välisessä keskustelussa, jossa Harper kysyy, miten ih-

miset muuttuvat?

MORMON MOTHER: Well it has something to do with God so it's not very nice. God splits the skin with a jagged thumbnail from throat to belly and then plunges a huge filthy hand in, he grabs hold your bloody tubes and they slip to evade his grasp but he squeezes hard, he *insists*, he pulls and pulls till all your innards are yanked out and the pain! We can't even talk about that. And then he stuffs them back, dirty, tangled and torn. It's up to you to do the stitching.

HARPER: And then get up. And walk around.

MORMON MOTHER: Just mangled guts pretending.

HARPER: That's how people change. (AA II, 79.)³⁴

Tämä julma visio kuvastaa sitä, miten voimattomia ihmiset ovat muutosten edessä, mutta se antaa kuitenkin hieman toivoa siitä, että muutoksen aiheuttamat haavat voidaan ”parsia kokoon”. Metafora sinänsä viittaa Platonin *Pitöihin*, yhteen *Pidoissa* kerrottuun tarinaan, jossa jumala pilkkoi kaksoisihmisen luodakseen kolme erilaista ihmistyyppiä. Platonin tarinasta poiketen Kushnerin näytelmän metaforassa ihminen on sisäisesti sekoitettu eikä ”parsimistakaan” suorita ulkopuolinen tekijä. Kohtaus todentaa myös sitä ideaa, ettei identiteetti ole sama asia kuin se, mitä henkilö toisintaa, se onkin ainoastaan tapa, jolla ”siivotut sisuskalut yrittää siinä sitten esittää” (AA IIs, 84).³⁵ Samalla kohtaus implikoi siitä, että oleminen on jatkuvaa subjektiksi tulemistä. Butler kiteyttää subjektin ajallisuuden seuraavasti: ”Subjektin ajallisuuden paradoksi on se, että meidän täytyy välttämättä hylätä valmiin subjektin perspektiivi ja ottaa huomioon oma muodostumisemme. Tämä ’tuleminen’ ei ole yksinkertainen tai jatkuva tapahtuma vaan vaikea toistamisen käytäntö kaikkine riskeineen; pakonalainen ja kuitenkin epätäydellinen horjumisen sosiaalisen olemisen horisontissa.”³⁶

Harperin ja mormoni-äidin keskustelun lisäksi muutosprosesseja ja muutoksen tuskallisuutta kuvaava on myös Priorin peilikohtaus, jossa hän puhuu itselleen peilin edessä imitoiden suurta elokuvadiivaa. Peilikohtaus on myös läpileikkaus homokulttuurin moninaisista variaatioista, kuten dragista ja campista, mutta ennen kaikkia se on loistavalla itseironialla sävytetty kuvaus identiteetin, ruumiin ja sukupuolen liukuvuudesta.

PRIOR: (*Alone, putting on makeup, then examining the results in the mirror; to the audience*): ”I'm ready for my closeup, Mr. De-Mille.” One wants to move through life with elegance and grace,

blossoming infrequently but with exquisite taste, and perfect timing, like a rare bloom, a zebra orchid...One wants...But one so seldom gets what one wants, does one? No. One does not. One gets fucked. Over. One...dies at thirty, robbed of...decades of majesty. Fuck this shit. Fuck this shit. (*He almost crumbles; he pulls himself together; he studies his handiwork in the mirror*) I look like a corpse. A corpsette. Oh my queen; you know you've hit rock-bottom when even drag is a drag. (AA I, 30-31.)³⁷

Priorin sukupuoli identiteetti feminisoituu, kun hän viittaa sen olevan *corpsette*; hän liukuu jonnekin miehen ja naisen välille. Kushnerin näytelmässä suurella huumorilla varustettu Prior ymmärtää totuuden omasta homoidentiteetistään: ”even drag is a drag.” Tämän fraasin kaksoismerkitys kuvastaa hänen homo-olemuksensa konstruktivista luonnetta samalla painottaen kuinka tylsää ja latistavaa on huomata, ettei hänellä ole ”todellista olemuksellisuutta”. Nämä näytelmässä jatkuvasti kuvattavat muutosprosessit toisaalta alleviivaavat sitä, miten tuskallisia muutokset ovat ja yhtäältä kyseenalaistavat muutosten stabiiliuden vaatimukset. Kuten Steven F. Kruger kirjoittaa: ”Mutta näytelmä ei ole ainoastaan varovainen kieltäessään esittämästä subjektia yksinkertaisesti vain muuttuvaisena ja siten helppona tahdonvaraisena muutoksen kohteena, eikä se myöskään liity utooppiseen poliittiseen fantasiaan, jonka mukaan identiteetti olisi uudelleenneuvoteltavissa.”³⁸ Krugerin argumentti seuraa osittain Butlerin näkemystä queer-identiteetistä. Butlerin mielestä identiteetti voidaan kuitenkin uudelleenneuvotella, mutta se tapahtuu yleensä tiedostamattomasti, tuskallisesti ja pitkällä aikavälillä. Kun identiteetti on uudelleenrakennettu, ei se ole harkitun tekemisen tulos. Ainoastaan muutos on näkyvä ja senkin havaitseminen vaatii tarpeeksi aikaa ja etäisyyttä.

Olemuksellisen identiteetin sijasta queer-teoria painottaa poliittisen minän rakentumista.³⁹ Toisin sanoen niitä hetkiä, joissa minä rakentuu toisella tavalla. On kuitenkin muistettava, ettei toisintoistaminen koskaan täydellisesti vapautta henkilöä alistamiselta juuri subjektin muovautumisen ambivalenttisuuden takia.⁴⁰ *Angels in Americassa* Belizen, Priorin ja Harperin hahmoissa näyttäisi parhaiten representoituvan tällaiset poliittiset, toisintoistavat queer-identiteetit niin konkreettisella kuin abstraktillakin tasolla. Belize varastaa Roy Cohnilta kallista ja vain harvojen saatavilla olevaa AZT-aidslääkettä. Prior taas hylkää koko taivaallisen tehtävänsä elämän ja muutoksen jatkumisen puolesta stabiiliuden sijaan. Harper puo-

lestaan näkee näytelmän lopussa visioita pilvien yläpuolella – lentokoneessa – miten kärsimyksistä kuolleiden sielut täyttävät ilmakehän otsonikerroksen aukkoja. Harperin visiot kertovat myös näytelmän globaaleista ja ekologisista ulottuvuuksista. Vaikka samanaikaisesti on olemassa tietoisuus sinänsä queer-identiteetin mahdollisuudesta, tietoisuus kuitenkin mahdollistaa foorumin tai raja-alueen vastakarvaiseen ja poliittiseen toistoon, kuten Belize, Prior ja Harper tekevät näytelmässä.

Kansakunta

Homoseksuaalisuuden tai pikemmin queeriuden asettuminen *Angels in American* keskiöön korostuu entisestään kun näytelmää tarkastellaan queerien henkilöhahmojen lisäksi laajemmasta kulttuurikontekstista ja historiallisesta perspektiivistä käsin. Jos homoseksuaalisuus käsitetään heteroseksuaalisuuden vastakohtaksi niin sen paikaksi tulee toimia alakulttuurina erossa hegemonisesta valtakulttuurista. Valta- ja alakulttuureista puhuttaessa luodaan vääjäämättömästi kategorioita, hierarkioita ja oppositioasetelmia. Jacques Derridan tunnetun ilmauksen mukaisesti binaariasetelmat ovat aina väkivaltaisessa suhteessa toisiinsa, joissa toinen termi dominoi toista.⁴¹ Demonstroidakseen omaa ylivertaisuuttaan hegemoninen kulttuuri tulee riippuvaiseksi toisesta samalla kun se alkaa luomaan ja ylläpitämään toiseutta – toiseuden diskurssia. Historiallisesti toiseus on nähty hierarkkisesti keskuksen vastakohtana: valkoisuus edeltää värillisyyttä, heterous edeltää homoutta, mies naista jne. Paradoksaalisesti asia ei ole kuitenkaan näin, vaan kuten Kushnerin näytelmässä tulee ilmi, toiseus sijoittuukin juuri siihen keskukseen, josta keskus yrittää nähdä toiseuden toiseutena, siihen kuulumattomana. Homoseksuaalisuus onkin osa heteroseksuaalisuutta ja *vice versa*. Toisin sanoen, kuten Jonathan Dollimore toteaa, homoseksuaalisuus on oleellinen osa heteroseksuaalista kulttuuria, joka itsepintaisesti yrittää kieltää sen ja miten kieltämiseen liittyvä kulttuurinen marginalisointi on suorassa suhteessa sen kulttuuriseen merkitykseen.⁴² Ytimekkäästi: ”*absoluuttinen toinen on erottamattomasti aina läsnä.*”⁴³

Angels in America kuvaa maailmaa, joka korostaa itsessään homoseksuaalisen kulttuurin olemassaoloa. Tämä ajatus tulee lähelle usein siteerattua Eve Kosofsky Sedgwickin näkemystä universalisoivasta homoseksuaalisuuskäsityksestä, jonka vastakohtana toimii separatistinen homoseksuaalisuuskäsite. Jälkimmäisen käsityksen mukaisesti homoseksuaalisuus on vain partikulaarinen ilmiö ja siten ainoastaan pientä joukkoa koskettava asia. Sen sijaan universalisoivan näkemyksen mukaisesti homoseksuaalisuus koskettaa kaikkia ja on kaikkialla läsnä.⁴⁴ Itse asiassa homoseksuaa-

lisuuden näkyväksi tekeminen heteroseksuaalistetussa kulttuurissa muuttaa juuri heteronormatiivista kulttuuria queerimpaan suuntaan. *Angels in Americassa* tämä tapahtuu kuvailemalla heteroseksuaalisen keskuksen, kuten Cohnin edustaman konservatiivisen Amerikan tai vaikkapa Piorin puritaaniperinteen tosiasiallinen queerius. Voidaan jopa väittää, ettei näytelmässä ole binaarioppositioita keskuksen ja marginaalin välillä siten, kuin homodraaman ja -teatterin perinteessä on totuttu näkemään. On toki aksiomaattista, että homoseksuaalisuus fokusoidaan näytelmän keskiöön, mutta samalla näytelmän vastakohta, ”heteromaailma”, Roy Cohnin hahmossa, on myös rakennettu homoseksuaalisuudelle.

Angels in America ei pelkästään homoseksuaalista Roy Cohnia ja tämän poliittista perhettään, konservatiivisia aatteen isiä kylmän sodan aikakaudelta, vaan homoseksuaalistaminen ulottuu myös muihin henkilöihin ja näiden etnisiin taustoihin. Juutalainen Cohn haluaa siirtää ”suojelevan isyytensä” mormoni-Joehen:

ROY: Everyone who makes it in this world makes it because somebody older and more powerful takes an interest. The most precious asset in life, I think, is the ability to be a good son. [---] I’ve had many fathers, I owe my life to them, powerful, powerful men. Walter Winchell, Edgar Hoover. Joe McCarthy most of all. (AA I, 56.)⁴⁵

Michel Foucault’n ajattelua seuraten alistaminen (*subjection*) on vallan muotona paradoksaalinen, koska valta myös muodostaa subjektin eikä valta ole ainoastaan se, jota vastustetaan, vaan myös se, johon ankkuroimme ja säilytämme itsemme.⁴⁶ Tämä vallan ambivalenttisuus korostuu *Angels in Americassa* juuri epäpyhien allianssien kautta, kuten Roy Cohnin ja Joe Pittin holhooja–suosikkipoika -suhteen kautta. Kommunistiepäilyistä henkilöistä mustia listoja laatineen senaattori McCarthyn ja muiden häikäilemättömään vallankäyttöön sortuneiden henkilöiden sisällyttämisellä omaan ”isälistaansa” Cohn rakentaa itse asiassa Yhdysvaltain vihatuimman ”pinkin listansa” henkilöistä, joiden homososiaalisuus ja homofobia ovat yhteenkietoutuneet oman kielletyn tai kaappihomouden kanssa.⁴⁷ Cohn joutuu jatkuvasti toistamaan homofobisia lausumia, jotka itse asiassa vain korostavat kaapin näkyvyyttä, Cohnin omaa homoseksuaalisuutta, jonka hän kieltää. Cohn ei sinänsä kiellä miesten välistä seksiä, vaan juuri homoseksuaalisuuden, jonka hän käsittää merkitsevän vasemmistolaisia, mitättömiä ja mitään aikaansaamattomia miehiä, joilla ei ole yhtään valtaa (AA I, 45). 1950-luvun Amerikassa julkinen homoseksuaalisuus olisi

tiennyt myös yhteiskunnallista ja poliittista itsemurhaa valtaa hamuaville pyrkyreille. Cohnin hahmo kuvastaa erinomaisesti Sedgwickin huomiota vallan ja homofobian linkittymisestä: ”Homojen kokemuksiin homofobisista vallankäyttäjistä liittyy kiinteästi se huomio, että näillä vallankäyttäjillä on ennen kaikkea hämmästyttävän suuri mahdollisuus olla itse juuri homoja ja kaapissa.”⁴⁸ Cohnin kautta Kushnerin näytelmä mestarillisesti queerittaa sotien jälkeisen konservatiivisen ja homofobisen Amerikan sydämen, 1950-luvun vainon vuodet sekä Reaganin hallinnon.

Toinen erinomainen esimerkki kansakunnan queerittamisesta *Angels in Americassa* on näytelmän valittu, profeetta Prior. Puritaanisuvusta polveutuva eli valkoinen anglosaksinen protestantti (WASP) Prior representoi näytelmän ”syvintä amerikkalaisuutta”. Puritaanien perintö korostuu, kun Priorin esi-isät vierailevat näytelmässä valmistellen Prioria tulevaa tehtäväänsä varten. Esi-isien (joiden nimet ovat myös Prior) ilmaantuessa näytelmä korostaa, ettei homoseksuaalisuus ollut aiemmille sukupolville mitenkään tuntematon asia. Kun esi-isät kysyvät Priorilta tämän yksityiselämästä koko vierailun koominen sävy vain lisääntyy:

PRIOR I: You have no wife, no children.

PRIOR: I'm gay.

PRIOR I: So? Be gay, dance in your altogether for all I care, what's that to do with not having children?

PRIOR: Gay homosexual, not bonny, blithe and ... never mind. (AA I, 86.)⁴⁹

Myöhemmin kun esi-isät näkevät Priorin tanssivan Louisin kanssa asia selkiytyy heille kirkkaasti.

PRIOR I: (*To Prior II*): Hah. Now I see why he's got no children. He's sodomite.

PRIOR II: Oh be quiet, you medieval gnome, and let them dance. (AA I, 114.)⁵⁰

Kushnerin näytelmässä painotetaan myös toista yhteyttä esi-isien ja Priorin välillä. Esi-isät ovat aikoinaan kuolleet erilaisiin ruttoihin. Aidsia, nykyajan ”homoruttoa”, sairastavan Priorin ja esi-isien ajan yhteys korostaa näytelmän monikerroksellista historiankuvaa. Sodomia ja rutto palauttavat näytelmän Amerikan alkujuurille, puritaanien aikaan. Puritaanit olivat kehittäneet englantilaisperäisen hallintomallin, jonka keskeinen instituutio oli kylän keskellä sijaitseva rukoushuone. Tämä vaatimaton rukoushuone symboloi käsitettä ”The City Upon a Hill”, kaupunkia ylhäällä vuorella,

sanontaa, jonka saarnaaja John Winthrop lainasi Matteuksen Vuorisaar-
nasta kirjaansa *Of Plimouth Plantation* (1630).⁵¹ Käsite perustui puritaanien
näkemykseen, että Amerikka on uusi Eeden ja samalla esimerkki muul-
le maailmalle. Mutta jo varhain saarnaajat, kuten Winthrop, Plymouthin
kuvernööri William Bradford ja useat muut varoittivat, että suunnitelma
voi epäonnistua, esimerkki voi saastua synnistä. Yksi monista syistä, joita
saarnaajat luettelivat syykseen hylätä vanha manner oli ollut juuri Sodoman
synti, jota he käyttivät varoittavana esimerkkinä Englannin tulevasta koh-
talosta.⁵² Monien tavanomaisten syntien ja rikosten lisäksi Sodoman synti
luikerteli Uuden Englannin kyliin. Jälleen kielletty toiseus on läsnä eikä
puritaanisen kansakunnan ideasta voi sulkeistaa homoseksuaalisuutta pois.
Michael Warnerin mielestä sodomian konstituiva voima puritaanisuu-
den konstruktiossa on niin voimakas, että hän on suorastaan valinnut asiaa
käsittelevän artikkelinsa erääksi väliotsikoksi ”The Sodom on the Hill”.⁵³

Angels in Americassa käydään läpi miltei kaikkien henkilöahmojen
edustamien uskonnollisten ja etnisten ryhmien historia vastaavalla tavalla
kuin puritaanienkin. Näin näytelmässä kansakunnan historia muistetaan
uudelleen ja samalla luodaan Amerikan vastahistoriankirjoitusta. 1990-
luvun monien etnisten amerikkalaisten vastakirjoitusten joukossa, jotka
paikkaavat amerikkalaisen amnesian aiheuttamia aukkoja, *Angels in Ame-
rican* pyrkimyksenä on juuri muistella niitä juuria, jotka angloamerikkalai-
nen historia haluaa unohtaa. Uudelleen muistamisen funktio kiteytyy hy-
vin Amritjit Singhin, Joseph T. Skerrettin ja Robert E. Hogan toimittaman
Memory, Narrative & Identity -teoksen lauseessa: ”Muisti katkaisee lineaar-
iset, konventionaaliset tarinat tehdäkseen tilaa useille äänille...”⁵⁴ On kui-
tenkin kiinnostavaa huomioida, että näytelmään jää kuitenkin toiseuden
toiseus, Belize, jonka taustasta ja historiasta emme saa tietää paljoakaan.
Näin arvoituksellinen Belize jää näytelmään korostamaan amerikkalaisten
mustien moninkertaista syrjintää ja vaientamista.

Queerit visiot

Kushnerin näytelmän radikaalit visiot täsmentyvät tavassa, jolla sukuun,
etnisyyteen tai uskontoon liittyvät jatkumot katkaistaan ja rakennetaan
uudelleen uudella tavalla. Juutalainen näytelmäkirjailija antaa profetan
tehtävän puritaanitaustaiselle Priorille. Itse tehtävän taustalla on ranska-
laisen 1600-luvulla vaikuttaneen ja erityisesti filosofi Blaise Pascalin kir-
joitusten välityksellä tunnetuksi tulleen jansenisti-lahkon ajatus Jumalasta,
joka ei puutu maailman tapahtumiin. Sen sijaan Jumalasta on tullut *deus
absconditus*, kätkeytynyt Jumala. Tapa, jolla tehtävä annetaan Priorille, on

sekoitus kristillistä Jaakobin paini -kertomusta ja enkeliuskoista mormonismia. Jaakob, joka on viekkauudessa kavaltanut isältään Iisakilta veljelleen Eesaulle tarkoitetun siunauksen, painii enkelin kanssa ja saa tältä lopulta oikean siunauksen. Sen sijaan Priorin paini enkelin kanssa, jolla on ”eight vaginas” ja joka on ”Hermaphroditically Equipped as well with a Bouquet of Phalli” (AA II, 48)⁵⁵, muistuttaa lähinnä kosmista orgasmia. Enkelin ennakkovierailut Priorin luona viittaavat ennen kaikkea mormoneihin eli enkeli Moronin ilmestymisiin Joseph Smithille vuonna 1823. Enkelihän antoi Smithille *Mormonin kirjan*. Näytelmän historiankäsityksen taustalla on taas juutalaisen Walter Benjaminin historianfilosofiset teesit, *Über den Begriff der Geschichte* (1940), jotka konkretisoivat näytelmässä korostuvaa petytymystä historian oletettuun edistysellisyteen. Benjamin sai inspiraation historian enkelilleen Paul Kleen maalauksesta ”Angelus Novus”. Benjaminin historian enkelille menneisyys näyttäytyy loputtomana katastrofien ketjuna, jota enkeli kauhistuneena ja selkensä tulevaisuuteen päin kääntäneenä katselee:

Se tahtoi toki jäädä, herättää kuolleet ja kerätä yhteen sen, mikä on lyöty palasiksi. Mutta paratiisista pain puhaltaa myrsky, joka on tarttunut sen siipiin ja joka on niin voimakas, että enkeli ei voi niitä enää sulkea. Tämä myrsky kuljettaa sitä vastustamattomasti tulevaisuuteen, jolle se on kääntänyt selkensä, samalla kun rauniokasat sen edessä kasvavat taivaaseen asti. Se, mitä me nimitämme edistykseksi, on *tämä* myrsky.⁵⁶

Onnettomasta menneisyydestä, katastrofeista ja kärsimyksistä huolimatta näytelmässä tapahtuvat sattumanvaraiset kohtaamiset sekä näytelmässä ilmaantuvat eriskummalliset kohtaukset vievät kaikkia henkilöitä uusien tilanteiden eteen. Prior palauttaa profeetallisen tehtävänsä taivasmatkallaan, jonka kuvaus ironisoi länsimaista metafysiikan kaipuuta. Priorin saapuessa taivaaseen hän huomaa, että se näyttää kuin San Franciscolta vuoden 1906 suuren maanjäristyksen jälkeen. Kertoessaan matkastaan Belizelle, Prior imitoi suurta homoikonia Judy Garlandia tämän roolissa Dorothyina *Ihmemaalla Ozissa* ja sanoo:

PRIOR: [---] I've had a remarkable dream. And you were there, and you... (AA II, 140.)⁵⁷

Länsimaiseen metafysiikkaan ja sen mieltymykseen ylittää tietoisuuden rajat verrattuna Priorin kosminen seikkailu on varsin koominen. Kuin

Platonin *Faidroksen* sielu, joka kykeni aika ajoin näkemään taivaan yläpuolelle, Prior matkustaa myös tietoisuutemme rajojen taakse ja mitä hän tuo sieltä palatessaan mukanaan: visualisoinnin *Ihmemaa Ozista!*

Uusi kansakunta on syntymässä aidsin aiheuttaman kärsimyksen ja taistelun tuoksinassa. Millainen tuo uusi ja utooppinen queer-maailma siten voisi olla? Näytelmä lupaa:

PRIOR: [---] We will be citizens. The time has come.
Bye now.
You are fabulous creatures, each and every one.
And I bless you. *More life.*
The Great Work Begins. (AA II, 148.)⁵⁸

Näytelmän lopussa, New Yorkin Keskuspuistossa sijaitsevan Bethesdan suihkulähteelle kerääntyneiden Priorin, Louisin, Belizen ja Joen mormoniäidin Hannahin voidaan katsoa muodostavan uudenlaisen queerin perheen, joka ei perustu sukulaissuhteisiin eikä heteroseksuaalisuuteen.⁵⁹ Sen sijaan se perustuu ystävyyteen, välittämiseen ja rakkauteen. Mutta tuleeko kaikista aidsiin sairastuneista, värillisistä ja köyhistä homoista, transseksuaaleista ja muista monin tavoin seksuaalisuutensa ja sukupuolensa takia syrjityistä koskaan kansalaisia. Monella tutkijalla onkin omat varauksensa näytelmän sanoman suhteen.⁶⁰ Voiko ylipäätään luoda queeria tilaa kansallisen identiteetin retoriikan sisällä ja samanlaista retoriikkaa käyttäen, kuten *Angels in America* tekee.⁶¹ Valtadiskurssit ovat yhteenkietoutuneet, ja kuten Michel Foucault muistuttaa: ”Ei ole olemassa yhtäällä vallan diskurssia ja toisaalla sitä vastaan suunnattua diskurssia.”⁶² Todella, kansalaiseksi tuleminen sijaan, on ehkä ”totuudellisempaa” siteerata Belizen sanoja queerista kansakunnasta aidsin kurimuksessa: ”just big ideas, and stories, and people dying...” (AA II, 96)⁶³. Joka tapauksessa *Angels in America* jakautuu niin rakenteellisesti, temaattisesti kuin tulkinnallisestikin kaleidoskoopinomaisesti moniin suuntiin. *Angels in Americassa* ei sinetöidä mitään valmista yhteiskunnan ja yhteisön mallia. Sen sijaan siinä hylätään kaikki hermeettiset konstruktiot, mitä ikinä ne lienevätkään, ja luodaan tilaa kaootisille, mutta tulevaisuuteen suuntautuville edistyksellisille, vielä näkyvämmässä oleville queer-visioille.

VIITTEET.....

- ¹ Varhaisin julkaistu versio (yksi kohtaus) ensimmäisestä osasta julkaistiin M. Elizabeth Osbornin toimittamassa aids-draama antologiassa *The Way We Live Now* (1990). Ennen kantaesitystään *Angels in American* ensimmäiseen osaan saattoi tutustua monien tekstin julkisten lukemisten yhteydessä. Varhaisista tekstin lukemisista ja esityksistä tarkemmin, ks. Román 1997, 51.
- ² Kajava 2004, C1.
- ³ Robert Altmanin osuudesta tarkemmin, ks. Davidson 1998, 128–147.
- ⁴ Pariisin oopperaesityksessä Enkelin roolin lauloi amerikkalainen sopraano Barbara Hendricks ja Louis Irosonin roolissa nähtiin suomalainen tenori Topi Lehtipuu. Oopperasta tarkemmin, ks. esim. Koch 2004, 31.
- ⁵ On kiinnostavaa huomioda, että Neloskanava ja Helsingin sanomat kuuluvat samaan konserniin, joten kyseessä on myös osaltaan Helsingin sanomien oma panostus sarjan esilletuomisessa. Helsingin sanomien ja homoseksuaalisuuskirjoittelun suhteesta tarkemmin, ks. Juvonen 2004, 34–51; Meriläinen 2004, 56–59.
- ⁶ Helsingin sanomien koko sivun mainos 14.12.2004, A 18.
- ⁷ *Angels in American* pohjoismainen kantaesitys Suomen Kansallisteatterin Omapohjassa 26.3.1994. Ohjaus Otso Kautto, lavastus Pekka Heiskanen, musiikki ja äänisuunnittelu Juha Tuisku. Priorin roolissa Petri Liski, Louisin Antti Pääkkönen, Royn Aarre Kären, Joen Markku Maalismaa, Harperin Tiina Pirhonen, Belizen Jukka-Pekka Palo ja Enkelin Terhi Panula. *Angels in America* esitettiin Omapohjassa kaikkiaan 65 kertaa. Hannu Harju luonnehti esitystä muun muassa seuraavasti: ”Otso Kautto selviää ohjaajana mainiosti kunnianhimoisesta ja vaikeasta työstä. Etenkin taito limittää samanaikaisesti useita kohtauksia tekee näytelmälle hyvää. Toisen osan monipolvisesta ja rönsyilevästä luonteesta huolimatta *Angels in America* lunastaa lopulta katsojien odotukset. Se limittää toden ja mielikuvituksen, psykologisen ja poliittisen, filosofisen ja toiminnallisen sekä surumielisen ja humoristisen tavalla joka tekee siitä ehdottomasti yhden kevään teatteritapauksen.” (Harju 1994.) Raija Ojala kuvaa taas teoksen rakennetta seuraavasti: ”Rakenteellisesti se on umpisimultaaninen. Se myös limittää tosimaailman ja fantasioiden olomuotoja suvereenisti samaan teatteritodellisuuteen. Kielellisesti teksti on kohotettua, tyylillisesti poeettisen, rivon ja koomisen sekoitetta.” (Ojala 1994, 6.)
- ⁸ *Angels in American* ensimmäisen osan ensi-ilta Walter Kerr Theatressa 23.11.1993. Ohjaus George C. Wolfe, lavastus Robin Wagner, musiikki Anthony Davis, musiikkisuunnittelu Scott Lehrer.
- ⁹ *Angels in American* ensimmäisen osan ensi-ilta Eestin Draamateatterissa 15.6.1996. Ohjaus Georg Malvius, lavastus Ellen Cairns, musiikki Miki Jelinek.
- ¹⁰ *Angels in American* ensimmäisen osan ensi-ilta Tukholman Kaupunginteatterissa 6.9.1995 ja toisen osan ensi-ilta 27.4.1996. Ohjaus Richard Günther, lavastus Peter Lundqvist.
- ¹¹ *Angels in America* tarkemmin, ks. Kekki 2003, 261–380.

- ¹² En käsittele tässä artikkelissa sen tarkemmin dramaturgisia sovellutuksia, joita on luonnollisesti tehty tv-sarjaa kirjoitettaessa. On kuitenkin todettava, että leikkaukset ovat saattaneet olla varsin merkittäviäkin, kuten esimerkiksi II osan aloittavan maailman vanhimman bolsevikin puheen jättäminen kokonaan pois. On kuitenkin myös muistettava, että Kushner on itsekin tehnyt dramaturgisia muutoksia näytelmän toiseen osaan, Perestroikaan, josta ilmestyi vuonna 1996 uusi, muutettu versio. Kushner on itse kommentoinut näytelmänsä muuttumista televisiosarjaksi seuraavasti: ”Ohjaaja Mike Nichols on teatterimiehiä ja tunsii näytelmän entuudestaan. Hän halusi tehdä filmiversion, ei vain kuvata näytelmää. Näytelmä toimii osittain teatraalisuuden ansiosta, mutta en aluksi uskonut sen toimivan televisiossa. Olin hermostunut katsoessani lopullista versiota, mutta 20 minuutin jälkeen unohdin kirjoittaneeni sen.” Siteeraus Heinisuo 2004, 29.
- ¹³ Al Pacinon rooli kontroversiaalina homona *Angels in Americassa* ei kiinnostavaa kyllä ole hänen ensimmäinen tämän tyyppinen roolinsa. Pacino näytteli homosarjamurhaajaa jäljittävää poliisia erittäin ristiriitaisen vastaanoton saaneessa William Friedkinin elokuvassa *Cruising* (1980), jossa Pacinon näyttelemän poliisin roolit menevät lopulta täysin sekaisin hänen samastuessaan yhä syvemmin s/m-homoalakulttuuriin. Pacinon rooleista tarkemmin, ks. esim. Grobel 2005, 40–46.
- ¹⁴ Toista epäpyhää allianssia, fasismin ja homoseksuaalisuuden yhteenkietoutumista on sen sijaan tutkittu enemmän. Tutkimuksesta tarkemmin, ks. Länsisalo 2004, 123–132.
- ¹⁵ Goldstein 2003, 33.
- ¹⁶ Homoseksuaalisesta alakulttuurista lainatulla termillä kaappi (closet) tarkoitetaan taiteentutkimuksessa seksuaaliseen tietoon paikantuvaa salaisuuden ja vihjaamisen sekä peittämisen ja paljastamisen dialektiikkaa, joka ohjaa teosten lukemista ja katsomista, ns. kaapin diskurssista tarkemmin ks. Sedgwick 1990, 18; Hekanaho 2004, 6–7, 16–17.
- ¹⁷ Suomessa aidsia ja homoseksuaalisuutta käsitelleitä teoksia olivat lähinnä Johan Bargumin ja Bengt Alhforsin näytelmä *Finns det tigrar i Kongo?* (1986) sekä Christer Kihlmanin romaani *Gerdt Bladhs undergång* (1987).
- ¹⁸ Kiinnostavaa kyllä myös *Angels in Americaa* koskeva keskustelu keskittyi osin juuri stereotyyppioihin ja homoksi leimautumisen pelkoihin. Esimerkiksi Kauton haastattelussaan Raija Ojala kysyy ohjaajalta miksi valkoinen, perheellinen hetero-ohjaaja tarttuu tällaiseen materiaaliin. (Ojala 1994, 6.)
- ¹⁹ Queer-televisiosta ja mediamaailman queer-buumista tarkemmin, ks. Karkulehto 2001, 28–29; Karkulehto 2003, 36–44; Rossi 2003, 152.
- ²⁰ PRIOR: Mä en olisi koskaan aavistanut että hulluksi tuleminen on näin kovaa työtä. (AA IIs, 70.)
- ²¹ Queer-aktivismista tarkemmin, ks. Rosenberg 2002, 34–39.
- ²² Berlant ja Freeman 1992, 152.
- ²³ Queer-teoriasta ja sen taustoista ja määrittelystä tarkemmin, ks. Kekki 2004, 13–45; Karkulehto 2004, 209–231.
- ²⁴ Butler 1997, 2.
- ²⁵ Ks. esim. Escoffier 1992, 20; Hutchinson 2001, 2–5; Barnard 2004, 1–18.

- ²⁶ Queerista ja queerittamisesta tarkemmin, ks. esim. Rosenberg 2002, 11–115, erit. 11–18.
- ²⁷ Hall 2003, 15–16.
- ²⁸ Siteeraus Goldstein 2003, 33.
- ²⁹ Goldstein 2003, 33.
- ³⁰ Fisher 2001, 1–16; 54–92.
- ³¹ Weber 1998, 115–124; Kajava 2004, C1.
- ³² Ks. esim. Clum 1995, 207.
- ³³ McHale 2001, 37.
- ³⁴ **MORMONIÄITI:** No sillä on jotakin tekemistä Jumalan kanssa niin ettei se niin kovin mukavaa ole. Jumala puhkaisee sinun ihosi sahalaitaisella peukalonkynnellä kurkusta vatsaan asti ja tunkee sitten ison likaisen kouransa sinun sisään, tarttuu verisiin suolenpätkiin ne muljahtelee pakoon sen otetta mutta se puristaa kovaa, se vaatii, se vetää ja vetää kunnes kaikki sisuskalut on revitty irti ja sitä tuskaa! Sanat eivät riitä kertomaan. Ja sitten se työntää ne takaisin. Likaisina, sotkuisina ja revittyinä. Itse ne pitää parsia kasaan.
HARPER: Ja nousta pystyyn. Ja alkaa kävellä.
MORMONIÄITI: Siivotut sisuskalut yrittää siinä sitten esittää. (AA IIs, 84.)
- ³⁵ **MORMON MOTHER:** Just mangled guts pretending. (AA II, 79.)
- ³⁶ Butler 1997, 30.
- ³⁷ **PRIOR: (MEIKKAA, SITTEN TUTKII TULOSTA PEILISTÄ; YLEISÖLLE:)**
”I’m ready for my closeup, mr DeMille.”
Sitä haluaa liukua läpi elämänsä tyylikkäästi ja maulla, puhjeta vain harvoin kukkaan, mutta aina erehtymättömällä tyyliäjäällä ja täydellisellä ajoituksella, niinkuin harvinainen kasvi, seepraorkidea... Sitä haluaa... Mutta sitä harvoin saa mitä haluaa, vai mitä? Ei. Sitä ei saa. Sitä saa turpaansa. Ohi on. Sitä... kuolee kolmikymmppisenä, menettäen... majesteettisimmat vuosikymmenensä ... Vittu. Mitä. Paskaa. Vittu. Mitä. Paskaa.
HÄN TUTKII KÄTTENSÄ JÄLKIÄ.
Mä näytän ruumiilta. Ruumiittarelta. Voi sisaret, sitä on ihminen tosi pohjalla kun tytöksi laittautuminenkin tuntuu ihan mäntiltä. (AA Is, 32.)
- ³⁸ Kruger 1997, 154.
- ³⁹ Ks. esim. Pulkkinen 1998, passim., erit. 135–243.
- ⁴⁰ Butler muistuttaa vielä: ”Tätä päätelmää ei tule ymmärtää siten, että (a) vastustaminen olisi todella vallasta toipumista eikä siten, että (b) toipuminen olisi todella vastustamista. Se ei ole molempia samanaikaisesti ja tämä ambivalenssi muodostaa toimijuuden sidepalkin.” (Butler 1997, 13.)
- ⁴¹ Derrida 1988, 48.
- ⁴² Dollimore 1991, 28.
- ⁴³ Dollimore 1991, 182. Kursivointi alkuperäinen.
- ⁴⁴ Sedgwick 1990, 40–44.
- ⁴⁵ **ROY:** Jokainen joka menestyy tässä maailmassa, onnistuu koska joku vanhempi ja vaikutusvaltaisempi kiinnostuu hänestä. Paras ominaisuus elämässä, mielestäni, on kyky olla hyvä poika. [---] Minulla on ollut monta isää, olen heille elämäni velkaa, hyvin vaikutusvaltaisia miehiä. Joe McCarthy ennenkaikkea. (AA Is, 66.)

Walter Winchell oli Hearst-dynastian lehtitalon tähtijuoreportteri. J. Edgar Hoover oli FBI:n päällikkö ja senaattori Joseph McCarthy organisoii senaatin antikommunistiset kuulustelut 1950-luvulla. Winchell ja Hoover jätetty suomennoksesta pois.

- ⁴⁶ Butler 1997, 14–15.
- ⁴⁷ Cadden 1997, 78–88.
- ⁴⁸ Sedgwick 1990, 81.
- ⁴⁹ PRIOR I: Sinulla ei ole vaimoa, ei lapsia.
PRIOR: Mä soitan nahkaklarinettia.
PRIOR I: Vai niin? No soita, tanssi ja riemuitse, vaikka vaatteitta, mitä sillä on tekemistä sen kanssa ettei ole lapsia?
PRIOR: Soitan nahkaklarinettia niinkuin homot tekevät, en... äh, unohda koko juttu. (AA Is, 108.)
- ⁵⁰ PRIOR I: (PRIOR 2:LLE) Ai. Nyt minä ymmärrän miksi hänellä ei ole lapsia. Hän on sodomiitti.
PRIOR II: Ole nyt hiljaa, senkin keskiaikainen menninkäinen, ja anna heidän tanssia. (AA Is, 145.)
- ⁵¹ ”Te olette maailman valkeus. Ei voi ylhäällä vuorella oleva kaupunki olla kätöksä.”
Matt. 5:14.
- ⁵² Warner 1994, 330.
- ⁵³ Warner 1994, 333.
- ⁵⁴ Singh, Skerret, Jr. ja Hogan 1994, 18.
- ⁵⁵ ”kahdeksan vaginaa”. ”Hermafrodiitin varusteinaan myös kimppu falloksia”. (AA IIs, 46.)
- ⁵⁶ Benjamin 1989, 182.
- ⁵⁷ PRIOR: [---] Mä näin merkillisen unen. Ja sinä olit siinä, ja sinä... (AA IIs, 164.)
- ⁵⁸ PRIOR: [---] Meistä tulee kansalaisia. Sen aika on tullut. Hei sitten. Te olette ihania, ihan jokainen teistä. Ja mä siunaan teidät: Lisää Elämää. Suuri Työ Voi Alkaa. (AA IIs, 176.)
- ⁵⁹ Queer-teoriassa esille tuoduista näkemyksistä uudenslaisista sukulaisuus- ja perhesuhteista enemmän, ks. esim. Berlant ja Warner 1998, 558–564; Butler 2004, 102–130.
- ⁶⁰ Ks. esim. Savran 1997, 34–36; Sinfield 1999, 205–207.
- ⁶¹ Radel 2001, 70.
- ⁶² Foucault 1998, 76.
- ⁶³ ”Pelkkiä suuria ajatuksia ja tarinoita, ja kuolevia ihmisiä...” (AA IIs, 105–106.)

LÄHTEET

Kaunokirjallisuus:

- Kushner, Tony 1993. *Angels in America. Part One: Millennium Approaches. A Gay Fantasia on National Themes*. Theatre Communications Group: New York. (AA I)
- Kushner, Tony 1994. *Angels in America. Part Two: Perestroika. A Gay Fantasia on*

- National Themes*. Theatre Communications Group: New York. (AA II)
- Kushner, Tony 1994. *Angels in America. Osa 1: Vuositubat vaihtuu. Homofantasia kansallisista teemoista*. Suom. Aino Pirola ja Michael Baran. Suomen Kansallisteatteri. (AA Is)
- Kushner, Tony 1994. *Angels in America. Osa 2: Perestroika. Homofantasia kansallisista teemoista*. Suom. Aino Pirola ja Michael Baran. Suomen Kansallisteatteri. (AA IIs)
- Muu kirjallisuus:
- Barnard, Ian 2004. *Queer Race: Cultural Interventions in the Racial Politics of Queer Theory*. Peter Lang: New York.
- Benjamin, Walter 1989/1950/1940. *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen. Suom. Raija Sironen. Jyväskylä: Tutkijaliitto.
- Berlant, Lauren ja Elizabeth Freeman 1992. "Queer Nationality". *Boundary 2*, Volume 1, Number 1, Spring 1992, 148–180.
- Berlant, Lauren ja Michael Warner 1998. "Sex in Public". *Critical Inquiry*. Volume 24, Number 2, Winter 1998, 547–566.
- Butler, Judith 1997. *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford University Press: Stanford.
- Butler, Judith 2004. *Undoing Gender*. Routledge: New York.
- Cadden, Michael 1997. "Strange Angels: The Pinklisting of Roy Cohn". Teoksessa *Approaching the Millennium: Essays on Angels in America*. Toim. Deborah R. Geis ja Steven F. Kruger. The University of Michigan Press: Ann Arbor, 78–89.
- Clum, John M. 1995. "Dramatic Literature: Contemporary Drama". Teoksessa *The Gay and Lesbian Literary Heritage*. Toim. Claude J. Summers. Henry Holt and Company: New York.
- Davidson, Gordon 1998. "A Conversation with Tony Kushner and Robert Altman". Teoksessa *Tony Kushner in Conversation*. Toim. Robert Vorlicky. The University of Michigan Press: Ann Arbor, 128–147.
- Derrida, Jacques 1988/1972. *Positioita. Keskusteluja Henri Ronsen, Julia Kristevan, Jean-Louis Houdebinnen ja Guy Scarpettan kanssa*. Suom. Outi Pasanen. Gaudeamus: Helsinki.
- Dollimore, Jonathan 1991. *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Clarendon Press: Oxford.
- Escoffier, Jeffrey 1992. "Generations and Paradigms: Mainstreams in Lesbian and Gay Studies". Teoksessa *Gay and Lesbian Studies*. Toim. Henry L. Minton. Harrington Park Press: New York, 7-26.
- Fisher, James 2001. *The Theater of Tony Kushner: Living Past Hope*. Routledge: New York.
- Foucault, Michel 1998/1976. *Seksuaalisuuden historia I-III*. Suom. Kaisa Sivenius. Gaudeamus: Helsinki.
- Goldstein, Richard 2003. "Angels in a Changed America". *Village Voice* 48/2003, 32–34.
- Grobel, Lawrence 2005. "Al Pacino. Nyt näyttelijä loistaa Angels in America -

- tv-sarjassa, mutta mieluummin hän puhuu suurimmasta intohimostaan, Shakespearesta”. Al Pacinon haastattelu. *Suomen Kuvalehti* 1/2005, 40–46.
- Hall, Donald E. 2003. *Queer Theories*. Palgrave Macmillan, New York.
- Harju, Hannu 1994. ”Kärsimys ei ole vertauskuva vaan jumalan mielivaltaa. Pulitzerilla ja Tonylla palkittu aids-näytelmä nähdään tuoreeltaan Suomessa”. *Helsingin Sanomat* 28.3.1994.
- Heiniso, Juha 2004. ”Enkelit laatusarjan viestintuojina”. *TV-maailma* 50/2004, 29.
- Hekanaho, Pia Livia 2004. ”Valheen jäljillä: Kertojan tunnustukset ja itsepetokset Marguerite Yourcenarin pienoisoromaaneissa”. *Avain* 2/2004, 6–25.
- Hutchinson, Earl Ofari 2001. ”My Gay Problem, Your Black Problem”. Teoksessa *The Greatest Taboo: Homosexuality in Black Communities*. Toim. Delroy Constantine-Simms. Alyson Books: Los Angeles, 2–6.
- Juvonen, Tuula 2004. ”Nyt se näkyy, nyt taas ei. Heteronormatiivisuus ja homoseksuaalisuuden esillepano Helsingin sanomissa”. *Tiedotustutkimus* 2/2004, 34–55.
- Kajava, Jukka 2004. ”Enkelten näkijä, harhojen tekijä”. *Helsingin sanomat* 18.12.2004, C1.
- Karkulehto, Sanna 2001. ”’Alas heterojen fasistinen oikeaoppineisuus.’ Queer as Folk -sarjan politiikkaa ja estetiikkaa”. *Läbikuva* 1/2001, 25–39.
- Karkulehto, Sanna 2003. ”Unisex-tuotteista unisex-wc:ihin. Queer-estetiikka osana jälkimodernia viihde- ja kulutusteollisuutta”. Teoksessa *Kameleonttikuluttaja ikuista mielihyvää ja unelmaa etsimässä*. Toim. V. A. Heikkinen. Haaga Research Center, Helsinki, 36–45.
- Karkulehto, Sanna 2004. ”Mikä ihmeen queer? Queer-teoriasta kirjallisen ja visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa”. Teoksessa *Lukulampun valo. Liisi Huhtalan juhlakirja*. Toim. Veijo Pulkkinen et al. Taida: Oulu, 209–245.
- Kekki, Lasse 2003. *From Gay to Queer: Gay Male Identity in Selected Fiction by David Leavitt and in Tony Kushner’s Play Angels in America I-II*. Peter Lang: Bern.
- Kekki, Lasse 2004. ”Pervot pidot. Johdanto homo-, lesbo- ja queer-kirjallisuudentutkimukseen”. Teoksessa *Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Toim. Lasse Kekki ja Kaisa Ilmonen. Like-kustannus, Helsinki, 13–45.
- Koch, Klaus Georg 2004. ”Helden ergreifen das Wort. ’Angels in America’ von Peter Eötvös am Théâtre du Châtelet in Paris uraufgeführt”. *Berliner Zeitung* 25.11.2004, 31.
- Kruger, Steven F. 1997. ”Identity and Conversion in Angels in America”. Teoksessa *Approaching the Millennium: Essays on Angels in America*. Toim. Deborah R. Geis ja Steven F. Kruger. The University of Michigan Press: Ann Arbor, 151–169.
- Länsisalo, Heikki 2004. ”Aistillinen soturi. Ernst Jüngerin homoeroottinen fasismi”. Teoksessa *Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Toim. Lasse Kekki ja Kaisa Ilmonen. Like-kustannus, Helsinki, 123–151.
- McHale, Brian 2001/1987. *Postmodernist Fiction*. Routledge: New York.
- Meriläinen, Reetta 2004. ”Nyt tutkija näkyy, nyt taas ei”. *Tiedotustutkimus* 2/2004, 56–59.
- Ojala, Raija 1994. ”Epäkorrektia ja kohtuutonta. Amerikkalaisia homofobioita ja

- fantasioita”. *Teatteri-lehti* 4/1994, 6–7.
- Pulkkinen, Tuija 1998. *Postmoderni politiikan filosofia*. Gaudeamus, Helsinki.
- Radel, Nicholas F. 2001. ”Perestroika?: (Dis)Articulating Gay Identity in American Film and Drama at the Millennium”. Teoksessa *American Studies at the Millennium: Ethnicity, Culture and Literature*. Toim. Lena M. Koski. Turku: Department of Art Studies, Series A, n:o 45, 61–74.
- Román, David 1997. ”November 1, 1992: AIDS/Angels in America”. Teoksessa *Approaching the Millennium: Essays on Angels in America*. Toim. Deborah R. Geis ja Steven F. Kruger. The University of Michigan Press: Ann Arbor, 40–55.
- Rosenberg, Tiina 2002. *Queerfeministisk agenda*. Atlas: Stockholm.
- Rossi, Leena-Maija 2003. *Heterotehdas. Televisiomainonta sukupuolituotantona*. Gaudeamus, Helsinki.
- Savran, David 1997. ”Ambivalence, Utopia, and a Queer Sore of Materialism: How Angels in America Reconstructs the Nation”. Teoksessa *Approaching the Millennium: Essays on Angels in America*. Toim. Deborah R. Geis ja Steven F. Kruger. The University of Michigan Press: Ann Arbor, 13–39.
- Sedgwick, Eve Kosofsky 1990. *Epistemology of the Closet*. University of California Press: Berkeley.
- Sinfeld, Alan 1999. *Out on Stage: Lesbian and Gay Theatre in the Twentieth Century*. Yale University Press: New Haven.
- Singh, Amritjit, Joseph T. Skerrett, Jr. ja Robert E. Hogan 1994. ”Introduction”. Teoksessa *Memory, Narrative & Identity: New Essays in Ethnic American Literature*. Toim. Amritjit Singh, Joseph T. Skerrett, Jr. ja Robert E. Hogan. Northeastern University Press: Boston, 3–25.
- Warner, Michael 1994. ”New English Sodom”. Teoksessa *Queering the Renaissance*. Toim. Jonathan Goldberg. Duke University Press: Durham, 330–357.
- Weber, Carl 1998. ”I Always Go Back to Brecht”. Teoksessa *Tony Kushner in Conversation*. Toim. Robert Vorlicky. The University of Michigan Press: Ann Arbor, 105–124.

Hanna-Leena Helavuori

Näkyvä näkymätön – miten ohjaaja näkyy esityksessä

Kaisa Korhonen ja Familjen Bladhs barn

Artikkeli käsittelee Kaisa Korhosen ohjaajantyötä ja ohjauksissa näkyvää ohjaajan kädenjälkeä. Konkreettisenä tutkimusmateriaalina on Familjen Bladhs barn -esitys (2004) ja ohjaajaelämäkerrallinen haastatteluaineisto. Näkökulmaa laajennetaan koskemaan myös ohjaajan ja näyttelijän yhteistyötä. Ohjaajuus liitetään tekijyyteen ja postmoderniin ja jälkistrukturalistiseen ajatteluun subjektin purkamisesta ja kuolemasta, toisaalta sitä tarkastellaan yhteydessä sukupuoleen. Artikkelin ottaa kantaa ohjaajuuden puolesta, pohtii auteur-ajattelua suhteessa tekijyyden kriisiytymiseen, sukupuoleen ja surkastumiseen. Artikkelissa pohditaan myös ohjaajantyön tutkimuksen metodologiaa ja etiikkaa.

”Annoin sen – tietämättäni – kehittyä itsekseen. Kirjoittaminen on sitä että päivittäin kohtaa kirjan joka on kehittymässä, ja viritäytyy siihen taas uudestaan, asettuu sen käytettäväksi.”

— Marguerite Duras, *Rakastaja*

”Vogler: [---] Minä rakastan näyttelijöitä!

Anna: Rakastat?

Vogler: Nimenomaan juuri rakastan. Rakastan heitä aistimaailman olentoina, rakastan heidän ammattiaan, rakastan heidän rohkeuttaan tai kuoleman halveksuntaansa tai miksi he sitä sanovatkin, Rakastan heidän verukkeitaan, mutta myös heidän mustaa ja häikäilemätöntä rehellisyyttään. Rakastan sitä, kun he yrittävät manipuloida minua, ja kadepdin heidän herkkäus-

koisuuttaan ja tarkkanäköisyyttään. Kyllä, kyllä minä rakastan näyttelijöitä, ilman vaatimuksia ja valtavasti. Sen takia en voi vaingoittaa heitä.”

— Ingmar Bergman, *Harjoitusten jälkeen*

Ohjaaja Kaisa Korhosen työskentelytavasta ja itseymmärryksestä olenainen on kiteytettävissä valitsemiini sitaatteihin. Korhosen näkemykseen ohjaamisesta sisältyy ajatus henkilökohtaisesta prosessista, vuorovaikutuksesta, intuitiivisesta virittäytymisestä ja antautumisesta tunnustelemaan ”kehkeytymässä” olevaa aihetta ja hahmottuvassa olevaa esitystä. Kehkeytymisen prosessissa ohjaukseen valmistautuminen, ennakkosuunnittelu ja yhteistyökumppanit ovat Korhoselle äärimmäisen tärkeitä. Käytettäväksi asettuminen rinnastuu Korhosen tapaan puhua olemisesta ihottomana ja vailla suojamuureja, jolloin alitajunta lähtee kamppailemaan materiaalin kanssa. Korhoselle kyse on ”antautumisesta prosessiin, sulautumisesta aiheeseen, näkökulmaan ja kokonaisratkaisuun” kuten hän on usein eri sanoin ilmaissut luonnehtiessaan ohjaamistaan. Korhosen itsemäärittelyt ohjaajuudesta, arkipuhe omista ohjauksistaan, työtavoistaan ja omasta ammatti-identiteetistään sisältyvät alkuvuonna 2004 aloittamaani Korhosen ohjaajaomaelämäkerralliseen haastatteluprosessiin, joka jatkuu edelleen ja jonka tarjoamaan materiaaliin artikkelini pohjautuu.¹

Kaisa Korhonen puhuu suhteestaan näyttelijöihin paljolti samoin sanoin kuin Ingmar Bergmanin alter ego ohjaaja Vogler. Korhosen suhde näyttelijään on maaginen ja magneettinen. Hän kokee olevansa ”etuoikeutettu”, hän on se, jolla on ”lupa katsoa” näyttelijöitä. Hän kiinnittyy vahvasti näyttelijöihin ja on heistä riippuvainen. Korhonen näkee itsensä ennen kaikkea ihmiskuvaajana ja sitä kautta ”näyttelijöiden ohjaajana”. Hän haluaa tehdä ”näyttelijän teatteria” työskennellen kuitenkin samanaikaisesti erittäin vahvasti esityksen visuaalisen kokonaisratkaisun parissa.

Näyttelijän ja ohjaajan vuorovaikutus liittyy Korhosella sanaan salaisuus. Hänen näkemyksensä vertautuu elokuvaohjaaja ohjaaja Robert Bressonin ajatukseen: tärkeätä ei ole mitä näyttelijät ohjaajalle näyttävät vaan se mitä he kätkevät, erityisesti se, mitä he eivät aavista itsessään olevan.² Salaisuus liittyy myös työryhmän jäsenten, keskeisten yhteistyökumppaneiden kanssa käytävään kommunikaatioon. Se liittyy roolihahmon synnyttämiseen, mutta myös yleisemmin siihen kehkeytymässä olevaan ja avoimena säilytettävään ”onnelliseen keskeneräisyyteen”, jota Korhonen työtilanteessa hyvin tietoisesti vaalii ja puolustaa.

Pohdin Kaisa Korhosen ohjaajan kädenjäljen näkyvyyttä omaelämä-

kerrallisten haastatteluiden, näyttelijähaastatteluiden sekä *Familjen Bladhs barn* -esityksen synnyttämien omien katsomiskokemusteni ristivalotuksessa. Lähdän Korhoselle keskeisestä esityksen ”aiheesta” ja etenen kohti salaisuutta. Aloitan ohjaajan fokuksesta: tuon esiin ohjaustyön ja esityksen taustalla ja esityksessä itsessään näkyvää ajattelua – ohjaajan tuuleen kirjoitettua kädenjälkeä – ja pyrin näyttämään, miten ohjaaja on läsnä ohjaamassaan esityksessä. Ohjaajan näkökulmasta artikkelini laajenee käsittelemään myös ohjaajan ja näyttelijän yhteistyötä, keskinäistä dialogia ja vuorovaikutusta. Artikkelini päätteeksi pohdin ohjaajantyön tutkimisen metodologiaa ja etiikkaa. Konkreettisen tutkimusmaaston muodostaa Seppo Parkkisen Christer Kihlmanin romaanien *Gerdt Bladhs undergång* (1987) ja *Dyre prins* (1975) pohjalta dramatisoima *Familjen Bladhs barn* Teatteri Viiruksessa syksyllä 2004.³

Kirjoitukseni pitää implisiittisesti sisällään ajatuksen ohjaajasta teoksen kokonaisuutena määrittävänä tekijänä. Miksi ylipäätään tutkia ohjaajaa? ”Voiko esitys vapautua ohjaajan vallasta? Ensin on kysyttävä, pitäisikö.” Näin Juha-Pekka Hotinen aloitti provokatorisen ja paljon kiinnostusta herättäneen puheenvuoronsa vuonna 1992 ja perusteli ajatuksiaan ohjaajan vallasta vapautumisen tarpeellisuudesta. Hotisen näkemysten taustalla voi nähdä 1980-luvun keskustelua ohjaajan asemasta, auktoriteetista, vallasta ja oikeuksista. Keskiöön olivat nousemassa ohjaajan dialogiset työtavat, hierarkian purkaminen ja ohjauksen uuden teorian etsintä. Keskustelu jatkui, ja ohjaajien asema kriisiytyi – eikä mielestäni vähiten laman ja teatteriin astuneen tehokkuutta korostaneen tulos- ja tuotantoajattelun myötä. Ohjaajia oltiin sysimässä Suomessa syrjään oikeastaan jo ennen kuin heidän työskentelyään ja työtapojaan (Jouko Turkan työskentelytapoja lukuun ottamatta) oli edes kunnolla ehditty tutkia. Julkisuudessa ohjaajuus näyttäytyi vallitsevan maskuliinisena. Kysymys ristiriitaisesta ohjaajuudesta ei ole vieras Korhoselle, jonka toimittamassa ohjaajien työtä koskevassa suomalaisten teatteriohjaajien haastatteluaineistossa ”Koirien ajama kettu” jännitteet näkyvät.⁵

Ohjaajuus liittyy laajemmin tekijyyteen ja siten postmoderniin keskusteluun ja jälkistrukturalistiseen ajatteluun subjektin häivyttämisestä, purkamisesta ja kuolemasta. Joutaako siis auteur-ajattelu teatterissa kaatopaikalle, onko auteur-teoria teatterin yhteydessä aikansa elänyttä? Kysymys näyttäytyy myös yhteydessä sukupuoleen. Ei ole vailla merkitystä, että tilanteessa, jossa naiset ovat saavuttamassa asemaa ja näkyvyyttä, mahdollisuuden ja valtaa tulla tekijöiksi, auteuriys julistetaan menneeksi ja ryhdytään keskustelemaan subjektin hajoamisesta. ”Onko meidän kaadet-

tava puu ennen kuin olemme hoitaneet sitä?” kysyi Luce Irigaray.⁶ Voisin samaan tapaan kysyä, julistetaanko auteur-ohjaajuus perikatoon jo ennen kuin yhtäkään naisohjaajaa on ehditty edes vakavasti tarkastella auteurinä. Tekemisen erityislaatua korostavaan auteuriyteen liittyy arvolataus, se on yhteydessä arvostukseen ja kanonisointiin. Auteuriys voi tietysti liittyä myös henkilökulttiin. Se saattaa johtaa tarkastelemaan ohjaajan työtä yksipuolisesti vailla sidosta yhteistyökumppaneihin - lavastajaan, pukusuunnittelijaan, valo- ja äänisuunnittelijaan - sekä aiheuttaa sokeutumista ohjaajan ja näyttelijäryhmän kollektiivisen työskentelyn suhteen.

Näen kuitenkin suurempana ongelmana tällä hetkellä auteuriyden suhteessa ohjaajuuden kriisiytymiseen, millä tarkoitan oireita ohjaajuuden käsitteen surkastumisesta näyttämöllepanijaksi ja repertuaariteatterin järjestäjäksi. Kehitys ei välttämättä johdu ohjaajista itsestään, vaan teatteriyhteisöistä, siitä annetaanko ohjaajille mahdollisuuksia ja tilaa reagoida ajassa tapahtuvaan, kehittää omia työskentelymetodejaan ja työstää uusia havaintoja uudeksi ilmaisuksi yhteistyössä enemmän tai vähemmän kiinteän ydinjoukon tai ryhmän kanssa. Kaisa Korhosen ohjaus *Familjens Bladhs barn* tulee sivunneeksi myös tätä osa-aluetta.

En ole korottamassa ohjaajaa jalustalle vaan tuon esiin ohjausprosessiin liittyvää ohjaajan ”hiljaista tietoa” tai ”kokemuksellista tietoa” ja pyrin osoittamaan, että auteuriys on edelleen käyttökelpoinen käsite.

Korhosen asemaan liittyvistä tekijöistä esitän aluksi retorisia ja tekstuaalisia päätelmiä. Korhosta voi täydellä syyllä nimittää oman tiensä kuljikijaksi. Hänen taustansa on leimallisesti esiintyjän/laulajan ja toisaalta teatterin visualistin. Hän ei ole kouluttautunut Suomen Teatterikoulun korkeakouluosastossa ohjaajaksi eikä näin ole saanut koulutuksen automaattisesti tuottamaa ”pääomaa”.⁷ Samanaikaisesti Korhonen kuitenkin kasvoi ja toimi teatterissa vahvan ohjaajuuden ilmapiirissä, jossa ohjaaja nähtiin esityksen sisällön määrittelijänä ja omaan visioonsa johdattajana. Tärkeä merkitys on ollut myös Korhosen opetustyöllä Suomen Teatterikoulussa, Tampereen yliopiston näyttelijäntyön laitoksen professorina ja ohjaajan-työn prosessorina Teatterikorkeakoulussa. Sukupuolittuneiden käytänteiden mukaisesti opettajana toimiessaan Korhonen on useiden naispuolisten tekijöiden tavoin huolehtinut teatterin kentän reproduktiosta. Korhosen lähtökohdat ovat esittäjyydessä, laulajana lavalla olemisen kokemuksessa. Hän on työskennellyt miehisen ohjaajanvallan varjossa, osin sen ulkopuolella ja määrittelemättömissä. Korhosen asemaan ohjaajana on liittynyt jännitteitä, joita on ollut luomassa hänen poliittisuutensa: leimautuminen 1970-luvun taistolaisuuden vaarallisena koetuksi ääneksi ja ikoniksi.

Halu hakeutua yhteisöön, tehdä työtä yhdessä toisten kanssa ja toisaalta halu itsenäiseen asemaan ja tilanteeseen, jossa pystyy itse määrittelemään omat ehtonsa on Korhosen työskentelylle ominaista: ”Pitää saada olla kukkona tunkiolla”. Ohjaajan puheessa toistuu usein sana reviiri, ei pelkästään näyttelijöiden reviiereinä ja koskemattomuutena näyttämöllä vaan myös ohjaajan henkilökohtaisena tarpeena muodostaa itselleen ja työryhmälleen reviiri, jossa saa tehdä työtä rauhassa ja jossa ulkopuoliset eivät pääse väärällä hetkellä työtä ”ronkkimaan”. Tällaista reviiirin hallintaa edusti Musta Rakkaus -ryhmä (1989-1992), jossa Korhosen ei tarvinnut mitenkään puolustaa työtapojaan ja tavoitteitaan ja jossa subjektiivinen ohjaajuus toteutui syvässä vuorovaikutuksessa näyttelijöiden kanssa: ”Sain tehdä subjektiivisimmat, pakkomielteisimmät juttuni, eivätkä ne olleet minun juttujani vaan meidän.”⁸

Ohjaajan työstä kirjoitettaessa on mahdotonta sivuuttaa kysymystä ohjaajan sukupuolesta ja julkisuudessa läsnäolevan ohjaajaimagon ja -ihanteen miehisyydestä. Miesmaastossa persoonallisuutta, yksilöllisyyttä, näkemyksellisyyttä tai uudistavuutta ei yhdistetty/yhdistetä naiseen. Tilanne teatterissa ei sinänsä poikkea mitenkään yleisestä, jossa esimerkiksi ”eurooppalaisiin nykyajattelijoihin” on laskettu lähes pelkästään miehiä.⁹ Naisohjaaja on teatterissa miestä näkymättömämpi.¹⁰ Ohjaajanvallan varjo Korhosen uralla peräisin vahvoista miesohjaajista, erityisesti Kalle Holmbergista, johon Korhosella on aina ollut sekä läheinen ystävyysuhde että kunnioitettava ammattisuhde. Holmbergin ohjaukset näyttäytyivät Korhoselle uran alkuvaiheissa ylläkkeenä ja kannustimena, myöhemmässä vaiheessa ehkä tiedostamattomana esteenäkin. Korhosen maailma oli kuitenkin olennaisesti erilainen kuin Holmbergin. Korhosen ohjaukset eivät ole käsitelleet kansakunnan historiallisen ja yhteiskunnallisen todellisuuden (maskuliinista) suurta linjaa. Niissä erityisesti 1970-luvun loppupuolelta alkaen tarkastelupiste on ollut toinen: niissä on usein kairauduttu yksityiseen ja intiimiin (maskuliiniseen tai feminiiniseen) kokemukseen. Niissä on katsottu maailmaa ja yhteisöä häikäilemättömästi yksityisen kokemuksen kautta, murskattu perheen fasadeja ja riisuttu yksilön sosiaalisia naamioita.

Korhosen ohjaajanuran voisi nähdä noin kymmenen vuoden väliajoin tapahtuvina murtumina, ei murtumina rikkimenemisen mielessä vaan murroksina, jotka vapauttavat taiteellisesti ja avaavat uusia ominaislaatuja. Ensimmäinen tärkeä murtuma 1970- ja 1980-luvun taitteessa merkitsi oman nahkan nurinkääntämistä ja uskallusta käyttää omaa itseä materiaalina (*Lång dags färd mot natt* 1978, *Kolme sisarta* 1979, *Kvinnorna på Niskavuori* 1980, *Snöbollskriget* 1981, *Körsbärsträdgården* 1983). Seuraava

murros tapahtui 1990-luvun alussa ja tarkoitti heittäytymistä yhä lähemmäksi näyttelijöitä Korhosen perustaman teatteriryhmä Mustan rakkauksen kanssa (*Otello* 1989, *Riistapolku* 1990, *Rikos ja rangaistus* 1990). Näen viimeisimmät työt, *Niskavuoren Hetan* (Seinäjoen kaupunginteatteri 2001) ja *Täällä Pohjantähden alla* (Jyväskylän kaupunginteatteri 2002), *Familjen Bladhs barn* (Teatteri Viirus 2004) ja ensi-iltansa helmikuussa 2005 saavan *Arkkienkeli Oulussa* uutena murroksena, astumisena naisena suomalaisuuden, vallan ja historian (hegemonisen) maskuliiniselle alueelle. Olennaista on sekin, että työt - Bladhia lukuunottamatta - on tehty maaseututeattereissa, jolloin yhdeksi haasteeksi nousi myös yritys tavoittaa katsojat, kertoa tarinoita, jotka paikalliset yhteisöt voivat tunnistaa.

”Mikä on aiheeni? – Henkilökohtainen kosketuskohta on avain”

”Ohjaaja on esityksessä läsnä koko esityksen ajattelussa.” Ensimmäinen osa ajattelua on näkyvissä teosten aiheissa, siinä, mistä ohjaaja haluaa kertoa, millaisia maailmoja hän haluaa käsitellä, mihin ilmiöön hän on maailmassa reagoinut ohjausmateriaalin valitessaan. Aihe syntyy henkilökohtaisesta kosketuskohdasta materiaaliin: jotain ympäröivästä todellisuudesta on mennyt ihon alle ja näyttäytyy tavalla tai toisella tässä materiaalissa. Korhosen aihevalinnat ovat yhteydessä sekä omaan emotionaaliseen ja henkiseen prosessiin että aikaan. Aiheen muotoutumisen prosessia voisi luonnehtia sisäiseksi hiertämiseksi, jossa oma kokemusmaailma asettuu ajan peiliä vasten.

Kaisa Korhonen puhuu usein ideasta, jonka on pidettävä sisällään salaisuus ja arvoitus. Tuota kalvavaa salaisuutta ohjaaja lähtee sitten kiertämään. Teksteistä nousevia aiheita Korhonen tunnustelee keskustelemalla luottoihmistensä kanssa ja testaamalla mahdollisten aiheiden synnyttämiä ensireaktioita heissä. Yhteistyökumppaneita ”joille ohjaaja voi uskoa hauraimmatkin haaveensa” ovat mm. dramaturgi Maaria Koskiluoma (1945-1991), pukusuunnittelija Sari Salmela ja dramaturgi ja näytelmäkirjailija Seppo Parkkinen. Korhonen korostaa yhteistyökumppaneiden olennaista merkitystä. Aiheen ytimeen hän pääsee vain puhumalla: ”En oikein edes tiedä, mitä ajattelen ennen kuin pääsen puhumaan siitä. Siihen saakka vain tunnen. Aihe löytyy kommunikoimalla ja tässä prosessissa yhteistyökumppanit ovat keskeisiä. On äärimmäisen mielenkiintoinen vaihe, kun ei vielä tiedä, mitä toisen päässä liikkuvien ja omassa päässä liikkuvien mielteiden kohtaaminen tuottaa. Pikkuhiljaa askel askeleelta pääsee lähemmäs itseänsä.” Korhonen kuuntelee itseään toisen kautta. Toinen on peili, yhteistyökumppanit toimivat toinen toistensa peilinä tilanteessa, jossa esityksen

maailmaa ja hahmoa tunnustellaan.

Korhosen 70-luvun ja 80-luvun alun ohjauksissa keskiössä oli usein perhe: yhteen kuuluvat, vapauteen riuhtovat ja toisiaan vahingoittavat ihmiset ääritiloissa, ratkeamaisillaan. Esitysten aiheita olivat elämänvalhe ja itsepetos. Yksilöiden elämänvalheen paljastaminen on viime vuosina saanut rinnalleen sukupolvien ja perheyhteisöjen tarinat. ”Samasta virrasta syntyneissä” *Niskavuoren Hetassa*, *Pohjantähdessä* ja *Familjen Bladhs barnissa* on kaikissa kyse sukupolvista. Ihmiset ovat historia. Ihminen kantaa geneettistä perimää. Identiteetti rakentuu myös annetusta, minuutta konstruoi oma suku, opitut toimintamallit, yhteiset elämys- ja tunnekokemukset, kollektiivinen muisti. Vapauttavana ja lempeänä näyttäytyy ajatus, että ihmisellä on vain rajallinen kyky rakentaa omaa minuuttaan ja ettei historiaansa voi kieltää.

Niskavuoren Heta näyttäytyi tarinana suomalaisesta traumasta: pakonomaisesta, pätemisestä, elämästä, jota eletään toisten silmien kautta ja jossa on lupa olla vain ”paras”. *Pohjantähdessä* fokus oli yhteisössä ja yhteisöä koossapitävissä naisissa, ”yhteiskunnan kiistattomissa peruspilareissa”. Kansakunnan historiaa kerrottiin naisten, ”odottajien ja matkaanlähettäjäien” kokemusten kautta. *Arkkienkeli Oulussa* tapahtuu suomalaisen identiteetin murroskohdassa, Suomen sodan aikaan, maan siirtyessä Ruotsin vallan alta Venäjän valtaan. Aihepiiriin liittyy kaikissa Korhosen viime vuosien ohjauksissa myös kuolema. Akustin loppumetreillä tapahtuva kuolema valaisee *Niskavuoren Hetalle* hirvittävänä välähdyksenä, miten hukkaan hän on elämänsä elänyt. *Pohjantähti* kertoo sukupolvista kahdessa sodassa, joten kuolema on siinä armoton, usein käyvä vieras. *Arkkienkeli Oulussa* kulkee kuoleman lävitse: siinä herätetään kuollut henkiin ja kuolleet ovat yhtä konkreettisia kuin elävät.

Familjen Bladhs barnissa kuolema on sukupolvesta toiseen periytyvä ratkaisu. Periytyvää on myös petos läheisiä kohtaan ja rakenteellinen, elegantti itsepetos. Gerdt ja Donald kuuluvat samaan nimekkäaseen sukuun, toinen tosin äpäränä ja nousukkaana. Yhteistä heille on katastrofiin johtava keski-ian kriisi. Gerdtille totuus petoksesta omaa itseä kohtaan on liian rankka ja hän kuolee saman tien, vihdoinkin eheytyen. Törmätessään omaan petokseensa Donald taas jatkaa elämäänsä todellisuutta pakenemalla, sisäisesti kuolleena.

Sukupolvien tarina on siirtynyt konkreettisesti näyttämölle monissa Korhosen ohjauksissa. Viimeisimmissä töissään hän on käyttänyt paljon perhealbumien valokuvia. Valokuvat olivat *Pohjantähdessä* keskeisesti läsnä sekä työprosessin materiaalina että esityksen elementteinä. Näyttelijät

toivat valokuvissa esiin oman sukunsa tarinan ja sen liittymisen Suomen historiaan. Nämä kuvasarjat olivat esillä teatterin lämpiössä. *Nuoruuden suloisessa linnussa* (Helsingin Kaupunginteatteri 2003) taustaan heijastetuilla valokuvilla oli tärkeä tehtävä muistutuksena kadotetusta menneisyydestä ja nuoruuden viattomuudesta. *Familjen Bladhs barnin* Gerdt pyrkii suvun valokuva-albumin kuvien avulla selvittämään minuuttaan. Hän yrittää löytää selityksiä sisäiseen maanjäritykseensä sukunsa tarinasta. Esityksessä leikitellään eideettisyydellä, valokuvat alkavat elää Gerdtin tajunnassa.¹¹ Kun Bladhin suvun jäsenten kuvia heijastetaan taustalle, niiden kautta seurataan sukupiirteiden periytymistä, suvun ihmisten tarinoita vuosikymmenten ketjussa. Jo esityksen prologissa on perhepotretti Gerdtistä, Estelle-vaimosta ja Tom-pojasta: onnellinen perhe hymyilee yhdessä, salamavalo välähtää, perhekuvaan tallentuu hetki ennen maanjärityksen alkua, muistikuva siitä, että kaikki on hyvin ja järjestyksessä. Valokuvan välähdykset toistuvat.

Korhonen valitsee ohjattavakseen teoksia, joiden perusta on realistinen, mutta joita hän ”lähtee kääntämään runoudeksi”. Runous ei kuitenkaan tarkoita metafysiikkaa eikä pyrkimystä kauneuteen vaan pikemminkin paljastavan ankaruuden ja lempeyden yhdistelmää. Puhdas esimerkki tästä on *Pohjantähti*. Runous tarkoittaa Korhoselle stilisointia, tekstin yläpuolelle nousevaa ilmaisukieltä, itsenäisen teatterillisen muodon etsintää. Runouden voi liittää myös Korhosen tapaan nähdä teatterin kieli paitsi kuvallisena, myös ennen kaikkea aistillisena. Korhosen ilmaisukieli hengittää aistillisuutta ja ihmisen sisäistä elämää. Aistillisuus ja sisäinen elämä tulevat näkyviksi esineitä, ympäristöä ja toista ihmistä kuuntelevassa, toiseen suuntautuvassa näyttelijässä. Epäsentimentaalisuudessaan, häikäilemättömyydessään ja verhottomuudessaan *Familjen Bladhs barn* edustaa tätä ääritilojen estetiikkaa.

Esityksen aihe liittyy Korhosen kirjailijasidonnaisuuteen. Lähtökohdiana on aina selkeästi ollut näytelmä- tai romaanikirjailija ja hänen maailmansa. Korhonen puhuu kirjailijoiden yhteydessä sielujen yhteydestä, samanhenkisyydestä. 70-luvun kulttikirjailijan Kihlmanin Korhonen kertoo löytäneensä jälkijunassa, törmätessään 80-luvulla *Gerdt Bladhin tuhoon* ja *Tuuliajoon tappion maisemassa*. Kihlmanin teatterimonologi *Svaret är nej* ja Märten Westön ja Christer Kihlmanin yhdessä kirjoittama keskustelukirja *Om hopplöshetens möjligheter* (2000, suom. Epätoivon toivo) toimivat sytykkeenä tarttua Kihlmanin teoksiin *Dyre prins* ja *Gerdt Bladhs undergång*. Samanhenkisyyden näen Kihlmanin ”hellittämättömässä totuuspaatoksessa”. Kihlman kertoo inhonneensa ”lampaidenvaatteisiin,

papinkaapuun tai paimenpukuun verhottua raakaa vallantahtoa”. Tässä irtisanoutumisesta Kihlmania kannusti ”totuuden intohimo” tai ”jokin moraalisen kiihtymyksen pitkälle kehittynyt muoto”. Molempien taiteilijakoodistot käsittelevät sitä, mistä itsellä on kokemuksellista tietoa, minkä tuntee itsessään.¹² Korhonen puhuu Kihlmanin ”selvänäköisyydestä ajan ilmiöiden suhteen”. Kihlmanin arvon Korhonen näkee hänen kyvyssään nähdä ilmiöitä niiden kaikissa merkityksissä ja hänen teostensa ”lohduttomasta totuudesta”, jonka Kihlman ”täysin kirkkaasti maalaillematta ja taivuttelematta saavuttaa”.

Ohjaajan kädenjälki alkaa piirtyä esitykseen dramaturgisessa prosessissa yhteistyössä dramaturgin ja usein myös lavastajan kanssa. Korhonen sanoo ohjaustensa lähtökohtana olevan aina jonkinlaisen kuvan. Se ei koske esityksen ulkonäköä, vaan sen hahmoa, rakennetta, otetta dramaturgiasta ja tarinan kuljetuksesta siinä. ”Tuo maalitaulu oli minulle näytelmän luku-tapa. Siinä oli aika joka oli kulumassa loppuun. Se oli spiraali, noidankehä, pyörre joka veti syvyyksiin.” *Familjen Bladhs barnin* dramaturgia yhdistää Kihlmanin kaksi teosta ja liikkuu kahdessa aikatasossa. Fokuksessa ovat vanhempien ja lasten, isien ja poikien suhteet. Gerdtin ja Donaldin tarinat alkavat kieltämisestä. Korhosen alkukuvassa oli maalitaulu. ”Kun olin saanut Seppo Parkkisen käsikirjoituksen ensimmäisen version, piirsin tikkataulun. Sen keskiössä oli Gerdt /Donald ja kauimmaisella kehällä kiersi se, joka henkilöä vaivasi ja hiersi ja riivasi ja jonka hän torjui. Donaldilla se oli Miles ja hänen petoksensa poikaansa kohtaan, Gerdillä Igor-serkku, joka oli kietonut lapsena Gerdtin pauloihinsa ja Igorin takana oli piilossa Jürgen, Gerdtin oma kielletty rakkaus.”

Petokset ovat erilaisia. Gerdtin petos johtuu sosiaalisesta roolista ja heikkoudesta. Donaldin petos on rakenteellinen, sillä Milesin kuolema on rituaali-itsemurha, rangaistus koko isän edustaman maailman mädännäisyyttä ja valhetta vastaan. Maalitaulun ulommaisella kehällä olevat vainoajat Miles ja Igor ovat nuoria miehiä, jotka molemmat tekevät itsemurhan. He ovat maskuliinisen identiteetin varjoja. Maalitaulun voi nähdä myös mielen labyrinttinä, josta ei pääse pois ja jonka keskelle päähenkilö on pantu jo ennakkoon. Hänet aiotaan tuhota, hänet tuhotaan, mutta hän on myös tuhonnut itse itsensä.

Dramaturgia risteyttää kahden romaanin maailmat kaksine eri aikatasoineen ja pitää sisällään useita muitakin aikatasoja. Gerdt Bladhin kautta sen nykyhetki on kevättalvi 1984, jolloin vaimon uskottomuus paljastuu ja Gerdtin ajojahti ja sisäinen maanjäristys alkaa. Donald Bladhin kriisin kautta tarinaan limittyy Chilen syksy 1973 pojan katoamisineen, kavalluk-

sineen ja itsemurhineen, muistikuvineen tyttären itsetuhosta. Näiden kahden aikatason risteytymään tuodaan välähdyksiä keskushenkilöiden lapsuudesta, Donaldin sodastapaluusta, Igorin itsemurhasta ja hänen sielunsa metafyyysisestä vaelluksesta Gerdtiin. Aikajana ulottuu taaksepäin vuoteen 1894. *Bladhin perheen lapsissa* keskiöön nousee suvun tarina, ei niinkään kysymys hegemonisesta maskuliinisuudesta tai homoseksuaalisen identiteetin kiellostasta tai vankina olosta rajoittavien miesmallien maailmassa. Päälauseeksi kiteytyy Donaldin määritelmä ”Petos on vallan taimitarha”. Tärkeä rooli dramaturgiassa on annettu kuorolle: roolihenkilöt muodostavat samalla kuoron, ikään kuin yksilön omatuntona. Kuoron kautta Gerdt näkee itsensä ja muut näkevät hänet.

Kuoroa Korhonen on käyttänyt esityksissään paljon aina Seppo Parkisen kanssa tekemästään Oresteia-dramaturgiasta lähtien (*Yö Kaaoksen tytär*, Valon teatteri 1991). *Pohjantähdessä* kuoro piti koossa esityksen rakennetta ja muotoa.

Korhosta voisi luonnehtia tekstille uskolliseksi, mutta se ei tarkoita kirjallista teatteria ja tekstin ylivaltaa vaan kullekin tekstille ja siitä nousevalle aiheelle ja sisällölle ominaista muodon hakua. *Familjen Bladhs barnin* tekstistä laaditut aiheotsikot antavat jo osviittaa Korhosen tavalle lähestyä dramaturgiaa. Se lähtee ihmisten välisistä asetelmista ja valtasuhteista ja toisaalta keskushenkilöiden sisäisestä kaaoksesta. Siinä vuorottelevat julkista ja yksityistä elämää edustavat kohtaukset – ihmisen julkinen minuus ja kätkeyty minuus. Julkisuuden kehälle liittyy tavaratalo, salaliitto, maineen puolustaminen, toimitusjohtajana olo. Yhden kehän muodostavat Bladhin suvun jäsenten tarinat, Donald Bladhin sukuarkisto, Bladhin suvun tunnusmerkit, Donaldin ja hänen äitinsä Saimin suhde, isien ja poikien suhteet. Kohtausluettelosta voi lukea, miten tarinassa kuljetetaan Gerdtin ja Estellen avioliittoa, välirikkoa, uskottomuutta. Gerdtin katastrofin aika ja lähestyvä romahdus lävistää kaiken: Gerdt vaarassa, Donaldin hirviömäisyys, päivälliset joilla Gerdt piiritetään, maalitaulu, pelkuruus, tappiot. Korhosen aiheotsikoiden pohjalta dramaturgia hahmottuu ulkoisen ja sisäisen kaaoksen ja muistojen tiivistyväksi verkoksi. Kaksi tikittävää aikaa ja kaksi oman sisimmän identiteetin paljastavaa katastrofia limittyy toisiinsa. Menestyvä, ulkonaisesti nuhteeton toimitusjohtaja Gerdt Bladh kohtaa kielletyn varjonsa ja murtuu, nousukas Donald Bladhia kohtalo lyö pojan itsemurhalla ja hän valitsee kuolleena elämisen.

Avoimen tilan konkreettisuus ja imaginaarisuus

Esityksen maailman representaatio on aina työstettyä, ei-illusionistista.

Sama näyttämökuva toimii esityksen eri kohtausten tapahtumapaikkana. Tilassa on lavastus, jonka käyttöä jäsentävät ohjaukselliset, näyttelijänilmaisulliset ja valo- ja äänidramaturgiset ratkaisut. Olennaista on tapa, jolla tilaa valolla ja huonekalujen siirtämisellä rajataan, mihin tarkoitukseen tilaa muokataan, miten tilassa liikutaan, millaiseksi esittäjien ja katsojien suhde rakennetaan. Ohjaaja ja lavastaja ohjaavat katsojan katsetta, katsomiskulmaa ja siten katsomiskokemusta. Ohjaajan kädenjälki on vahvasti näkyvissä ohjaajan ja lavastajan yhteistyössä. Yhteistyökumppanin valinta määrittelee millaisia maailmoja hahmottuu. Tilallinen ja visuaalinen kokonaisratkaisu on yhteistyön konkreettinen, näkyvä jälki.

Korhosen ohjaustyö ja sitoutuminen aiheeseen lähtee näyttelijöistä ja tilaratkaisusta. Kokonaisratkaisun ihanteita ovat Korhosen ohjauksissa tilan avoimuus ja yksinkertaisuus. Avoimuus mahdollistaa tilan metamorfisuuden: tilan on kyettävä muuttumaan ja suostuttava muutoksiin. Korhonen kaihtaa illusionistista tilaa mutta tilan on kuitenkin oltava äärimmäisen todellinen, käsin kosketeltava. Näyttelijöiden tai roolihahmojen tulee voida käsitellä lavastuksen elementtejä, kaikkeen näyttämöllä olevaan pitää voida koskea. Tällainen pelkistetty tila sisältää usein Korhosen ohjauksissa vain välttämättömimmän: ihmiset reviiirit, ne esineet, jotka ihmisen sisäisen maailman kuvina ovat tärkeitä ja joiden kanssa näyttelijä on konkreettisesti tekemisissä. Tilasta ja esineistä tulee näyttelijän vastanäyttelijöitä. Korhosen ohjausten tilaratkaisut ovat yhteydessä tilan hengittävyteen ja toisaalta sen tarjoamaan vastukseen.

Familjen Bladhs barn oli alun perin tarkoitus tehdä Lilla Teaternin tirkistysluukkunäyttämölle, perinteiseen, suhteelliseen intiimiin tilaan. Lillanin tila henki ”porvariston hillittyä charmia” ja lämpöä. Tuon toteutumattoman esityksen lähtökohtana oli Kari Junnikalan tuoma inspiraatiokuva Ilja Repinin maalauksesta Vierailu, jossa näkyy loputtomien tilojen jatku-¹³mo. Lillaniin suunnitellun lavastuksen kuvista näkyy raskaita mahonkisia tyylihuonekaluja, lasiovisia kirjakaappeja, peiliovia. Lattia on peilipintaa, huonekalut saadaan tylliprojisoinnilla ilmestymään ja katoamaan. Peilien avulla on aikomus luoda illuusio loputtomasti jatkuvasta käytävästä: menneisyydestä, historiasta, kulttuuriperinnöstä.

Ensimmäinen *Familjen Bladhs barnin* esityshanke kariutui hyvin myöhäisessä vaiheessa maaliskuussa 2004, ohjaus- ja lavastussuunnitelmi-
en valmistuttua ja harjoitusprosessin kynnyksellä. Huhtikuussa vahvistui mahdollisuus toteuttaa teos Teatteri Viiruksessa syksyllä 2004. *Familjen Bladhs barnista* muodostui nyt radikaalisti toinen teos. Siinä oli lähes kokonaan eri näyttelijät ja esitystila oli toinen. Alkuperäinen ajatus siirtää

lavastusratkaisu sellaisenaan Viiruksen osoittautui mahdottomaksi. Lavastaja Kari Junnikkalan mukaan vanha vedenpuhdistamo ”henki rappiota jo itsessään” - tilan surrealismi oli nyt hyödynnettävä lavastukseen. Surrealismia lisättiin tilan ylle ripustetulla mustaksi maalatulla kattokruunulla. Jylhän salin vaikutelma syntyi Viiruksen tilan omista, nyt esitystä varten valkoisiksi maalatuista palkeista, jotka mustaksi maalatusta lattiapinnasta heijastuessaan muodostivat pylväikön. Pitkän sivuseinän ikkuna-aukkoihin luotiin Bladhin perheen kirjasto ja tavaratalon arkistot. Yleisvaikutelma on rähjäinen. Tila on romahtamaisillaan, se on autio, samalla tavalla kuilun partaalla ja ääritilassa kuin sitä asuttavat rikkinäiset ihmiset. Tila on metafora Bladhin suvun ihmisistä, erityisesti Gerdtistä. Hyllyiltä romahtavat arkistot, muistin palaset leviävät lattialle, julkisivu romahtaa korttitalon tavoin samalla kun Gerdtin sisäinen maailma romahtaa.

Näyttelijät liikuttelevat eri rooleissaan kuorona – tavaratalon työntekijöinä, sukulaisina, salakuuntelijoina – vähäisiä roolihenkilöille ja tilanteille välttämättömiä, pyöriällä liikkuvia huonekaluja. Taustaseinä toimii projisointipintana, johon perhealbumin kuvat ja Jürgen-varjon kuva heijastetaan. Sama tila muuntuu vähäisin liikkein eri aikakausiksi ja miljöiksi. Kysymys on myös teatterileikistä. Esittäjät taikovat katsojan eteen tämän maailman, nämä ihmiset, kertovat tämän AIDSin aikakauden tarinan. Korhonen käyttää ohjauksessaan hyväkseen tilan syvyyttä ja diagonaalisia liikeratoja, joilla maksimoidaan liikeratojen pituus. Ihmisten läsnäolo ja liike tilassa tekee heistä metafyyssisen yksinäisyyden tulkkeja. Ihmisten maailmat eivät kohtaa, matka toisen ihmisen luo on pitkä. Ihmiset liukuvat toistensa ohitse etäällä toisistaan, ihminen on käretyneenä autioon yksinäisyyteensä.

Korhonen on visuaalinen ohjaaja, hän asettelee roolihahmoja vaihtuviin tilallisiin kompositioihin ja kuvakompositioihin. Välähdyksenomaiset tilanteet korostavat kuvallisuutta, henkilöiden asettautumista määrättyille paikoilleen kuin perhepotrettiin. *Familjen Bladhs barnissa* roolihahmot toimivat kohtalonomaisesti juuri heille varatun, valmiiksi kirjoitetun, vääjäämättömän katastrofin puitteissa. Tilanteet ja niiden sisältö hahmottuvat kuvallisesti henkilöasetelmien, etäisyyksien, henkisten tai mentaalisten poseerausten, eleiden ja liikeratojen kautta. Näyttelijät ovat usein läsnä fyysisesti tilassa, mutta eivät läsnä kohtauksessa.

Esityksen tilaratkaisussa olennaisia ovat myös varsinaisen näyttämötilan ja katsojan näkökentän ulottumattomissa olevat esityksen kuvitteelliset tilat, esimerkiksi makuuhuoneet ja roolihenkilöiden muistikuvien ja mielentilojen tilat. Tämä aukkoisuus tai avoimuus korostaa sitä, mikä ta-

pahtuu katsojalta piilossa, esimerkiksi Tomin tuskanhuuto, hiljaisen todistajan ilmoille karkautuva protesti sietämättömälle tilanteelle. Tärkeä kuvitteellinen tila muodostuu myös ulkopuolisesta maailmasta. Metamorfoosi tapahtuu pois konkreettisesta näyttämötilasta toisaalta ihmisen pään sisälle muistoihin, mielikuviin ja tuntemuksiin, toisaalta ulos maailmaan. Konkreettisessa tilassa tapahtuu liikettä imaginaariseen. Liikkeessä imaginaariseen musiikilla ja äänillä on keskeinen tehtävä. Ääni luo voimakkaasti esityksen tilaa. Gerdtin ja Donaldin kuilun partaalla oloa jäsentää sitkeä tikittävyys, joka tietää enemmän kuin uhrinsa. Äänitilan kautta nousevat torjutut muistot ja mielikuvat. Gerdtin rakastettu Jürgen alkaa vallata tilaa Gerdtissä toistuvana äänivinjetinä. Äänitilan kautta esitykseen syntyy vahva mielensisäinen tilaulottuvuus, joka korostaa ihmisen oloa oman itsensä vankilassa.

Esityksen tilankäytössä on olennaista myös, miten kuvat tai tilat aukeavat ja sulkeutuvat, fokuoituvat lähikuviksi tai aukeavat laajakulmaksi. Esityksessä vaihtelee keskihakuisuus ja keskipakoisuus. Laajakulmakuva ja lähikuva asettavat katsojan silmän liikkeeseen. Kuvan syntyminen ja tilan rakentaminen on yhteydessä tapaan, jolla näyttelijä suuntaa energiaansa. Ohjaaja ja näyttelijät rakentavat *Familjen Bladhs barnissa* näyttämötilaan hyvin mielenkiintoisella tavalla erilaisia kuvarajauksia ja perspektiivejä, erityisesti roolihahmojen perspektiivejä ja näkökulmia. Näkökulma muodostuu näyttelijöiden liikkeiden ja ilmaisun kautta ja heidän suhteestaan esineisiin. Mentaalinen kamera sijoitetaan Gerdt Bladhin tai Donald Bladhin kasvoihin tai käsiin, Gerdt ja Estelle Bladhin keskinäisiin torjuntoihin, lähelle menoon, kosketukseen ja pakenevaan liikkeeseen, koko Estelle Bladhin epätoivoa huutavaan olemukseen. Korhosen ohjaajan käsialalle ominainen maagisuus syntyy tavasta, jolla roolihahmot ovat toisaalta näyttämötilan konkreettisessa tilassa ja luovat samalla kuvitteellisen tilan ja mielentiloja.

Ohjaajan muotokieli näkyy tilan tai kuvan jäsennyksessä, tavassa jolla näyttämötilan ulottuvuuksia sekä näkymättömiä ääni- ja kuvatiloja synnytetään, siinä miten konkreettista ja imaginaarista tilaa luodaan ja hyödynnetään ja miten näyttelijät käyttävät tilaa ja millaisessa suhteessa he ovat tilaan.

"Olosuhteet ovat tärkeintä kommunikaatiota"

Ohjaaja on näkymättömänä läsnä esityksessä. Hän on läsnä sen aikakäsityksessä ja esityksen olemisentavassa, harjoitusprosessissa yhdessä luotujen työtapojen pohjalta syntyneessä näyttelijänilmaisussa. Ohjaajan työ on pit-

kälti sitä, että saa työryhmän ja näyttelijät uskolliseksi esityksen maailmal-
le. Ohjaajasta riippuu pitkälti se, että omataan yhteiset tavoitteet ja ollaan
samassa maailmassa, tarinassa ja aiheessa. Yksi ohjaajan tärkeimpiä tehtäviä
on Korhoselle ”varjella aihetta”. ”Ohjaaja tulee vain vartioida sitä, että tari-
nan ’kuri’ pitää. Muutoin roolihahmojen täytyy saada tulla sellaisiksi kuin
näyttelijät ovat, sellaisiksi mikä on näyttelijöille luontaista ja orgaanista ja
istuu oikein ja on rehellistä. Tällaiset asiat vaikuttavat ratkaisevasti sisäisten
motiivien, pyyteiden ja tarpeiden balanssiin ja ihmissuhteisiin.” Korhoselle
teatterissa on kyse hetken käyttämisestä: ”Ei sinne voi viedä valmista to-
tuutta mennessään. Haaste on siinä, löytyykö se, ja pääsenkö siihen toisten
ihmisten kanssa.”¹⁴ Ohjaajalla on liikkeelle lähdettyessä kokonaiskuva tai
kokonaisnäkemys, jonka on kuitenkin oltava riittävän joustava ja avoin.
Korhonen puhuu kokonaisnäkemyksestä eräänlaisena alkutarjouksena. Va-
joamalla sisältöön on mahdollista yhteistyössä näyttelijöiden kanssa löytää
esitykselle muoto. Opetuksessa ja omien ohjustöidensä pohjalta Korhonen
on kiteyttänyt omia näkemyksiään ohjaajantyön periaatteista, työn perus-
tasta, moraalista ja olemuksesta.

Familjen Bladhs barnissa – kuten Korhosen ohjauksissa ylipäättään – ih-
miset ja tilanteet näyttäytyvät läpivalaistuin. Näyttelijät ovat roolihah-
moissaan jopa pelottavan avoimia ja paljaita, ja katsoja näkee väläyksittäin
”roolin taakse” kätkeytyvää, hyvin yksityistä, salattua minää. Syntyy lä-
hitarkastelun kestävä totuus. Oikeastaan syntyy monia totuuksia, koska
roolihenkilöstä kuoriutuu tai paljastuu tilanteesta riippuen hyvin erilaisia
minuuksia ja ne saattavat vaihdella salamannopeasti. Miten tällainen sisäi-
nen intensiteetti ja ihmisen mielen sisäinen liike saavutetaan? Korhonen
välttää hyvin tietoisesti psykologisointia: sen avulla näyttelijät tuottavat
vain yleisiä ja ylimalkaisia tunteita. ”En usko psykologiaan teatterissa vaan
näyttelijöihin ihmisinä, heidän kykyynsä vaistonsa varassa tilanteesta käsin
rakentaa oikeita ja tosia reaktioita, elämää tässä hetkessä. Kiinnostavaa ei
ole se, mitä joku ihminen yleisesti tuntee vaan se mitä juuri tämä näytte-
lijä pystyy tämän roolihahmon nahoissa juuri tässä tilanteessa tuntemaan
ja tekemään näkyväksi.” Harjoitustilanteessa ihanteena ja tavoitteena on
rakentaa olosuhteita, jotka ”tuottavat näyttelijöille sitä toimintaa ja niitä
tunteita, joita kussakin tiettyssä tilanteessa tarvitaan. Sanojen käyttäminen,
käskyttäminen tuntuu usein ulkokohtaiselta ja vastenmieliseltä. Ihanteelli-
sinta on, jos pystyy työkumppaneiden kanssa löytämään sellaisia element-
tejä, jotka tuottavat sitä mitä me tarvitsemme.”

Korhonen kutsuu ohjaamista ”muovailemiseksi” millä hän tarkoittaa
hahmon antamista aiheelle. Teoksen muovailualusta on työilmapiiri. Täs-

sä yhtenä tärkeimpänä tavoitteena on näyttelijän vapaus, sellaisten olosuhteiden luominen, jotka inspiroivat näyttelijää löytämään teoksen ja roolin vaatimia ratkaisuja. Henkilöohjaus tarkoittaa Korhoselle pohjimmiltaan stanislavskilaista näkemystä katsomisesta, näkemisestä ja reagoinnista. Korhonen sukeltaa roolihenkilön sisään, pyrkii ohjaamaan roolihenkilön elämää näyttelijässä, ei hallitsemaan näyttelijää.

Kysymys on läheisyyden luomisesta, vuorovaikutuksesta ja luottamuksesta, yhteisen kielen ja kommunikaation löytämisestä. Näyttelijöiden valinta on olennainen osa ohjausratkaisua. Vasta tultuaan vakuuttuneeksi keskeisten roolien miehityksestä ohjaaja voi sitoutua aiheeseensa. Näyttelijöiden valinta rinnastuu kuvataiteilijan materiaalien tai värien valintaan. Korhonen työskentelee mielellään tuttujen näyttelijöiden kanssa, hänelle on tärkeitä, että hän on saattanut katsoa näyttelijää jo pitkään aikaisemmin, että hän nähnyt näyttelijää. Ohjaajan ja näyttelijän kohtaamisessa kyse on vastavuoroisuudesta, tutustumisesta, katsotuksi ja nähdyksi tulemisesta: ”Kyllä näyttelijöitä vain tulee saada katsoa rauhassa. Näyttelijä on siellä lavalla katsottavana. Mutta myös näyttelijä katsoo ohjaajaa: hän tahtoo tutustua, nähdä, havaita, funtsata, testata.”

Korhosen puheessa korostuu ajatus siitä, että ”jokainen on viisas”. ”Ei kaikkien kanssa ole helppo kommunikoida. Jos väylää ei heti synny, pitää osata kuunnella. Kyllä toinenkin tietää, mutta toisella tavalla kuin minä, tavalla joka minun pitää ottaa selville. Ohjaajana jättää helposti käyttämättä ryhmässä olevan tiedon. Ihmisten piiloon jäävä tieto pitäisi saada ammennettua prosessiin mukaan.” Korhonen pyrkii välttämään manipuloitua. Hänellä on omien sanojensa mukaan harjoitustilanteessa norsun kärsivällisyys. ”Askel kerrallaan, hetki kerrallaan. Jos malttaisi ratkaista yhden asian kerrallaan ja suostua siihen että se on tämän päivän totuus, ei lopullinen. Sen takana on toisia, jotka ovat vielä salaisuuksia. Joku valtaisa teos on ylivoimainen käsittää kerralla. On edettävä yksityiskohdasta suurempaan. Malti ja tässä ja nyt -läsnäolo, sitä testaa harjoitustyö. Ei ole muuta mahdollisuutta kuin olla läsnä ja upota hetkeen.”

Familjen Bladhs barn oli produktiona ja prosessina poikkeuksellinen sekä ohjaajalle että näyttelijäryhmälle. Lilla Teaternin suunnitelman kariutuminen tarkoitti myös suunnitellun roolimiehityksen purkamista. Viiruksessa Korhosella oli osin aivan tuntematon näyttelijäryhmä. Joitakin hän tunsi vähän, joidenkin kanssa hän oli ollut tekemisissä koulutuksen kautta. Ohjaajantyön olennaiset peruslähtökohdat menivät uusiksi. Myös Teatteri Viiruksen näyttelijöille lähtötilanne oli poikkeuksellinen. Viirus on leimallisesti näyttelijöiden ryhmäteatteri, ensemble, jossa näyttelijät

päättävät ohjelmistoon otettavista teoksista yhdessä ohjaajan kanssa.

Nyt ryhmä oli uudessa tilanteessa. Näyttelijöiden keskuudessa vallitsi käsitys Korhosesta vahvana henkilöohjaajana, nimenomaan näyttelijöiden ohjaajana. Näyttelijöille moraalinen ja eettinen haaste oli kohdata se maailma, joka ohjaajalle itselleen on henkilökohtaisesti tärkeä. Eettinen ja moraalinen haaste ja työtä kannatteleva tekijä oli uppoutua Christer Kihlmanin maailmaan. Kulttuuripoliittinen motiivi ei ollut vähäinen motiivi sekään, saattoihan teatteri tällä tavalla taata suomenruotsalaisen kantaesityksen syntymisen ja kuitata Lilla Teaternin fuusioinnin synnyttämän tilanteen.

Familjen Bladhs barnin dramaturgiaan on mahdutettu kahden suuren romaanin suuret tarinat. Se koostuu fragmentaarista kohtauksista, välähdyksistä, joissa näyttelijältä edellytetään jatkuvaa läsnäoloa tilanteessa ja esittämässään hahmossa. Dramaturgia on näyttelijälle vaatelas. Häneltä edellytetään roolihahmon orgaanisuutta ja johdonmukaisuutta, kykyä kuroa ilmaisulla umpeen dramaturgiasta poissaolevaan, kykyä kuljettaa ajatuksia ja tunteita erittäin lyhyissäkin kohtauksissa. Näyttelijät työskentelevät mielikuvamaailmassa, jossa ei ole seiniä eikä turvapaikkoja, mistä sekä ohjaaja että näyttelijät olivat hyvin tietoisia. Korhonen puhuu ”hajotetusta tilaratkaisusta” ja ”häiriöstä”, jota vasten toimitaan: ”Tässä tarvitaan itsetuottamusta, itsetuntoa ja kotona olemista roolissa. Näyttelijän täytyy tuntea olevansa oikealla paikalla ja seisovansa esittämänsä henkilön takana. Ja tässä tarvitaan vapauden tunnetta ja mielikuvitusta. Rasitteeksi on, jos yrittää kauheasti loogisoida ja hakea perfektionistisesti selityksiä kaikille asioille. Pitää vain luottaa ja toimia ja olla yhdessä muiden kanssa. Sieltä se kehkeytyy. Tässä on kyse kommunikaatiosta, oikeasta kommunikaatiosta toisten ihmisten, tilan ja esineiden kanssa.”

Näyttelijä ei näe itseään ja omaa roolityötään ulkopuolelta. Ohjaaja auttaa näyttelijää suhteuttamaan itsensä teoksen kokonaisdramaturgiaan ja tarinaan, kokonaisuuteen. Ohjaaja on näyttelijän peili, näyttelijän oman työn hahmotus tapahtuu suurelta osin ohjaajan kautta. Korhosen ohjaajan työn vahvuuksina näyttelijät näkivät hänen kykynsä ”uppoutua sekuntiin”. Näyttelijät puhuivat Korhosen ”röntgenkatseesta” ja joskus jopa hämmentävästä emotionaalisesta heittäytymisestä elämään harjoitustilanteessa syntyvien roolihahmojen elämää ja tilanteita. Tässä tilanteessa ollaan vailla sanallista viisastelua, loputonta puhumista ja analysointia. Se tarkoittaa rohkeata tekstiä vastaan menemistä, parhaimmillaan tilanne hedelmöittää näyttelijää löytämään, saa näyttelijän leikkimään. Vapautuneessa ja luottamuksellisessa keskinäisessä kommunikaatiossa ja vuorovaikutuksessa

näyttelijän ja ohjaajan välille voi syntyä ”flow-tila”, jossa näyttelijä vaistomaisesti tuntee mitä ohjaaja ajaa takaa ja ohjaaja vastavuoroisesti ymmärtää, mitä näyttelijä hahmottaa ja synnyttää, auttaa katsomalla ja näkyväksi tekemällä. ”Hätkähdyksen hetket” ovat syvästi palkitsevia sekä näyttelijälle että ohjaajalle.

Luonnoksesta salaisuuksiin

Korhonen lähtee liikkeelle muodosta, esityksen rakenteesta. Ensin Korhonen tekee näyttelijöiden kanssa ikään kuin luonnoksen, hahmotelman, eikä tässä vaiheessa vielä kovinkaan paljon keskity näyttelijään ja hänen roolihahmoonsa. ”Minä vain katson heitä, tuumin.” Harjoittelutilanteen ollessa hedelmällinen näyttelijät tuottavat Korhosen luonnoksen tai alkuhahmotelman puitteissa sisäistä tunnemateriaalia, sisäistä motivaatiota sille tunnemaailmalle ja mielentilalle, jossa henkilö on.

Familjen Bladhs barnissa sisällön ja muodon hahmotus lähti vahvasti ja tarkasti liikkeen kautta, siten, että näyttelijät käyttivät tilaa mahdollisimman dynaamisesti. Monien näyttelijöiden kokemuksissa toistuu alkuvaiheen pettymys siitä, että ”näyttelijöiden ohjaaja” tuntuikin ajattelevan vain liikeratoja. Näyttelijöiden kokemukset liittyvät struktuurin etsintävaiheeseen, jossa olosuhteita vasta hahmotetaan ja etsitään yhdessä. Näyttelijöistä valtaosa ei ollut työskennellyt Korhosen kanssa aikaisemmin eikä siis tuntenut ja ollut tottunut tällaiseen työtapaan. Ongelma saattoi osaltaan liittyä erilaisten työkuultuurien ja työtapojen kohtaamiseen. Moni ryhmän näyttelijöistä oli tottunut suurempaan liikkumavaraan, improvisointiin ja ”vapauteen”.

Kysymys vapauden luonteesta ja asteesta osoittautuikin kiinnostavaksi, koska vapautta samanaikaisesti oli. Korhonen ei näyttelijöiden mukaan koskaan runnonut pitäen kuitenkin kiinni ”omasta koodistostaan”. Mitään ei koskaan torjuttu. Korhonen pidättäytyy hyvin johdonmukaisesti antamasta asioita valmiina, joten kysymys on pitkälti siitä, mitä näyttelijä tarjoaa ja kuinka vapaa ja innoittunut hän on tekemään sitä. Kaikki näyttelijät eivät ole luonnostaan heittäytyjiä, toiset ovat tottuneet lähestymään roolityöskentelyä vahvasti älyn kautta. Älyllistävään työtapaan tottuneet näyttelijät kokivat uutena löydöksenä sen, ettei kaikkea voinut eikä ollut tarpeenkaan älyllistää tai psykologisoida. Näyttelijälle oli oivallus Korhosen toteamus harjoituksissa: ”Tässä ei näytellä mitään psykodraamaa vaan heitetään ajatuksia ilmaan.” Inhimillistä on, että näyttelijällä on myös halu ”hakeutua pois sellaisilta alueilta, joita ei tunne ja hakeutua sinne, minkä jo tietää.”¹⁵ Tällöin näyttelijä ei anna itselleen vapautta vaan jättäytyy toi-

mimaan itselleen asettamiensa turvallisten rajojen sisällä.

Korhonen nauttii keskeneräisyydestä, jonka näkee täynnä mahdollisuuksia. Hän vaalii tietoisesti asioiden auki pitämistä vaikka tietäinkin, että näyttelijöillä olisi tarve lyödä asioita lukkoon. ”Kieltäydyn syyllistämästä itseäni. Taidemaalariakin maalaa kuukausikaupalla. Haen sellaista työtapaa ja aikakäsitystä, että kohtaisimme tehtävän päivittäin ja ihmettelisimme sitä uusin silmin. Kyllä se valmistuu.”

Familjen Blads barnin näyttelijöiden haastattelussa korostuu luottamus. Toisaalta puheenvuoroissa kuuluu myös prosessin raskaus ja rankkuus, jopa tietynasteinen piinallisuus, mikä pakottaa tekemään työtä äärimmäisellä intensiteetillä ja sitoutuneisuudella. Robert Enckellin Gerdtin roolin rakentamisprosessista yhteistyöstä ohjaajan kanssa tuli Enckellin sanoin ”metafysiikka”, jossa turvallisuudentunteesta ja luottamuksesta kasvoi yhä intiimimmäksi muotoutuva työtilanne. Näyttelijä koki aidosti ”tulevansa nähdyksi”, roolia kehitettiin vuorotellen, yhdessä. Toisaalta *Familjen Blads barn* -teoksessa tarina on hyvin voimakkaasti Gerdt Bladhin ja Donald Bladhin. Ohjaaja panostaa väistämättä keskushenkilöiden esittäjiin, katsoo väistämättä toisia enemmän kuin toisia. Viiruksessa ohjaajan yhteistyökumppaneina oli näyttelijäjoukko, josta jokainen oli totunut ja halukas ottamaan äärimmäisen suurta vastuuta eikä pelkästään ”haahuilemaan kulisseissa ja seinustoilla”.¹⁶

Harjoitustilanteessa Korhonen puhdistaa ja tarkentaa ilmaisua, kohtauksia tiivistetään ja keskitetään. Korhosen kädenjälki näkyy sinnikkyydessä ja kyvyssä johdattaa ja taivuttaa näyttelijä hyvin yksityiskohtaisen tarkkaan ja ilmaisuun, joka on täynnä sävyjä ja vivahteita. Korhonen ohjaa kuvia, kuvakompositioita, niiden vaihtumisia ja purkautumisia. Toisaalta hän ohjaaja roolihenkilöiden sisäistä elämää syöttämällä ja provosoimalla, heittämällä uusia virikkeitä.

Familjen Blads barn näyttäytyi minulle minimalistisena, muodoltaan puhtaana ja kirkkaana, kellontarkasti orkestroituna ja koreografioituna kamarimusiikkina. Jokainen näyttelijä piirtää siinä henkilöhahmoaan tarkasti kooditetuilla eleillä ja liikkeillä suhteessa kokonaiskuvaan. Esitystä kannattelee tiukkaan ohjattu selkäranka tai tukikorsetti, jonka puitteissa näyttelijät toimivat. Ja samaan aikaan, paradoksaalisesta kyllä, se mitä roolihenkilöille tapahtuu, on täynnä happea. Tällä hapella tarkoitan näyttelijässä / roolihenkilössä tapahtuvan sisäisen prosessin synnyttämää kiihkeää intensiteettiä: katsoja zoomautuu henkilöiden sisäisiin maanjäristyksiin ja jälleen ulkopuolelle tarkastelemaan kokonaistilannetta.

Familjen Blads barn rakentuu aikaa julmasti mittaavalle, tikittäväälle

kellolle. Tikitys oli fyysisesti kuultavissa. Näkymätön suspense on myös keskeinen esityksen ilmaisua kannatteleva tekijä. Tarina voisi liukua banaaliksi, siitä olisi kaikki ainekset kaventua psykologiseksi ihmissuhdedraamaksi. ”Miten näytellä ja esittää dramaturgiaa, joka alkaa jo katastrofista ja menee yhä enemmän päin helvettiä?” ”Me itsekin naurettiin, että mikä tarina tämä oikein on. Yks jätkä on homo ja kieltää sen, menee tunteja ja se vatvoo sitä ja sitten se paljastuu ja hän blåser bort, kuolee lopussa. So what.”¹⁷ Näistä näyttelijöiden osuvasti muotoilemista kysymyksistä käsin ohjaajan ja näyttelijöiden työmetodina oli tuottaa ilmaisua, jossa katsojien on jaettava roolihenkilöiden epätietoisuus. Gerdt Bladhin ja Donald Bladhin tarinat rakentuvat kieltämisen dramaturgialle. Näytellään jatkuvasti kallionkielekkeellä. Näyttelijöiden ei kannata pohtia henkilöiden psykologiaa vaan sitä, miten henkilöt pysyvät koossa, mitä he tietävät, mitä he saavat tietää ja mitä he eivät vielä tiedä. Katsojalle suspense syntyy siitä, että esityksessä kootaan ahdistusta mutta ei juurikaan pureta. Hetkellisiä huvanto- ja hengenvetokohtauksia ovat lähinnä tavaratalojakso ja surrealistinen romahdus, episodi Kapteeni Grantin lapsista.

Ohjaajan kädenjälki näkyy hänen tavassaan lähteä ratkomaan salaisuuksia, ”tekstuaalisia arvoituksia”. Freddie Rokem on puhunut tekstistä ”teatterin arvoituksena, johon on ’kätkeyty, arvoituksellinen ulottuvuutensa”¹⁸ *Familjen Bladhs barnissa* salaisuuksien ratkominen on myös sitä, ettei niitä ratkota vaan annetaan kertyä patoutumiksi. Korhosen kädenjäljen tunnistaa hänen kyvystään käsitellä ihmisen särkyneisyyttä, ihmisen murtumaa prosessina. Maalitaulun keskellä olevaan Gerdt Bladhiin pääsevät uhkaajat käsiksi hänen murtumansa kautta, mutta murtuma säilyy salaisuutena.

Tutkija kohtaa ohjaajan ilmaisukielen

”Itsessään todellisuus ei ole minkään arvoinen. Havaitseminen antaa todellisuudelle merkityksen.” Runoilija Joseph Brodskyn ajatus pätee mitä suurimmassa määrin siihen, mistä ohjaajan työssä on kyse.

Olen yrittänyt selvittää miten Kaisa Korhosen ohjaajan kädenjälki näkyy esityksessä käyttäen esimerkkinä esitystä *Familjen Bladhs barn*. Olen etsinyt ohjaajan kädenjälkeä, joka pohjimmiltaan on havaintoa todellisuudesta, ikään kuin painautumina, merkkeinä tai koodeina, jotka ohjaaja on jättänyt esitykseen luovutettuaan sen lopullisesti näyttelijöilleen. Peilikuva ohjaajan kädenjäljestä näyttäytyy monisyisenä, ristiriitaisenakin. Se näyttäytyy kaleidoskoopissa erilaisena riippuen kenen katseella ohjaajan kädenjälkeä katsoo. Sen sävyt riippuvat siitä, katsooko sitä ulkopäin omana kat-

sojakokemuksenaan tai yleisen reseption kautta, katsooko sitä ohjaajan ja muiden suunnittelutyöhön osallistuneiden silmin vai esityksen sisältä näyttelijöiden kokemusten kautta. Ohjaajan kosketuksesta tulee paljon painavampi ja se tulee näkyvämmäksi, kun ohjaajantyötä katsotaan – ainakin osittain – ohjaajan omasta näkökulmasta ja tunnemerkityksistä käsin ja pohditaan myös sitä, millaisessa yhteistyössä ja vuorovaikutuksessa esitys muotoutuu ja miten ohjaaja toimii prosessissa. Tällöin ohjaajuus ei määrity pelkästään ohjaajan omien intentioiden kautta.

Tutkija voi päästä tai tulla lähelle ohjaajan kokemusmaailmaan ohjausprosessia seuraamalla ja havainnoimalla sekä asettautumalla vuorovaikutukseen ohjaajan ja muiden yhteistyökumppaneiden kanssa kasvokkaisessa syvähaastattelussa, avoimessa keskustelussa. Oma haastattelu- ja tiedonhankintaprosessini on rakentunut säännöllisin väliajoin tapahtuvien ohjaajan ja tutkijan kohtaamisten pohjalle. Jokaista kohtaamista varten olen taustatyönä – usein edellisellä kerralla keskusteluissa nousseen aihepiirin ja/tai ohjaajan esiin nostaman aihealueen tai ongelmanasettelun pohjalta – tehnyt ennakkotutkimusta ja kirjoittanut ohjaajalle kirjeen. Seuraava tapaamiskerta on edennyt tähän etukäteismateriaaliin sisältyvien kysymysten, tulkintojen ja impulssien pohjalta.

Minä tutkijana, haastattelijana ja keskustelun johdattajana tai keskusteluvirikkeiden antajana vaikutan syntyvään aineistoon ja tiedon sisältöön. Tällaisessa ohjaajan ja tutkijan välisessä yhteistyöprosessissa tuotetaan vuorovaikutuksessa tietoa, puretaan kokemusta, etsitään kokemuksille sanoja ja merkityksiä. Tutkijan roolini näin työskennellessäni on olla keskustelukumppani, kättilö tai tulkki, jonka kanssa ohjaaja tuottaa omaamaansa tietoa ja kokemusta näkyväksi ja kuuluviin. Työn onnistuminen edellyttää minulta sitoutumista toiseen, erittäin luottamuksellista ja mahdollisimman tasavertaista, avointa tutkimussuhdetta, mikä ei ole itsestäänselvyys. Vuorovaikutusta rakenteistamassa ja ohjaamassa on useita tekijöitä. Ohjaaja ei välttämättä tulekaan kuulluksi tai tule kuulluksi ”oikein”. Tutkijana minun on kyettävä paikantamaan itseni, refleктоimaan oma paikkani tutkimuksen tekijänä ja tietämisen tuottajana. Minun on tutkijana tiedettävä, mitä minä tiedän ja mitä minä en tiedä, minkälaista on oma tietoni ja ennakkokäsitykseni ohjaamisesta ja ohjaajasta.

Ohjaajantyön olemuksen tutkiminen edellyttää tutkijalta kokonaisvaltaista tapaa tarkastella ohjaajuutta, kohdata ohjaaja ja hänen yhteistyökumppaninsa. Tutkija liikkuu koko siinä ”emotiologisessa koordinaatistossa” tai ”tunneavaruudessa”¹⁹, jolla ihmisen kokemusmaailma on rakentunut. Ohjaajan kädenjäljen näkyvyys liittyy ohjaajan kykyyn luoda ja synnyttää

työryhmässä merkityssuhteita, ”emotionaalisia merkitystihentymiä”. Kyse on joka kerta ainutkertainen prosessista. Jokainen ohjaustyö on erilainen eikä tutkijalle ole mahdollista yleistää, astua saman merkityksen virtaan kahta kertaa. Teatteriesitys on aistimusolento, fyysis-tilallis-visuaalis-auditiviinen maailma, jossa on merkitystä tajunnallisilla tiloilla ja emotionaalisilla tunnelmilla. Dynaamisesti muuttuva ja virtaava esitys ei ilmaiseksi itseään suoraan eikä ohjaajantyön kädenjälki ole näkyvässä suoraan vaan epäsuorasti tunnesävelin. Tutkijan haasteena on yrittää tavoittaa se, mistä Kalle Holmberg puhuu esityksen ”soundina” tai Tuija Kokkonen esityksen ”äänensävyinä”. Juuri esityksen soundissa tai äänensävyssä ohjaajan kädenjälki on selvimmin hahmotettavissa.

Pidän tärkeänä, että ohjaaja tunnistaa tutkijan hänestä hahmotteleman kädenjäljen. Sen tulisi olla merkityksellinen, sen tulisi vastata niitä tunnekokemuksia, sitä hiljaista tietoa ja kokemusta, jota ohjaajalla ja muilla prosessiin osallistuneilla on. Esitykset ovat teoksia, mutta ne ovat myös kokemuksellisia tapahtumia, joita on tarkasteltava paitsi tutkijan omien havaintojen myös ohjaajan ja näyttelijöiden ja muiden prosessiin osallistuneiden kertomusten ja kokemushorisontin valossa.²⁰ Elävät ihmiset, elävät esitykset, elävät prosessit muistuttavat tutkijaa näkemisen, kuulemisen ja aistimisen – kohtaamisen – välttämättömyydestä.

VIITTEET JA LÄHTEET.....

¹ Suorissa siteerauksissa viitataan tällöin tähän haastatteluaineistoon, ellei toisin mainita. Haastatteluprojektin aikana olen myös seurannut *Familjens Bladhs barn* -esityksen syntyä, en kuitenkaan varsinaisena produktioeurantana. Olen haastatellut näyttelijöitä (Dick Idman, Robert Enckell, Ragni Grönholm, Hellen Willberg, Tobias Zilliacus, Pekka Strang) Lähdeaineistona on lisäksi käytetty Korhosen teosta *Uhma, vimma, kaipaus* 1993, hänen toimittamaansa ohjaajantyötä käsittelevää teosta *Koirien ajama kettu. Ohjaustaiteen kysymyksiä* 1998; Korhosen Teatterikorkeakoulun virkaanastujaisesityelmä 10.10.1995; Korhosen omia kirjoituksia ja hänestä tehtyjä haastatteluja Teatteri-lehdessä: Korhonen Kaisa – Grönblom Ragni 2000 Teatteri on enemmän kuin osiensa summa. Teatteri 8, 4-8; Korhonen 2002. Visiot ilman sielua – yhtä tyhjän kanssa. Teatteri 5, 4-12; Korhonen 2003. Olemme kaikki Raskolnikoveja. Puhe Teatteripäivien avajaisissa; Korhonen 2004, Ohjaajan ja lavastajan yhteistyöstä (puhe SLL:n ja Teatterimuseon skenografiaseminaarissa 24.4.2004 ja luento Teatterimuseossa 20.10.2004); Kyrö, Pekka 1984. Eros ja psykhe, erotiikka ja sielu. Teatteri 4, 4-6; Helavuori, Hanna-Leena 1990. Hello, I am free. Yhdeksän

- naisohjaaja etsii sukupuolista eroavaisuutta. Teatteri 9-10, 26-28.
- ² Bresson, Robert 1977. Notes on Cinematography. Urizen Books, New York.
- ³ ensi-ilta 1.10.2004, skenografia: Kari Junnikkala, musiikki: Eero Ojanen, pukusuunnittelu: Sari Salmela.
- ⁴ Pohdinta ilmestyi Teatterikorkeakoulun lehdessä 4/1992 ja se perustui Teatterikorkeakoulun sisäisessä seminaarissa pidettyyn puheenvuoroon. Luettavissa teoksesta Hotinen, Juha-Pekka 2002. *Tekstuaalista häirintää*, 185-196. Like: Helsinki.
- ⁵ Jännitteet näkyvät myös nuoremman polven ohjaajien työtavoissa ja ajattelussa, ks. esim. Helavuori, Hanna-Leena 1997. Teatteri 6. Vastaavasti kysymys on noussut esiin tutkittaessa teatterin toimintakulttuureja ja näyttelijän suhdetta paitsi rooliinsa, myös omaan itseensä ja työhönsä, mikä on merkinnyt näyttelijän äänen esiintuloa; ks. esim. Houni Pia & Paavolainen Pentti (toim.) 2002. *Teatteri ja tanssi toimintakulttuureina*. Acta Scenica 10. Teatterikorkeakoulu, Helsinki.
- ⁶ Irigaray, Luce 1996. *I love to you. Sketch for a Felicity Within History*. Routledge, New York and London, 40 ; Kosonen, Päivi (toim.) 1996. *Naissubjekti & Postmoderni*. Gaudeamus, Helsinki. Kososen johdanto pitää sisällään katsauksen feministisen ajattelun, naistekijän ja naissubjektin nykyongelmista.
- ⁷ Toisaalta esimerkit suomalaisen teatterin kentältä osoittavat, että koulutuksellinen pääoma ei naisohjaajalle ole mitenkään automaattisesti tuottanut asemaa ja arvostusta. Naisteatterintekijän koulutuksellinen pääoma ei ole automaattisesti ollut käännettävissä taiteelliseksi pääomaksi. Viitataan tässä Pierre Bourdieun pääoman käsitteeseen, jolla hän tarkoittaa ihmiseen liittyviä ominaisuuksia, käyttövarantoja ja valmiuksia. Yhteiskunnassa vallitsevan valikoitumisen mekanismeja Bourdieu kuvaa abstraktin ja näkymättömän symbolisen pääoman käsitteellä. Kulttuurinen pääoma sisäistetään sosialisatioprosesseissa ja yksi sen muoto on koulutuksen kautta hankitut oppiarvot. Bourdieu Pierre 1998, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. MA. Harvard University Press: Cambridge.
- ⁸ Kaisa Korhonen, Teatterikorkeakoulun virkaanastujaisesityelmä 10.10.1995. Tampereen yliopiston näyttelijäntyön laitoksen professorina toimiessaan Korhonen käsitteli opetustyössään ja tutkimusmateriaalina mielentilaa näyttelemisen lähteenä, ihmistä tutkittiin erilaisissa mielentiloissa. Tavoitteena oli näyttelijä, joka on lähellä omaa minäänsä. Metodeina olivat mm. oma kirjoittaminen ja elävän mallin piirustus. Näyttelijäntyön professorina ja Musta Rakkaus -ryhmän perustajana ja johtajana Korhonen loi vaihtoehtoa Jouko Turkan ohjaamismetodiikalle. 1990-luvulla Korhonen on kehittänyt yhteistyössä näyttelijä Ragni Grönblomin kanssa näyttelijäntyön metodiikkaa ”olosuhteet näyttelijän inspiraationa” .
- ⁹ Braidotti, Rosa 1991/1993, 243. *Riitasointuja*. Suom. Päivi Kosonen. Vastapaino: Tampere.
- ¹⁰ Näkymättömyyden kokemus on noussut vahvasti esiin eri yhteyksissä haastattelemillani eri sukupolvia ja eri teatterinäkemymiä edustavilla naisohjaajilla ja naisdramaturgeilla. ”Kiitos nähdyksi tulemisesta”, Kaisa Korhosen Vivica Bandlerille hänen hautajaisissaan 17.8.2004 osoittama kiitos kiteyttää

vastakohtansa kautta monien naisteatterintekijöiden tunteen siitä, ettei taiteilijana tule huomatuksi ja huomioituksi. Kyse ei ole pelkästään yksilöllisestä ongelmasta vaan rakenteellisesta.

- ¹¹ Korhonen on hyödyntänyt muistikuvaansa 20-vuotiaana kuolleen veljensä eideettiestä kyvystä. Poika pystyi vaivatta kuvittelemaan ja vaeltamaan kuvan maisemaan ja mielentilaan. Korhoselle itselleen valokuvat ovat tärkeitä, hän käytti omia henkilökohtaisia valokuviaan harjoitusprosessissa vuonna 1976, valokuvien avulla hän paljasti itseään.
- ¹² Westö, Märten –Kihlman, Christer 2000, 201-202. *Epätoivon toivo ja muita keskusteluja*. (suom. Pentti Saaritsa). Tammi: Helsinki; *Peilikuva – Spiegelbild kirjailijakuva* Christer Kihlman kirjoittaa jälleen: Vielä yksi luomiskausi <http://personal.inet.fi/yhdistys/peilikuva/kihlman.htm>;
- ¹³ Kari Junnikkalan haastattelu 4.9.2004 ; 1.version pienoismalli ja pienoismallikuvat; Korhoselle Repinin maalaus synnytti heti mielikuvan ja muiston omasta mummolasta.
- ¹⁴ Korhonen, visiot ilman sielua – yhtä tyhjän kanssa. Teatteri 3/2002
- ¹⁵ Pekka Strangin haastattelu 5.1.2005
- ¹⁶ Tobias Zilliacuksen haastattelu 5.1.2005
- ¹⁷ Robert Enckellin 29.12.2005 ja Hellen Willbergin 4.1.2005 haastattelut
- ¹⁸ Rokem, Freddie 2001, 108. Dramaturginen analyysi: Mitä Gertrud ja Polonius tekevät ennen kuin Hamlet saapuu? Teoksessa Reitala Heta ja Heinonen Timo (toim.) *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Oppimateriaaleja 92. Palmenia-kustannus: Saarijärvi.
- ¹⁹ Turunen, Kari E 1996. *Elämänkaari ja kriisit*. Gummerus: Jyväskylä.
Koordinaatistossa tai sisäisessä avaruudessa on kyse tunteista, joissa ihmiset elävät ja joiden kautta he liittyvät maailmaan.
- ²⁰ Vrt. Marika V. Lagercrantz (1995) on väitöskirjassaan *Den andra rollen: ett fältarbete bland skådespelare, regissörer och roller* seurannut kahden esityksen harjoitusprosessia näyttelijän näkökulmasta. Tor Bastiansen Trolie (1996) tarkastelee väitöskirjassaan *Skuespilleren i kontekst: En skisse til et vitenskapsteoretisk alternativ* ohjaustyötä prosessinomaisena toimintana suhteessa yhteistyökumppaneihin. Itse korostan Martin Buberilta ja Emmanuel Levinasilta dialogifilosofiasta saatuja virikkeitä. Näen tutkijan ja ohjaajan ja muiden työryhmän jäsenten kohtaamisen – samoin kuin esityksen kohtaamisen – reflektiivisenä ja luovana prosessina. Viittaan erityisesti toisen kohtaamisen tärkeyteen, vuorovaikutus edellyttää tutkijalta eläytymiskykyä, tunneherkkyyttä, kykyä ymmärtää toisen kokemistapaa, myös esityksen tapaa olla.

Teemu Paavolainen

Nukketeatteri ja kognitiotiede

Ekologinen näkökulma esiintyviin esineisiin

Artikkeli esittelee teoreettisena viitekehyksenä Lakoffin ja Johnsonin kokemusperäinen realismin, jota laajennellaan mm. kognitiivisen uskontotieteen ja kehityspsykologian suuntiin. Itse nukketeatteria käsittelevässä jaksossa hahmotellaan ”elollisuuden käsiteanatomiaa” sekä nukan ja nukettajan suhteisiin liittyviä kuvaskeemoja ja metaforia, päätteeksi myös näiden heijastumista länsimaisen nukketeatterin kulttuurisessa paikantumisessa. Kognitiotieteen relevanssi teatterintutkimukselle nähdään sen peruslähtökohtien ruumiillisuudessa ja tilallisuudessa.

Aiemmasta tutkimuksesta

Frank Proschanin usein lainatun määritelmän mukaan esiintyvät esineet ovat ”kertovissa tai draamallisissa esityksissä luotuja, näytettyjä tai manipuloituja ihmisten, eläinten tai henkien aineellisia kuvia”.¹ Proschanin hahmottama elollistetun elottoman kenttä ulottuu aina narratoiduista maalausääröistä erilaisiin hiekk- ja lumipiirroksiin, eivätkä kaikki suinkaan pidä näin laajaa määritelmää mielekkäänä. Amerikkalaiselle tutkijalle Steve Tillisille esimerkiksi kaikki teatterissa animoidut esineet näyttävät lähtökohtaisesti *nukkeina*. Paljon vaatimattomampana ei hänen omaakaan näkökulmaansa kuitenkaan voi pitää, koska hän pyrkii esine- ja nukketeatterin semioottisen tutkimusperinteen mukaisesti (esim. Prahan koulukunta, Henryk Jurkowski) sisällyttämään selitykseensä kaikki nukketeatterin manifestaatiot. Perinteisten käsinukke–keppinukke–marionetti-jaotteluiden sijaan hän palauttaa taksonomiansa *muotoilun, liikkeen* ja

puheen perustaviin merkkijärjestelmiin, ”abstrahoituihin elämän merkkeihin”, joiden laadulla ja määrällä hän kokee selittävänsä yhtä lailla jäljitteleviksi, tyylitellyiksi kuin käsitteellisiksikin luonnehtimansa nukke-esitysten muodot.²

Tämän artikkelin lähtökohtana oleva kognitiivinen tutkimusote pu-reutuu ihmisen tiedonkäsittelyyn ja -kategoriointiin sekkin, mutta tasolla, jonka se olettaa semioottista edeltäväksi, pitkälti koodaamattomaksi ja tiedostamattomaksi: näin myös taiteen havaitseminen – teatterin, elokuvan, musiikin – nähtäisiin oleellisessa määrin *luonnollisen havaitsemisen kaltaisena* pikemmin kuin vahvan konventionaalisenä.³ Semioottiselle projektille tavallaan symmetrisesti kognitiivinen lähtökohta saattaa helposti näyttäytyä universalisoivana ja historiattomana, mitä se ei kuitenkaan ole – sen enempää kuin kaikki semiotiikkakaan – vaikka *inhimillisen ruumiillisuuden* korostuksineen näkeekin huomattavan määrän samuutta kulttuuris-historiallisten erojen keskellä (tässä sillä on yhteyksiä fenomenologian perinteeseen). Teatterintutkimuksen kentällä otetta on laajimmin soveltanut Pittsburghin yliopiston professori Bruce McConachie, jonka mukaan kognitiiviselle ja semioottiselle ei ole löydettävissä ”mitään iloista välimaastoa”. Itse kuitenkin koen tyrmäämistä hedelmällisempänä vaihtoehtona dialogin etsimisen, vaikken asiaan tässä artikkelissa liioin pureudukaan.⁴

Tavallaan kyse on keskittymisestä ilmiöiden *ilmeiseen* havaitsemiseen, jonka useimmiten ohitamme automaattisena ja huomaamattomana – monimutkaisiin mielen mekanismeihin, joiden avulla niin näennäisen helposti löydämme vaikkapa suklaapatukan supermarketista tai kirjan kirjastosta.⁵ Tämä primaarihavainto on esikäsitteellistä ja esisymbolista, ja palautuu pitkälti yksilön kokemukseen ruumiillisesta maailmassaolostaan. Eräänkin ehkä jopa universaalisti tunnetun esiintyvän esineen koetaan intuitiivisesti ”nousevan” tai ”laskevan”, vaikka kokija miten tietäisi maan kiertävän aurinkoa eikä toisin päin. Näin muodoin luonnollisen havaitsemisen kaltaisuus ei siis suinkaan tarkoita esimerkiksi mielikuvituksen tai emootioiden alasajoa taiteentutkimuksessa, vaan kyse on päinvastoin niiden keskeisyydestä *arkiajattelussa*.⁶

Tällä intuitiivisella havainnon tasolla ei yksinkertaisesti *ole vielä väliä*, kutsutaanko esiintyviä esineitä nukeiksi vai joksikin muuksi, koska keholinen käsitejärjestelmämme nyt kerta kaikkiaan *jatkuvasti elollistaa* asioita niin arjen, taiteen kuin tieteenkin diskursseissa: aika *rientää*, geenit ovat *itsekkäitä*, ajatukset *syntyvät*, *elävät* ja *kuolevat*.⁷

Juuri tämä *tiedetyn* ja *koetun* välinen ristiriita muodostaakin artikkelini nukkeosion ytimen. Semioottisessa nukketeatterintutkimuksessa esite-

tyt merkkijärjestelmät saatan ohittaa sivulauseissa, mutta tämä lähtökohta toistuu traditiossa yhä uudelleen: Steve Tillis esimerkiksi kirjoittaa siitä nukken ”ontologisena paradoksina”, ”kaksoiskatsomisen” prosessina, jossa nukke samanaikaisesti sekä *havaitaan esineeksi* että *kuvitellaan eläväksi*.⁸ Ilmiön ehkä kiistellyimmistä muotoilusta vastannee Prahan koulukuntaa ennakoivut Otakar Zich (1923), joka näkee elottomiksi havaitut nukket koomisina ja groteskeina, eläviksi kuvitellut taas mystisinä ja pelottavina-kin.⁹ Toisaalta sillä voidaan heijastella samankaltaisia paradokseja niin leikinukeissa kuin jumalankuvissakin, joista molempiin myös teatterinukkeen genealogiaa on vaihtelevasti yritetty palauttaa – enigmaattisessa esseessään Marionettiteatterista esimerkiksi Heinrich von Kleist (1810) näkee ”viehättävyyden” ilmenevän puhtaimmillaan ”sellaisessa inhimillisessä olennessa, jolla joko ei ole tietoisuutta tai jolla on loputon tietoisuus, eli tanssinukessa tai Jumalassa”.¹⁰ Tältä pohjalta ei tunnu lainkaan luonnottomalta soveltaa tuonnempana nukketeatterin kontekstiin vaikkapa kognitiivista kehityspsykologiaa tai uskontoantropologiaa.

Artikkelini jakautuu kahteen tasamittaiseen osaan. Koska kognitiivista näkökulmaa voi pitää teatterintutkimuksen kentällä verraten tuoreena, keskityn ensimmäisessä osiossa esittelemään paitsi George Lakoffin ja Mark Johnsonin ”kokemusperäisen realismin” lähtökohtia, myös Bruce McConachien niille rakentamaa laajaa, teatterihistoriallista sovellusta. Nukketeatterin alueelle siirryn varsinaisesti vasta artikkelin jälkiosassa, jossa luon kognitiivisia avauksia yhtä lailla ”elollisuuden käsiteanatomiasta” kuin ”nukettajan paradoksiinkin”. Koska jo aiheiden rajaus vaatisi oman käsittelynsä, on nämä avaukset usein esitettävä varsin impressionistisella otteella. Steve Tillisin ohella tulen viittaamaan sellaisiin kanonisiin nukketeatterinimiin kuin Henryk Jurkowskiin (tutkija) ja Sergei Obratsoviin (taiteilija), mutta miksikään solideiksi tutkimusaineistoiksi heidän tekstinsä eivät tässä nouse. Pyrkimykseni on pikemmin hahmottaa kognitiivisen lähestymistavan mahdollisuuksia ja paikantaa tiettyjä käsitteellisiä jatkuvuuksia kaikkien koodien ja merkkijärjestelmien takaa, kuin mennä varsinaiseen syväanalyysiin.¹¹ McConachielle suotu laajahko alaluku (huolimatta tietyistä näkökulmaeroistamme) on tarpeen paitsi SÄILIÖ-skeeman esittelynä, myös korostaessaan kognition kulttuurisuutta ja historiallisuutta, joihin itse pääsen vain viittaamaan viimeisessä alaluvussa. Tarkemmassa tutkimuksessahan nukketeatteri olisi tietenkin ymmärrettävä myös ”sosiaalisesti määräytyneinä käytäntöinä tietyissä, kulttuurisissa konteksteissa”.¹²

Kokemusperäisestä realismista

Nykyaikaisen kognitiotieteen kehitystä voidaan karkeasti jaotella ensimmäisen ja toisen sukupolven variantteihin: 1950-luvulta lähtevä *kognitivisismi* näki kognition ennen muuta mielen sisäisenä, symbolisena tiedonkäsittelynä ja mielen eräänlaisena tietokoneena, 1980-luvun taitteessa siinnee *konnektionismin* korostaessa mielen ruumiillisuutta ja suhdetta ympäristöönsä. Lyhyen historiansa varrella poikkitieteellistä tutkimusala on kehitetty esimerkiksi lingvistiikan, psykologian ja neurobiologian samoin kuin vaikkapa evoluution- tai tekoälyntutkimuksenkin piirissä; jos sen esihistoria ulottuukin aina antiikin filosofiaan ja retoriikkaan, niin taidetieteisiin lähestymistapa on tehnyt tuloaan vasta viime aikoina. Kirjallisuudentutkija Mark Turnerin tapaan voidaan puhua humanististen tieteiden kognitiivisesta käänteestä. Suomessa näkökulmaa on aiemmin sovellettu paitsi kielentutkimukseen, ainakin kirjallisuus-, elokuva-, musiikki- ja uskontotieteisiin.¹³ Teatterintutkimuksen tarpeisiin sovelialta vaikuttaa etenkin George Lakoffin ja Mark Johnsonin kehittämä kokemusperäisen realismin suuntaus, jonka mukaan juuri *ruumiillisuus ja tilallisuus* – nähdäkseni teatterin perusedellytykset – jäsentävät keskeisesti niin inhimillistä havaintoa, toimintaa kuin ymmärrystäkin.¹⁴

Kokemuksen rooli on tässä ymmärrettävä perinteistä, passiivista empiriakäsitystä laajemmin: sekä objektivistisistä että subjektivistisistä ääripäistä poiketen se rakentuu näkemykselle ihmisestä *aktiivisena toimijana osana luonnollista ja sosiaalista ympäristöään*.¹⁵ Tietyissä piirteissään Lakoffin ja Johnsonin positio heijastelee tässä James J. Gibsonin (1979) ja Ulric Neisserin (1982) aloittamaa ekologisen psykologian suuntausta, jota voidaan pitää eräänä varhaisen konnektionismin alkuoireena.¹⁶ Johnsonin näkemyksen mukaan ruumiillinen kokemus maailmasta luo varhaisen pohjan merkityksellisille rakenteille, jotka puolestaan jäsentävät kokemusta antaen sille ymmärrettävän hahmon.¹⁷ Samat esikäsitteelliset *kvaskeemat* toistuvat niin aistihavainnoissa kuin tilallisissa vuorovaikutussuhteissakin; kehityspsykologisesta näkökulmasta ne ovat välttämättömiä myös kielen kehittymiselle.¹⁸ Lakoffille ja Johnsonille erityisen tärkeänä näyttäytyy kielen *metaforisuus*, ei satunnaisina sanaleikkeinä vaan perustavana mielen mekanismina, jonka kautta elämme ja hahmotamme maailmaa: abstrakti ajattelu mahdollistuu pitkälti ruumiillisten käsitteiden metaforisina laajentumina.¹⁹

George Lakoffin määrittelemänä kvaskeemat ovat ”verraten yksinkertaisia rakenteita, jotka toistuvat jatkuvasti ruumiillisessa kokemuksessamme – SÄILIÖITÄ, VÄYLIÄ, KYTKÖKSIÄ, VOIMIA, TASAPAINOA – sekä

monissa tilaorientaatioissa ja -suhteissa: YLHÄÄLLÄ–ALHAALLA, EDESSÄ–TAKANA, OSA–KOKONAISUUS, KESKUS–ÄÄRIALUE jne.”²⁰ Metaforisen projektion kautta voimme sitten vaikkapa *ylittää* tai *alittaa* itsemme, tai nähdä *tulevaisuuden edessämme* ja *menneisyyden takanamme*: kuvaskeemat muodostuvat rajallisesta määrästä yksinkertaisia osia ja suhteita, joiden kautta on mahdollista hahmottaa rajaton määrä havaintoja, mielikuvia ja tapahtumia.²¹ Hyvinkin erityyppiset tilanteet ja suhteet voivat siis ilmentää samaa skeemaa: Bruce McConachien esimerkkinä tikkatauluun hääränsilmän ympärille ryhmittyneet tikat noudattavat samaa KESKUKSEN ja ÄÄRIALUEEN logiikkaa kuin yksilö, joka kokee lähipiirinsä Kosovon pakolaisia tärkeämmäksi.²² Ilmiö heijastuu kielen polysemiassa: kielitieteilijä Tiina Onikin sanoin ”SÄILIÖ- ja VÄYLÄ -skeeman toteutumaa on [--] yhtä lailla se, että kävelen keittiöön, näen veden tippuvan keittimen pannuun ja haluan ruokaa suuhuni, kuin se, että kielentäessäni näitä asiaintiloja koodaan ne illatiivi-ilmauksilla, jotka hahmottavat kohdeväylän”.²³

Sekä yksilön että kulttuurin kannalta olennaista on, että merkityksenannon ruumiillinen perusta rajoittaa päättelyä ja asettaa sille ehtoja; tapamme käsitteellistää todellisuutta ei ole radikaalisti vapaata. Semiootisesta näkökulmasta tämä tarkoittaa, etteivät myöskään merkit voi olla täysin arbitraarisia, vaan niiden on oltava ”jossain määrin motivoituja”.²⁴ McConachie esimerkiksi pitää kognitiotutkimusta ja semiotiikkaa yhteensopimattomina, koska jälkimmäinen ”ei tunnusta havaitun merkitsijän ja merkityn käsitteen väliin tulevia psykologisia rakenteita [between the perceived signifier and the conceived signified]”; fenomenologiseen teatterintutkimukseen hän sen sijaan näkee yhtymäkohtia.²⁵ Lakoff ja Johnson itse myöntävät esimerkiksi Maurice Merleau-Pontyn vaikutuksen ja kutsuvat ihmisen ja maailman vuorovaikutusta fenomenologiseksi ruumiillistuneisuudeksi.²⁶ Vuonna 1987 Johnson sanoo harjoittavansa deskriptiivistä tai empiiristä fenomenologiaa ja korostaa kuvaskeemojen sisäistä, päättelyä rajoittavaa rakennetta fenomenologisena kokonaishahmona (Gestalt).²⁷

Toki Lakoffin ja Johnsonin kirjoituksia voi pitää kosiskeluun asti populaareina ja tahallisen ylipoleemisina, yleistyksiä tehdään liikaa eikä käsitteitä määritellä tarpeeksi. Lisäksi tekijät nojaavat lähes pelkästään kielelliseen evidenssiin, vaikka toistavatkin, että a priori -filosofoinnilta voi välttyä vain käyttämällä useista eri lähteistä tulevia empiirisiä todisteita.²⁸ Tasapainottaakseni tätä kallistumaa osaltani tulen itse seuraavissa luvuissa soveltamaan myös kognitiivista uskontoantropologiaa ja kehityspsykologiaa, joista jälkimmäistä Lakoffin ja Johnsonin suomalaisissa kritiikeissä on itse asiassa useampaan otteeseen kaivattukin.²⁹ Olennaista on peruslähtö-

kohtien yhteensopivuus – Gilles Fauconnier'n ja Mark Turnerin kehittelemää käsitteellisen integraation teoriaa esimerkiksi voidaan pitää Lakoffin ja Johnsonin hypoteesien tärkeänä laajenuksena, vaikken tämän artikkelin puitteissa saatakaan siihen viitata kuin ohimennen.

Mainituista kritiikeistä huolimatta en allekirjoita usein toistuvaa huolta kognitiotieteen naiivista empirismistä, ainakaan Urpo Nikanteen esittämien perusteiden, että sen tarjoamassa maailmankuvassa ”ihminen voi muodostua millaiseksi tahansa eikä hänen käsiterakenteensa ole juuri millään lailla geneettisen ohjelmansa rajoittama”.³⁰ Kuten Nikanne itse näet jatkaa, ”ihminenään ei tietysti ymmärrä mitään muuta kuin mihin hänellä on valmiudet”: Johnsonin mukaan kuvaskeemat ja metaforat ovat täysin mahdollisia paitsi ruumiillisten ominaisuuksien ja kykyjen, myös sosiaalisen, historiallisen ja kulttuurisen kontekstin suhteen.³¹ Yksilön kokemuksessa ne toki ovat dynaamisia ja joustavat uusien kokemusten myötä, mutta makrotasolla ne myös rajoittavat tarjolla olevia käsitteistämisen tapoja: kulttuurissa, jonka käsitejärjestelmässä ”enemmän on ylhäällä” ja ”hyvä on ylhäällä”, myös ”enemmän on hyvä”. Lakoffille ja Johnsonille kulttuurinen muutos näyttäytyykin pitkälti metaforisten järjestelmien muuttumisena: kapitalismin nousua he esimerkiksi selittävät suhteellisen tuoreella ja länsimaisella käsittemetaforalla ”aika on rahaa”.³² Metaforat eivät siis mitenkään viattomasti heijasta todellisuutta vaan tuottavat sitä, olettavat siihen joitakin puolia ja peittävät toisia – niillä voi tappaa, kuten Lakoff Persianlahden sodan yhteydessä asian kärjisti.³³

Sen sijaan naiivina empirisminä voi toki pitää oletusta, että kaikkien kokemus ruumiista olisi samanlainen eikä ruumiillisuutta merkityksenannon lähtökohtana tarvitsisi erikseen problematisoida. Nukkeaiheittani groteskisti heijastellen ihminen voi esimerkiksi luulla puolisoaan hatuksi tai jalkaansa vieraaksi esineeksi – neurologisia häiriöitä arkisemmalla tasolla ruumiillisuuden kokemukseen vaikuttaa tietenkin sukupuoli, kulttuurinen ja biologinen.³⁴ Toisaalta tutkijan on syytä tiedostaa myös oma paikantuneisuutensa, ne skeemat ja metaforat, joilla hän lähtee aiheitaan konstruoimaan: jos kognitio nouseekin yksilöllisestä materiaalsen maailman kokemuksesta ja strukturoi kaikkia historiallisia kulttuureita, ei se silti edusta mitään epähistoriallista, ei-aineellista ihmisluontoa.³⁵ Teatterihistorioitsija Bruce McConachien tapaan diskurssi voidaan ylipäättään nähdä ”pikemmin kartanona kuin vankikoppina, vaikka ihmiset historiallisissa kulttuureissaan viettävätkin enimmänsen osan aikaansa vain muutamissa sen huoneista”³⁶. Luomalla seuraavassa silmäyksen kylmän sodan teatterillisiin säiliöihin oletan tekeväni tämän väitteen logiikan jokseenkin selväksi.

Säiliöitä joissa näyttelemme

Thornton Wilderin *Our Town* -näytelmän (1938) kirjekohtauksessa kirjeen vastaanottaja asemoidaan New Hampshire'iin Yhdysvalloissa, Yhdysvallat edelleen maailmaan, maailma maailmankaikkeuteen ja maailmankaikkeus ”Jumalan mieleen”.³⁷ Kognitiivisena hahmotuksena tämä jäsentyy niin kutsutun SÄILIÖ-skeeman avulla, sisäpuolina, ulkopuolina ja niitä erottavina rajalinjoina: Mark Johnsonin erittelyä karkeista näiden rakenneosien loogisina seurauksina voidaan mainita vaikkapa suojautuminen, rajallisuus, paikallisuus ja transitiivisuus (jos B on A:ssa niin B:ssä oleva C on myös).³⁸ Suomalaisessa tutkimuksessa kyseisen skeeman avulla on käsitteistetty paitsi ilmeisiä kielen paikallissijoja, esimerkiksi kirjallisuuden ”portinvartijoita” ja Sergei Eisensteinin kuvanrajausta.³⁹ Bruce McConachie puolestaan on yli kymmenen vuoden ajan hahmotellut sen kautta koko kylmän sodan aikaista amerikkalaista kulttuuria, ääripisteenä vuonna 2003 ilmestynyt kirja *American Theater in the Culture of the Cold War: Producing and Contesting Containment, 1947–1962*. Hänen näkökulmansa poikkeaa omastani ja on juuri siksi tutustumisen arvoinen: siinä missä itse keskityn lähinnä estetiikkaan ja (sen) retoriikkaan, tarjoutuu seuraavassa tärkeitä kognitiivisia näköaloja teatterin historiallisuuteen ja reseptioon.

McConachieille Lakoffin ja Johnsonin ruumiillinen realismi näyttäytyy epistemologisena haasteena ennen kaikkea semiotiikan ja psykoanalyysin kaltaisille tutkimusotteille, toisaalta yhteensopivana historiografian hermeneuttiseen empirismiin. Kiinnostuksen keskiössä on yleisön mielihyvä: hän pyrkii erittelemään niitä kognitiivisia prosesseja, jotka tietynä aikana tiettyssä (Broadwayn) kontekstissa ovat tehneet tiettyntyyppisistä esityksistä erityisen suosittuja. Koska nämä ovat tulkintaa edeltäviä, tiedostamattomia mekanismeja, ei tutkija kuitenkaan voi nojata kuin ”symptomaattiseen deduktioon” hermeneuttisella kehällä; hegemoniateorialla höystettynäkään tutkimusote ei siis johda varmuuteen, vaan ainoastaan ”kognitiiviseen todennäköisyyteen” mitä tulee *useimpien* katsojien normatiivisiin kokemuksiin.⁴⁰

Teatterillinen nautinto taas voidaan palauttaa metaforisen projektion mekanismeihin. Katsoja projisoi itsensä näyttämön hahmoihin ja tapahumiin, ja mikä tärkeintä, näyttämö ”puskee takaisin”: koska kokemuseräinen realismi ei tunnusta subjekta ja objektia toisistaan erillisinä,⁴¹ on myös teatteriesityksen estetiikka ja reseptio ymmärrettävä pitkälti *samana ilmiönä*. Paitsi mielen mekanismit, niin valittu tilajärjestely kuin näyttelijöiden ruumiillisuuskin sekä voimistavat että rajoittavat projektion mahdollisuuksia. Kuvaskaemat toimivat tässä deskriptiivisinä termeinä, jotka

yhdistävät esitystoiminnan yleisön ymmärrykseen – jopa ”karkeana esityskonventioiden kielioppina”. Esimerkiksi amerikkalaista jalkapalloa olisi vaikea ymmärtää saati siitä nauttia, jolle sitä katsovan mieli tiedostamattaan virittäytyisi sellaisiin skeemoihin kuin PAKKOVOIMA, VASTAVOIMA, TOISTO ja OSA–KOKONAISUUS. Täysin satunnainen kognitio on epätodennäköistä, koska yleisö on taipuvainen ”pelaamaan mukana” mitä ikinä sille tarjotaan.⁴²

Ei ehkä tule yllätyksenä, että McConachien mukaan kylmän sodan aikaiset amerikkalaisyleisöt käsitteivät niin arkeaan kuin teatterikoemuksiaan pitkälti samojen skeemojen kautta kuin jalkapalloa. Kirjansa mittaahan hän tulee käyttäneeksi kaikkiaan kolmeatoista Johnsonin luettelimesta parista tusinasta kuvaskeemasta, mutta keskeisimpinä näyttäytyvät mainitut PAKKOVOIMA, VASTAVOIMA ja OSA–KOKONAISUUS – sekä ennen kaikkea SISÄLTÄVYYS eli SÄILIÖ (*containment, container*)⁴³. Tärkeänä rakenteellisena syynä juuri näiden skeemojen kulttuuriseen dominanssiin hän pitää *radion ontologiaa*, joka oli noussut aiempien, *valokuvan todellisuusefektien* rinnalle: muokkaamalla kokonaisten sukupolvien havaintoja todellisuudesta uudet mediat vaikuttavat väistämättä myös heidän kognitiivisiin odotuksiinsa.⁴⁴

Radiofonian ”platonisina efekteinä” voidaan mainita henkilöiden tyyppittely (tunnistettava äänestä), allegoria sekä metatasojen käyttö (kertojan äänet, kerrostuvat todellisuudet) – kaikki säiliöskeeman ilmenemiä, jonkin ”universaali ytimen” oletuksineen. Näin myös amerikkalaisen teatterin yleisempi siirtyminen vuosisadan alun materiaalisesta realismistaan (valokuvan ontologiasta) kohti sodanjälkeistä subjektiivisuutta, abstraktiota ja allegoriaa näyttäisi ”kognitiivisten mannerlaattojen” tasolla selittyvän juuri radion kaltaisten viestintävälineiden nousulla – toki monien toissijaisten tekijöiden myötävaikutuksella. McConachie ei pidä sattumana, että ”tiedostamaton” sisäisyys keksittiin samoihin aikoihin kuin puhelin ja fonografi, ja olettaa esimerkiksi kommunismin pelon, yhdessä radion todellisuusefektien kanssa (vrt. Orson Wellesin marsilaiset) voimistaneen paitsi toisiaan, myös kulttuurista SÄILIÖ-kognitiota merkittävässä määrin.⁴⁵

Vaikuttaakseen yksittäisten teatteriesitysten yleisömenestykseen tällaisten kognitiivisten mallien tulisi tietysti olla vallitsevia koko kulttuurissa. McConachien mukaan kylmän sodan säiliöiden laajamittaiseen availabilityyn kuluisi helposti monta kulttuurihistorian osaa. Säiliömetaforat kiersivät laajalti kaikilla yhteiskunnan sektoreilla, oli kyse sitten laeista, perheistä, kirjallisuudesta tai uskonnosta. *Kauppamatkustajan kuoleman* kritiikeissä Willy Lomanin nähtiin itsestään selvästi ”murenevan” tai ”menevän pala-

siksi”: psykoanalyysin aallonharjalla tyypillinen Broadwayn asiakas hahmotti myös itsensä jonkinlaisena viattoman egon haavoittuvaisena säiliönä. Makrotason ääripäänä tälle ”vahvan keskivetoiselle tendenssille” näyttäytyy kylmän sodan oppi itsessään, mccarthyismi ja ulkovaltojen patoamispolitiikka (*containment liberalism*): jos Amerikka ymmärretään kansallisen identiteetin säiliönä, syntyvät meidän ja niiden kategoriat metaforan suora seurauksena. Ylipäättään sisä- ja ulkopuolilla operointi näyttää johtavan essentialistiseen ajatteluun, joko–tai-asetelmiin ja yleiseen kategorioiden jyrkkemiseen.⁴⁶

Ei siis ihme, jos jalkapallo nousi amerikkalaisen kansallisurheilun asemaan juuri 1950-luvun puolivälissä. Samaan tapaan kuin Wilder *Our Townissa* osoittaa kirjeensä aina ”Jumalan mieleen” asti, asettuivat monet aikakauden amerikkalaiset bunkkeroidun esikaupunkilaisperheen ja valitun kansan tapaisiin sisäkkäisiin säiliöihin, joista myös aikakauden valtavirtateatteri ammensi aiheensa; oman viattomuuden ohella niillä voitiin tehokkaasti suojella ja legitimoida sodanjälkeistä vapaan maailman mallia, jota monet pitivät sisäisesti hyväntahtoisena ja valkoihoisena. Teatterikentän keskiössä puolestaan Broadwayn säiliömetaforat vaikuttivat sekä yleisön odotuksiin että tuon valtavirran suuntaan, jäsentäen niin näytelmiä, näyttelemistä kuin skenografiaa yli genererajojen. Lee Strasbergin kouluttamaa eläytyvää metodinäyttelijää esimerkiksi voidaan avata sisäkkäisten säiliöiden hierarkkisena sarjana. Strasbergin retoriikassa näyttelijän syvin olemus asettuu henkilöhaamoon, jota taas ohjaavat draaman annetut olosuhteet koko esityksen sijoittuessa teatterin julkiselle areenalle. Transitivisen logiikan mukaisesti tuota sisintä ”häkkilintua” on myös suojeltava ulompien säiliöiden muodostamalta uhalta.⁴⁷

McConachien mukaan on siis kognitiivisesti vähintäänkin luontevaa, että pommisuojien ja muukalaispelon aikakausi toi näyttämölle vääriinymärrettyjä miehiä ja pirstaleisia sankareita. SÄILIÖ-skeema jäseni kylmän sodan amerikkalaista valtakulttuuria yhtä laajasti kuin TASAPAINO valistusajan Ranskaa. Kuitenkaan sitä ei tulisi pitää mitenkään luonnollisena tai itsestään selvänä: esimerkiksi 1700-luvulla voidaan VERTIKAALI-skeeman katsoa hahmottaneen ihmisten kehollisuutta tuhansissa päivittäisissä toimissa ja havainnoissa. 1960-luvulla taas alkoivat keskeisiksi nousta sellaiset skeemat kuin TOISTO, KYTKÖS ja PINTA – syynä mitä ilmeisimmin *television* kasvava suosio.⁴⁸ Kirjansa lyhyessä epilogissa McConachie erittelee jonkin verran näiden mallien ”postmodernistisia” todellisuusefektejä, mutta myös kylmän sodan kulttuurista laskeumaa vuosina 1962–1992. Huolimatta kulttuurisen kommunikaation alati muuttuvista muodoista

säiliöskeema näyttää näet elävän ja voivan hyvin myös 2000-luvun Yhdysvalloissa. Kaupallisesti kannattava oppositioteatteri on uhattuna, kun kylmän sodan pelot nostavat jälleen päätään ”syyskuun yhdennentoista, ison öljyn imperialismiin ja tyhjäpoikapresidentti George W. Bushin” avustuksella.⁴⁹

Elollisuuden käsiteanatomiaa

Bruce McConachie ei ole ainoa kognitiotiedettä teatterintutkimukseen tuova tutkija.⁵⁰ Małgorzata Sugiera esimerkiksi perustelee sen hyödyllisyyttä *teatterintekijöiden itsensä* havaintoon ja käsitteistämiseen kiinnittämällä huomiolla. Hänen esimerkkinsä ovat puolalaisia (Kantor, Grotowski, Mażdik, Grzegorzewski), mutta mieleen tulevat yhtä hyvin Peter Brookin tulkinnat Craigin ja Brechtin viitteellisyydestä kuin jo Bauhausin abstraktit riikutanssitkin.⁵¹ Kahdeksan vuosikymmentä näiden kokeilujen jälkeen esimerkiksi Merce Cunningham on koreografoissaan hyödyntänyt uusia digitaalisia liikkeentunnistusteknologioita varsin samassa hengessä: *Bipedin* ja *Ghostcatchingin* (1999) kaltaisissa töissä elävien tanssijoiden rinnalla nähdään heidän virtuaalisia toisintojaan, nivelpisteiden tanssista abstrahoituja geometrisiä muotoja – juuri nivelpisteiden kautta tämä esimerkki avaa tien sekä nukketheateriin että kognitiiviseen psykologiaan.⁵²

Hypoteesin mukaan ”elollisen” ja ”elottoman” kategoriat syntyvät jo varhaislapsuudessa ja ne tunnistetaan intuitiivisesti: nukke on eri lajin olento kuin näyttelijä.⁵³ Tästä huolimatta mieleemme voi täysin vaivatta *nähdä* sen myös elävänä, joko hyvässä tai pahassa. Mitä Cunninghamin virtuaalimarionetteihin tulee, tanssintutkija Ann Dils esimerkiksi kokee tanssijan elävän animuksen jäävän liiaksi näiden sisuttomien viivapiirrosten peittoon.⁵⁴ Heinrich von Kleistin ”Marionettiteatterista” -dialogissa (1810) sitä vastoin kuuluisa tanssija, herra C., ilmaisee ihailunsa tanssinukkien teeskentelemättömään pantomimiikkaan ja nostaa ne elävää ihmistä ylivertaisemmiksi tanssijan sielun ilmaisemisessa.⁵⁵

Oltiin metafysiikasta mitä mieltä tahansa, näyttävät *biologisen liikkeen* kognitiiviseen tunnistamiseen todellakin riittävän pelkät niveliin kytkeytyt valopisteet, kuin marionetin langat: ruotsalaisen Gunnar Johanssonin tutkimuksissa (1973) hänen koehenkilönsä eivät mieltäneet niitä ihmishahmoksi niiden ollessa paikoillaan, mutta liikkeen myötä kykenivät erottelemaan jopa näyttelijöiden sukupuolet.⁵⁶ *Elollisuuden* tai *toimijuuden* (animacy, agency) hahmottamiseen taas ei tarvita periaatteessa minkäänlaisia figuratiivisia yksityiskohtia: pelkkä väripallojen vuorovaikutteinen liike esimerkiksi tietokoneen ruudulla riittää niin vauvoille kuin aikuisille-

kin. Jälkimmäiset toki *tietävät* katsovansa vain kaksiulotteisia abstraktioita, mutta *näkevät* niiden väistämättä vaikkapa lyövän, jahtaavan tai välttelevän toisiaan.⁵⁷

Ihmekö siis, jos mikä tahansa puupalikka voi näyttämöllä muuttua fiktiiviseksi henkilöksi: kuuluisina esimerkkeinä voidaan mainita Sergei Obraztsovin riisutut käsinuket tai Yves Jolyn 1940-luvulla nukettamat hansikkaat ja sateenvarjot (ensin mainituissa nukettajan paljaat kädet toimivat vartaloina etusormiin työnnetyille puupalloille).⁵⁸

Steve Tillis on epäilemättä oikeassa selittäessään nukketeatterin viehätystä katsojien ”halulla ymmärtää maailmaa ihmistietoisuuden prismalla”, paitsi ettei kyseessä kognitiivisesti ole mikään tahdonalainen asia. Antropologi Stewart Guthrietä mukaillen voi puhua suoranaisestä antropomorfiisesta vaistosta, joka saa ihmiset alati näkemään kasvoja vaikkapa pilvissä ja autojen puskureissa.⁵⁹ McConachie olisi nyttemmin valmis romuttamaan koko ”willing suspension of disbelief” -myytin, koska ihmisaivojen puitteissa katsoja ei kerta kaikkiaan *ehdi* tietoisesti (willingly) käsitellä kaikkia teatterillisiä havaintojaan.⁶⁰

Edellä mainituista selkeistä kategoriarajoista huolimatta *mielikuivitus* on siis vähintäänkin altis asettamaan ne myös toisin, jos vain primaarit elonmerkit toteutuvat: kulttuurisista konventioista poiketen ”ekologinen” konventio ei edellytä esimerkiksi teatterin tai elokuvan katsomiseen mitään luonnollisesta havaitsemisesta erillistä koodia tai kompetenssia, koska se olettaa havainnon jo lähtökohtaisesti *luovaksi toiminnaksi*.⁶¹ Tällä perustalla nukketeatterin merkkisysteemiä ei siis voi pitää erillisenä sen enempää ihmisteatterin kuin muista sitä lähellä olevista merkkijärjestelmistä, eikä niin muodoin lasten nukke-esityksiä aikuisten nukke-esityksistä.⁶² Olettaessaan katsojien havaintoon esisemioottisen, tulkintaa edeltävän tason kognitiivinen esitystutkimus kysyy kohteiltaan olennaisesti *eri kysymyksiä* kuin perinteiset semioottiset ja historialliset metodit: välitön ja ilmeinen nousee välillisen ja koodatun rinnalle.⁶³ Semiosis toki merkitsee – tulen palaamaan nukketeatterin kulttuuriseen käsitteistämiseen myöhemmissä luvuissa – mutta primaarihavaitsemisen tasolla esimerkiksi värien ja materiaalien kaltaiset yksityiskohdat ovat kognitiivisesti toissijaisia. Muoto on helposti ohitettavissa, koska ensisijainen huomio keskittyy *merkitykseen*. Juri Lotmanin oletama esityskoodin itseopettaja ei ole välttämättä tarpeen sekään, jos ”elon merkit” havaitaan ennen kuin mihinkään tietoiseen tulkintaan on aikaa.⁶⁴

Lakoffin ja Johnsonin osaltaan innoittamana kehityopsykologi Jean Mandler on purkanut näitä varhaisia elollisuuden, elottomuuden ja toimi-

juuden käsitteitä sellaisiksi perustaviksi kuvaskeemoiksi kuin SISÄ- vs ULKOSYINEN LIIKE (self-motion, caused motion), KYTKÖS (itsestään liikkuva olio reagoi lapsen myös etäisyyden päästä) ja LÄHTÖ–MATKA–MAALI (toimijalla on intentioita ja päämääriä). Lisäksi elollisten olioiden liikeradat ovat tietenkin arvaamattomia suhteessa elottoman liikkeen mekaanisuuteen: pudotessaan nukkekopista katuun herra Punchin kuoliaaksi kalauttava Poliisimestari noudattaa tahdottomasti painovoiman lakeja, sitten pysähtyy tyystin.⁶⁵ Mandlerille kuvaskeemat ovat liikkeen ja tilasuhteiden dynaamisia, analogisia representaatioita, joista muodostuvat varhaisimmat ”merkitykset” (meanings); kuten esimerkkinä osoittanee, ne voivat varioida ja fokuoittaa informaation mukaan. Olioiden ilmiäiset ovat toissijaisia kahdesta syystä: sylivauvan rajallinen havaintokapasiteetti ei aluksi riitä niitä erottelemaan, ja mikä tärkeämpää, ”olioiden perimmäinen merkitys ihmisille riippuu siitä, mitä ne tekevät tai mitä niille tehdään”.⁶⁶

Stewart Guthrie ja Justin Barrettin kaltaiset uskontoantropologit puhuisivat tässä yhteydessä toimijuuden spontaanista ”ylihavaitsemisesta” (overdetection) saalistuskulttuurin evolutiivisena jäänteinä: syö tai tule syödyksi -olosuhteissa yllättävät äänet yksinkertaisesti *kannattaa* olettaa elollisten olentojen tuottamiksi.⁶⁷ Alfred Gell taas soveltaisi peirseläistä abduktion käsitettä eräänlaisena semioottisen ja ei-semioottisen harmaana välimaastona: tiedostaen filosofien ja sosiologien vaikeudet suoda toimijuutta edes eläville ihmisille hän perustaa antropologisen taiteenteoriaansa sille käytännön tosiasialle, että ihmiset nyt *näkevät* toimijoita kaikkialla – autoissa, kuvissa, rakennuksissa.⁶⁸ Elämisen mielekkyydenkin kannalta tällaiset virhetulkinnat on toki voitava hetimiten karistaa, eikä yli viisivuotias lapsikaan yleensä usko esimerkiksi teatterinukkeiden oikeasti elävän, mutta tietty teleologinen tendenssi voidaan olettaa myötäsyttyiseksi.⁶⁹ Uskontotieteilijä Pascal Boyer’n tapaan sen laajaa levinneisyyttä voi selittää lapsuudessa syntyvillä ontologisilla kategorioilla ja niitä koskevilla odotuksilla, joiden minimaalinen rikkominen – ”intuitionvastaisuus”, tyyliin ”ajatteleva esine” tai ”aineeton henkilö” – tekee tietynlaisista representaatioista muita mielenkiintoisempia.⁷⁰ Boyer kirjoittaa jumalista ja henkiolentoista, mutta mikään ei nähdäkseni estäisi soveltamasta hänen teoriointiaan myös esiintyviin esineisiin.

Laajemmassa katsannossa kaikkea edellä esitettyä voi sitoa yhteen Gilles Fauconnier’n ja Mark Turnerin kehittämällä käsitteellisen integraation teorialla (*conceptual blending*), joka suhteellisen vakiintuneiden kuvaskeemojen ja metaforien sijaan keskittyy pikemmin hetkelliseen ja uutta luovaan; ehdalla kognitiotieteilijän vaatimattomuudella he pistävät tämän ”ih-

miselle ainutlaatuisen mekanismin” piikkiin niin kielen, taiteen, tieteen, uskonnon, kulttuurin kuin työkalujenkin kehityksen.⁷¹ Teorian tarkempi esittely ei tässä ole mahdollista, mutta yksinkertaistetusti kyse on erilaisten mentaalisten lähde- ja kohdealueiden (*input spaces*) sekoittumisesta luovaksi hahmotukseksi (*blended space*), johon valikoituu osia molemmista: tämän luvun alussa esimerkiksi oletan Merce Cunninghamin ja Kleistin herra C:n hetkellisesti integroituneen lukijan aivoissa ilman että Cunninghamista olisi sinänsä tullut saksalainen romantikko tai herra C:stä virtuaalikoreografi. Mielestäni Boyer’n teoria intuitionvastaisuudesta on vähintäänkin samoilla linjoilla korostaessaan *rikkomatta jääneitä* odotuksia ylikuuluttavan vaikutelman *välttämättömänä perustana*: kuuntelevan puun oletetaan kasvavan samaan tapaan kuin muidenkin kasvien.⁷² Tillisin kaksoiskatsomiseen taas kuuluu olennaisesti ”havaitun esineen” integroituminen ”kuviteltuun elämään”.⁷³

Teatterin katsomista sinänsä voidaan Fauconnier’n ja Turnerin mukaan pitää jopa inhimillisen integraatiokyvyn tyyppiesimerkkinä (*living in the blend*): fiktio ja todellisuus sulautuvat toisiinsa, mutta voidaan myös koska tahansa palauttaa erilleen. Edellä kuvatussa toimijuuden yliarvioinnissa sen sijaan syy yhdistyy seuraukseen *väistämättä*, vaistomaisesti: mieli integroi karjaisun kuolemaan, koska se yksinkertaisesti *kannattaa*.⁷⁴

Tärkeä osa mainittua integraatioteoriaa on lähde- ja kohdealueita koheroiva geneerinen alue (*generic space*), jota voi pitää luonteeltaan kuva-skemaattisena. Jean Mandler soveltaa kuviota Piaget’n esittämään koetilanteeseen, jossa sylilapsi, yrittäessään matkia aikuisen provosoivaa silmien räpsyttelyä, päättyy motorisine rajoitteineen avaamaan ja sulkemaan *kättään*: lapsi käyttää AVAAMISEN ja SULKEMISEN geneeristä kuva-skemaa integroimaan tietynlaisen silmätoiminnon tietynlaiseen käsitoimintoon.⁷⁵ Esimerkki saattaa heijastella käsitteellisen integraation myötäsyntyisyyttä laajemminkin, mutta mielestäni sitä voi pitää relevanttina myös nukketatterin kognitiivisen luontaisuuden kannalta: näyttäytyyhän tällainen analoginen imitaattorikäsi jo sinänsä erään sortin skemaattisena nukkena. Oikeanlaiseen vihreään sukkaan verhoittuna se muuttuu Muppetien Kermit-sammakoksi, nykyteknologisen liikkeentunnistushansikkaan kautta tietokonehahmon suuksi tai silmäluomiksi. Jos hansikkaan laajentaa kokonaiseksi *motion capture* -asuksi, ollaan jälleen Cunninghamin virtuaalikoreografioiden äärellä.⁷⁶

Nukettajan paradoksi

Lopulta ei nukketatterin tekemiseen tietenkään tarvita mitään ihmisen

ulkopuolista: aina Jolyn ja Obratsovin 1940-luvun kokeiluista alkaen perinteiset teatterinuket on voinut korvata arkisilla esineillä tai nukettajan omilla ruumiinjäsenillä. (Vaikka sana toisaalta tuntuukin edellyttävän varsinainen nukkejen käyttämistä, voi *nukettamisen*⁷⁷ ymmärtää myös nukeksi tekemisenä; tässä artikkelissa käytän sitä rinnan *näyttelijä*-sanan kanssa.) Laajassa eurooppalaisen nukketeatterin historiassaan Henryk Jurkowski mainitsee esityksiä, joissa vaikkapa Susi/nukettaja saattaa oikeasti syödä Punahilkka/omenan tai joissa ”polvi etsii kadonnutta paratiisia ja tapaa siellä kyynärpäitä, jalkoja, käsiä ja muita polvia”. Moisen kehon leikkelyn Jurkowski palauttaa etenkin surrealisteihin, joiden kollaaseissa hän näkee varhaisen edeltäjän nykyaikaiselle materiaali- ja esineteatterille laajemmin. Aiemmasta emminnästään huolimatta hän on valmis laskemaan myös nämä epäortodoksisemmat muodot nukketeatterin piiriin, koska niitä kaikkia yhdistää ”materian elollistaminen muodosta huolimatta”.⁷⁸

Jos siis edellisessä alaluvussa koetin purkaa nukkien elollisuutta *käsitteelliseksi primitiiveikseen* (Mandler) ja selittää sen viehätystä elollisen ja elottoman ”intuitionvastaisella integraatiolla” (Boyer ym.), päästään eksaktimpaan analyysiin vasta tuomalla *ihminen* kuvioon mukaan: kuten Steve Tillis oivasti huomioi, on nukken sisäinen, ontologinen jännite pitkälti palautettavissa *nuken ja nukettajan* väliseen jännitteeseen, jota se heijastaa.⁷⁹ Esittelen aiheesta kolme mielenkiintoista tulkintaa, joita avaan SÄILIÖ-, OSA-KOKONAISSUUS- ja KESKUS-ÄÄRIALUE-skeemojen kautta; sitten palaan jälleen kausaalisuuden ja toimijuuden käsitteistämiseen sekä niiden kautta lyhyesti nukketeatterin funktioon ihmisyyden metaforana. Tavallaan kyse on edellä ruodittujen peruskategorioiden käsitteistämisestä, tavoista niitä ymmärtää ja valitun kielenkäytön todellisuusefekteistä – metaforien performatiivisesta voimasta.

1980-luvun kirjoituksissaan Henryk Jurkowski esittää suoranaista huolta nukketeatterin merkkisysteemien moninaistumisesta. Hän kirjoittaa sen atomisoitumisesta ja 1960-luvulle tultaessa jopa osittaisesta tuhoutumisesta: (1) nukkekopin poistaminen tuo nukettajat samalle näyttämölle nukkejen kanssa, mikä (2) riistää nukeilta niiden ykseyden henkilöiden representaatioina; tämän jälkeen (3) pistetään vielä palasiksi sekä nukkejen että näyttelijöiden kehollisuus. Valtakysymykset kiinnostavat Jurkowskia varsin samassa hengessä kuin Kleistia tai Gordon Craigiä: hän puhuu jopa perinteisen teatterinuket magiasta tai praktisemmin näyttelemisohjelmasta (liike- ja ohjaustekniikoista), jolle nukettajan tulisi alistua tai antautua. Tavallisella arkiesineellä tällaista ohjelmaa ei ole, vaan se joutuu palvelemaan *esiintyjän* mielikuvitusta niin, että tämä nousee nukkenäyttämön ai-

noaksi luojahahmoksi.⁸⁰ Paikallisemmassa analyysissä tällaisia tasapainon siirtymiä voisi luultavasti selittää esimerkiksi mediakentän muutoksilla,⁸¹ mutta tässä riittää Jurkowskin selitysmallin alustava skeemoitus: hän näkee nukketeatterin KOKONAISUUDEN purkautuvan OSIKSEEN. Alkuperäisessä KOKONAISUUDESSA nukettaja pysyisi nukkekopin SÄILIÖSSÄÄN, ÄÄRIALUEENA nuken edustamalle KESKUKSELLE – henkilöahmon tietoisuuden yksiselitteiselle SÄILIÖLLE siitä huolimatta, että sen liike ja ääni tulevat reaalisesti sen ulkopuolelta.

Näillä metaforilla Jurkowski itse asiassa *luo nukketeatterin historiaa*, jossa tutkimuskohde näyttäytyy alkujaan selvärajaisena, orgaanisena mutta monoliittisena kokonaisuutena. Steve Tillis puolestaan keskittyy näyttelijän peittymiseen (*occluded*) ja paljastumiseen (*exposed*): nuken elämä on aina näyttelijän tuottamaa, vaikka saattaakin peittää tämän taakseen. Prosessit implikoivat toisiaan ja ovat eri asteisina läsnä kaikessa nukketeatterissa: perinteisessä Punch and Judy -kopissa näyttelijä jää kirjaimellisesti näkymättömiin, kun taas äänenmuokkaajia käytettäessä voidaan puhua ”auraalisesta eronteosta”. Näyttelijän edes figuratiivisesti peittyessä katsoja voi sitten seurata vaikka hänen paljasta kättään hänestä erillisenä, omalakisena esineenään. Tällä tasolla mallia voikin pitää varsin joustavana, verrattuna vaikkapa sellaisiin taksonomioihin, joissa perinteiset käsinuketkin on haluttu sulkea nukketeatterin ulkopuolelle pelkkinä näyttelijän *mimiikan* jatkeina.⁸² Jurkowskin asettuessa lähinnä katsojan asemaan, rajaamansa säiliön ulkopuolelle, näkee Tillis siis *elävän näyttelijän* ”seisovan kaikkien draamallisten esitysten keskiössä”.⁸³

Ja KESKUS-metafora tietenkin olettaa ympärilleen ÄÄRIALUEITA. Mark Johnsonin mukaan KESKUS-ÄÄRIALUE-skeema ei useinkaan ilmene yksin, vaan tuo mukanaan koko joukon muita hahmotuksia, sellaisia kuin LÄHELLÄ-KAUKANA, MITTAKAAVA sekä SISÄPUOLEN ULKOPUOLESTA erottavan SÄILIÖN metaforisine laajentumineen (SUBJEKTI-OBJEKTI, ITSE-TOINEN, MINUN-SINUN).⁸⁴ Jos taas jo yksilön kehollisen kokemuksen tasolla hänen lähimpinä äärialueinaan näyttäytyvät hänen *ruumiinjäsenensä*,⁸⁵ ei kämmenen erottamisessa nukeksi ole kognitiivisesti kyse sen kummemmasta kuin SÄILIÖN rajojen mielikuvituksellisesta hahmottamisesta, skemaattisesti samasta ilmiöstä kuin vaikkapa ystäväpiirien määrittelyssä. Ollakseen vailla tietoisuutta, kuten Kleist olettaa, nuken on siis asetettava näyttelijän ULKOPUOLELLE jonkin tästä erillisen tietoisuuden potentiaaliseksi SÄILIÖKSI – tietoisuuden, jonka Tillisin mukaan jo Kleist implisiittisesti olettaa *jonkun muun* projisoivan nukkeen.⁸⁶ Intuitiivisesti olettaisin useimpien nukettajien hahmottavan nukkejatkeensa itsenäisinä

KESKUKSINAAN voidakseen niitä ylipäättään animoida, mutta katsojalla lie enemmän valinnanvaraa: hänen havaintokeskuksestaan käsinhän koko esitystoiminta näyttäytyy aina jossain määrin PERIFEERISENÄ.⁸⁷ Jos nukke ja nukettaja ovat tasa-arvoisesti näkyvillä – skematisoidaan ne sitten KOKONAISUUDEN OSIKSI tai jonkin KYTKÖKSEN yhdistämiksi OLIOIKSI – voi periaatteessa kumpikin vaihtelevasti etualaistua KESKUKSEKSI tai jäädä toisen taustalle.⁸⁸ Taitava nukettaja voi ohjata katsojan havaintoa hyvin pitkälle, mutta mokatessaan hän etualaistuu varmasti.

Samalla Tillis haluaa ulottaa nukketeoriansa koskemaan näyttelemistä yleensä: hänen teesinsä mukaan näyttelijä *tuottaa* signifiikaation aina, mutta sen ei välttämättä tarvitse sijaita hänessä itsessään (producer vs site of signification).⁸⁹ Itse asiassa, kuten Stephen Kaplin huomauttaa, pelkkä *yleisön läsnäolo* riittää jo aiheuttamaan tietyn katkoksen esiintyjän ja esitetyn välille: esittäessään itseäänkin hän jo *esittää*, saati sitten alkaessaan ruumiillistaa jotakin itsensä ulkopuolista roolihahmoa.⁹⁰ Ajatus palautuu kiintoisasti jo Denis Diderot'n *Näyttelijän paradoksiin* (1773), ainakin Juha Hurmeen oikolukemassa muodossa: ”Tavoittaakseen [mielikuvan roolihahmosta] näyttelijä rakentaa ympärilleen suuren marionetin, jonka sielu hän on”; ”Suuri näyttelijä on suurenmoinen sätkynukke”.⁹¹

Stephen Kaplinin mielenkiintoisessa taksonomiassa tämä esiintyjän ja esineen yksiyhteys toimii teoreettisena nollapisteinä kahdelle akselille: pystyakseli kuvaa niiden kasvavaa etäisyyttä, siitä kahtaalle levittäytyvä vaaka-akseli puolestaan lukusuhdetta (*ratio*: nollapisteessä yksi esiintyjä manipuloi yhtä esinettä, ääripäissä jompienkumpien määrä kasvaa kasvamistaan).⁹² Käsittääkseni vaaka-akseli mahdollistaa hyvinkin yksiselitteisen KESKUS-ÄÄRIALUE-profiloinnin: Jos esimerkiksi japanilainen *bunraku*-nukke vaatii liikutteluunsa kolmen nukettajan työn, hahmotamme sen luultavasti toiminnan KESKUKSENA, puhumatta joistain Bread and Puppet Theaterin jättiläishahmoista, jotka saattavat kuljettaa helmoissaan satojakin avustajia. Toiseen ÄÄRIPÄÄHÄN voidaan sijoittaa jaavalaisen varjoteatterin *dalang*, joka vastaa yhtä lailla satojen figuurien tarinoista ja dialogista: esityksiä on tavallista seurata myös varjokankaan takaa, josta näkökulmasta ainakin länsimainen keskivertokatsoja luultavasti kiinnittää enemmän huomiota *hänen* taituruuteensa kuin hänen käsissään heiluviin, toisiaan mäiskiviin abstrakteihin väri-ilmioihin.

Etäisyysakseli taas hahmottuu yhä *kaukaisempina* ÄÄRIALUEINA suhteessa näyttelijään: roolihahmon täysin psyykkistä esineistämistä seuraavat naamiot ja kehonuket voi vielä käsitteistää näyttelijän SÄILIÖIKSI (jälkimmäisiä ovat esimerkiksi urheilujuhlien maskotit tai kiinalaiset lohikäär-

mekulkuet), mutta ennen pitkää esine kehittää oman painopisteensä ja irtoaa hänestä erilliseksi. Käsinukkeena se saattaa vielä kätevästi ”majoittua näyttelijän raajaan”, mutta etäisyyden lisääntyessä teknologian määrä kasvaa: keppinukkeja ja marionetteja seuraavat kauko-ohjatut hahmot, joista ääriesimerkkinä, myös teknologian *määrässä*, Kaplin mainitsee ei vähempää kuin erällekin Mars-planeetalle lähetetyn hiekkamönkijän. Tämän lisäksi hän sisällyttää etäisyysakselilleen myös esineen ja sitä esittävän *kuuvan* välisen erottelun, varjofiguurit, animaatio-, tietokone- ja virtuaalihahmot. Jatkumon ääripäässä digitaaliavaruus on näyttelijän asutettavissa enää ”jonkinlaisen virtuaalisen kehonaamion tai uimapuvun” välityksellä.⁹³ SÄILIÖÖN siis saavutaan jälleen – en ota kantaa erottelun mielekkyyteen juuri nukketeatterin näkökulmasta, mutta käsitteellisesti se mahdollistuu pitkälti KESKUKSEN ja ÄÄRIALUEIDEN, prototyypin ja perheyhtäläisyyksien logiikalla.⁹⁴

Toisessa ja lopultakin tärkeämmässä katsannossa Jurkowskin, Tillisin ja Kaplinin malleja voi hahmottaa erilaisina *kausalisuuden* ja *toimijuuden* ilmenemänä. Nuken ja nukettajan välisen *suhteen* näkökulmasta nukketeatterin paradoksin – ”elävän esineen” intuitionvastaisen ”kaksoisnäkemisen” – voisi näet Mandlerin termein palauttaa siihen perustavaan havaintoon, että näemme SISÄYSEINÄ (self-motion) liikkeen, jonka samalla tiedämme ULKOSYISEKSI (caused motion); kyse on jälleen käsitteellisestä integraatiosta. Kyse on jälleen käsitteellisestä integraatiosta. Kirjaimellisesti voimme tietenkin nähdä vain tapahtumia, jotka intuitiivisesti tulkitsemme syiksi ja seurauksiksi, mutta näiden tulkintojen juuret ovat syvällä: Mandlerin mukaan toimijuuden ymmärtämiseen ei mene kauaa sen keksimisestä, ”mitä kädet tekevät”.⁹⁵ Lakoff ja Johnson mainitsevat kausalisuuden keskeisenä prototyypinä fyysisen kokemuksemme *esineiden käsittelystä*: jos käsien liikuttelu onkin sitä varhaisempaa, kietoutuvat nämä kokemukset varhaiskognitiossa siinä määrin, että saatamme myös myöhemmin puhua itsekontrollista metaforisesti objektin kontrollina (vrt. Diderot’n ”suurenmoiseen sätkynukkeeseen” tai kaksimerkityksiseen lauseeseen *nostin kättäni*). Kausalisuuden näkökulmasta esimerkiksi Kaplinin etäisyysakselia voisi näin tulkita keskusprototyypin kirjaimellisina laajentumina: *epäsuorana* tai *välillisenä* kausaationa suhteessa suoran esinemanipulaation kokemukselliseen perustaan.⁹⁶

Metaforisiin laajentumiin taas tullaan, kun esineen ja elämän kausaatio-ongelma siirretään nuken ontologiasta koskemaan ihmisen ontologiaa, kokevathan meistä monet toisinaan olevansa pelkkiä manipuloitavia esineitä myös itse. Tärkeää on, että metaforan kohdealue (ihminen) säilyttää läh-

dealueen (nuken) kuvaskemaattisen rakenteen eli kognitiivisen topologian. Nukkemetaforan kannalta olennaisilta tuntuvat ainakin sellaiset skeemat kuin KYTKÖS ja PERIFEERISYYS, mahdollisesti myös sijoittuminen VERTIKAALI-skeemassa ALHAALLE. Tämä tietenkin rajoittaa metaforan mahdollisuuksia: ylhäältä operoitu marionetti tuottaa erilaisia assosiaatioita kuin Kermit, eivätkä kohtalonkysymykset, Steve Tillisin esimerkkiä lainaten, ainakaan ensimmäisenä tule mieleen ”käsinukkejen kömpelösti halaillessa tai sisilialaisten keppimarionettien paiskiessa toisiaan, kunnes niiden päät kirjaimellisesti vierivät lattialla”. Ilmeisistä eroistaan huolimatta sekä leikkinuket että jumalankuvat, ääripäät, joista molempiin teatterinuken syntyhistoriaa on siis vaihtelevasti jäljitetty, ovat kuitenkin omiaan ruokki- maan juuri tällaisten metaforien synnylle tarpeellisia *luomisen ja kontrollin assosiaatioita*. Steve Tillisin mukaan ajatus suurempien voimien armoilla olemisesta on ihmisen abstraktissa kokemuksessa niin yleinen, että voi jopa retorisesti miettiä, kumpi mahtoi syntyä ensin: kokemus vai nukketeatteri sen ”ihmisen kokoiseksi” metaforaksi.⁹⁷

Teologisen teatterin marginaali

Arkisemmalla yksilötasolla nukkemetaforan konnotaatiot ovat yleensä järjestään negatiivisia: nukkehallitsijat ja nukkehallitukset ymmärretään tahdottomina marionetteina pikemmin kuin tehtäviensä tasalla olevina toimijoina. Toisenlaisessa käsitejärjestelmässä metafora voisi kuitenkin toimia myös toisin: kuten Tillis huomauttaa, halventava sävy on ominainen etenkin länsimaisessa kulttuuripiirissä, joka muutoinkin hahmottaa oman nukketeatteriperinteensä pelkiksi oikean teatterin lieveilmiöiksi.⁹⁸ Scott Cutler Shershow’n tutkimuksessa nukketeatterin populaari- tai alakulttuurisuudesta tällaiset KESKUS-ÄÄRIALUE-hahmotukset vilisevät suorastaan silmissä: enimmäns osan historiaansa nukketeatteri on ensinnäkin ollut suullista, hetkellistä ja kiertävää suhteessa legitiimiin, kirjallistuvaan keskuskulttuuriin; se on sijoittunut torien ja tivoliin kaltaisiin sosiaalisiin marginaaleihin ja tarjoutunut siten laajimmille mahdollisille yleisöille niin sosiaalisen kuin ikärakenteenkin suhteen. Elottomana esineenä nukke on lisäksi assosioitu ruumiilliseen ja aineelliseen sitä keskeisemmäksi koetun henkisen vastakohtana.⁹⁹

Jälkimmäiset esimerkit voidaan tietenkin palauttaa aina Platonin kuuluisaan luolavertaukseen, josta Shershowkin kirjansa aloittaa ja jota ylipäätään teatterinukeista kirjoittavien tuntuu olevan vaikea jättää täysin mainitsematta. *Valtio*-teokseen sijoittuvassa allegoriassa tiivistyy näet paitsi Platonin idea-ajattelun ydin (säiliömetafora on tässä kuvaava), myös länsi-

mainen representaation traditio, jota Jacques Derrida on kutsunut *teologiseksi teatteriksi*: samoin kuin muodot ovat vertauksessa alisteisia ideoille, ovat tämän teatterin näyttelijät/nuket alisteisia jonkin ulkopuolisen tekijä-luojan intentioille.¹⁰⁰ Vertauksen alkua on syytä lainata muutamankin virkkeen verran:

[Joukko ihmisiä elää] jonkinlaisessa maanalaisessa luolamaisessa olinpaikassa, josta johtaa ulkomaailmaan koko luolan levyinen pitkä käytävä. Täällä he ovat olleet lapsesta asti, jaloistaan ja kaulastaan samaan paikkaan kytkettyinä. He pystyvät katsomaan vain sisäänpäin, koska kahle estää heitä kääntämästä päätänsä. Ylempänä ja kauempana heidän selkensä takana palaa tuli, ja sen ja vankien välissä kulkee samoin ylempänä poikkitie. Sitä pitkin on rakennettu matala muuri, aivan kuin nukketeatterin suojus, jonka ylitse sen takana olevat esiintyjät näyttävät temppujaan.¹⁰¹

Ja niin edelleen – aina ulkomaailmaan ja lopulta auringon absoluutiseen ideaan asti, jonne luolan poloilla asukeilla on pitkä matka kuljettavana peräseinän varjoteatteristaan. *Tekijyyden ja representaation* välisenä hierarkia-asetelmana mallin itsepintaisuutta voi Shershow'n tapaan jäljittää läpi länsimaisen historian juutalais-kristillisestä ikonofobiasta aina Gordon Craigin nukkeinostukseen ja Prahan piirin semiotikkaan.¹⁰² Tämän artikkelin puitteisiin riittää perushahmon skemaattinen yksinkertaistus: Platonin lumeluola voi käsitteistää SÄILIÖNÄ, josta sen asujaimille etualaisuus ainoastaan pieni kaistale (SISÄ)PINTAA heidän lainkaan tietämättään, että se todellisuudessa sijoittuu ideaali-KESKUKSEN äärimmäiseen PERIFERIAAN. ETU-TAKA-orientaatiota vailla he eivät itse asiassa tiedä olevansa SÄILIÖSSÄ lainkaan. Yhtä lailla tärkeänä näyttäytyy keskusten ja periferioiden yhteydessä usein esiintyvä VERTIKAALI-skeema.¹⁰³ Kokemusperäisen realismin näkökulmasta kaikki tällaiset hierarkiat ovat kuitenkin ymmärrettävissä vain ruumiillisen havainnon tarjoamalta pohjalta. Lainaan myös George Lakoffia pitemmin:

Me koemme kehojemme koostuvan keskuksista (vartalosta ja sisäelimistä) ja äärialueista (sormista, varpaista, hiuksista). Myös puilla ja muilla kasveilla on keskeinen runko sekä oksia ja lehtiä sen äärialueina. Keskuksset nähdään äärialueita tärkeämpinä kahdella tapaa: Keskeisten osien vauriot ovat vakavampia kuin perifeeristen osien, s.o. korjaamattomia ja usein hengenvaarallisia. Lisäksi keskus määrittää yksilön identiteettiä tavalla, jolla äärialueet eivät:

Puu, joka pudottaa lehtensä, pysyy samana puuna. Henkilö, jolta leikataan hiukset tai joka menettää sormen, pysyy samana henkilönä. Äärialueet nähdään siis keskuksesta riippuvaisina, mutta ei toisin päin: huono verenkierto voi vaikuttaa hiusten terveyteen, mutta hiusten menettäminen ei vaikuta veronkiertoon.¹⁰⁴

Jos Platonin ihannevaltion tulisi poliittiselta rakenteeltaan muistuttaa sielun ja todellisuuden ontologista rakennetta, voidaan yhteiskunnan kokonaisuus siis kognitiivisesti rinnastaa myös *ruumiin* kokonaisuuteen.¹⁰⁵ Kehon osien tapaan sen eri instituutiot näyttäytyvät tällöin sitä vähäpätöisempinä mitä perifeerisemmiksi ne ymmärretään – tällaisen metaforan puitteissa ei suinkaan ole sattumaa, jos nukketeatterin perinteinen kulttuurinen sijoittuminen heijastaa saman kuvaskaeman logiikkaa kuin nukun fyysinen sijoittuminen näyttelijäruumiin äärialueisiin.¹⁰⁶ Mieleen tulevat yhtä lailla antropologi Mary Douglasin ritualistisen rajanvedon analyysit kuin Mihail Bahtinin ajatukset groteskista ruumiista: marginaaliin ja etenkin ruumiin rajoille sijoittuva (eritteet, ravintoaineet) voidaan nähdä uhkaavana likana yhtä lailla kuin nostaa ne kansanjuhlan keskiöön.¹⁰⁷

Valitun metaforan vaikutukset ovat huomattavat: jumalankuva nukketeatterin prototyypinä sijoittaa sen perinteisen yhteiskuntaruumiin ytimeen, leikkinnukke taasen periferiaan – prototyypiajattelun puitteissa esimerkiksi Tillisin hakemat ”kattavat” taksonomiat käyvät lopulta mahdolltomiksi, koska kulttuurista riippuen tietyt oliot on tapana ymmärtää toisia *tyypillisemmiksi* kategoriansa edustajiksi.¹⁰⁸ Toisaalta on huomioitava, että nukketeatteria ovat – ainakin lännessä etsineet temppeleistä lähinnä Gordon Craigin kaltaiset visionäärit. Vaikkei kyse varsinaisesta muinaisstradiotiosta olekaan, voi siis olla, että australialaiset showmiehet Simon Morley ja David Friend ovat osuneet jonkinlaiseen länsimaisen nukketeatterin kulttuuriseen ytimeen tehdessään hiljattain maailmanlaajuisen marginaalitrendin sukelintensä nukettamisesta (ks. www.puppetryofthepenis.com).

Tämän esimerkin myötä alankin myös itse saapua artikkelini ääri rajoille. Kuten johdantoluvussa mainitsin, tutkijan omia painotuksia ei tietenkään voi sivuuttaa – tässä artikkelissa olen esimerkiksi keskittynyt SÄILIÖ- ja KESKUS-ÄÄRIALUE-hahmotuksiin sellaisten yhtä lailla nukketeatteria jäsentävien skeemojen kuin KYTKÖKSEN ja SEKOITTUMISEN kustannuksella – mutta ainakin olen osoittanut, miten kognitiivinen lukutapa sallii nähdä ilmeisiä *yhteyksiä* ilmeisten *erojenkin* keskellä. Tässä hahmotellun kuvaskemaattisen analyysin vahvuuksina voi pitää skeemojen kattavuutta,

deskriptiivistä selkeyttä ja vertailtavuutta: oma painopisteeni on muualla, mutta esimerkiksi teatterihistorian tutkimuksessa niiden avulla voi vertailla keskenään paitsi erilaisia esitysgenrejä, myös niiden kulttuurisia konteksteja.¹⁰⁹ Tärkeää on *käsitteelliseen piiloutuva käytännöllinen*, valittujen metaforien vaikutus siihen mitä ne kuvaavat: tästä näkökulmasta voimme tutkia, *miksi* esimerkiksi teatterikirjoittelussa on eri aikoina päädytty juuri tietynlaisiin tulkintoihin, jopa tietoisesti *muuttaa* tapojamme asioita jäsentää – sekä näyttämöllä että katsomossa. Lopultahan kognitiivisessa teatterintutkimuksessa on kuitenkin kysymys nimenomaan *hahmottamisen* rakenteista, ei maailman: sen enempää nukke kuin näyttelijäkään eivät ole ”säiliöitä”, vaan kyse on ympäristöllisen vuorovaikutuksen ymmärtämisestä, näyttämön ekologioista.

Juuri tältä alueelta löytyykin mielestäni uudemman kognitiotieteen relevanssi teatterintutkimukselle. Tieteenala on vasta vakiintumassa ja hakee rajojaan – osin provokatorisestikin – mutta sen perusaksioomat ovat näyttämön ja ihmisen kokoisia, ts. palautuvat kehoon ja tilaan, tilassa ja kehossa kokemiseen. Perinteisistä tekijä–teos–reseptio-jaotteluista poiketen kognitiivisella otteella voidaan keskittyä yhtä lailla esitystapahtumaan kuin sen luomiseen kuin sen vastaanottoonkin: koska kuvaskeemat eivät ole ainoastaan abstrakteja mielikuvia, vaan hahmottavat myös motorisia rakenteita, vaikuttaa katsojan suora, ruumiillinen empatia hänen kokemukseensa siinä missä esityskoodin tietoinen avaaminen tai lukeminen. Näyttelijänkoulutuksessa nousseita keho- ja tunnemuistin käsitteitä voidaan tarkastella jopa neurobiologisesti,¹¹⁰ mutta kognitiivisen *lähestymistavan* puitteissa abstraktiotason valinta on vapaa: tässä käsitellyistä suhteellisen pysyvistä rakenteista (Lakoff ja Johnson) voidaan näkökulmaa varsin luontevasti laajentaa ”hetken luovuuteen” esimerkiksi käsitteellisen integraation viitekehyksessä (Fauconnier ja Turner).

Toisaalta humanististen ja luonnontieteiden vuoropuhelua voi pitää jo arvona sinänsä – ensimmäisen näkökulmasta siis luonnontieteissä saatujen empiiristen tulosten huomiointia, tutkimuksen ekologista validiutta. Ihmisyydestä tämä ei ole pois, näyttäytyen pikemminkin fenomenologisena vaihtoehtona radikaalille poststrukturalismille: ”kokemusperäisessä humanismissa” subjekti voi jälleen esiintyä toimijana ympäristössään eikä ainoastaan vallitsevien diskurssien tahdottomana marionettina.

VIITTEET

- ¹ Proschan 1983: 4, kursiiivi alkuperäisessä. Kaikki englanninkielisten lähteiden suomennotokset ovat omiani, alkukielinen termi tässä on *performing objects*.
- ² Tillis 1992: 7, 21, 45, 59, 79-80, 84, 95, 118
- ³ esim. Bacon 2000: 31
- ⁴ ”happy middle ground” – henkilökohtainen tiedonanto 5.8.2004; vrt. Bacon 2000, mutta myös McConachie 2002: 98. Kognitiotieteen pragmatismissa voi nähdä yhteyksiä ainakin C.S. Peircen semiotiikkaan.
- ⁵ ks. esim. Fauconnier & Turner 2002, Oakley (tulossa) 2005
- ⁶ ks. Turner 1996 mielen kirjallisesta (literary) luonteesta, Damasio 2000 emootioiden roolista.
- ⁷ esimerkit Turner 1996, Guthrie 2002
- ⁸ Tillis 1992: 59, 64, 74. Tillis ei eksplikoi *double-visioninsa* yhteyttä Bert O. Statesin *binocular visioniin* tai muihin teatterin yleisreseptiosta esitettyihin hypoteeseihin.
- ⁹ sit. Bogatyrev 1983: 48; kritiikeistä ja myöhemmistä muotoiluista ks. Tillis 1992: 54-64
- ¹⁰ Kleist 2000: 5-6
- ¹¹ Toki pyrin pitämään tien auki lukijan mahdolliselle kiinnostukselle: tärkeitä syvennysvihjeitä löytyy niin lähdeluettelosta kuin sulkulausekkeista kuin näistä loppuviitteistäänkin. Kognitiivisesti nämä näyttävät emätekstin periferiana, jonka lukija voi mieltymystensä mukaan jäsentää kokonaisuuden osaksi yhtä lailla kuin puhtaiksi sivuseikoiksi.
- ¹² Shershow 1995
- ¹³ Kognitiivisesta käänteestä esim. Turner 2002. Kognitiotieteen historiasta ja esihistoriasta ks. Bechtel et al. 1998 sekä Hautamäki & Pylkkänen 2001; internetissä aiheen syövereihin voi kenties laaja-alaisimmin uppoutua os. <http://cogweb.ucla.edu>. Tuore perusopas kognitiiviseen taiteentutkimukseen on Hogan 2003; mainitsemastani suomalaisesta tutkimuksesta voin tietenkin viitata vain murto-osaan.
- ¹⁴ Vuoden 1999 teoksessaan *Philosophy in the Flesh* Lakoff ja Johnson koettavat availla kognitiivisen tiedostamattoman näkökulmasta mm. sellaisia länsimaisen filosofian peruskäsitteitä kuin aikaa, kausaalisuutta, mieltä ja moraalialia. Keskeisiä aiempia kirjoja ovat mm. *Metaphors We Live By* (1980) ja Johnsonin *The Body in the Mind* (1987); hyvinä suomenkielisinä johdatuksina näihin ovat itselleni toimineet Leino 1983 (2002a), Onikki 1994 ja Kainlauri 2001.
- ¹⁵ esim. Lakoff & Johnson 1999: 90. Nyttemmin Lakoff ja Johnson käyttävät kokemuseräisyyden (*experientialism*) sijasta ilmaisua embodied realism, korostaakseen juuri mielen ruumiillisuutta vastakohtana kartesiolaiselle mielen ja ruumiin erottelulle.
- ¹⁶ Gibson 1986, Neisser 1982, Bechtel et al. 1998: 86-7. Lakoff (1987: 215-6) pitää ekologisen realismin vuorovaikutuksellisuutta keskeisenä myös omalle lähestymistavalleen, mutta kritisoi sitä kokemuksellisten ja kulttuuristen kategorioiden sivuuttamisesta. Sanaa on sittemmin käytetty myös kognitiivisessa elokuvantutkimuksessa (esim. Bacon 2000); psykologiassa ekologisen

- validiteetin vaatimus korostaa luonnollisen elinympäristön ja keinotekoisien laboratoriotilanteen eroa (Neisser 1982: 34).
- ¹⁷ esim. Johnson 1987: xix
- ¹⁸ Turner 1996: 16-7; Mandler 1992: 592
- ¹⁹ Lakoff & Johnson 1980; 1999: 118-29
- ²⁰ Lakoff 1987: 267; vakiintuneen tavan mukaisesti kirjoitan nimet kapiteelein. Laajin kuvaskaemojen listaus on edelleen Mark Johnsonin osittainen luettelo (1987: 126), joka käsittää 27 oheisenkaltaista nimikettä; ks. myös Tiina Onikin suomennokset (1994: 77), joita pidän vastaani tulleista onnistuneimpina, vaikken niistä jokaista allekirjoittaisikaan. Käsitteen kriittisestä arvioinnista ja kontekstualisoinnista ks. etenkin Onikki 1994 ja Oakley (tulossa) 2005.
- ²¹ Johnson 1987: 28-30, Lakoff & Johnson 1999: 35-6
- ²² McConachie 2002: 99
- ²³ Onikki 1994: 75
- ²⁴ Lakoff & Johnson 1999: 5, 464-5
- ²⁵ McConachie 1993: 32; 2001: 581
- ²⁶ Lakoff & Johnson 1999: 36, 97
- ²⁷ Johnson 1987: xxxvii, 41
- ²⁸ Kainlauri 2001: 656, 663. Ohimennen Lakoff ja Johnson toki viittaavat esimerkiksi hypoteesiensa neuraaliseen perustaan (1999: 54-6) sekä metaforien rooliin vaikkapa spontaaneissa eleissä ja viittomakielissä (mts.: 85-6). Jälkimmäisten tutkimusta voi pitää myös teatterin kannalta relevanttina, ks. etenkin *Cognitive Linguistics* 15:2/2004.
- ²⁹ Onikki 1994: 72, Kainlauri 2001: 658
- ³⁰ Nikanne 1992: 74
- ³¹ Johnson 1987: 137
- ³² Käsittemetaforilla hahmotetaan vastaavuuksia kokonaisten kokemuksen alojen välille ja ne ovat aina enemmän kuin yksittäisten toteutumiansa summa. ”Aika on rahaa” monin tavoin sekä puheessamme että toiminnassamme: sitä voi *säästää* tai *tuhlata*, sitä voi olla *niukasti* tai *runsaasti*, se voi *riittää* mutta myös *loppua kesken*. Ajan mukaan määritellään yhtä lailla puheluiden hinnat kuin lainojen korot tai hotellihuoneiden vuokrat. (Leino 2002a: 501)
- ³³ Lakoff & Johnson 2003: 145, 147-155. Lakoffin internetissä levitetty artikkeli ”Metaphor and War” (1991) löytyy tämän kirjoitushetkellä esim. os. <http://philosophy.uoregon.edu/metaphor/lakoff-l.htm>.
- ³⁴ Sacks 2001: 20-34, 66-9; Kähkönen 2003: 107
- ³⁵ Kähkönen 2004: 22, 25; McConachie 2001: 578
- ³⁶ McConachie 2003: 15
- ³⁷ McConachie 2003 mts.: 36
- ³⁸ Johnson 1987: 22
- ³⁹ Leino 2002b; Kähkönen 2004: etenkin 36-40; Tikka 2002: 31. Itse asiassa Tikka pitää Lakoffin ja Johnsonin metaforateoriaa kuvaskemaattisine rakenteineen ”hämmäntävän analogisena” Eisensteinin ajattelulle ja sen teoreettisille muotoiluille (2002: 31).
- ⁴⁰ McConachie 2001: 571-2, 584; 2003: viii-ix, 25

- ⁴¹ Lakoff & Johnson 1999: 93
- ⁴² McConachie 1994: 116; 2001: 580, 583; 2003: 20, 24-5
- ⁴³ *Contain*-verbin johdannaisia – *contained, container, containment* – lienee mahdollon järkevästi suomentaa yhden sanan puitteissa; kuitenkin skeemaa ei selkeine sisäpuoli/ulkopuoli -rakenteineen voi pitää myöskään kielispesifinä. *Container*ille tarjotuista suomennoksista SÄILIÖ tuntuu ASTIAA toimivammalta, koska jälkimmäinen näyttäisi olevan sen rakenteeseen jonkinlaisen (sinänsä mahdollisen) päältä auki -tyyppisen piirteen.
- ⁴⁴ McConachie 2001: 585; 2003: x-xi
- ⁴⁵ McConachie 2003: xi, 27-31, 35-41
- ⁴⁶ McConachie 1993: 42; 2001: 586; 2003: 9, 16, 18, 46
- ⁴⁷ McConachie 2003: 12, 18-9, 22, 24, 50-4, 56-282; 1993: 36-9. Henkilöhahmojen ja narratiivien tasolla McConachie erottelee aikakauden Broadway-teatterista kolme säiliöajattelua tukevaa tyyppimetafora: hän kirjoittaa ”tyhjästä pojista” kasvamassa miehiksi (s.o. täyttymässä heteroseksuaalisella substanssilla), toiseudelta suojautuvista bunkkeroituvista ”perhepiireistä” – suojeltiin niillä sitten omaa tai humaanimmin koko ”ihmiskunnan perhettä” – sekä ”pirstaleisista sankareista”, jotka atomipommin varjossa koettavat koota itseään kasaan. Toisaalta kirjan jokaisessa osassa käsitellään myös näille tavallaan vastakkaisia hahmoja ja tarinoita, useinkin aiempien aikakausien ”jäännöskemoilla” operoivia säiliöajattelun vas-tanäytelmiä: tyhjän pojan taustalla häämöttää homoseksuaali, valkoista perhettä varjostaa sen musta vastine, pirstaleista sankaria uhkaa hedelmällinen nainen.
- ⁴⁸ Tämän tyyppiset vertailut jäävät McConachiella usein pelkiksi heitoiksi, vaikka hän varsin vakuuttavan kirjallisuusarsenaalin esittääkin televisiota koskevien tulkintojensa tueksi (2003: 332); toisaalla hän mainitsee esimerkiksi Meyerholdin ja futuristien nojanneen erilaisiin VOIMA-skeemoihin ja Brechtin keskittyneen PROSESSIIN (1993: 35). Ei niin, etteivätkö pienen vastaanottimen lähi- ja keskikuvat toimisi toisin kuin elokuvallinen syvyysilluusio: ”Virittäytyneinä ilmiöiden pintaominaisuuksiin pikemmin kuin syvyyksiin ja ytimiin amerikkalaisista tuli [McConachien mukaan] vielä tietoisempia glamourista, paketoinnista ja ihonväristä kuin he 1950-luvulla olivat olleet” (2003: 284).
- ⁴⁹ McConachie 1993: 34-5, 43; 2001: 586; 2003: 55, 283-4, 299, vrt. viite 47. Mitä käsitejärjestelmien performatiiviseen voimaan tulee, voidaan tässä kohden huomioida myös Lakoffin laaja poliittinen kirjoittelu Yhdysvaltain vuoden 2004 presidentinvaalien yhteydessä: ks. esim. <http://www.alternet.org/authors/5699/>.
- ⁵⁰ Edellä käsitellyn ohella ainoa tuntemani monografia on kuitenkin Mary Thomas Crane’in tekstikeskeinen *Shakespeare’s Brain* (2000), jonka teoreettisesti valaiseva johdantoluku on tämän kirjoitushetkellä luettavissa Princeton University Pressin kotisivuilta os. <http://pup.princeton.edu>. McConachie ja F. Elizabeth Hart ovat toimittavassa artikkelivalikoimaa *Performance and Cognition*.
- ⁵¹ Sugiera 2002: 233; Brook 1972: 81
- ⁵² Ko. esityksistä ks. Dils 2002
- ⁵³ Neurobiologi Antonio Damasio palauttaa jopa *tietoisuuden synnyn* esineen ja eliön välisen suhteen kartoittamiseen (2000: 139).

- ⁵⁴ Dils 2002: 94, 101
- ⁵⁵ Kleist 2000: 3
- ⁵⁶ Johansson 1973. Tämä havainnon perustason reduktiivisuus voidaan liittää yhtä lailla karikatyyrien mieltämiseen kuin siihen, että ylipäätään *tunnistamme ihmisiä* heidän asennoistaan ja ilmeistään riippumatta (Bacon 2000: 34). *Gestalt*-ajattelun mukaisesti kokonaisuus on psykologisesti osiaan tärkeämpi.
- ⁵⁷ Mandler 2004: 104; Michotte 1963; Boyer 2001: 99. Elollisen liikkeen ei siis tarvitse olla biologista; kliinisemmissä tutkimuksissa niihin liittyviä päättelyrakenteita on jopa paikannettu aivojen eri osiin (ks. esim. Boyer 2001: 100-1, 144-5). Kausaalisuuden kognitiota on tutkittu laajasti (ks. etenkin Sperber et al. [toim.] 1996), mutta esimerkiksi ilmiasu- ja liikeinformaation suhteellisesta merkityksestä ei nähdäkseni vallitse mitään yleistä konsensusta.
- ⁵⁸ ks. Obratsov 1985: 107-10, 265-7, 280
- ⁵⁹ Tillis 1992: 47, 56, 66; Boyer 2001: 143
- ⁶⁰ McConachie 2004: 2-3
- ⁶¹ Bacon 2000: 32, 35; Turner 1996
- ⁶² vrt. Bogatyrev 1983; Jurkowski 1988: 57-82
- ⁶³ McConachie 1994: 118-9; 2003: 26
- ⁶⁴ vrt. Lotman 1989: 141. Tietenkään en väitä, että muoto olisi sivuutettavissa millään muulla kuin aivan perustavimmalla havainnon tasolla: kuten Obratsov mainitsee (1985: 265), on kuulakärkikynän ”henkilö” väistämättä erilainen kuin lyijykynän. Antropologi Alfred Gellin huomio jumalkuvien ruumiinakoista yhdistää morfologian kognitiivisiin skeemoihin: hänen mukaansa etenkin silmät toimivat ”sisäisyyden”, mielen ja intentioiden välittöminä merkitsijöinä, mutta sisäkkäisyyden säilyessä (vrt. *containment*) ei antropomorfinen muotokaan ole välttämätön. ”Kaikkein pyhimpään” säilöttynä mikä ikinä kivi riittää animoimaan kokonaisen egyptiläisen temppelin. (1998: 13, 68, 125-36)
- ⁶⁵ Viittaa englantilaisen Punch and Judy -tradition groteskeihin juonenkuljetteluihin: prototyyppisessä skenaariossa herra Punch ehtii tappaa paitsi vaimonsa, esimerkiksi Hovimiehen, Tohtorin, Palvelijan, Sokean, Poliisimestarin ja lopulta itse Paholaisen.
- ⁶⁶ Mandler 1992: 590-1, 596, 602; 2004: 59-119. Liikeinformaation primaariudesta ei suinkaan olla yksimielisiä (vrt. viitteeseen 57); paradigmaattisena taustahahmona voi mainita kehityspsykologi Jean Piaget'n (1896–1980), joka toisinaan on liitetty myös Lakoffin ja Johnsoniin. Mandler ei allekirjoita tämän oletusta lapsen varhaiskehityksen täysin sensomotorisesta vaiheesta, vaan korostaa käsitejärjestelmän kehittyvän jo hyvissä ajoin ennen kielen omaksumista; tähän liittyen hän myös erottaa ”eksplisiittisen käsitetiedon” ”implisiittisestä havaintotiedosta”. Jos siis Lakoff ja Johnson ”sensomotorisesti” mainitsevat syömisen ja ulostamisen lapsen varhaisimpina kosketuksina SÄILIÖ-skeemaan, pitää Mandler näköhavainnon käsitteistämistä todennäköisesti helpompana ja aikaisempana. (Mandler 1992: 589; 2004: viii, 12-4, 101-2)
- ⁶⁷ Boyer 2001: 145; Guthrie 2002
- ⁶⁸ Gell 1998: 14-9, 22, 122-3
- ⁶⁹ Boyer 2001: 147; Tillis 1992: 49; Mandler 2004: 107

- ⁷⁰ Boyer 2001: 60-5
- ⁷¹ Etenkin Fauconnier & Turner 2002, vrt. Lakoff & Johnson 1999: 47, 2003: 261-4. Hyvän lähtöpisteen tarjoaa myös Turnerin kotisivu (<http://www.markturner.org>), jonka anteliaista artikkelilinkeistä Grady et al. 1999 keskittyy metafora- ja integraatioteorioiden vertailuun.
- ⁷² Boyer 2002: 71
- ⁷³ vrt. Turner 2002: 14-5
- ⁷⁴ Fauconnier & Turner 2002: 266-7; 76-7
- ⁷⁵ Mandler 2004: 116
- ⁷⁶ Mainituista teknologioista ks. esim. Tillis 2001: 187-8
- ⁷⁷ Tillis löytää englannin *puppeteer*-sanana taustalta muulinkuljettajaa tarkoittavan ilmaisun *muleteer*. Välttääkseen kapean mielikuvan yksittäistä nukkea kaikkivaltiaana ohjaavasta luojahahmosta hän itse käyttää mieluummin eksaktimpia termejä tai puhuu yleistasolla nukketaitelijoista. (1992: 30-1)
- ⁷⁸ Jurkowski 1998: 477, 480-1, 483-4
- ⁷⁹ Tillis 1996: 115
- ⁸⁰ Jurkowski 1988: 42-3, 80-1
- ⁸¹ Väistämättähän esim. elokuvan ja etenkin animaation kehitys on vaikuttanut nukketatterinkin omaksumiin ilmaisumuotoihin (ks. esim. Jurkowski 1998: 203, 295, 305, 352, 432). Tutkija Tobin Nellhausin mukaan metateatterillisuus korostuu ylipäätään uusien kommunikaatiomuotojen haastaessa vanhempia: epävarmoina oletuskonventioiden legitimiudesta esim. näytelmäkirjailijat alkavat tällaisina kausina käyttää narratiivisia kehyksiä korostaakseen omaa toimijuuttaan tarinankertojina (McConachie 2003: 28).
- ⁸² ks. Jurkowski 1988: 21-2
- ⁸³ Tillis 1996: 113-7
- ⁸⁴ Johnson 1987: 125
- ⁸⁵ Lakoff 1987: 274
- ⁸⁶ Tillis 1992: 55
- ⁸⁷ vrt. McConachie 2001: 587-8
- ⁸⁸ vrt. Johnson 1987: 124
- ⁸⁹ Tillis 1996: 111
- ⁹⁰ Kaplin 1999: 32
- ⁹¹ Hurme 1992: 9
- ⁹² Kaplin 1999: 32-5
- ⁹³ mts. Myös Steve Tillis (1999: 185-192) on koettanut luokitella ei-nukketatterillisiä figuureita nukketatterillisin muuttujin, kontrollimekanismien, nivelpisteiden, kosketeltavuuden ja liikkeen samanaikaisuuden mukaan. Piirrosanimaatioita ja automaatteja hän ei malliinsa hyväksy, mutta löytää silti ainakin kolmenlaisia perushahmoja: ”tangible puppets (i.e., tangible objects that are tangibly moved), virtual puppets (i.e., intangible objects that are tangibly moved), and stop-action puppets (i.e., tangible objects that are intangibly moved)”.
- ⁹⁴ Prototyypeistä ja perheyhtäläisyyksistä ks. esim. Lakoff 1987: 40-6; tärkeitä taustavaikuttajia tässä ovat Eleanor Rosch ja Ludwig Wittgenstein. Ideana on, ettei kategorioita tulisi ajatella joidenkin annettujen ominaisuuksien selkeärajaisina

säiliöinä, vaan asteittaisina ja limittyvinäkin: jokin punaisen sävy koetaan toista punaisemmaksi, peippo pingviiniä linnummaksi – siis *tyypillisemmäksi* kategoriansa edustajaksi. Toisaalta tyyppillinen voi poiketa paljonkin *ihanteellisesta*, ajateltakoon vaikkapa kategorialla aviomies.

⁹⁵ Boyer 2001: 97; Mandler 2004: 102

⁹⁶ ks. Lakoff & Johnson 1999: 177-8, 270-4

⁹⁷ Tillis 1992: 51-4; 159-66. Ihmisen kokoinen (*human-scale*) on tässä oma tarkennukseni, joka jälleen korostaa metaforien ja abstraktioiden konkreettista, ruumiillista perustaa.

⁹⁸ Tillis 1992: 167-9

⁹⁹ Shershow 1995: 3, 6

¹⁰⁰ Shershow 1995 mts.: 9, 14, 20. Derrida kirjoittaa teologisesta ja ei-teologisesta teatterista *L'Écriture et la différence* -kirjansa (1967) Artaud-artikkelissa ”Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation”.

¹⁰¹ *Valtio* 514a-b; Platon 1981: 247

¹⁰² Shershow 1995: 9-11. Jos Craig valtatraditiolle näennäisen vastakkaisesti nostaakin nukun ja naamion haaveteatterinsa keskiöön, kääntää hän vain erään hierarkian toisin päin sen teologista luonnetta muuttamatta. Toisaalta kysymys on modernin ohjaajan valtapyrkimyksistä, joita Shershow'n tapaan voi rinnastaa myös fasismin samanaikaiseen nousuun (mts.: 194-205).

¹⁰³ ks. myös Lakoffin ja Johnsonin tulkinnat Platonin metaforajärjestelmistä (1999: 364-72). Platonin *Laeissa* (644e) nukkemetafora toistuu tavalla, jota olen jo edellisen luvun lopussa sivunnutkin: ”Kuvitelkaamme, että me kaikki elolliset olennot olemme jumalien tekemiä sätkynukkeja, heidän leluikseenko vai johonkin tositarkoitukseen valmistettuja, sitä emme voi tietää.” (*Teokset* 6, s. 30. Otava, Helsinki 1986.)

¹⁰⁴ Lakoff 1987: 274

¹⁰⁵ *Valtio* 434c-5e; Shershow 1995: 19; Anttonen 1996: 29

¹⁰⁶ Samaa hierarkiaa kiintoisesti jatkaen Sergei Obraztsov (1985: 269) myös mainitsee, ettei hänen harrastamansa esineteatteri sittenkään edusta nukketeatterin ”runkoa, vaan ainoastaan erästä sen oksista”.

¹⁰⁷ Douglas 2000; Anttonen 1996: 83; Bahtin 2002

¹⁰⁸ ks. viite 94

¹⁰⁹ McConachie 1994: 118

¹¹⁰ vrt. esim. Damasio 2000: 138-9

¹¹¹ Tätä ilmaisnäytettä lukuun ottamatta Project Muse'in kautta löytyvät www-lähteet (osoitteen alku <http://muse.jhu.edu>) edellyttävät käyttämään esimerkiksi yliopiston palvelinta.

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Anttonen, Veikko 1996. *Ihmisen ja maan rajat. 'Pyhä' kulttuurisena kategoriana*. SKS,

- Helsinki.
- Bacon, Henry 2000. "Ecosta ekologiseen elokuvateoriaan". *Lähikuva* 1, 31-43.
- Bahtin, Mihail 1965/2002. *François Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*. Kolmas painos. Like, Helsinki.
- Bechtel, William, Adele Abrahamsen ja George Graham 1998. "The Life of Cognitive Science" teoksessa *A Companion to Cognitive Science*, 1-104. Eds. W. Bechtel & G. Graham. Blackwell, Oxford.
- Bell, John (toim.) 1999. "Puppets, Masks, and Performing Objects". *TDR: The Drama Review* 43:3 (Fall). [28.1. 2005 saatavilla www.muodossa.os. http://muse.jhu.edu/demo/the_drama_review/] ¹¹¹
- Bogatyrev, Petr 1973/1983. "The interconnection of two similar semiotic systems: The puppet theater and the theater of living actors" teoksessa Proschan (toim.), 47-67.
- Boyer, Pascal 2001. *Religion Explained. The Evolutionary Origins of Religious Thought*. Basic Books, New York.
- 2002. "Why Do Gods and Spirits Matter at All?" teoksessa Pyysiäinen & Anttonen (toim.), 68-92.
- Brook, Peter 1968/1972. *Tyhjä tila. Nykysteatterista ja sen mahdollisuuksista*. WSOY, Helsinki.
- Crane, Mary Thomas 2000. *Shakespeare's Brain. Reading with Cognitive Theory*. Princeton University Press, Princeton and Oxford. [28.1. 2005 johdantoluku saatavilla [www.muodossa os. http://www.pupress.princeton.edu/chapters/s6992.html](http://www.pupress.princeton.edu/chapters/s6992.html)]
- Damasio, Antonio 2000. *Tapahtumisen tunne. Miten tietoisuus syntyy*. Terra Cognita, Helsinki.
- Dils, Ann 2002. "The Ghost in the Machine. Merce Cunningham and Bill T. Jones." *Performing Arts Journal* 70, 94-104.
- Douglas, Mary 1966/2000. *Puhtaus ja vaara. Rituaalisen rajanvedon analyysi*. Vastapaino, Tampere.
- Dufva, Hannele 2000. "Miten kieltä tutkitaan kognitiivisesti: dialoginen näkökulma" teoksessa Kajannes & Kirstinä (toim.), 23-47.
- Fauconnier, Gilles ja Mark Turner 2002. *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. Basic Books, New York.
- Gell, Alfred 1998. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Clarendon, Oxford.
- Gibson, James J. 1979/1986. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Lawrence Erlbaum, London and Hillsdale (N.J.).
- Grady, Joseph, Todd Oakley ja Seana Coulson 1999. "Conceptual Blending and Metaphor" teoksessa *Metaphor in Cognitive Linguistics*, eds. G. Steen & R. Gibbs. John Benjamins, Amsterdam and Philadelphia. [28.1. 2005 saatavilla [www.muodossa os. http://www.markturner.org/blendaphor.html](http://www.markturner.org/blendaphor.html)]
- Guthrie, Stewart 2002. "Animal Animism: Evolutionary Roots of Religious Cognition" teoksessa Pyysiäinen & Anttonen (toim.), 38-67.
- Hautamäki, Antti ja Paavo Pylkkänen 2001. "Kognitiivisen esihistoriaa" teoksessa Saariluoma et al. (toim.), 10-25.
- Hogan, Patrick Colm 2003. *Cognitive Science, Literature, and the Arts. A Guide for Humanists*. Routledge, New York and London.

- Hurme, Juha 1992. *Parrakkaat lapset. Johdatus esityskeskiseen teatterinäkemykseen ja esitystutkimukseen*. Karloff Film, Oulu.
- Johansson, Gunnar 1973. "Visual Perception of Biological Motion and a Model for its Analysis". *Perception and Psychophysics* 14, 201-11.
- Johnson, Mark 1987. *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. University of Chicago Press, Chicago and London.
- Jurkowski, Henryk 1988. *Aspects of Puppet Theatre. A collection of Essays*. Ed. Penny Francis. Puppet Centre Trust, London.
- 1998. *A History of European Puppetry. Volume Two: The Twentieth Century*. Collaborating Editor: Penny Francis. Edwin Mellen, Lewinston–Queenston–Lampeter.
- Kainlauri, Tero 2001. "Ruumiillistunut mieli länsimaisen filosofian kimpussa". *Virtittäjä* 4, 654-665.
- Kajannes, Katriina 2000. "Ihminen, kieli ja kognitio" teoksessa Kajannes & Kirstinä (toim.), 9-22.
- Kajannes, Katriina ja Leena Kirstinä (toim.) 2000. *Kirjallisuus, kieli ja kognitio. Kognitiivisesta kirjallisuuden- ja kielentutkimuksesta*. Helsinki University Press, Helsinki.
- Kaplin, Stephen 1999. "A Puppet Tree. A Model for the Field of Puppet Theatre" teoksessa Bell (toim.), 18-25 [myös www-muodossa].
- Kleist, Heinrich von 1810/2000. "Marionettiteatterista". *Synteesi* 2, 2-6.
- Kähkönen, Marjut 2003. "'Auki molemmista päistä.' Ruumiilliset metaforat ja feminismi" teoksessa *Ruumiillisuus. Merkillisiä ruumita kirjallisuudessa*, 98-119. KTS:n vuosikirja 55, toim. Sanna Karkulehto ja Ilmari Leppihalme. SKS, Helsinki.
- 2004. *Ei kenenkään veli. Naiskirjailijuuden metaforat Helvi Hämäläisen lyriikassa*. SKS, Helsinki.
- Lakoff, George 1987. *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. University of Chicago Press, Chicago and London.
- Lakoff, George ja Mark Johnson 1980/2003. *Metaphors We Live By. With a new afterword*. University of Chicago Press, Chicago and London.
- 1999. *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. Basic Books, New York.
- Leino, Pentti 1983/2002a. "Mielikuvat kielikuvien takana" teoksessa *Mittoja, muotoja, merkityksiä*, 498-515. SKS, Helsinki.
- 1990/2002b. "Spatiaaliset suhteet suomen kielessä: kognitiivinen näkökulma" teoksessa *Mittoja, muotoja, merkityksiä*, 572-607. SKS, Helsinki.
- Lotman, Juri 1989. *Merkkien maailma. Kirjoitelmia semiotiikasta*. SN, Helsinki.
- Mandler, Jean M. 1992. "How to Build a Baby: II. Conceptual Primitives." *Psychological Review* 99:4, 587-604.
- Mandler, Jean Matter 2004. *The Foundations of Mind. Origins of Conceptual Thought*. Oxford University Press, Oxford and New York.
- McConachie, Bruce 1993. "Metaphors We Act By: Kinesthetics, Cognitive Psychology, and Historical Structures". *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Spring, 25-45.
- [A.] 1994. "Approaching Performance History Through Cognitive Psychology".

- Assaph. Studies in the Theatre. Section C*, No. 10, 113-122.
- 2001. "Doing Things with Image Schemas: The Cognitive Turn in Theatre Studies and the Problem of Experience for Historians." *Theatre Journal* 53, 569-594. [28.1. 2005 saatavilla [www-muodossa os.](http://www.muodossa.os)
http://muse.jhu.edu/journals/theatre_journal/v053/53.4mcconachie.html]
- 2002. "Using Cognitive Science to Understand Spatiality and Community in the Theater". *Contemporary Theatre Review* 12:3, 97-114.
- 2003. *American Theater in the Culture of the Cold War. Producing and Contesting Containment, 1947-1962*. University of Iowa Press, Iowa City.
- 2004. "Engaging Audiences in Performance: A Cognitive Approach". [Julkaisematon seminaaripaperi, esitetty ICATS-kesäkoulussa (International Centre for Advanced Theatre Studies) Helsingissä 2.8.2004.]
- Michotte, A. 1963. *The Perception of Causality*. Methuen, London.
- Neisser, Ulric 1982. *Kognitio ja todellisuus*. Weilin+Göös, Espoo.
- Nikanne, Urpo 1992. "Metaforien mukana" teoksessa *Metafora. Ikkuna kieleen, mieleen ja kulttuuriin*, 60-78. Toim. Lauri Harvilahti et al. SKS, Helsinki. [28.1. 2005 verkkoaineistona Tampereen ja Helsingin yliopistokirjastojen internetsivuilla.]
- Oakley, Todd (tulossa 2005). "Image Schema" teoksessa *The Handbook of Cognitive Linguistics*, eds. Dirk Geeraerts & Hubert Cuyckens. Oxford University Press, Oxford and New York. [28.1. 2005 saatavilla [www-muodossa os.](http://www.muodossa.os)
http://www.cwru.edu/artsci/engl/oakley/image_schema.pdf]
- Obraztsov, Sergei 1985. *My Profession*. Raduga Publishers, Moscow.
- Onikki, Tiina 1994. "Skeema merkitysrakenteen ja taustatiedon kuvauksessa" teoksessa *Suomen kielen kognitiivista kielioppia 2. Näkökulmia polysemiaan*, 70-138. Toim. Pentti Leino ja Tiina Onikki. Helsingin yliopiston suomen kielen laitos, Helsinki.
- Platon 1981. *Valtio. Teokset 4*. Otava, Helsinki.
- Proschan, Frank (toim.) 1983. *Puppets, Masks, and Performing Objects from Semiotic Perspectives. Semiotica 47-1/4*. Mouton, Amsterdam-Berlin-New York.
- Pyysiäinen, Ilkka ja Veikko Anttonen (toim.) 2002. *Current Approaches in the Cognitive Science of Religion*. Continuum, London-New York.
- Saariluoma, Pertti 2001. "Moderni kognitiotiede" teoksessa Saariluoma et al. (toim.), 26-50.
- Saariluoma, Pertti, Matti Kamppinen ja Antti Hautamäki (toim.) 2001. *Moderni kognitiotiede*. Gaudeamus, Helsinki.
- Sacks, Oliver 1985/2001. *Mies joka luuli vaimoiaan hatuksi*. Tammi, Helsinki.
- Shershow, Scott Cutler 1995. *Puppets and "Popular" Culture*. Cornell University Press, Ithaca and London.
- Sperber, Dan et al. (toim.) 1996. *Causal Cognition. A Multidisciplinary Debate*. Clarendon, Oxford.
- Sugiera, Malgorzata 2002. "Theatricality and Cognitive Science". *SubStance* (#98/99) 31: 2&3. *Special Issue* [on] *Theatricality*, 225-35. Ed. Josette Féral. [28.1. 2005 saatavilla [www-muodossa os.](http://www.muodossa.os) <http://muse.jhu.edu/journals/substance/v031/31.2sugiera.html>]

- Tikka, Pia 2002. "Sergei Eisensteinin ajattelun rakenteet ja kuvakieli kehollisen mielen näkökulmasta". *Lähikuva* 2, 26-41.
- Tillis, Steve 1992. *Toward and Aesthetics of the Puppet. Puppetry as a Theatrical Art*. Greenwood, New York–Westport (CT)–London.
- 1996. "The Actor Occluded: Puppet Theatre and Acting Theory." *Theatre Topics* 6: 2, 109-19. [28.1. 2005 saatavilla [www-muodossa os. http://muse.jhu.edu/journals/theatre_topics/v006/6.2tillis.html](http://muse.jhu.edu/journals/theatre_topics/v006/6.2tillis.html)]
- 1999. "The Art of Puppetry in the Age of Media Production" teoksessa Bell (toim.), 172-185 [myös [www-muodossa](http://muse.jhu.edu/journals/theatre_topics/v006/6.2tillis.html)].
- Turner, Mark 1996. *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language*. Oxford University Press, New York and Oxford.
- 2002. "The Cognitive Study of Art, Language, and Literature". *Poetics Today* 23:1 (Spring), 9-20. [28.1. 2005 saatavilla [www-muodossa os. http://muse.jhu.edu/journals/poetics_today/v023/23.1turner.html](http://muse.jhu.edu/journals/poetics_today/v023/23.1turner.html)]

III Esitys näyttää aikansa

Pirkko Koski

Traditio ja murros

Eino Salmelainen Nummisuutarien tulkkina 1954

Eino Salmelaisen ohjaus Aleksis Kiven Nummisuutareista syksyllä 1954 synnytti keskustelun kansallisen klassikon oikeasta tulkinnasta. Rintamalinja näyttää syntyneen kirjallisen tradition ja teatterillisten uudistusten kannattajien välille. Paradoksaalista on, että radikaali tulkinta perustui Kiven tekstin uudenlaiseen analyysiin, kun taas tradition kannattajien käsityksissä voi nähdä sitä vahvempaa esityserinteen vaikutusta. Esityksen katsottiin loukkaavan Aleksis Kiven oikeuksia perustavanlaatuisella tavalla. Kanonisoitujen merkkiteosten on kuitenkin nähty olevan liikkeessä: niiden aseman ravistelu, uudenlaiset luennat, vahvistaa teoksien asemaa kollektiivisen muistin ja inhimillisen elämän ymmärryksen lähteenä. Salmelaisen ohjauskin voidaan näin nähdä Nummisuutarien klassikkoaseman todisteena ja vahvistajana.

Traditiotia saa murtaa ja uusia luoda, mikäli uusi on elinkelpoista, eikä uudistusten vastustaminen olekaan alempana esitettyjen huomautusten lähtökohtana. Mutta tässä tapauksessa ei suinkaan ole kysymys aikaisemmasta poikkeavasta esitystyylisestä, vaan yksinomaan siitä, että ohjaajan lähtökohta on ollut väärä. [--]

Tampereen Työväen Teatterin 'Nummisuutarit' on Aleksis Kiven tulkitsijana perusnäkemykseltään väärä ja järkyttävän Aleksis Kiveä sitten A. Ahlqvistin toimien kohdannut vääryys.¹

Eino Salmelainen ohjasi Aleksis Kiven näytelmän *Nummisuutarit* Tampereen Työväen Teatteriin syksyn 1954 lopulla. Hänen tulkintansa analysoi tekstiä realistisena kuvauksena. Eskon sijasta huomio kiinnitettiin koko kyläyhteisöön, ja huumoria varjosti vakava asenne inhimillisiin

heikkouksiin juominen mukaan lukien. Kriitikot kiittivät esitystä, yleisö hyväksyi mutta ei ollut ylen määrin innostunut ja Aleksis Kiven Seura nostatti kansalliskirjailijan maineen mustaamisesta syyttävän keskustelun lähettämällä Suomalaiseen Suomeen maisteri Toini Havulta tilaamansa ”asiantuntijalausunnon”. Sen yleissävyyjä edellä lainatut otteet hyvin edustavat.² Kirjoituksen mukaan Salmelainen siis loukkasi kirjailijan oikeuksia perustavanlaatuisella tavalla.

Lausunnon ajoitus on jo kiinnostava, ilmestyi hän lähes samanaikaisesti Väinö Linnan *Tuntematon sotilas*, jonka Toini Havu tunnetusti tuomitsi suomalaisten sotilaiden häpäisyksi ja kansalliseksi mustamaalaukseksi. *Nummisuutarien* esityksestä oli kirjoitettu kiittäviä päivälehtien kritiikkejä, jotka selvästikään eivät tyydyttäneet arvion tilaajia. Suomalaiseen Suomeen lähetetty lausunto pyydettiin Toini Havulta. ”Miksi juuri häneltä, sitä ei selitetä; kenties Seuran johtokunnalla oli joitakin takeita siitä, että täten saatava lausunto sopii sen omiin tarkoituksiin”, arveli lausuntoa kritisoinut Eino S. Repo.³ Suomalainen Suomi ei lehtenä halunnut ottaa kantaa tai oli kenties Seuran kanssa vähän eri linjoilla, sillä pitkä arvio julkaistiin Keskustelua–palstalla ja se oli saanut seurakseen Revon yhtä perusteellisen kommentoinnin.

Vastineen perusteella arvioiden Repokin näyttää ajattelevan teatteria vain näytelmän kuvituksena. Häntäkin voi siis pitää monien aikalaisten tavoin epäitsenäisen teatteritaiteen kannattajana, joka näki ohjaajan vain kirjailijan tavoitteiden heijastajana, eikä hän eksplisiittisesti arvioinut Salmelaisen ohjausta sinänsä. Hänen kritiikkinsä kohdistui Aleksis Kiven Seuran ja Havun pyrkimykseen ottaa oikeus päättää, mikä on hyvää ja huonoa tai *Nummisuutarien* oikea lukutapa. ”Kiven näkemys on nähty väärin ja Salmelaisen vielä vääremmin. Lausunto antaa Kiven ’Nummisuutareista’ virheellisen ja Salmelaisen ohjaamasta teatteriesityksestä erittäin virheellisen kuvan”, kirjoitti oikean ja väärän tunnistajaksi myös ryhtynyt Repo.⁴ Hän päätyi esittämään uudenlaista kansakuvaa, joka ei mahdu Havun määrittelyn kehyksiin. Revon mielestä kansan ymmärtäminen voitaisiin ulottaa Havun kritiikissä mainittuihin ”satamapuliukkoihin” saakka; sekä Kivi että Salmelainen olivat hänen mukaansa menneet näin pitkälle. ”Kivi vain tulkitsee näkemystään hienosyisemmällä huumorilla kuin Salmelainen ohjauksissaan. Siitä pahennus.”⁵ Repo hyväksyi esityksen kansakuvan, Havun kritiikin kohteen, mutta ei välttämättä lämmennyt esitykselle.

Keskustelu klassillisen tekstin oikeasta ja väärästä tulkinnasta sekä kansan ymmärtämisestä heijastaa kyseisen ajan taiteessa ja yhteiskunnassa havaittavaa ideologista kamppailua mutta paljastaa myös vakiintumatto-

muuden kirjallisen tekstin ja teatteriesityksen eron ja oikeutusten määrittelyssä. Tämä korostui, kun ohjaajan näkemys oli vahva ja tulkintatraditio kanonisoitu. *Nummisuutarit* paitsi kuvasi kansaa myös edusti kansallisia arvoja. Näytelmä kuului teattereiden kantaohjelmistoihin, ja sen esittämiseen oli muodostunut monia konventioita. Näytelmän henkilöt tunnistettiin draaman ja teatterin ulkopuolisessakin käytössä.

Mistä kiistassa oli lopulta kyse: Kiven teosta vääristävästä tulkinnasta, *Nummisuutarien* esityksiperinteen radikaalista poikkeamasta vai yleisemmästä teatteri-ilmaisussa tapahtuneesta murroksesta? Osallistuiko esitys laajempaan kansankuvauksen tradition uudistamiseen? Teatteriesitys poikkeaa lukukokemuksesta konkreettisuudessaan: lukijalla on katsojaa suurempi vapaus draaman maailman visualisoimiseen. ”Oikea” tapa tulkita *Nummisuutareita* edusti kenties pikemmin vuosikymmenten aikana vakiintuneen esityksiperinteen kuin Kiven tekstin lukemisen seuraamista? Saiko klassikotulkinta yleisöä, joka tunsikin kirjallisen teoksen mutta ei hyväksynyt ajan teatterin uusia muotoja? Ilmeistä on, että osalla vaikutusvaltaisesta yleisöstä oli Salmelaisen käsityksistä merkittävästi poikkeavia *Nummisuutarien* tulkintaa koskevia odotuksia.

Nummisuutarien vuoden 1954 esityksen vastaanotossa kärjistyy tradition noudattamista koskevan kiistan periaatteellinen paradoksaalisuus: näyttämöllä elävyytensä säilyttäneiden näytelmien klassillisuus perustuu juuri erilaisten lukutapojen mahdollisuuteen, ”ikuiseen” ajankohtaisuuteen. Eri ajat odottavat erilaisia tulkintoja. Draama menestyy näyttämöllä, jos se voidaan tulkita esityshetkeä koskettavalla tavalla. Mutta koskeeko tämä vapaus ”kansallista” taidetta?

Vaikka joissakin yleisöreaktioissa verrattiin TTT:n *Nummisuutarien* esitystä lukukokemukseen, suomalaisen ”tavallisen katsojan” näytelmien lukuharrastukseen voi suhtautua epäillen. Toisaalta osa kriittisestä yleisöstä, jota löytyi näyttävästi Aleksis Kiven Seurasta, pohjasi kantansa kirjalliseen asiantuntemukseen, jota ei ole syytä epäillä. Sen reaktiot ovat erityisen kiinnostavia, koska kärjistyneiden ilmaisujen pohjalta on helppo tarkastella kirjallisen ja teatteri-instituution (mukaan lukien kritiikki ja tuotantosysteemit) vallankäyttöä sekä teatteriesityksen eri ilmaisualueiden asemaa taidemuodon arvottamisessa. *Nummisuutareiden* kohdalla erityinen kiinnostus kohdistuu sanan ja kuvan suhteeseen sekä tapaan kuvata kansallista hahmoa.

Seuraavassa pyrin analysoimaan ja pohtimaan Salmelaisen ohjaamaa *Nummisuutarit*-esitystä sekä sen ympärillä käydyin keskustelun sisältöjä ja merkityksiä olettaen, että lähianalyysin kautta voi löytää teatterin ja näytel-

män, tradition ja murroksen sekä kansallisen eri ilmentämistapojen välisiä yleisempiäkin piirteitä ja sidoksia. Kuinka kauas kansallisesta perinteestä voidaan mennä kadottamatta edustavuutta? Teatteriesitys vastaanottoineen on monien diskurssien kohtauspaikka, ja Salmelaisen tulkinnastakin voidaan katsoa perustellusti moneen suuntaan. Erityisen kiinnostavaksi koen esityksen itsensä tarkastelun rinnalla pohtia *Nummisuutarien* esityserinteen taakkaa, Salmelaisen mainetta kansankuvaajana ja 1950-luvun suomalaisessa kulttuurikentässä tapahtunutta liikehdintää, siinä määrin kuin sen heijastumia löytyy tarkasteltavasta kohteesta.

Totuudellisuus ja tunnistettavuus

Nimestään huolimatta *Nummisuutareista* on muodostunut päähenkilönä Eskon näytelmä. Esko on Hamletin tapainen näyttelijöiden toiverooli, mutta hahmon kansallista merkittävyyttä todistaa myös irtautuminen läh-tökohdista tai ainakin juonellisesta sisällöstä teatterin ja draaman ulkopuo-liseen käyttöön. Benedict Anderson kirjoittaa ”modulaareista” kulttuurisista tuotteista, jotka ovat saavuttaneet siinä määrin tunnistettavan aseman, että ne voidaan siirtää muualle, ne ovat ”cabable of being transplanted”.⁶ Mallin *Nummisuutareita* koskevana sovelluksina voidaan nähdä esimerkiksi Eskoa kuvaava juhlasähke, suomalaisen teatterin 100-vuotisjuhlien juliste ja sanonta ”Eskon puumerkki”. Kiven hahmojen tunnuksiksi muodostui jo varhain harjastukka ja sulhasen varusteeksi annettu hattu. Käytäntö pohjanee syntytajan tapoihin mutta on säilyttänyt tunnistettavuutensa kuvataiteen ja teatterin visualisoinnin ansiosta. Sähkelomakkeessa kansallispukuinen ja häähattuinen Esko lukee sanomaa asennossa, joka rinnastuu virallisten julistusten esityskonventioon. Teatterijulisteessa hatusta nouseva kynttiläkimppu muodostaa eräänlaisen syntymäpäiväkakun. ”Eskon puumerkki” sanontana taas kertoo henkilökohtaisesta panoksesta, erottautumisesta massasta, usein myös yleisten normien vastustamisesta sekä jääräpäisestä oman asiaankuulumattomankin idean läpiviemisestä. Tämä näkyy vahvennettuna niissä tapauksissa, joissa sanonta on otettu erityiskäyttöön: sodanaikaisessa radiopakinoitsijan nimimerkissä ja Aleksis Kiven Seuran vuodesta 1975 lähtien jakamassa palkinnossa henkilölle, ”joka jollakin tavoin ilmaisee suomalaista itsepäisyyttä”.⁷ Huomionosoituksen kohteeksi päässeiden luettelo osoittaa, että jaon perustelut on usein otettu sananmukaisina huomioon. – Palkinnon jakaminen tuo vähän ironisenkin sävyn TTT:n esityksen synnyttämän keskustelun tarkasteluun ja Aleksis Kiven Seuran asemaan siinä.

Kansallisia hahmoja tarkastellut Joep Leerssen painottaa sitä, ettei

näitä koskevassa retoriikassa tärkeintä ole totuudellisuus vaan tunnistettavuus.⁸ Tunnistettava koetaan autenttiseksi, yhteiseksi ”meidän” totuudeksi, ja se voi muuttua normiksi. Tätä ei kuitenkaan voida määritellä ylhäältä käsin. ”Relevance can be produced only by the people, for only they can know which texts enable them to make the meanings that will function in their everyday lives”, toteaa John Fiske tarkastellessaan populaaria.⁹ Eskon häähahmon käyttö juhlayhteydessä ei sisällä pienintäkään ironiaa, vaikka alkuperäisessä juonenkulussa Eskon ”hää” saavat onnettoman lopun. Merkkipäivän viettäjä tuskin epäilee onnittelijan vilpittömyyttä sähkölomakkeen saadessaan. Syntymäpäiväkakku hyväksytään aidoksi juhlan symboliksi. Eskosta on tullut kansallinen hahmo, juhlistu itsenään, huolimatta komedian juonen sisältämästä epäonnistumisesta. Kun stereotypia on irronnut näytelmästä, yhteyden ei synny ironiaa. Puumerkin retorinen voima on kuvallisia moduuleja vahvemmin säilyttänyt yhteyden itse näytelmään, jonka henkeä käyttö seuraa hyvin. Se liittyy näytelmän tiettyyn hetkeen ja päähenkilön luonteen paljastavaan toimintaan. Esko pitää oikeutettuna, että hänen omakin nimensä on naimaluvassa, vaikka säännöt sanovat toisin. Hänen käyttäytymisessään moraalinen oikeus menee virallisen oikeuden ohi, ja moduloituminen todistaa anarkistisen puumerkin kirjoittamisen yleisestä hyväksynnästä. Näin syntyy komedian tekniikan kannalta nerokas detali, joka rakentaa Eskon toiminnan myöhempää luku-aihetta. Kaikki kolme esimerkkiä kohdistuvat Eskoon ja osoittavat tämän keskeisen aseman näytelmän kansallisessa arvottamisessa.

Rakentuminen kansalliseksi hahmoksi ei kuitenkaan edellytä yksiselitteisyyttä. Leerssenin analyysi kansallisista hahmoista sisältää keskeisenä ajatuksen, jonka mukaan selitystä merkittävydestä on etsittävä ”kieliopista”, tavasta jolla luonne on rakennettu, ei niinkään puheesta ja toiminnasta sinänsä. Leerssen näkee kansallisille hahmoille ominaisena piirteensä Janus-kasvoisuuden: yleisesti hyväksytyjen piirteiden alla voidaan erottaa kansallisesti torjuttuja piirteitä. ”[T]he currency of national attribute means it is tacitly accompanied in the discursive tradition by the latent presence of its possible opposite”, kirjoittaa Leerssen.¹⁰ Oma oletukseni on, että nämä torjutut piirteet on jätettävä latenteiksi eikä niitä ainakaan voida korostaa ylenpalttisesti, mikäli halutaan säilyttää kansallinen tunnistettavuus, hyväksyntä. Huumori on eräs tapa etäännyttää vaaralliseksi koettu. *Nummisuutarien* traditiossa huumorilla on ollut keskeinen asema, ja ”Eskon puumerkki” on tästä hyvä ja hyväksytty esimerkki. Toinen teatterin ulkopuolellakin tunnistettava humoristisesti kuvattu tapahtuma on Eskon humalan huippuhetki. Repliikki ”Minä siivet selkääni saan ja pyllyyni pit-

kän pyrstön, ja kohon korkeuksiin ylös” (s. 106) yhdistetään *Nummisuutareihin*, Eskoon ja humalan riemukkuuteen. Näytelmän pinnallinenkin lukeminen silti todistaa, että Kiven käsitys alkoholista ja humalasta sisälsi runsaasti vakavia piirteitä, jotka liittyvät erityisesti Iivarin ja Sakerin hahmoihin. Niiden painottaminen kuitenkin edellyttää huomion kohdistamista koko yhteisöön, eikä kuvaus oletettavasti myöskään taivu kovin helposti huumorin alueelle. Eskon korostamisen voi myös nähdä kansallisen alkoholiin liittyvän ongelman torjuntana.

Loren Kruger on tarkastellessaan kansallisen teatterin toteutumista eri kulttuureissa päätynt Bourdieuta soveltaen toteamukseen, että hallitsevien luokkien tapa viettää vapaa-aikaa universalistuu taiteeksi – tai teatteriksi –, kun taas alempien kansankerrosten huvitukset määritellään viihteeksi.¹¹ Tuskin tehdään vääryyttä Krugerin ajattelulle, jos sitä sovelletaan *Nummisuutarien* esitystraditioon toteamalla, että tämän taideteoksen tulkintojen hyväksynnän rajoja olivat rakentaneet suurten teattereiden kuten Suomen Kansallisteatterin esitykset, teatterikriitikoiden arviot aikaisemmista esityksistä ja Aleksis Kiven tuotannon tutkijat. Tampereen Työväen Teatterin tulkinta tuo kuitenkin näkyväksi myös näistä poikkeavan ”hallitsevan luokan”: teatterin ammattilaiset kriitikot mukaan lukien. Eino Salmelainen oli saavuttanut näkyvän aseman vahvana ja merkittävänä ohjaajana, jonka tulkintoja tarkasteltiin pikemmin ”kansan” kuin ”kansallisen” kontekstissa. Salmelaisella oli teatterikentällä hallitsevien tahojen tuki. Hänen ohjaamansa *Nummisuutarien* ”kielioppi” voidaan laajentaa kuvaamaan vastaanoton syvärakenteita: Kivi-tradition ja ajan ohjaustaiteen välistä jännitettä.

Robert Alter määrittelee modernin kirjallisuuden Raamattu-kuvauksia tarkastellessaan kaanonin tavalla, joka on helppo hyväksyä teatterin käyttöön. Hän näkee kanonisoidut teokset dynaamisina, ei kiinteinä. Kaanon on ”a dynamic transhistorical textual community and not a timeless inscription of fixed meanings”.¹² Hänen mukaansa kaanonin ravistelu itse asiassa vahvistaa sitä. Modernit kirjailijat vain vahvistavat Raamatun merkittävyttä: ”If their writing in certain respect unsettles the canon, makes us read it differently, invites us to imagine its cultural role in altered terms, they also reaffirm the continuing authority of canon as a resource of collective memory and as a guide for contemplating the dense tangle of human fate.”¹³ Teatterin ja draaman suhde voidaan nähdä samoin.

Kansallisesta protagonistista realistiseen kansakuvaan

Aleksis Kivi kirjoitti komedian. Vaikka hänen tiedetään perehtyneen maailmandraaman merkkiteoksiin, *lähtökohdana* ei voi pitää sitä, että hän olisi

kirjoittanut kansallisen teoksen. Merkitys syntyi ajan kuluessa, ja teatterilla oli näkyvä asema sen muotoutumisessa.

Eino Salmelainen on kirjoittanut analyysin *Nummisuutarien* henkilöistä teoksessaan *Ihminen näyttämöllä*. Kirja on ilmestynyt vasta 1970-luvun alussa, mutta tulkinnat tuntuvat seuraavan vuoden 1954 esityksen kuvauksia ja siksi ilmeisesti paljastavat ohjaajan peruskäsityksiä. Vielä varmemmin kuvaukset osoittavat Salmelaiselle ylipäätään ominaisen tavan lähestyä henkilöitään. Tämän hän ilmaisee myös suoraan: ”Kun näyttelijä saa kuvattavakseen sata vuotta sitten eläneen ihmisen, on hänen ensi työksensä kysyttävä itseltään: *minkä muotoisena tuo ihmislaatu esiintyy nykyisin?* Eikä meidän taatusti tarvitse kauan etsiä, kun jo hänet löydämme – ehkä ihan läheisestä tuttavapiiristämme.”¹⁴ Tunnetusti Salmelainen itse löysi nämä tuttavansa yleensä syntymäseudultaan Ikaalisista.

Salmelaisen analyysissa Topias on elämännautiskelija ja kaappijuoppo kylillä kiertelijä, Martta rakastettava hirmu ja Esko jo lapsena pakkomielteisen pätemisen tarpeen kehittänyt vanhin poika, joka kasvoi isänsä suojeluksessa ja äidin arvostuksen puutteessa. Salmelaisen radikaaleimmat tulkinnat koskevat Sakeria ja erityisesti Iivaria, jonka merkityksen näytelmän kokonaisuudelle hän haluaa nostaa aikaisempaa keskeisemmäksi. Sakeri oli oman aikansa puliukko ja Iivari matkalla samaan päämäärään. Salmelainen nostaa näkyviin alkoholin ongelmallisuuden, arvellen sen olleen yhtäläinen Kiven aikana, ja pohtii puolimatkan krouvien merkitystä kohtauspaikkoina.¹⁵

Salmelaisen analyysi päättyy näytelmän kansallisen merkittävyyden painottamiseen: ”Nummisuutarit on niin ohjaajan kuin näyttelijöidenkin kannalta hyvin vaateliäs näytelmä. Ja kuitenkin sen tulisi kuulua jokaisen kansallisia arvoja kunnioittavan teatterin ohjelmistoon.”¹⁶ Vuoden 1954 esityksen käsiohjelman tekstissä on sama henki. ”ALEKSIS KIVEN runous on *suomalaista*, sen suuruus suorassa suhteessa kansallisen peruslaatumme tajuun ja ilmentämiseen.” Salmelainen – teksti on epäilemättä hänen laatimaansa – kuvaa omaa aikaansa ulkomaisten virtausten tukahduttamana, kirjoittajan mukaan jopa siinä määrin, että ilma ympäriltä on loppua. Suomalaisten oli aika oppia elämään omillaan. ”Tällöin kenties voimme vielä pelastaa suomalaisen ajattelutapamme ja luoda oikein hyvää suomalaista teatteria, rakentaen sen kansalliselle perinteelle ja omille suomalaisille olosuhteille ja *ongelmille*.”¹⁷ Salmelainen painottaa traditiota, mutta tekee sen omalla tavallaan. Kansallinen näyttää olevan suomalaisen palveluksessa, menneisyys nykyhetken analyysin tukijana.

Salmelaisen käyttämää pääkirjaa ei ole löydetty, mutta dramaturgisista

muutoksista on muutamia viitteitä. Käsiohjelma vahvistaa muista lähteistä ilmenevän seikan, että kolmannen näytöksen kaksi osaa oli yhdistetty ja tapahtumat siirretty kokonaan Puol'matkan krouviin. Muut näytökset esitettiin näytelmätekstin ilmaisemissa paikoissa. Varsinainen väliaika sijoittui toisen ja kolmannen näytöksen väliin; muut näyttämövaihdot tehtiin nopeasti. Hämeenlinnan ja Puol'matkan krouvin tapahtumien yhdistämisen katsottiin yleisesti vaikuttaneen niiden tapahtumia korostavaksi. Samalla luonnollisesti painottui kohtauksissa mukana olleiden, erityisesti Iivarin ja eno Sakerin merkitys – ja näiden ongelmallinen juopottelu.

Kalevi Kalemaa on kirjoittaessaan kirjaa Veikko Sinisalosta haastatellut sekä tätä Salmelaisen ohjauksen Iivarin tulkitsijaa että Eskon rooliin valittua Reino Kalliolahtea. Kirjan mukaan Salmelaisen ohjauksen radikaalisuudesta oli kohistu jo ennen ensi-iltaa. Sakerin ja Iivarin roolit olivat kirjankin mukaan korostuneet. Reino Kalliolahti kuitenkin arveli, ettei Salmelainen välttämättä tarkoittanut aivan sitä mihin päädyttiin vaan ettei hän itse pystynyt tulkinnassaan kahden vahvan näyttelijän tasolle. ”Heidän yhteisnäyttelemisensä oli niin voimakasta ja elävää, että muut näyttelijät jäivät pakosta heikommiksi.” Erityisen vaikuttava oli Sinisalo: ”Iivarin humala ei ollut sievää mielennostatusta, vaan ihmismielen synkimpien ainesten ja pahimman epätoivon vellontaa”, raju ja vaarallinen. ”Kyllä se karmaisi, kun Veikko epätoivoissaan huusi: Kannu verta!”¹⁸

Eila Roine tulkitsi aikanaan Jaanaa ja muistaa esityksen onnistuneena. Tukinnassa lähdettiin tekstistä, ja Suomalaisen Suomen kirjoitus hämmästyttää Kivi-perinnettä tuntematonta näyttelijää. Salmelainen ei tehnyt mitään omiaan. ”Ei se mitään muuttanut. Se vain ajatteli uudestaan. [--] Ehkä raikkaammin ajatteli sen, ei mennyt vanhan kaavan mukaan”, toteaa Roine. Eno Sakeri oli kuvattu ”kurjuuden huippuna”, ja usein esittämättä jäänyt krouvikohtaus ”oli niin raadollinen kuin olla voi”. Huumori ei ole jäänyt päällimmäisenä mieleen: ”Ei se ollut hauskaa enää, se oli hyvin raadollista.” Eila Roine muistelee, että näytelmää esitettiin melko kauan, eikä yleisön reaktioista ole jäänyt hänelle mitään negatiivista mieleen. Roine pitää esitystä hyvin mielenkiintoisena eikä poikkeuksellisen rajuna. Kun Toini Havu kuvasi Jaanaa ”pahatapaiseksi letukaksi”, käsitys Roineen mukaan saattoi pohjata vain Jaanan puolustautumiseen ja joihinkin ärhäköihin vastauksiin Martalle. ”Se oli jotenkin niin vaatimatonta se, mitä siinä nyt oli uudistettu, mutta mitään ei hyväksytty.”¹⁹

Puolen vuosisadan aikana *Nummisuutareita* on uudistettu useita kertoja ja teatterin ilmaisutavat ovat voimistuneet, mikä saattaa vaikuttaa muistikuviiin. Näyttää silti täysin uskottavalta, ettei Salmelaisen ohjaus

synnyttänyt teatterin sisällä paheksuntaa eikä tunnetta kansalliskirjailijan häpäisystä. Teatterissa luettiin Salmelaiselle tyypilliseen tapaan näytelmätekstiä analyttisesti ja ennakkoasenteista vapaana, Salmelaisen linjassa.

Panu Rajala on Tampereen Työväen Teatterin historiassa kuvannut elävästi esityksen saamaa vastaanottoa mutta myös osoittanut tekstin ja esityksen välisiä yhteyksiä. Kristo esiintyi vain näytelmän lopussa, eikä Mikko Vilkastus loukannut neljännessä näytöksessä itseään. Iivari ja Sakeri nousivat tärkeydessä Eskon rinnalle. Näytelmän päätteeksi Ossi Kostian tulkitsema Sakeri ryntäsi ottamaan ryypyn Martan juhlapöydästä vapisevin käsin. Kosti Klemelä (liian?) nuorekkaana Karrin isäntänä piti juhlapuheensa kahden kesken Jaakolle, ei juhlayleisölle, ja Esko pilasi tulollaan Kreetan juhlatunnelman näkyvästi. Koomisuutta oli karsittu tai ainakin muunnettu uuteen vaimeampaan muotoon, ja henkilöhahmoille oli rakennettu oman ajan yhteiskunnallista ajattelua heijastava asema.²⁰ Rajala osoittaa saman kuin näyttelijät muistelmissaan: esitys poikkesi valoisan humoristisesta perinteestä, ja humalan eri muodot kuvattiin realistisesti.

Rajala kertoo myös Aleksis Kiven Seuran julkilausuman taustasta. Joulukuussa 1954 Seuran puheenjohtaja Kaarlo Urpelainen ja sihteeri Paa-vo Eini kävivät katsomassa Salmelaisen ohjausta ja tyytymättöminä näkemäänsä usuttivat Toini Havun, Helsingin Sanomien kulttuuri-osaston päällikön, ”katsomaan tätä rienausta”. Helsingin Sanomissa oli jo ilmestynyt positiivinen kritiikki eikä Aamulehti halunnut puuttua kamppailuun, ja murska-arvostelu ilmestyi Suomalaisessa Suomessa.²¹ Kirjoitus nostatti esitystä koskevan keskustelun uuteen vauhtiin. Myöhemmät kommentit näyttävät olevan pääosin esitystä puolustavia.

Havun oman lehden Helsingin Sanomien kritiikin oli kirjoittanut So-le Uexküll²², joka tuskin olisi voinut olla positiivisempi. Nämä kaksi kirjoittajaa edustavatkin *Nummisuutarien* esityksen arvioitsijoiden ääri-aitoja. Uexküllin kritiikki ottaa kantaa tradition ja uudistamisen merkitykseen ja arvioidessaan näytelmää, ohjausta ja näyttelijäntyötä painottaa henkilöku-
via. Uexküll pitää henkilöhahmojen puutteiden yksityiskohtaisessakin kuvauksessa luonteiden eikä tekojen tarkasteluun; Iivarin ja Sakerin tulkinnoissa painotetaan niiden tragikoomisuutta ja koskettavuutta, ei tapaa esittää juoppoa tai alkoholista. Salmelaisen ohjauksen merkittävä vahvuus on kirjoittajan mukaan omaperäinen ja hyvin perustelluksi tuleva henkilövalinta, jonka kautta näytelmän teemat muotoutuvat aikaisempaa tarkemmiksi ja uudenaikaisiksi.

Uexküll lukee esityksen ajan teatteriteoista tärkeimpiin. ”Uudista-
vaan taiteelliseen ratkaisuun” on päädytty ”uuden ajattelemisen” kautta.

”On kysymyksessä syvemmälle ulotetusta ja laajemmalti valottavasta näkökulmasta suoritettu Kiven tekstin, Kiven ihmisten ja heidän olentonsa, käyttäytymisensä ja tavoitteittensa tarkastelu, tutkistelu kaikkine syy-yhteyksinensä ja perspektiiveinensä siinä viime vuosisadan alkukymmenien suomalaisessa salokylä-yhteiskunnassa, jonka jäseniä he ovat.” Kriitikko kuvaa alkukohtauksen vakavuutta ja sen pohjustusta kontrastille, kun Esko havaitsee Karrin häissä tulleen petetyksi. Yhdistetyn Puol’matkan krouvin ja Hämeenlinnan tapahtumien kohtauksen Uexküll näkee alkukohtauksen vahvana vastakuvana ja siksi tärkeänä kokonaistulkinnassa. Hän kiittää useiden muiden esityksen kriitikkojen tavoin Reino Kalliolahden tulkintaa Eskosta eikä katso sen jääneen Iivarin ja Sakerin varjoon; esitys oli vain rakennettu yhteisön eikä Eskon näytelmäksi. Ossi Kostian Sakeritulkinta oli huippuluokkaa ja vavahduttava yksityiskohdissaankin: ”Hänen ’sisääntulonsa’, nauriinkarvaan naaman nousu näkyviin sängynpään takaa, repliikkina ’Olin minäkin jäsen raittiuden liitossa’, on monimielisessä vaikuttavuudessaan suorastaan ’tyrmäävä’ ja kehittely siitä edelleen samantasoista.”²³

Sole Uexküllin tradition uudelleen lukemista painottanut kritiikki palautti lukijoiden mieleen myös näytelmän syntyajan tuoreen näkökulman, Fredrik Cygnaeuksen näytelmää koskevan arvion tämän tutkielmassa, jossa koomisen ja traagisen raja osoitetaan liukuvaksi. Uexküllin mielestä esitys vastasi Cygnaeuksen tulkintaa: ”Miten syvä suomalainen totisuus, niin, kaihomielisyys kohoakin tämän hilpeyden syvyyksistä.”²⁴ Väitteille huumorin poistamisesta ei juuri anneta tukea.

Ilmeisesti esitys edellytti katsojilta uudenlaista asennoitumista näytelmään ja sen vakiintuneen esitystavan hylkäämistä, mutta siihen oli varauduttu sekä ennakkoinformaatiossa että Salmelaisen maineen vuoksi, olihan Salmelainen vähän aikaisemmin ohjannut myös Kiven Kihlauksen tuoreella, konventioista riisutulla tavalla. Häneltä tuskin odotettiin teatteriväen piirissä muunlaista kuin uutta luentaa. Kriitikot näyttävät myös aktiivisesti ponnistelleen ymmärryksensä puolesta, ja esimerkiksi Kansan Lehdessä positiivisen arvion kirjoittanut Sisko Salava tunnusti aluksi häkeltyneensä. Hänkin painotti Salmelaisen uskollisuutta tekstille; valonheittimet vain oli suunnattu aikaisemmin pimentoon jääneisiin kohtiin.²⁵ Yleensä paikalliset lehdet, joista Olavi Veistäjä Aamulehdessä kaipasi lämmintä huumoria, olivat helsinkiläisiä varovaisempia kiitoksissaan. Yleisökeskustelu liikkui laajalla kentällä lievistä paheksunnasta kiitoksiin.

Miten Toini Havu sitten perusteli kriittistä kantaansa? Hän otti auktoriteetiksi professori Viljo Tarkiaisen siteeraamalla heti alkuun tämän

Kivi-tutkimusta: *Nummisuutarien* oikea sävy korostaisi lämmintä kokonaisnäkemyistä, valoisaa hymyä ja tyyntä, lämmintä maailmanymmärrystä. Salmelaisen ”ohjaus on kohta kohdalta ristiriidassa tämän pätevän ja ytimekkään luonnehdinnan kanssa”. Se mursi esittämistradition ja toi esiin Salmelaisen eikä Kiven käsityksen kansasta. ”Perimmiltään Kivi on optimisti ja idealisti, kun taas Salmelainen ohjauksensa pohjalla näyttäytyy deprimoiduksi pessimistiksi.” Kiven teos oli rikas, Salmelaisen tulkinta kapea, ”henkilöt puhuvat toista ja ovat toista, koska luonteet ovat Salmelaisen eivätkä Kiven”. Henkilöt oli kauttaaltaan tulkittu väärin. Myös Havu siteeraa Cygnaeusta ja epäilemättä lähettääkseen viestin Uexküllille. Cygnaeus oli todennut Kiven antavan henkilöidensä puhua puolestaan tunkeutumatta niiden heikkouksia vakoilemaan. Havu uskoo tietävänsä, mitä Kivi teoksellaan tarkoitti. Hänen käsityksensä siitä on kauttaaltaan valoisaa ja positiivista kansakuvaa välittävä. On helppo tulkita arvio runebergiläisen Suomi-kuvan perilliseksi. Lausunto perustuu kauttaaltaan varsinaisen analyysin sijasta uskoon oikeasta tulkintatavasta.

Epäilemättä Salmelainen oli rakentanut tulkintansa henkilökuvat, mutta niiden ristiriitaisuus suhteessa Kiveen näyttäytyy pikemmin tunnistettavuuden kuin totuudellisuuden asiana. Jälkimmäinen olisi edellyttänyt retorisen toteamisen rinnalle analyysia, jos ylipäätään halutaan rajata ”oikeat” tulkinnat. Tunnistettavuus taas näyttää jakaneen vastaanottajien käsitykset. *Nummisuutarien* ympärillä käydyssä keskustelussa oltiin yksimielisiä siitä, että näytelmän esityserinnettä oli radikaalisti muutettu. Eri-mielisyyttä syntyi siitä, oliko muutos Kiven hengen mukaista ja näytelmää kunnioittavaa. Kiven hengen tavoittelussa vastauksia voidaan etsiä myös näytelmän syntyhetken kontekstista ja tradition muotoutumisesta.

Murros vai muodostelma?

Eino Salmelaisen ohjausta koskeissa kirjoituksissa korostuvat näytelmän kansalliseen kuvaan liittyvinä piirteinä huumori tai sen puute ja erityisesti humalaa koskeva realismi. Eskon hahmon katsotaan yleisesti myös jääneen yhteisökuvauksen osaksi, mutta piirteeseen suhtauduttiin joko hyväksyvästi tai tuomiten.

Aarne Kinnunen on tarkastellut sekä huumoria yleensä että sen ilmene- mistä *Nummisuutareissa*. Komiikka on nähty kysymyksenä inkongruenssista tai degradaatiosta, mekaanisen ja elävän esittämisestä rinnan, toistosta tai karnevalisoinnista. Nauru on moniäänistä. Koominen hahmo ”on joka suhteessa hyvä, mutta auttamattoman koominen”.²⁶ Kinnunen näkee yksilön kuvauksessa merkityksellisenä myös yhteisön: ”Unohtamatta luonteen

osuutta voidaan 'Nummisuutarien' keskuksiksi määrittää perhe, ammattikunta, kyläyhteisö, valtio ja kirkko. Yksilö on näiden määräämien tapojen ja sääntöjen alainen, ja hänen yksilöllinen luonteensa ilmenee (Nummisuutareissa) suhteessa tapoihin ja sääntöihin."²⁷ "Eskon puumerkki" siis piirretään reaktiona tietyn ajan konventioihin. Kinnusen mukaan *Nummisuutarit* tulkittiin syntyäkanaan luonnonäytelmäksi, jossa Topias ja Esko edustivat sekä itseään että yhteiskunnallista asemaansa. Yksilö oli tyyppi ja elävä ihminen. "Näytelmän ydin olisi toisaalta luonne, toisaalta luonteen orgaaninen yhteys taustaansa."²⁸

Niin perusteellisesti kuin *Nummisuutarit* poikkeaaakin Ludvig Holbergin *Jeppé Niilonpojasta*, rinnastus tähän Kiven tuntemaan klassillisen komedian mallikappaleeseen tuntuu välttämättömältä. Kiven näytelmä kuvaa tasa-arvoista yhteisöä ja pohjimmiltaan kunnollisia yksilöitä, kuten esimerkiksi Aarne Kinnunen on osoittanut, kun taas *Jeppé Niilonpojan* yhteisö on luokkajakoinen ja näytelmän voi jopa tulkita rakentavan huumorinsa tuota jakoa tukemaan. Holbergin komedia kuitenkin osoittaa, ettei sammumiseen saakka vahva juominen ole sopimaton komedian aiheena.

Salmelaisen tulkinnan vastustus kohdistui huumorin vähäisyyden lisäksi erityisesti "rappiorealismiin", lähinnä humalan realistiseen kuvaukseen. Satu Apo on teoksessaan *Viinan voima* tarkastellut sekä 1800-luvun alkoholikäyttäytymistä että Kiven teosten kuvauksia. Vaikka Kiven katsaukset ovat fiktiota, ne on nähty antoisiksi lähteiksi, ja samalla niiden tarkastelu muiden lähteiden näkökulmasta osoittautuu kiintoisaksi. Kivi säilytti Apon mukaan läheisen suhteensa rahvaaseen sortumatta monen muun tavoin lähtökohtiensa kieltämiseen. (Tosin Kivi on myös sijoitettu "säätäjien väliin syntyneeksi".) Tämä merkitsee myös sitä, ettei Kivi sitoutunut keskiluokan sovinnaisuussääntöihin. *Nummisuutarien* kirjoittaja osoittautuu kohtuullisen juomisen ystäväksi, joka osoittaa monin esimerkein rajojen rikkomisen johtavan katastrofiin.²⁹

Näytelmän perhe kuuluu maattomiin käsityöläisiin, joilla ei ollut oikeutta polttaa viinaa (Jukolan veljekset kuuluvat Apon mukaan viinanpoltto-oikeutensa osalta eliittiin). Häitä varten hankittiin tarjoilu Hämeenlinnasta, minkä lisäksi maaseudulta löytyi runsaasti arkisia tarjoilupaikkoja, kuten Eskon kotimatkakkin osoittaa, sekä salakapakoita.³⁰ Juominen oli eri tavoin kontrolloitua ja normit riippuivat kustakin tilaisuudesta. Miehet saattoivat ryypätä kaupunkimatalla, kunhan eivät hävittäneet omaisuuttaan, juhlikäyttäytyminen erosi arjesta, nuorison kontrolloimaton juominen salakapakoissa oli paheksuttua.³¹ Iivarin juominen osoittautuu kaikissa ilmenemismuodoissaan tuomittavaksi. Apon mukaan tilattoman

väestön piirissä vaimo toi usein mukanaan avioliittoon omaisuutta ja puoliset saattoivat olla tasa-arvoisia, usein *Nummisuutarien* tapaan myös naisen dominoimiksi kuvattuja. Hän liittää *Nummisuutarien* juoppoja vilisevän miljöön sekä siihen, että kyseessä on ”viinahuumoria viljelevä komedia”, että siihen, että juoppohahmot ”on kuvattu maattomiksi miehiksi, joilla on vaikeuksia löytää turvattua paikkaa yhteisössään”. Ivarin tulevaisuus ei ole samalla tavalla turvattu kuin isänsä jälkiä seuraavan Eskon. Maattomuus ja sortuminen viinaan näyttävät Kiven teoksissa usein liittyvän yhteen.³²

Apo on myös tarkastellut viinahuumoria ja esittää erilaisten juomatajien luokittelun komiikan mukaan. *Nummisuutareissa* selvästi positiivisen leiman saavaa juomista edustaa vain Esko, jonka ensihumala voidaan sijoittaa ryhmään koominen juominen: alkoholikäyttäytymisen hauskuus. Jonkinlaista arvokkuutta on viimeisen näytöksen Martan viinapöydässä, mutta Topiaksen Sepeteukselle tarjoama viinaryyppy saa jo sivuleiman, epäilyn tarjoajan mieltymyksestä ainakin kaappijuoppouteen. ”Tämä muistootos pane ja harvemmin käsivartes koukistuu”, varoittaa Sepeteus Topiasta. (S. 26.) Kohtauksen huumori lähenee kansalliseen hahmoon liitettyä torjuttua puolta, vihjausta liialliseen taipumukseen, ja voi saada koomista leimaa torjutusta vaaran tunteesta. Hääkohtauksessa Teemu humaltuu ennen tappelua, mutta kansanomaisissa tavoissa miehet saavat juhliassa humaltua ja kohtuullisesti tapellakin; tapahtuma mahtuu sallitun rajoihin ja voidaan ymmärtää jopa karnevalismina. Ivarin ja Sakerin juomista on vaikea sijoittaa mihinkään humorististen kertomusten teemaluokista.³³ Oman aikansa sosiaaliseen kontekstiin sijoitettuna *Nummisuutarit* näyttää poikkeavan komedian lajityypistä hyvin ongelmallisella tavalla. Ei ihme, että näytelmän kolmas näytös on usein jätetty esittämättä.

Kun *Nummisuutareita* tarkastellaan yhteisönsä kuvauksena, näytelmän kirjoitusajan vastaanottajat voidaan nähdä nykyisistä lukijoista ja katsojista poikkeavassa asemassa, tulkitsemassa aikalaiskuvausta. Etäännyminen tunnistettavasta realismista on tapahtunut vähitellen. Erkki Sevänen viittaa siihen, kuinka *Seitsemän veljestä* sai arvovaltaisia puolustajia vasta 1900-luvun taitteessa. Merkkiteokseksi kohoaminen edellytti, että ”suomalaisuuden kategorialle annettiin uudenlainen, aikaisempaa kansanomaisempi sisältö”. Keskeiset taidelaitokset olivat mukana kansakunnan rakentamisessa tulkitsemalla ”kotimaisia teoksia erottelusta kansallinen/ei-kansallinen käsin”.³⁴ Väitteeni on, että tämä tapahtui *Nummisuutarien* kohdalla sekä nostamalla Eskon hahmoa keskeiseksi että painottamalla erityisesti huumoria. Kumpikin johti arkielämästä (erityisesti sen ”karkeudesta”) etäännyttämiseen ja vahvasti moduloitumista. Merkkiteokseksi syntymi-

sen prosessi ei kuljettanut mukanaan aikalaiskuvausta. Kansa mukautettiin kansallisen käyttöön.

Nummisuutarien esityskäytännöt 1800-luvun lopulla edistivät etäännyttymistä aikalaiskuvauksesta ja liittymistä kansalliseen kuvastoon. Visuaaliset representaatiot ja kertomukset on nähty identiteetin rakennustyön välineiksi³⁵, ja teatteri yhdistää molemmat. Näytelmä esitettiin ensimmäisen kerran Oulussa 24.9.1875. Ensi-ilta ei synnyttänyt erityistä huomiota, vaikka se saikin positiivisen vastaanoton; edeltäneen päivän häät – *Nummisuutarien* kohdalla koominen yhteensattuma – olivat karsineet yleisöä. Teatteri ei silti toiminut yksinomaan säätyläisten kiinnostuksen varassa. Kun Oulussa oli markkinat, kaupunkiin tulleet talonpojat innostuivat esityksistä ja järjestivät teatterilaisille päivälliset. Kiertuetoimintaa johtanut Oskari Vilho kirjoitti Helsinkiin Kaarlo Bergbomille, että ”en ole kohdannut hartaampia isäntiä enkä juhlallisempia pitoja viettänyt”.³⁶ Eliel Aspelin-Haapkyllän mukaan Viipurin säätyläistö suhtautui teatteriin toisin: ”Nummisuutarit näyteltiin kaksi kertaa, mutta siitä oli huhuiltu, että se on raaka ja sentähden ’porvarissäätyiset daamit’ pitivät sopimattomana käydä komediaa katsomassa. Kappale esitettiin siis melkein yksinään miespuolisille katsojille!” Talonpoikien ja porvarissäätyisten daamien välinen etäisyys havainnollistaa myöhemmän vastaanoton ääripäitä.

Oulun ja Viipurin esitysten välillä vuodenvaihteessa *Nummisuutarit* esittäytyi helsinkiläisille. Suomalainen Teatterin vietti pitkään Kivi-juhlaa kirjailijan kuolinpäivänä eikä myöhemmän käytännön mukaisesti loka-kuussa. Esitys näyttää vain puolittaiselta voitolta: yleisö tunsu ”mielihyvää” mutta uutuutta luonnehdittiin ”merkilliseksi”, esitys oli kovin pitkä ja sen realismikin vähän liiallista.³⁷ Eskoa Oulussa tulkinnut Ismael Kallio oli ollut rooliinsa jo vähän vanha ja erikoistunut kuvaamaan ”tyyppejä kansamme alemmista kerroksista”; hänen myöhempi Sepeteuksensa oli onnistuneempi kuin Esko, jonka osaan hän ei ohjaajankaan mukaan oikein sopinut.³⁸ Helsingissä osassa nähtiin sen ensimmäinen merkittävä tulkki Benjamin Leino, joka ”oli tyystin harkinnut osansa ja suoritti sen johdonmukaisesti”.³⁹ Samalla Esko nostettiin näyttelijöiden fakeissa ensiesitystä ylemmäs, kenties myös suhteessa näytelmän henkilöihin.

Suomalainen Teatteri esitti *Nummisuutareita* 1870-luvulla kaikkiaan 31 kertaa, määrä joka ylittää merkittävyudessa Eliel Aspelin-Haapkyllän teatterin historiaan kirjaamat lyhyet maininnat ensiesityksistä. Näytelmä pysyi perusohjelmistossa. Etäisyys kirjoitusaikaan lisäsi suosiota, ja pian käytännöksi muodostui Suomalaisen Teatterin kauden aloittaminen *Nummisuutarien* esityksellä. Esitysten toistuessa osa näyttelijöistä vaihtui, ja

tämän voi olettaa edellyttäneen esitystavan riittävää vakiintumista, että uusi näyttelijä pystyi mukautumaan entisten joukkoon. Juhlatilaisuuksissa esitettiin usein vain yksi näytös, luonnollisesti ei kuitenkaan kolmatta näyttöstä; esittäminen keskittyy kohtauksiin, joiden humalakuvaukset voidaan sijoittaa Satu Apon esittämiin huumorin luokituksiin. *Nummisuutarien* merkitys kasvoi rinnan teatterin kansallisen hyväksynnän kanssa. Samalla oletettavasti vakiintuivat kansallisen tunnistettavuuden muodot. Kuvataiteen merkityksestä näyttämökuvien tunnistettavuuteen alkoi varhain. Eliel Aspelin-Haapkylyn Suomalaisen Teatterin historiassa on Albert Edelfeltin piirros näytelmän ensimmäistä näytöksestä, Eskona mitä ilmeisimmin Benjamin Leino.⁴⁰

Vaikka Esko näyttää hallitsevan *Nummisuutarien* esityshistoriaa, täysin vaille huomiota eivät ole jääneet sivuraiteille joutuneet Sakeri ja Iivarikaan. Aaro Hellaakoski arvioi Eero Kilven tulkinnan Sakerista olleen ”ensimmäinen hedelmällinen näyttämöluoma tästä kirjailijan kuvaamasta rappeutuneesta oliosta!” Etäisyyttä arkihumalasta sentään syntyi siitä, että rooli tulkittiin ”sisäisellä ilmehikkyydellä”. Hellaakoski ei silti pitänyt tulkintaa aivan Kiven mukaisena, vaikka sen katsottiin pohjanneen repliikkeihin. Iivarin tulkinta epäonnistui eikä ollut tukemassa painopisteen siirtymistä liian tunnistettavaan realismiin.⁴¹

Kun 1900-luvulla *Nummisuutarien* esitystavan vakiinnuttajien joukkoon liittyi uusi taidemuoto elokuva, Eskon asema koko näytelmää edustavana kansallisena merkinä vahvistui entisestään. Ari Honka-Halila on verrannut *Nummisuutarien* henkilöiden repliikkien määrää näytelmässä ja eri elokuvatulkintoissa ja osoittanut selvän keskittymisen Eskoon. Kiven alkuteoksessa Eskolla on 21,7 % kaikista repliikeistä, ja elokuvassa niitä on parhaimmillaan 45,2 %. Erityisesti on supistettu Sakerin ja Iivarin repliikkejä; he jäävät ”esimerkkitapauksiksi viinan turmeleman elämän alku- ja loppuvaiheesta”.⁴² Elokuvan merkitystä kansallisen hahmon vakiintumisessa ylipäätään todistaa myös toinen kulttuurikeskustelun kohteena ollut teos. Käsityksiin Linnan romaanista *Tuntematon sotilas* antoi vahvan leiman Edvin Laineen ohjaama elokuva.

Nummisuutarien asemaa kansallisena merkkiteoksena, koko näytelmän käyttökelpoisuutta ”modulointumiseen”, osoittaa sen esittäminen Helsingin Svenska Teaternissa 1919 pian teatterin kotimaistuttua. Eskon rooli oli sitä tulkinneen Axel Slanguksen läpimurto. Teatterin historia pitää esitystä noiden vuosien suurimpana taiteellisenä menestyksenä.⁴³ Suomenruotsalaiset näyttelijät olivat olleet Svenska Teaternissa riikinruotsalaisten varjossa 1910-luvun lopulle saakka. Kotimaistumista oli jo painotettu valitsemalla

johtaja Tanskasta eikä Ruotsista, ja *Nummisuutarien* ottaminen ohjelmiin voidaan nähdä vastaavalla tavalla. Slangus oli ensi-illan aikana nuori, sopiva ikänsäkin puolesta rooliin. Hän kunnostautui myöhemminkin suomalaisten näytelmien esittämisessä, ja Eskon tulkinnan onnistumista todistaa paitsi roolin toistaminen määrävälein myös esiintyminen ensimmäisessä suomenkielisessä *Nummisuutarien* elokuvaversiossa Eskona.⁴⁴ Ennen äänielokuvaa näyttelijän puheilmaisulla ja kielellä ei ollut merkittävää asemaa.

Eino Salmelaista voidaan pitää merkittävänä teatterin tradition uudistajana. Hän oli 1950-luvulle tultaessa kuitenkin ohjannut vähän kotimaisia tai ulkomaisia klassikkoja – tai kun oli niin tehnyt esimerkiksi Minna Canthin *Sylvin* kohdalla 1930-luvun taitteessa, oli synnyttänyt kriittistä keskustelua. Salmelainen oli vahvemmin profiloitunut aikalaisnäytelmien tulkkinä. Soveltamalla melko vapaasti Matti Virtasen ajatuksia poliittisista murroksista kansallisessa historiassa Salmelaisen ohjaaman *Nummisuutarien* vastaanottoon löytyy yksi selitys, joka perustuu käsitykseen murroksen näyttäytymisestä erilaisena näkökulmasta riippuen. ”Positiosta riippuen sama murros tuottaa erilaisen kokemuksen – ja silti kokemuksen lähde on sama.”⁴⁵ Virtanen käsittelee sukupolvikysymystä, johon vanhenevan Salmelaisen asema ei välttämättä sovi. Voidaan kuitenkin väittää, että teatterillisena vaikuttajana tunnettu Salmelainen kykeni uudistamaan yleistä teatterillista traditiota ja saamaan ymmärrystä sen näkökulmasta teatteria tarkastelevien piirissä. Salmelainen oli tulkinnut kansaa mutta ei kuitenkaan kansallista, eikä hänen asemansa kenties ollut riittävän vahva tiukasti tuon näkökulman valinneiden piirissä. Tämä selittäisi sitä, ettei Salmelaisen tulkinta näytä ratkaisevasti vaikuttaneen seuraavien vuosikymmenten Kivi-tulkintoihin.

Vastaus kysymykseen murroksesta ja muodostelmasta on ristiriitainen. Salmelaisen ohjaus oli mukana vahvistamassa ohjaajan asemaa teatterissa vahvan kokonaisnäkemyksensä ja uudenlaisen tekstin lukemisen ansiosta. Sillä oli riittävästi yhteistä teatterin yleiseen muotoutumiseen; uusi kommentti oli sekä näkyvä että tunnistettava. TTT:n esitys ei ole ristiriidassa *Nummisuutarien* syntyajan normien ja yhteiskuntakäsityksen kanssa. Kansallisena teoksena se sen sijaan saattoi olla liian etäällä kanonisoiduista Kivi-käsityksistä, jotta uusi tapa olisi ilman vastaväitteitä hyväksytty ja luontevasti liittynyt uudistamaan traditiota. Salmelaisen ohjausta voisi kenties kutsua suhteessa kansalliseen traditioon pikemmin murtumaksi kuin murrokseksi.

Historia toistaa itseään

Oliko Havun väite Aleksis Kiveä kohdanneesta vääryydestä oikeutettu? Tuomio ei saa kovin paljon tukea, jos Salmelaisen tulkintaa tarkastellaan Kiven ajan kontekstissa, realistisena aikalaiskuvauksena. Salmelaisen tapaa tulkita Kiveä ei myöskään voi nähdä samana kuin Havun mainitseman August Ahlqvistin aikanaan esittämä kritiikki, jossa paheksutaan Kiven teosten karkeutta, pikemminkin kenties päinvastoin: inhimillisiä heikkouksia ei kielletä vaan jopa painotetaan.

Eräs merkki siitä, että Salmelaisen *Nummisuutarien* ohjaus ei uudistanut Kivi-tulkintojen kansallista traditiota, on myöhempien uudelleentulkintojen synnyttämä kohu. Kalle Holmbergin ohjaama *Seitsemän veljestä* 1970-luvulla mukautui vielä verrattain hyvin traditioon, mutta Jouko Turkan *Nummisuutarit* Kotkassa ja erityisesti 1975 Helsingin Kaupunginteatterissa synnyttivät merkittävää vastarintaa. ”Turkan *Nummisuutarien* pohja ja perusta on käsitys ihmisestä raadollisena olentona, jonka teot ja ajatukset ovat synnistä siinneet ja kasvaneet”, kirjoitti Sole Uexküll jälkimmäisessä kahdesta kritiikistään; kokenut arvostelijakin tarvitsi kaksi katsomista tulkinnan varaukselliseen hyväksymiseen.⁴⁶ Kuvaus nosti esitykselle ominaisiksi piirteiksi huumorin sijasta ihmiskuvauksen, eikä Esko saanut hallitsevaa asemaa. Salmelaisen ohjauksen periaatteet häkellyttivät uudelleen. Kenties myös yksi ympyrä sulkeutui: koulupoika Jouko Turkka oli aikanaan perehtynyt hyvin Salmelaisen ohjauksiin, kenties myös *Nummisuutareihin*.⁴⁷

Salmelaisen näkemys *Nummisuutareista* poikkesi siis aikaisemmasta perinteestä, Havun kantaa kannattavien näkökulmasta paheksuttavalla tavalla. Hetkellisesti kansallinen taidekäsitys joutui taipumaan realistisen ilmaisuuden ja teatterin muutosten mukaisesti, mutta kansallinen osoitti jatkossa säilyttävän voimansa. Salmelaisen maine merkittävänä ohjaajana ei säröile, mutta hänen tulkintansa ei saa välittömiä seuraajia. Kansallisesti torjutut piirteet halutaan säilyttää latentteina.

Nummisuutarien ohjaus sulautui Salmelaisen tulkintoihin mutta ei kyennyt muuttamaan kansallista perinnettä. Kansallinen kuvasto Eskon kapinaa myöten on jätetty huomiotta. Esitys todistaa klassikon elinvoimaisuuden, sillä rinnastus Kiven kontekstiin todistaa oikeutuksen Kiven aitona tulkintana vaikkakin etäisenä esityskaanonista. Robert Alteria mukaillen näin myös vahvistettiin Kiven asemaa ja jopa kaanoniam.

VIITTEET.....

- ¹ Havu 1955, 91-93. (Päivätty Helsingissä joulukuun 27. päivänä 1954.)
- ² Kirjoituksen alussa on Seuran ilmoitus, jonka mukaan se on pyytänyt lausuntoa ja sen johtokunta yhtyy ilmaistuun kantaan. Puheenjohtaja ja sihteeri ovat myös allekirjoittajina. Havu 1955, 91.
- ³ Repo 1955, 94.
- ⁴ Repo 1955, 96.
- ⁵ Repo 1995, 96.
- ⁶ Anderson 1995, 4.
- ⁷ www.nurmijarvi.fi/aleksis/eskonpuu.htm
- ⁸ Leerssen 2000, 276.
- ⁹ Fiske 1989, 6.
- ¹⁰ Leerssen 2000, 276.
- ¹¹ Kruger 1992, 10.
- ¹² Alter 2000, 18.
- ¹³ Alter 2000, 19-20.
- ¹⁴ Salmelainen 1972, 21.
- ¹⁵ Salmelainen 1972, 21-30.
- ¹⁶ Salmelainen 1972, 35.
- ¹⁷ Nummisuutarit. Käsiohjelma 1954, 19.
- ¹⁸ Kalemaa 1986, 76-77.
- ¹⁹ Eila Roine, haastattelu 21.10.2002.
- ²⁰ Rajala 1995, 529.
- ²¹ Rajala 1995, 532.
- ²² Uexküll, ”Tampereen ”Nummisuutarit” – idyllistä täyskasvuisuuteen.” 1954.
- ²³ Uexküll 1954.
- ²⁴ Uexküll 1954.
- ²⁵ -o-a, Uudet valonheittimet suunnattu Aleksis Kiven ”Nummisuutareihin”. Kansan Lehti 1954.
- ²⁶ Kinnunen 1994, 17,68, 65.
- ²⁷ Kinnunen 1967, 303.
- ²⁸ Kinnunen 1967, 302.
- ²⁹ Apo 2001, 156-157.
- ³⁰ Apo 2001, 163.
- ³¹ Apo 2001, 160.
- ³² Apo 2001, 175.3
- ³³ Vrt. Apo 2001, 278-279.
- ³⁴ Sevänen 1998, 288.
- ³⁵ Sevänen 1998, 296.
- ³⁶ Aspelin-Haapkylä II 1907, 193-194.
- ³⁷ Aspelin-Haapkylä II 1907, 277.
- ³⁸ Ks. Aspelin-Haapkylä III 1909, 247.
- ³⁹ Aspelin-Haapkylä II 1907, 277.
- ⁴⁰ Aspelin-Haapkylä II 1907, 228.

- ⁴¹ Hellaakoski, 128-130.
⁴² Honka-Halila 1995, 209, 221.
⁴³ Qvarnström 1947, 124.
⁴⁴ Vrt. Lüchou 1951, 68-74.
⁴⁵ Virtanen 2001, 34. Virtanen viittaa myös Hoikkalaan.
⁴⁶ Uexküll 1975.
⁴⁷ Ks. Paavolainen 1987, 108-113.

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Haastattelu:

Eila Roine 21.10.2002. Haastattelija Pirkko Koski.

Tampereen Työväen Teatterin arkisto

- Nummisuutarien 1954 käsiohjelma.
- Nummisuutareiden vuoden 1954 esitystä koskevat arvostelut ja muut lehtikirjoitukset.

Kirjallisuus:

Alter, Robert 2000. *Canon and Creativity. Modern writing and the authority of scripture.*

Yale University Press, New Haven & London.

Anderson, Benedict 1995. *Imagined Communities.* Rev. ed. Verso, London.

Apo, Satu 2001. *Viinan voima. Näkökulmia suomalaisten kansanomaiseen alkoholiajatteluun ja -kulttuuriin.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.

Aspelin-Haapkylä, Eliel 1907, 1909. *Suomalaisen teatterin historia. II. Puhenäyttämön alkuvuodet ja Suomalainen ooppera, 1872-79. III. Nousuaika, 1879-93.*

Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.

Fiske, John 1989. *Reading the Popular.* Routledge, London.

Havu, Toini 1955. "Nummisuutarit Tampereella." lehdessä *Suomalainen Suomi* 1955:2, 91-93.

Honka-Halila, Ari 1995. *Kolme Eskoa. Nummisuutarien ja sen kolmen filmatisoinnin kerronta.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.

Kinnunen, Aarne 1967. *Aleksis Kiven näytelmät. Analyysi ja tarkastelua ajan aatevirtausten valossa.* WSOY, Porvoo-Helsinki.

Kinnunen, Aarne 1994., *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys.* WSOY, Porvoo-Helsinki-Juva.

Kivi, Aleksis 1923. *Nummisuutarit.* Komedia viidessä näytöksessä.

K.J. Gummerus Osakeyhtiö, Jyväskylä. (Sivuviittaukset painokseen, jonka artikkelin kirjoittaja on saanut syntyessään lahjaksi isältään.)

Kruger, Loren 1992. *The National Stage. Theatre and Cultural Legitimation in England, France, and America.* The University of Chicago Press, Chicago and London.

Leerssen, Joep 2000. "The Rhetoric of National Character: A Programmatic Survey." teoksessa *Poetics Today* 21:2, 267-289.

- Lüchou, Nils 1951. *Rollerna talar*. Söderström & C:o förlagsaktiebolag, Helsingfors.
- Paavolainen, Pentti 1987. *Turkan pitkä juoksu. Jouko Turkan ohjaukset*. Gaudeamus, Helsinki.
- Ingrid Qvarnström 1947. *Svensk teater i Finland. II Finlandssvensk teater*. Holger Schildts förlag, Helsingors.
- Rajala, Panu 1995. *Titaanien teatteri. Tampereen Työväen teatteri 1918-1964*. TTT, Tampere.
- Repo, Eino S. 1955. ”Edellisen johdosta.” lehdessä *Suomalainen Suomi* 1955:2, 91-93.
- Salmelainen, Eino 1972. *Ihminen näyttämöllä. Kansallisen dramatiikan tarkkailua*. Tammi, Helsinki.
- Sevänen, Erkki 1998. *Taide instituutiona ja järjestelmänä. Modernin taide-elämän historiallis-sosiologiset mallit*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Uexküll, Sole 1975. ”Turkan Suutarit uudelleen.” *Helsingin sanomat* 15.10.
- Virtanen, Matti 2001. *Fennomanian perilliset. Poliittiset traditiot ja sukupolvien dynamiikka*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, [Helsinki].

Pentti Paavolainen

Itsetilitystä vai julistusta?

Ernst Tollerin Hinkemann 1920-luvun avainteosena

Ernst Toller kirjoitti vuonna 1923 tragedian Hinkemann 1. maailmansodassa sukuelimistään vammautuneesta työmiehestä. Voimakas ja runollinen teksti saavutti huomattavasti vastakaikua Suomessa, erityisesti työväenteattereissa. Tutkimuksessa on ohitettu sen eksistentiaalinen sekä työväenliikettä itsekriittisesti tarkasteleva puoli, koska on seurattu vasemmistolaisten kirjoittajien määrittelemää sodanvastaista luentaa ja korostettu sen julistavuutta.

Ernst Tollerin (1893-1939) *Hinkemann* on kirjoitettu 1923 Niederschönenfeldin vankilassa, jossa kirjailija istui kärsimässä viiden vuoden tuomiota aktiivisesta osallistumisesta lyhytaikaiseksi jääneeseen Baijerin sosialistiseen vallankumoukseen keväällä 1919. Toller oli käynyt läpi muutoksen isänmaallisesta koulupoika-sotilaasta kohti pasifismia ja sosialismia. Kun sosialistit Saksan keisarikunnan raunioilla turvautuivat aseisiin ja omak-suivat väkivallan opin, he Tollerin mielestä pettivät pasifistisen aatteensa ja ihmisyyden. Nämä poliittiset muutokset näkyivät Tollerin kiihkeään tahtiin kirjoitetussa näytelmätuotannossa jo ennen *Hinkemania*.

Hinkemannin runollisen kokonaisuuteen kuuluu yhtäaikainen vaatimus oikeudenmukaisesta maailmasta ja yksilöempatiasta, kärsimyksen ja sielua haavoittavan pilkkanaurun tunnistamisesta. Rintamalla sukuelimensä menettänyt työmies Eugen Hinkemann on tullut yliherkäksi kaikelle väkivallalle, kovuudelle ja tunteettomuudelle. Hinkemann pääsee töihin tivolikojuun näyttelemään verenhimoista ihmishirviötä Homunculus. Hän voisi jopa kestää vaimonsa Greten tilapäisen uskottomuuden vi-

riilin työmies-toverin kanssa, mutta ei ajatusta, että vaimo nauraisi hänelle pilkallisesti. Kapakassa vaimon rakastaja valehtelee, että tämä oli nauranut esiintyvälle miehelleen. Työmiesten kapakkapolitikointiin ja työväenliikkeen oppiriitoihin Hinkemann on kyllästynyt ja syyttää työväenliikettä kyvyttömyydestä käsitellä ihmisen eksistentiaalista hätää ja ihmisen kärsimystä. Grete vakuuttaa kiintymystään miehelleen, mutta ei kestä sitä, että Eugen toistuvasti torjuu hänet, ja tekee itsemurhan. Tekstissä on vain hyvin heikosti viitattu Greten mahdolliseen raskauteen. Hinkemannin näky kärsimyksestä ihmisen osana ja anteeksiannon välttämättömyydestä todetaan runollisin monologein. Niitä Suomen teattereissa on hiiskumatomalla hiljaisuudella 1920-luvulla kuunneltu.

Näytelmässä seurataan päähenkilön silmien avautumista ihmisten toisilleen aiheuttamalle väkivallalle, kovuudelle ja säälimättömyydelle. Henkilöiden yhteiskunnallinen asema esitetään marxilaiselta pohjalta, olosuhteiden ja rakenteiden kautta määräytyvänä, mutta yksilöä ei vapauteta vastuusta omiin tekoihinsa. Työväenliikkeen edustajat näytelmässä, tähdätessään ulkoisiin muutoksiin ja rationaalsiin, laitostyyppisiin ratkaisuihin, eivät kykene tarjoamaan vastauksia kärsimykseen ja kohtaamaan sielunvammoja. Työväenliikkeellä ei myöskään ole uskottavaa vastausta rakkauden ja hyväksytyksi tulemisen eikä muihin eksistentiaalisen hädän kysymyksiin. *Hinkemannin* eräs tärkeä interteksti on vasta juuri ennen ensimmäistä maailmansotaa tunnetuksi tullut Georg Büchnerin *Woyzeck*. Tarkempi juonikuvaus on artikkelin lopussa.

Suomennokset ja tutkimustilanne

Näytelmä sytytti minut ja työryhmän vuonna 1980, kun ohjasin sen Teekkariteatterissa, pääroolissa Pekka Valkeejärvi. Taustatyöt johdattivat tuolloin pariin ongelmaan, jotka kumpusivat Taisto-Bertil Orsmaan ekspressionismia käsittelevästä väitöskirjasta *Teatterimme käänne* (1976). Suomennos ja tekstiversio, jota Orsmaa käytti oli Helsingin Ylioppilasteatterin sovitus vuodelta 1962. Saksassa koulutetun ja Suomeen muuttaneen ohjaaja Helke Sanderin sovituksen oli kääntänyt Markku Lahtela. Sen rinnalle löytyi kuitenkin Suomen Teatteriliiton kirjastosta arkistokappale suomentajana Ada Norna. Sama teksti kuuluu myös Viipurin Teatterin näytelmäkirjaston koelmaan. Eroja vanhaan ja täydelliseen suomennokseen oli Sanderin-Lahtelan versiossa paljon: ennen muuta kapakkakohtausta oli pyyhitty, katu- ja unikohtausten alun perin vuoden 1920 ympärille sijoittuvat lehtipoikien huudot ja mainokset oli muunnettu 1960-luvun alun maailmanpoliittisen tilanteen mukaisiksi, mutta sellaisinakin hankalasti tunnistettaviksi.

Olennaisin ero oli, että Helke Sander oli ottanut käyttöönsä Tollerin ensimmäiseen vuoden 1923 painettuun tekstiversioon kuuluneen loppuparenteesin, jossa Hinkemann vaimonsa Greten itsemurhan jälkeen alkaa punoa itselleen köyttä. Tuon suoran viittauksen päähenkilön itsemurha-aikeisiin Toller poisti vuoden 1924 loppuvuoden jälkeen painetuista laitoksista, eikä lisännyt sitä ilmeisesti edes ainoaan omaan ohjaukseensa teoksesta 1927. Ernst Toller oli siis itse kääntänyt teoksen viimeisen kuvan kysyvämäksi ja myös toivolle mahdollisuuden jättäväksi. Näin hän teki ilmeisesti marxilaisten toveriensa liiasta pessimistisyydestä moittivan kritiikin takia, osin kenties, jottei lisäisi oman työläisyleisönsä ahdistusta.¹ Tarkkanäköisen teoksen voi nimittäin lukea myös päättyvän hyvin kirkastuneesti.

Teatterintekijöinä meitä vuonna 1980 puhutteli juuri se lopetus, jossa Hinkemann jää henkiin, eikä itsemurha näytelmän kannalta ole välttämätön. Kuten viimeinen repliikki sanoo: ”jokainen päivä voi tuoda paratiisin, jokainen päivä voi tuoda vedenpaisumuksen”. Molemmat vaihtoehdot ovat auki, sillä näytelmän sielullinen etsintä tuottaa vakuuttavalla tavalla tuollaisen ymmärryksen myös katsojalle. Maailma on näin, sotainvalidit ovat edelleen patrioottisia sotakiikhoilijoita, 7-vuotias poika parittaa 13-vuotiaa sisartaan, maailmassa ihmisten hädän keskellä kaikkia ei voi auttaa, on vain jaksettava elää. Viipurin kaupunginteatterin näytelmäkokoelmassa ei myöskään esiinny köyden punomista loppuparenteesina.

Voidaan siis varmuudella todeta, että 1920-luvun esitykset Suomessa eivät viitanneet Hinkemannin itsemurhaan. Sitä nimittäin ei myöskään 1920-luvun lehtiartikkeluissa kertaakaan mainita, vaikka muuten tapahtumia selostetaan huolellisesti. Greten itsemurhan jälkeen siteerataan usein edellä mainittua loppurepliikkiä tai kapakkakohtauksen suuren monologin teemoja.

Usein kuvataan hartautta, jolla yleisö *Hinkemannin* 1920-luvun esityksissä istui. Vaikka se ei tutkijalle todistaisi vielä mitään erityistä, välittyä lisäksi arvostelijoiden oma vaikuttuneisuus ja oikeuttaa päättelemään, että esitys on toiminut katharttisesti, millä tarkoitan tässä kärsimyksen puhdistavaa esittämistä, johon kuuluu aito sovittavuus, jokin armon tai lunastuksen kokemus, kärsimyksen kirkastumisen kokemus.

Suomen sosiaalidemokraatissa Ilmari Räsänen kirjoitti: ”Lopputulokseksi jää katsojan sieluun korkeampaan ihmisyyteen kohottava, vapauttava vaikutus. Tätä tunnelmaa tehosti epäilemättä Kansan Näyttämön kiitettävän taiteellinen, liioittelusta vapaa tulkinta.”² Vastaavia muotoiluja oli lähes kaikissa kirjoituksissa, joita *Hinkemannin* 11 eri tuotantoa vuosina 1925-28 kirvoittivat. Näytelmä on selvästi vedonnut sekä tekijöihin että yleisöön

niin, että siitä tuli osin muotiteos ja näyttämöiden taiteellinen näyttö, joita kirjoituksissa vertailtiin keskenään. Teatterista myös tuolloin paljon tultiin hakemaan tiettyä uskonnollisuutta lähelle tulevaa kokemusta.

Hinkemannin vaikuttavuus ja elämysten väkevyys voidaan siis aikalais-reseptiosta todeta, mutta jotta pääsemme pohtimaan pitemmälle esitysten ja yleisön suhteita 1920-luvulla ja teatterielämyksen kosketuspintoja ihmisten mielissä, on tarpeen yrittää konstruoida ymmärryksen horisonttia tarkemmin eri väestöryhmien osalta. Voimme tehdä oletuksia eri kokemisen tavoista tai tunteiden struktuureista, käyttäkseni kulttuurintutkija Raymond Williamsin termiä. Olemme samalla esitystapahtumien tutkimisen kannalta kaikkein tärkeimmässä kysymyksissä.

Orsmaan *Hinkemann* -tulkintaa ja muutenkin hänen kuvaustaan ekspressionismista hallitsee 1970-luvun alkupuolella syntynyt innostus niihin uusiin historian tulkintoihin, joita työväenliikkeen näkökulma tuotti. Koska se 1960-luvulta lähtien oli ollut kannatuksensa ja kulttuurisen näkyemisensä kannalta nosteessa, se kuvattiin mielellään taistelevana ja voitollisena, ja menneissä tapahtumissa ainakin moraalisen voittajana. Luennasta puuttui siis väkivalta ja kansalaissodan katastrofi, kuoleman ja tappioiden kokemus, linjariidat ja ristiriitainen suhde Neuvostovaltioon sekä monta suuntaa ottanut tarve siihen johtaneiden asenteiden ja siitä seuraavien päätelmien käsittelyyn työväen omilla näyttämöillä. Kirjoitettiin ”teatterin kautta kanavoituvista työväen aatteellisista pyrkimyksistä”, mutta toisaalta ekspressionismin yksilökärsimyksessä haluttiin nähdä ”yhteiskunnallisesti tukahtuneen ajan pakoreaktio”.³ Orsmaa ei ole ainoa, joka lukee *Hinkemannia*, syvän pessimistisesti, sen tekee myös Tollerin biografi Richard Dove.

Suomessa yleisö oli viisi vuotta aiemmin kokenut Euroopan verisimmän sisällissodan, osa sen häviäjänä, osa voittajina. Molemmiin puolin katkeruuden, petoksen ja syyllisyyden tunteet olivat voimakkaat. Punaisten puoli oli hajalla: toinen osa yhtyi laillisuusperiaatteen mukaan parlamentaariseen linjaan, jossa vihaa ei tullut enää pitää yllä, vaan kohdistaa kaikki huomio arjen reaaliolojen kohentamiseen, kuten teki Sosiaalidemokratinen puolue Väinö Tannerin johdolla. Toinen osa taas nimenomaan piti yllä hyvityksen ja uuden luokkataistelun tarvetta korostavaa retoriikkaa, kuten tehtiin Sosialistisen työväenpuolueen piirissä. Venäjälle paenneiden punaisten piiristä kuultiin uutisia likvidoinneista ja muista väkivalta-uutisista. Miten kuunnella niitä, jotka sieltä palasivat, kuka pettyneenä Neuvostovaltioon, kuka innolla agitointia Suomessa jatkaakseen? Koska porvarillisella puolella vain hitaasti opittiin ero näiden leirien, eli tannerilaisten

sosiaalidemokraattien ja jyrkempien sosialistien välillä, joutui maltillinen, sovintoa edellyttävä työväestön eettisin näkökanta tavallaan kahdelta suunnalta hyökkäyksen kohteeksi.

Tähän maisemaan istui erityisen hyvin *Hinkemannin* kapakkakohtauksen poliittinen debatti, joka oli helppo tunnistaa ajassaan. Keskustelijoiden joukosta puuttui myöhempien aikojen määrätietoinen dogmaattinen valtiokommunisti, mutta tuolloin rationaalista maltillista sosiaalitoimen systeemiä rakenteleavan Michael Unbeschwertin kiistakumppani oli vielä anarkismiin taipuva spontaania vallankumoushenkeä korostava Max Knatsch.

Hinkemann – voidaan asettaa eräänlaiseksi työväestön kokemusten avainnäytelmäksi 1920-luvulla, juuri siinä merkityksessä, että teoksessa on käsitelty syvempiä mieltä polttavia kysymyksiä, joille ei ole yhteiskunnassa ollut muutakaan foorumia. Lisäksi käsittely tarjosi sovittavan ja eteenpäin katsovan näkökulman, jossa elämään myös kuuluva kärsimys joudutaan hyväksymään. *Hinkemannin* henkilökohtainen tragedia, kastraatio, voimattomuus, äänen ja identiteetin runtelu, pakko alistua pelinappulaksi inhoamalleen ilmiölle tivolissa petomiehenä, peilasivat aivan ilmiselvästi mielenmaisemaa häviön kärsineen punaisen Suomen työmiehille. Tämä koski niin niitä, jotka ovat palanneet vankileireiltä ilman kansalaisluotamusta, kuin niitä ”harhaanjohdettuja”, jotka selvisivät rangaistuksista vähemmällä.

Voimakas samaistumisen kohde naiskatsojille vielä erikseen on täytynyt olla Grete Hinkemann ja se miten hän sinnittelee miehensä huonon itsetunnon kannattelijana. Grete katuu ohimenevää suhdettaan Grossshahniin, hän rakentaa kotiin kauneutta, tuo kukkia, haluaa yrittää eheyttä ja uutta elämää. Greten elämä voimien uupumisen rajalla on varmasti ollut tuttua arjen maisemaa 1920-luvun Suomen työläisvaimolle. Greteltä puuttui lisäksi vielä pakkaneen, vetoisa talo ja lapsiparvi. Greten ja Paulin intiimi kohtaaminen oli ilmeisesti usein lyhennetty pois, eikä arvostelijoista kukaan tule ajatelleeksi vaihtoehtona Greten raskautta, joka tekstin perusteella ei ole pois suljettu. Luonnonmukaisella hedelmöityshoidolla hankittu lapsi olisi myös voinut olla parille eräs ulospääsy epätoivosta.

Tutkimuksen ongelma on tietysti, viittaako dokumentoidussa aikalaisreseptiossa mikään tällaiseen empatia- ja eläytymistulkintaan, muu kuin yleinen tieto tuonaikaisesta taipumuksesta voimakkaasti eläytyvään reseptioon teatterissa. Mutta teatterintutkimuksen tuleekin lähdepositivismin rinnalla käyttää enemmän menetelmänä myös eläytymisen kautta saatavaa ymmärrystä.

Tollerin poliittinen asema

Ernst Toller nousi kiinnostavaksi aikalaiskirjailijaksi jo heti omana aikanaan ja tärkeimmät kriitikot Suomessakin selostivat hänen tuotantoaan. Ongelmallista oli, että vaikka hän ehdottomasti oli proletariaatin asialla, osallistunut Saksan vallankumoukseen ja istunut viisi vuotta vankilassa, hänen tuotannossaan artikuloituivat vasemmiston ristiriidat, pettymys väkivallan oppiin, kiihotettavissa olevan eettisyytensä menettävän kollektiivin ja yksilön suhteisiin.

Tollerin aiemmista näytelmistä *Die Wandlung, Muutos*, (1919) oli vasemmiston kannalta aatteellisesti sopivin ja saksalainen tutkimus luokittelee sen vielä ekspressionistiseksi näyn, kääntymiskokemuksen ja messiaanisen visionsa takia. Ensimmäisen maailmansodan kauhut synnyttävät päähenkilössä halun rauhantyöhön ja rauha saavutettaisiin ennen muuta työväen vallankumouksen avulla. Esitys Berliinin Die Tribüne -näyttämöllä 1919 oli voimakkaiden ekspressionististen tehojen kokeilua.⁴

Masse – Mensch, Massa - Ihminen (1920) oli jo ongelmallisempi, koska siinä artikuloitui menettelytapakiista maltillista suuntaa edustavan Naisen ja väkivallan käyttöä suosivan Nimettömän roolihahmojen välillä.⁵ Tätä näytelmää voi pitää esimerkillisen ekspressionistisena, mutta *Koneitten murskaajat* ja *Hinkemann* nähdään Saksassa jo Neue Sachlichkeitia edustavina, uusasiallisina, suorastaan naturalistisina teoksina. Suomen kontekstissa niihin sisältyvät kiihkeät ja poeettiset monologit ovat tehneet niistä monille vielä ekspressionismin ilmentyminä.

Koneitten murskaajien kantaesitys 1922 Grosses Schauspielhausissa Berliinissä oli vaikuttava joukkokohtaustensa, rytmien, laulujen, valaistuksen ja muiden ohjauksellisten tehojensa takia.esityksen innostunut selostus teki Tollerista tunnetun Työväen Näyttämö -lehden lukijoille. Fanny Davidsson, kirjailija ja suomentaja laati siitä esittelyt jo kesällä 1922. Vallankumous tuli hänen mukaansa Tollerilla perustelluksi sekä tunteella että järjellä. Hänet kuvattiin työläisten edustajaksi ja punakaartilaiseksi, selvästi äänitorveksi työväestölle, joka reportaasin mukaan myös paukutti käsiään rohkeille repliikeille kesken kaiken.⁷

Näytelmä oli siis laajaa panoraamaa työväenliikkeen historian eräästä episodista, jossa yllytettyä työläisjoukkoa itse asiassa johdetaan harhaan. Koska koneet vievät kutojien työt, Ned Lud saa heidät uskomaan, että niitä vastaan pitää hyökätä. Surmansa saa lopussa myös Jimmy Cobbett, joka kannattaa työväen liittymistä valtakunnalliseen ammattiliittoon ja asettumista koneiden herroiksi. Näytelmässä on siis joukko, joka toimii ”väärän johtajan” yllytyksestä. Viimeisessä näytöksessä nähdään englantilaista so-

taväkeä joka piirittää työläiset ja ampuu joukkoja, ”kuten meillä punakapinan aikoina”.⁸ Kuvauksessa on paljon kurjuutta, lasten työorjuutta, kuolemaa, kerjäläisiä ja prostituutiota.

Kosti Elon ohjauksessa Tampereen Työväen Teatterissa on toteuttanut monia Berliinin esityksen tehokeinoista, mistä Eino Salmelainen ei malttanut olla huomauttamatta.⁹ Ensi-illan aikoihin keväällä 1923 valmistautuivat valkoiset Tampereella viettämään valtauksen viisivuotisjuhlaa. Aamulehti myös kaiken aikaa raportoi bolshevistien tihutöistä Neuvosto-Karjalassa ja itärajalla. Myös muut työväenliikkeen ja nuoren tasavallan väliset poliittiset jännitteet olivat kuumimmillaan. Kansan Lehdessä Toller esiteltiin nyt myös voimakkaasti työväestön elämänsä elämänkysymykset sisäistyneenä kirjailijana, joka ennen muuta oli taiteilija ja vaikuttavalla tavalla työväestölle läheisten kysymysten muotoilija. Fanny Davidsson näytelmän suomentajana kirjoitti myönteisen arvostelun ja näin määritteli *Koneitten murskaajien* reseptiä monin tavoin.

Koneitten murskaajat oli siis teemoiltaan selvästi työväenliikkeen ehtoihin ja perusvalintoihin liittyvä näytelmä, jonka asetelmiin viisi vuotta kansalaissodan jälkeen oli pakko ottaa työväenlehdissä kantaa poliittisella akselilla.¹⁰ Luokkataistelun innoittajaksi Koneitten murskaajia myös nostettiin, vaikka osittainen lohduttomuus, unelmien sortumisen tematiikka olikin siinä läsnä. Toisaalta juuri epäonnistuvan vallankumouksen jälkiseulonta, joka Tollerin saksalaiselle yleisölle oli tärkeää, oli ehdottoman akuuttia myös Suomen työväenteatterien yleisölle. Jos *Koneitten murskaajat* teki sitä kollektiivisella tasolla, teki *Hinkemann* samaa yksilötarinan kautta.

Hinkemann Suomen teattereissa

Der deutsche Hinkemann oli Tollerin yritys kirjoittaa yksilötragedia työläismiljööhön ja luoda siinä mielessä proletariaatin taidetta. Kantaesitys Leipzigissa syyskuussa 1923 menestyi hyvin, Dresdenin esitys tammikuussa 1924 aiheutti tekijään kohdistuvia provokaatioita, joissa kastrotiematiikkaa ja deutsche –epiteettiä vastaan protestoitiiin ja kansallisten radikaalien mellakka esti esitykset. Berliinin ensi-iltaan huhtikuussa 1924 Tolleria yritettiin saada lomalle vankilasta. Syyskuussa 1923 *Hinkemann* oli ollut Leipzigissa, lokakuussa jo Pietarissa. Produktiotiedoista näkyy, että Saksa ja mikä kiinnostavinta nuori Neuvostoliitto olivat *Hinkemann*- ja Toller -buumien vallassa.¹¹

Suomeen *Hinkemann* tuli eri tavalla kuin *Koneitten murskaajat*. Se ei kiinnostanut Kosti Eloa, vaan tehtiin Tampereen Työväen Teatterissa vasta viimeisten joukossa 1927. Sen sijaan Helsingissä Kansan Näyttämön Mia

Backman ei jättänyt tilaisuutta ottaa tuoreeltaan suuren pääroolin näytelmä, koska hänellä oli käytettävissään Sven Hildén. Ensi-esityksessä aikalaiset ylistivät Hildénin pääroolia, ja vastaavaa saivat aikanaan muidenkin 10 teatterin päänäyttelijät. Vaativan pääroolin lisäksi ohjaajien, joka joskus oli jopa sama henkilö, haasteina olivat joukko- ja unennäkökohtaukset, joihin tarvittiin musiikkia, avustajia ja uusia valonheittäjiä sekä esimerkiksi läpikuultava tyllikangasväliverho, kuten Backmanilla Helsingissä.

Kansan Näyttämön avauksessa tammikuussa 1925 olivat siis rooleissa ajan käytetyin pääpari, Sven Hildén ja Eine Laine. *Hinkemann* toi uuden lisän Tollerin kirjailijakuvaan, jota pääkaupungin porvarilliset kriitikotkin joutuivat hyvin vaikuttuneina analysoimaan. Ylioppilastalon yleisössä oli työväestöä todennäköisesti sen verran, että ainakin osittain se tavoitti kohdeyleisöään, elleivät he sitten tulleet teatteriin osin myös suosikkitähtien takia.

Porvarilliset kriitikot valistivat lukijoitaan kahdesta asiasta: (1) vaikka kirjailija on poliittinen vanki, hän on ennen muuta runoilija ja loistava kirjailija; ja (2) mitään siveetöntä siinä ei ole, vaikka aiheena on tämä kiu-sallinen intiimi vamma ja rekvisiittana esiintyy antiikin Priapus, suurta erektiotaan kannatteleva jumalfiguuri. Tätä kohtausta myös eniten paheksuttiin, eikä se kirjailijan jäljiltä ole helpoimpia. Eric Olsoni haukkui juuri tuon kohtauksen vastenmieliseksi.¹²

Porvarillinen reseptio odotetusti kiitti sitä, että Toller on kriittinen omilleen, että hän ei eettisessä tarkastelussaan säästä työväenliikettä itseään. Työväenkirjailija näin siis myönsi, että poliittisesti radikaalinkin työväen piirissä esiintyy inhimillistä karkeutta, kuten sitä edustava macho-asenteinen Paul Grosshahn, jolle seksuaalivietti on vain työmiehen tärkeintä elämänvoimaa: koneen tai naisen alistaminen juhli työmiehen kyvykkyyttä. Saman Grosshahnin suussa oli myös näytelmän luokkatietoisinta ja uhmakkainta puhetta.

Porvarillinen Naisten ääni -lehti tunnisti teemana ensinnäkin (1) miten miehet loputtomasti politikoivat, kun heitä ”muutama tulee kokoon”. Sekä sen, (2) miten eroottiset kysymykset ovat yliedustettuina ajassamme. Naispuolisista kirjoittajista myös Sylvi-Kyllikki Kilpi piti ajankuvana erotiikan saamaa valtavaa roolia.¹³ Joissain kritiikeissä keskityttiin hienoon avioliitto-kuvaukseen ja keskinäisen rakkauden pyrkimykseen.

Kolmas reseption teemoista oli allegorinen kuva kokonaisen kansan alennustilasta sekä siihen läheisesti liittyvä siveellisen rappion kielikuvasto. Kansallis-metaforiselle luennalle oli rakennettu pohja jo saksalaisessa reseptiossa. Yhtenä tulkintana siihen viittasi myös saksalainen Volksbühne-

liikkeen toimitsija, jonka Tolleria esittelevä ja ylistävä artikkeli julkaistiin porvarillisessa Näyttämö-lehdessä. Tohtori S. Nestriepken kirjoitus korosti myös, miten väärin on pitää Tolleria vain poliittisen näkemyksen puhetorvena.

”Tosin Toller täydestä sydämeästään on uuden yhteiskuntajärjestykseen pyrkivän proletariaatin puolella. Mutta hän on samalla vanhurskauden kiihkomielinen puolustaja, hän havaitsee sydäntään lähellä olevan liikkeen ja sitä kannattavien ihmisten heikkoudet, hän tuntee mitä katkerimmin ne ristiriidat, jotka syntyvät...” - - hän ei ole tendenssirunoilija!. ”juuri se tekee tämän runoilijan meille niin rakkaaksi ja arvokkaaksi.”¹⁴

Hinkemannia tulkittiin myös nationalistisesti painottuvan kansakäsityksen mukaan: miehen nöyryytys oli koko kansakunnan alennustilaa. Näin kirjoitti porvarillinen Jalmari Lahdensuo eri foorumeillaan ja yksi maakuntien oikeistolehden kirjoittajista. Lahdensuokin varoitti omiaan, että pintapuolisesti *Hinkemann* näyttää moraalittomalta ja bolshevistiselta, mutta eettillinen tahto näytelmässä on ankara. Hän kehuu Kansan Näyttämöä myös vilpittömästi, mikä voi liittyä Suomen Kansallisteatteria koskeviin akuutteihin kiistoihin keväällä 1925 ja hänen omaan katkeruuteensa sitä kohtaan. Jotkut maakuntien arvostelijat toistivat, miten Hinkemannin tila on allegoria kokonaisen kansan sielusta.

Moraalisen rappion tapahtumien aiheuttajaksi nosti oululainen Kalevan arvostelija, joka puhui näytelmän kautta välittyvästä ”isänmaallisuuden halveksunnasta ja moraalisesta rappiosta” ja näki Hinkemannin ”uuteen eettisyyteen ja henkisyyteen pyrkivänä yksilönä”. Silti kirjoittaja kiitti Oulun Työväen Näyttämön esitystä tasokkaaksi, vaikka se oli kommunistien johdossa oleva näyttämö.¹⁵

Pisimmälle metafyyssisen tulkinnan suuntaan meni Lauri Haarla Näyttämö-lehdessä kirjoittaen Tollerista nuorimpana romantikkona. Ekspressiivisen draaman ytimenä ja voimana on uusi ihmisyyssäätös! Termi on hämärä, mutta saa yhden määritelmänsä: ”Ihminen on pelastettava aineen, rahan, sodan, vihan ja itsekkyyden alta ihmisyyteen ja välittömään uskonnollisuuntoiseen jumalyhteyteen. Tämä on tuon ekspressiivisen romantiikan lunastusidea.”¹⁶

Vaikka Tollerilla on uskonnollista väritystä ja repliikeissä paljon näyn kautta syntyvää monologia, aivan näin metafyyssistä tulkintaa hän tuskin tunnistaisi. Haarla sanoo Tolleria ekspressionistiksi, antimilitaristiksi ja nimeää hänet spiritualistisen monismin kannattajaksi pyrkien selvästi siir-

tämään Tolleria työväenliikkeen piiristä individualistisen metafysiikan ja romanttisten ideoiden tasolle. Vaikutelmaksi jää, että paperiteollisuutta omistavaan sukuun kuuluva kirjailija Lauri Haarla tietoisesti ohitti vasemmistolaiset teemat, vaikka hän piilottikin omiin näytelmiinsä paljon poliittisia kysymyksiä, joskaan eikä aina johdonmukaisesti.

Poliittisesti sitoutuneiden lehtien kirjoituksia voidaan pitää omille tai samanmielisille tarkoitettuina tulkintaohjeina – ja siinä mielessä niitä voi tarkastella *ohjaavana reseptiona*. Vasemmistolainen Hagar Olsson puhkesi *Hinkemannin* kohdalla ankariin moitteisiin pitäen sen onnentavoittelua mitättömänä aiheena. Sen yksilökeskeisyys ja sentimentaalisuus olivat Tollerin tasoiselle kirjailijalle ala-arvoista. *Muutos* ja *Joukko-ihminen* olivat aitoja nykyaikaisen kollektiivihengen lapsia! Teknisesti Olsson moitti myös sitä, että tapahtumat perustuvat sattumiin ja ovat siten tragedian logiikan kannalta huonoja. Tämän huomaa myös eräs toinen ruotsinkielisistä arvostelijoista. Jokin näytelmässä on selvästi suuresti ärsyttänyt Hagar Olsonia.¹⁷

Eric Olsoni Arbetarbladetissa säesti samassa hengessä. Hän keskusteli Hagar Olsonin kanssa myöntäen näytelmän taiteelliset heikkoudet helpoiksi nähdä: ”Framförallt den oformligt långa sista akten och det löjliga uppträdandet med [Priapus] gudabilden, som är enbart av negativ verkan.”¹⁸ Viimekädessä kuitenkin kaikki kritiikki Olsonin mielestä oli turhaa, koska Kansan Näyttämön esitys oli erinomaista työtä. Ennen muuta Toller oli ”aikamme merkittävin hahmo” ja teatterilla oli merkittävä pyrkimys tuoda nuorta eurooppalaista dramatiikkaa Suomeen. Wiborg Nyheterin arvostelija puolestaan tunsu tarvetta ensin moittia pitkään Elmer Diktoniusta ennen kuin alkoi kiittää Viipurin Näyttämön *Hinkemann* -esitystä.

Työväenliikkeen jakautuneet kannat

Hinkemannin kohdalta kiintoisaa onkin, miten työväenlehdet eivät olleet siitä yksiselitteisen innostuneita. Heti Kansan Näyttämön jälkeen Viipurissa ja Kotkassa keväällä 1925 tehdyt versiot valmistettiin ensinnäkin porvarillisissa teattereissa: ne olivat ikään kuin väärässä paikassa. Se myös osin selittää sitä, että yleisöjen kuvattiin näissä suurissa kaupungeissa jääneen esityksille osittain kylmiksi ja katsomojen vajaiksi.

Aste-eroja esitysten onnistumisessa sinänsä on turha etsiä, aina nimitäin korostettiin haasteen vaativuutta ja sitä, miten voimavarat huomioon ottaen niistä oli kuitenkin selvitty. Usein myös uudet valonheittäjät mainittiin yhtenä onnistumisen elementtinä. Kotkan Näyttämöllä ohjaajana

oli Bertha Lindberg ja Viipurin Näyttämöllä Topo Leistelä, joka edellisen vuoden syksynä 1923 oli tavallaan pettänyt johtamansa Wiipurin Työväen Teatterin ja siirtynyt saman kaupungin porvarilliseen teatteriin, paremmalle palkalle. Ehkä oikeistolainen Leistelä myös oli joutunut siellä konfliktiin poliittisesti, sillä Wiipurin Työväen Teatterin uuden johtajan Arne Linnalan pian ohjaaman *Koneitten murskaajien* arvosteluissa oli viitattu siihen, miten esittäjät pitkästä ajasta pitivät tällaisen työväen aatemaailmaan liittyvän teoksen tekemisestä.¹⁹

Vasemmiston ohjaavan reseption kannalta keskeinen oli valtakunnallinen Suomen Sosiaalidemokraatti, johon kirjoitti Ilmari Räsänen. Laaja arvostelu aloitti viittaamalla edellisen päivän kirjailija-esittelyyn ja pitää velvollisuutena, että kaikki käyvät katsomassa sen.

”Hinkemania ei sovi arvioida tavallisin mitoin. Se on syntynyt elämän tulipolttaisen taustan tuloksena paljastamaan sitä siveelistä kaaosta, mihin sota ja itsekkyyks on ihmiset syössyt. Mikään kansa, mikään yksilö ei ole tästä vapaa eikä vastuuton. Vasta kun tämä on opittu, voidaan ajatella tulevaisuutta - - ’meidän tulevaisuuttamme’. - - mutta ei toki pessimistinen näytelmä. [Lopputuloksena jää katsojan sieluun korkeampaan ihmisyyteen kohottava, vapauttava vaikutus. Tätä tunnelmaa tehosti epäilemättä Kansan Näyttämön kiitettävän taiteellinen, liioittelusta vapaa tulkinta.] - - Tunnelma katsomossa oli ehyt ja harras, kuin parhaillaan kirjossa. - Tämän näytelmän jatkuva näyttämömenestys on yleisömme eräänlainen kypsyysnäyte sekín.”²⁰

Maltillisen työväen päälehdessä tarjottu tulkinta oli siis moraalis-siveellinen ja rakentavuutta korostava. Työväestön oli taideyleisönäkin kasvettava osoittamaan kypsyyttä, jotta kukaan ei voisi puhua työväestöstä ”raakalaisten sakkina”. Tämä oli se olennainen henkinen asennoituminen, jota sosiaalidemokraattisen liikkeen kannalta tavoiteltiin. Ilmari Räsänen itse ei ollut leimallisesti työväen mies, pikemminkin lausuja ja esteetikko, joka samaan aikaan juuri kirjoitti Ida Aalbergin elämäkertaa.

Tollerin poliittisen kannan pohtiminen oli kuitenkin ajankohtaista ja sitä teki Wiipurin Näyttämön esityksestä kirjoittanut Kansan työ-lehden nimimerkki ”U. R.” Teatterin pyytämä aplodikielto sopi näytelmän henkeen, joka ”kuvaa totuudellisuuden, kaiken falskin vastaisuuden, joka näytelmään kuuluu”.

”Hinkemannissa esiytyvä Toller ei ole porvarillinen -- eihän toki, sillä kapitalismin perusaatteet: oman edun ajaminen ja imperialismi saavat ankan tuomion. Myöskään ei Toller esiidy sosialistina, joskin hän ilmeisesti tuntee työväen taistelua kohtaan myötätuntoa ja ymmärtää sitä sekä sanoo, että työväenliike on enemmän kuin pelkkä puolueilmiö. Toller haluaa lisätä sielun koneellisen ajan yhteiskunnalliseen liikuntoon, hän haluaa huutaa, että muistakaa olevanne ihmisiä eikä sokeitten vaistojen ohjaamia eläimiä.”²¹

Tärkein vasemmistolaisen reseption edustaja ja mielipidettä ohjaava henkilö oli Työväen Näyttämö -lehdessä nuori kriitikko Sylvi-Kyllikki Kilpi. Asiantuntevassa arvostelussaan hän viittasi ensin TTT:n ja Kosti Elon menestykseen *Koneitten murskaajissa* ja kiitti sitten Kansan Näyttämön *Hinkemannia* muun ohella todellakin myös työväenliikkeen itsekriittisestä käsittelystä. Tamperelaisena hän korosti Helsingin ohjauksen sovinnasta naturalismia, lukuun ottamatta katukohtausta, joka taas oli tarkasti harjoiteltu ja yllättävän osattu. Kilpi rekisteröi helsinkiläisen ensi-iltayleisön hartauden ja vakavuuden sekä nosti teemaksi aikamme liiallisen eroottisuuden.

Kilpi totesi näytelmän aiheen tuttuuden, mutta korosti työläisten kappakeskustelujen myönteisiä tavoitteita: ”Hinkemann nykyaikaisine ihmisineen tuntuu vielä tutummalta, sillä kuinka elävästi ja sattuvasti esim. kolmannen näytöksen työläiskapakkakohtauksessa kuvataankaan työläisten ajatuksia ja pyrkimyksiä parempien olojen tavoittelussa ja uuden yhteiskunnan luomisessa.”²²

Kiinnostavaa on, että Kilpi ei lainkaan mainitse, huomaa tai muista esityksestä sitä syvää epäuskoa, joka on näytelmän päähenkilön kanta. Hinkemann tekee keskustelun kuluessa myönnytyksensä puolueelle, sanoen, että ”tietysti se on työläiselle paljon enemmän kuin muille”, ennen kuin esittää omat epäilevät kysymyksensä. Mutta Kilpi noukkii tästä lausumasta esiin vain toisen puolen lainatessaan Hinkemannin repliikistä vain alkua: ”Siitä huolimatta saattaa jokainen työläinen muuallakin kuin Saksassa allekirjoittaa Hinkemannin sanat ’Proletaarille merkitsee puolue jotain aivan toista kuin porvareille. Ihmisuskonsa ja uskontonsa uhraa hän puolueelle.’” Mutta Kilven kuvauksesta on häivytetty jatkoksi tulviva Hinkemannin skeptisyys eri poliittisiin vaihtoehtoihin nähden. Kilven mukaan työmiehet vain sitten hiljenivät ja kävivät nöyriksi, kun Hinkemann monologissa kertoi ystävänsä eli itseään koskevan tarinan.

Varmasti Kilvellä on ollut vilpittömän pyrkimyksen hälventää työväestön piirissä epäuskon tai pessimismin lisääntymistä. Keskeisempää kuin esimerkiksi sodanvastaisuus, mitä Orsmaa väitöskirjassaan on korostanut, on nimittäin kysymys työväenluokan arvoista ja siitä, miten vanhakantaisten, aggressiivisten ja sovinnististen asenteiden määräämiä nekin näyttäisivät olevan. Orsmaata on ohjannut lisäksi se, että 50 vuotta myöhemmin tehdystä haastattelusta Sylvi-Kyllikki Kilpi on vielä nimittänyt teosta ”väkeväksi protestiksi sotaa vastaan”.²³

Työväestöä kuvaavat sivuhenkilöt ovat kiinnostavasti ja voimakkaasti piirrettyjä. Näytelmässä on täysin yllättävä sivuhahmo, muusta irrallinen ohikävelevä nainen, joka vie panttilainaamoon paitoja ja selittää naapurille, että olisi hänellä hienompiakin paitoja kanitettavaksi, mutta niistä maksetaan huonommin kuin näistä puuvillapaidoista. Pilkkaako Toller työläisten elintasokilpailua vai emäntien nokittelukulttuuria?

Paul Grosshahnin seksuaalinen itsevarmuus kuuluu myös hänen repuliikeissään suhteessa koneeseen ja ihmiseen sen herrana: parasta on kone, joka alistuu miehen tahtoon ja jota pääsee ”ajamaan täysillä, kurittamaan”. Työmiesten keskinäisiä hierarkioita ja nokkimisjärjestyksiä ”ei mikään valankumous tulisi muuttamaan”, kuten muurari ja katonlaskija kapakassa vakuuttavat. Vierestä huomautetaan vain sarkastisesti yksimielisestä proletariaatista.

Kapakassa väittelevä maltillinen Michael Unbeschwert sanoo ontolta kuulostavan väitteensä, että asteittainen väistämätön sosialismiin kasvaminen tai sosiaalidemokraattisen politiikan toteuttaminen tuo onnen: ”järkevä ihmiskunta luo onnellista elämää”. Hinkemannin mukaan pitää olla katto, ruokaa ja vähän kauneutta ympärillä, sitten vasta ihminen voi olla hyvä: ”Tekevätkö järkevät olosuhteet ihmisen onnelliseksi?” Myöskään sodanvastaisuus kliseemäisenä lauseena: ”tulevaisuuden yhteiskunta ei tunne sotia” ei ole kovin vakuuttava puolue mies Unbeschwertin suussa, kun työväestön keskinäistä uhoilua ja sotahenkistä aggressiota nähdään näytelmässä eri kohdissa.

Hinkemannin yhteenveto puoluekeskustelusta kuuluu: ”Miten teidän onkaan muututtava voidaksenne rakentaa uuden yhteiskunnan. Taistelette porvaristoa vastaan, mutta pullistelette samaa itserakkautta ja itsetyytyväisyyttä, samaa kylmää sydämen jähmeyttä kuin ne. Toinen vihaa toista, koska kuuluu puolueen eri siipeen... ei tekoa, joka ei hukkuisi riitaan ja petokseen...” (II.iv) Tätä voi pitää suhteellisen kovana rippituolina työväenliikkeen sisällä.

Sodanvastaisuus verhona

Hinkemanissa työväenliikkeen vastakkaisten näkökantojen tematiikka oli varmasti kaikkein läheisintä näytelmän katsojakunnalle ja muiden työväennäyttämöiden aktiiveille, joille Sylvi-Kyllikki Kilpi kirjoitti, mutta se jäi sivuun hänen analyysissään, koska hän nosti tärkeimpänä esiin sodanvastaisuuden. Siinä painotuksessa Kilpi ei ollut ainoa, sen oli tehnyt myös Erkki Kivijärvi Helsingin Sanomissa ja se todettiin usein porvarillisessa lehdistössä. *Hinkemannin* osalta sodanvastaisuus tematisointina on sittemmin puretunut suomalaiseen teatterintutkimukseen Orsmaata seuraten vaikuttavana sodanvastaisena näytelmänä.

Tollerin omista näytelmistä *Die Wandlung* oli ollut paljon suuremmin sodanvastainen. Kyse *Hinkemannissa* oli toki sotavamman seurauksista ja tekstissä viitataan alati sodan kauhuihin, mutta itse näytelmä käsittelee elämää ja tilanteita maailmansodan jälkeen. Oulun esityksestä syksyllä 1925 kirjoitettiin Pohjolan Sanomissa:

”Draaman kärki on tähdätty terävästi sotaan vastaan, ja vaikuttaa sellaisena tavattoman voimakkaasti. Pitkin matkaa räiskyy salamoiden totuuksia nykyistä porvarillista yhteiskuntajärjestystä vastaan, yhteiskuntajärjestystä, jossa muutamat harvat saavat määrätä kansakuntain kohtaloista ja johattaa miljoonia työväenluokkalaisia verisille tappotantereille, kun jotkut yhteiskunnalliset edut niin määräävät. Draaman näkeminen teatterilavalta vaikuttaa sangen voimakkaasti työläiskatsojaan ja jättää vaikutuksen, mikä ei lähde hevillä mielestä.²⁴

Jakautunut ja ristiriitainen työväenliike teemana tuli kenties liian lähelle, minkä voinee päätellä siitä, miten samaisen arvostelun lopussa itse näkemyserojen välinen taistelu olikin kuuma asia:

- - Vaikkakaan näyttämön johto ei ole katsonut asiakseen ilmoittaa esityksistään tämän lehden lukijakunnalle, joka on muodostanut melkoisen osan teatterin vakinaisesta katsojakunnasta, niin kehoitamme siltikin yleisöä tutustumaan Hinkemanniin. Sillä se ansaitsee sen! Kappale esitetään tänään klo 8 neljännen kerran.²⁵

Viittaus koski kommunistien ja sosialidemokraattien tuolloin akuuttia kiistaa Oulun Työväen Näyttämön hallinnasta. Sosiaalidemokraattisen ohjaavan reseption kannalta tärkeää oli tietysti nimenomaan ihmisten voit-

taminen eteenpäin reformipolitiikkaan uskovalle ajatuskannalle, vaikutusmahdollisuuksien korostaminen ja parlamentaariseen toimintaan panostamiseen ja työväenliikkeen omia kauppa- ja tuotantolaitoksia kannattamalla jne. Tuolloin oikeastaan sosiaalidemokraattien kannalta toivottomuuden lisääminen työväestön keskuudessa saatettiin ymmärtää riskinä äänen menosta kommunisteille epätoivoisena reaktiona. Kommunismien kannatuksen lisääntyminen puolestaan kirvoittaisi varmasti oikeistolta rajoittavia vastatoimia.

Siksi rauhanaate sopi 1920-luvun julkisuudessa parhaiten *Hinkemannista* ulos luettavaksi teemaksi, tavallaan se oli rohkaisevaa ja eteenpäin katsovaa aatteellisuutta. Mutta olisiko rauhanaatteen korostaminen samalla voinut tarkoittaa tuon ajan kontekstissa väkivaltaisen luokkataistelun tuomitsemista? Näytelmässä puhuttiin tietysti imperialistisesta sodasta, mutta paradoksaalisesti juuri aseellista vallanvaihtoa kannattaneet kommunistit olivat ottamassa rauhantyon omaksi iskulauseekseen, ainakin myöhemmin Neuvostoliiton retoriikassa. Kansalaissodan omakohtaisuus oli katsojilla tietysti paljon lähempänäkin. Missä määrin rauhanaate 1920-luvun kielessä oli sosiaalidemokratian omaksumia iskulauseita, jossa viestitiin irtiotta uuden väkivaltaisen vallankumouksen ajajista?

Tollerin maailmanpainajainen

Saksassa Toller oli suunnannut kritiikkinsä myös sodan käyneiden työmiesten keskinäistä asevelihenkeä ja uutta militarisoitumista vastaan. Siihen viittaavat Hinkemannin unikohtausten sotaveteraani-jaksot, joka alkaa eräänlaisella pikakuvalla Saksan vuoden 1918-20 tapahtumista.

”Yksikätsiä invalidi-posetiivareita lähestyy, taistelevat reviiireistään, marssivat toisiaan vastaan, sitten kuin vallankumoukselliset barrikadia vastaan, ja kun poliisi ja sotaväki tulee, ottavat käskyjä näiltä, ja lähtevät jollottaen vanhaa sotamarssia pois.” (III, i)

Unessa Hinkemann kuulee sanomalehtien ”kiljuvat” otsikot: alaston-tanssiklubit, väkivaltaviihde, tähtinäyttelijöiden kaupallinen Jeesus-filmi, vedonlyöntipankki työläisille, juutalaispogromi Galitsiassa ja uuden myrkykaasun keksiminen. Mutta myös kansalaissodan Suomi on päässyt alkuperäiseen näytelmään, kun yksi lehtipojista huutaa:

”Ruttoa Suomessa. Äidit hukuttavat lapsiaan. Järkyttäviä tiedonantoja. Köyhälistön kapina. [Saksan] Hallitu[k]s[emme] lähettää apua rauhan ja järjestyksen ylläpitämiseksi. Sata panssariautoa matkalla Suomeen!”. (III,i)

Kohta on ylipyyhitty Viipurin Näyttämön pääkirjasta, eikä repliikin mukanaoloon esityksissä kukaan kriitikoista viittaa. Sen olivat varmaan kaikki teatterit jättäneet Suomessa pois. Kadulla nukkuvan Hinkemannin ympärillä roolihaamot nimeltä Kumipamppu ja Kuularuisku sanovat toisilleen:

KP: Oikein spartakistipedolle... lyhyt temppu, painetaan raadolle pistooli kouraan... pakko ollu olla itsemurha; tai kiväärinperällä, sitä ennen käskystä ”Deutschland Deutschland über alles...”, hähähä! Roskaväen täytyy taas oppia tottelemaan, saappaalla nis-kaan...

KR: Meidänkään vapaajoukot ei koskaan ottaneet vankeja... käsky: lähimmälle pellolle... laukaus jalkoihin, niin että hyppää ilmaan, ... sitten kerran selkään... myöhemmin: pakoyritys... (III, i)

Nämäkin oli Suomessa sensuroitu pois samoin erillinen mutta riipaiseva kohta pikku-pojan kanssa:

POIKA: Sisko on kolmetoista vuotta.

HINKEMANN (kuin poissaolevana): Niin varmaan.

POIKA: Sisko on kaunis. Ja vasta kolmetoista vuotta.

HINKEMANN (mekaanisesti): Onko sinun nälkä?

POIKA: Siskolla on oma huone. Sisko on vasta kolmetoista.

(Hinkemann ostaa vohvelinmyyjältä vohvelin. Antaa sen pojalle.)

HINKEMANN: Siskosi on vasta kolmetoista vuotta... Miten vanha sinä olet?

POIKA: Seitsemän ... (alkaa syödä vohvelia) Kiitos paljon...

Mutta teidän kanssa ei hyödytä puhua... Te ootte niin tyhmä...

Ettehän te käsittäny yhtään, mitä mä tarkotin... (III,i)

Saksalainen Toller-tutkimus on paljon selvittänyt näytelmissä esiintyvien ideologisten asetelmien ja kontekstien suhdetta. Grunow-Erdmann kirjoittaa:

Kaikissa mainituissa näytelmissä haluaa Toller välittää arvoja, jotka näyttäytyvät hänelle merkityksellisinä sellaisen kestäväen yhteisyyden kannalta, joka tukeutuu rauhanomaiseen konfliktinratkaisuun, oikeudenmukaisuuteen ja vastuuseen, sekä näyttää kyseenalaisina arvoasenteet, joista hän uskoo, että ne puhuvat vastoin sellaista maailmaa joka on parempi, ei pelkästään muutettu.²⁶

Päältä katsoen toivottomuudessaan ja pessimistisyydessään *Hinkemann* ei ole ollut työväenliikkeen aktivisteille Tollerin tuotannossa toivottava tai kiistattoman mieluinen teos. Siksi tuo sodanvastaisuus, joka on ollut toistuvia temaattisia julistuksia työväenliikkeen vasemman siiven retoriikassa oli leima, jonka *Hinkemannille* saattoi antaa ja siten ohittaa kipeämmät teemat. Työväen kulttuuriaktiivien piti määrittää reseptiota niin, että työväenliikkeen omat peruspilarit ja aktiivisuuden tarve eivät liikaa horjuisi. Sama näyttää koskevan työväenteatterin historiankirjoitusta.

Kun *Hinkemann* vihdoin tehtiin Tampereelle 1927, oli sen vaikuttavuus näytelmänä hyvin tiedossa. Kriitikoiden huomio kiintyi lähinnä siihen, miten hillitysti Helge Ranin roolin TTT:ssä näytteli. Osin kaivattiin esittäjältä suurempia purkauksia, joita saatiin, kun Kyösti Aarnio Turusta ja Sven Hilden Helsingistä vierailivat vuorollaan TTT:n esityksessä. Erillinen teatterihistorian kysymys on, miksi tuo näyttävä purkauksellisuus oli edelleen tuolloin niin tavoiteltavaa ja olisiko Ranin ehkä ajatellut roolia huolellisemmin? Oliko hän peräti TTT:hen siirtyessään ehdottanut näytelmää Elolle? Erkki Lammi kirjoitti, että ”*Hinkemann* kuuluu valtavimpiin murhenäytelmiin, mitä milloinkaan on kirjoitettu”.²⁷ *Hinkemannin* syvälisyys oli jo usein koettu ja nieltävissä ajatus, että ihmisen yksityiselämän kysymyksiä ei voi ratkaista puoluepolitiikoinnilla.

Hypoteesilleni *Hinkemannista* Suomessa eräänlaisena äänitorvena, empatian locuksena, toimintakyvyltään rajatun, estetyn miehen voimattomuuden ja itsehalveksunnan tragediana, arkipäiväisen jaksamisen ja myötätunnon kyvyn vahvistajana ei dokumentoidusta aikalaisreseptiosta löydy tietenkään muuta suoraa vahvistusta, kuin viittaukset yleisön vahvaan teatterielämykseen. Mutta tuo säännöllisesti vahvaksi todettu katsomiskokemus on sisältänyt myös teemojen ajankohtaisuuden poliittisella tasolla, työväenliikkeen orientoituessa 1920-luvun Suomessa. Oletukseni on konstruktiivinen, joka perustuu ajatukseen, että tutkijan monipuolista eläytymistä tulee käyttää yhtenä menetelmistä riittävän kontekstuaalisen ymmärtämisen saavuttamiseksi, tiedon, esitystapahtuman ja reseption kriittisen lähiluvun

rinnalla. Se edellyttää kuitenkin näytelmän tulkintapotentialien kattavaa tuntemusta, mikä voi syntyä vain itse tekstiversioiden kautta.

Hinkemann on siis ollut Suomessa laajalti vaikuttava näytelmä, jonka avulla suomalaiset työväestöön kuuluvat katsojat ovat voineet käsitellä kysymystä, miten suhteuttaa henkilökohtaiset onnettomuudet tilanteeseen, jossa myös ulkoiset olosuhteet, kuten esim. työttömyys vain viestivät epätoivoa ja näköalattomuutta tai missä myös työväenliikkeen poliittisen retoriikan ja toiminnan tarjoamat vaihtoehdot näyttäytyvät mekanistisina ja sen edustajat kiistelevinä ja karkeina.

Näytelmän esitystilanteen tuottama elämys on rakentunut päähenkilön kanssa yhdessä tapahtuvan näkemisen prosessin syvenemisestä ja laajenemisesta. Monologeissa kysytään oikeiksi ymmärrettyjä kysymyksiä, joihin ei ole vastauksia, mutta niitä tehdessään tekstit ovat kirkkaita, lahjomattomia ja vapauttavia. Ihannoitujen kuvitelmien purkaminen ja kyseenalaistaminen toimii katharttisesti: kun näkee kirkkaasti, näkökyky ylittyy tavanomaisen taakse. Anteeksianto parantumattoman ja elämän rampauttaneen sotavamman aiheuttaneelle viholliselle käy mahdolliseksi. Siksi *Hinkemannin* viimeinen ja omaan itsemurhaan viittaava parenteesi oli tarpeeton.

Seikka, jota tässä ei ole käsitteellistetty on itse näytelmän ja sen aiheen vahva konkreettinen, biologinen ja fyysinen ruumiillisuus. Siten teemaksi nousee tietysti myös identiteetin suhde vammautuneeseen ruumiiseen ja sen tuottamaan toiseuteen sekä seksuaalisuuden poliittisuuteen. Näytelmä tarkastelee mies-identiteetin juuria tai yleisemmällä tasolla terveen ihmisen identiteettiä. Samalla tuo erilaisuuden kokemus on eksistentiaalisesti yhteinen ja jaettavissa.

* * *

JUONIKUVAUS

Ernst Toller: HINKEMANN

I NÄYTÖS:

Työmies Eugen Hinkemann palaa kotiinsa suunniltaan pieni lintu kädessään. Hän on suuttunut anopilleen, joka oli puhkonut pikkulinnun silmät, jotta se laulaisi paremmin. Vaimo Grete valittaa puutetta, kun lainattavat hiiletkin jäivät tuomatta. Sodasta palannut Eugen on vahva mies, joka on työttömänä. Hänen todellinen ongelmansa on sodan tuottama invaliditeetti, hänen sukuelimensä ovat haavoittuneet pysyvästi. Hänen alemmuu-

dentuntoinen ja itsehalveksuntaa täynnä oleva puheensa väsyttää vaimoa, joka kaikin tavoin ilmaisee silti rakastavansa miestänsä. - Ystävä Paul Grosshahn, luokkatietoinen ja täynnä itsetuntoa oleva työmies tulee käymään. Korostaa sitä, miten rakkauselämä on työmiehen ylin ja yksityisin oikeus, elämän ydin. Hinkemann ilmoittaa lähtevänsä etsimään työtä. Paul havaitsee Greten masennuksen, tämä tulee kertoneeksi Eugenin salaisuuden. Paul lupaa lohduttaa Greteä ja saa tältä lupauksen tulla joskus käymään.

II NÄYTÖS

1. kohta: Tivoliin etsitään voimamiehen esittäjää. Näyttävän näköinen Eugen saa paikan ja hyvän palkan. Tehtävänä esittää trikoot päällä raakaa Homunculus-hirviötä, joka puree rotalta ja hiireltä niskan poikki ja imaisee vähän verta; palkka hyvä, yleisö tyytyväistä, kuten kojunpitäjä tietää.

2. kohta: Paulin ja Greten intiimi kohta, jota kuitenkin häiritsee Paulin utelu Eugenistä rakastajana.

3. kohta: Tivolissa kojunpitäjä/tirehtööri pitää suurta puhetta erilaisten sensaatiomaisten esitystensä mainokseksi. Eugen esiintyy. Grete ja Paul tulevat tivoliin ja näkevät sen, Grete tunnistaa Eugenin, Paulia naurattaa petos, että muskelimies ei olekaan oikea mies. Grete häpeää ja kauhistuu, kun tajuaa mihin Eugen on joutunut, katkaisee suhteensa Pauliin. ”Entä jos olet raskaana?”

4. kohta: Työläiskapakkassa kiistellään politiikasta, vanhat ammattilypeudet ja nokkimisjärjestykset rehoittavat, näkemykset paremmasta yhteiskunnasta menevät ristiin. Eugen tulee oluelle huuhtomaan veren makua suustaan. Käydään väittelyä siitä, voiko rationaalinen yhteiskunnan kehittäminen tuoda yksilölle sisäistä onnea, kuten Unbeschwert väittää. Knatsch taas ylistää spontaania vallankumouksellista henkeä, jonka avulla ihmiset voivat tulla onnelliseksi. Eugen myöntelee, mutta tekee hankalia kysymyksiä mielen ja sielun sairaudesta. Sukupuolensa menettäneelle ei taida edes onnellisessa yhteiskunnassa olla proteeseja kuten muille. - Eugen kertoo ystävästä, joka ennen sotaa oli haaveillut vaimonsa kanssa suuresta perheestä, mutta yksi laukaus oli tehnyt haaveista tyhjiä. Onnellisinta oli se, että vaimo ei halveksinut eikä pilkanut häntä. - Paul Grosshahn tulee humalassa ja häpäisee Eugenin paljastamalla tämän työn, sekä valehtelee, että Grete olisi nauranut Eugenille tivolissa; käskee tämän ottaa avioeron, koska kyvyttömyys on luvallinen eron syy katolisellekin kirkolle. Keskeltä naurua ja Grosshahnin pilkkaa puhkeaa Hinkemann monologiin puhuen itsestään eunukkina ja päätyen runolliseen näkyyn ihmisen yksinäisyydestä.

III NÄYTÖS.

1. *kohtaus:* Kadulla kulkee ohitse koko elämän irvokas kirjo”. Tirehtööri ylistää uuden ajan väkivalta- ja sensaatioviihdettä. Unessa Hinkemann näkee sarjan sotainvalideja, jotka ovat käskyn käydessä valmiita uuteen sotaan, sarjan sanomalehtiotsikoita huutavia lehtipoikia, joiden kautta välittyy niin jatkuvien sotien, etnisten vainojen, seksuaali- ja väkivaltaviihteen leviämisen, prostituutio ja paritus, sekä nationalistien väkivaltaisuus. 2. *kohtaus:* Kotiin palaava Hinkemann on ostanut Priapus-patsaan, antiikin jumalan, jolla on pysyvä erektio. ”Hän on aikamme todellinen jumala.” Hinkemannin äiti tulee käymään ja kertoo vuosikautia sitten toisen naisen mukaan lähteneen isän palanneen ja lainaa nyt tälle puvun. Pahinta äidin kokemuksissa ei ollut pettäminen ja tai se, että joutui itse menemään kadulle tienaamaan, pitääkseen poikansa hengissä, vaan se ”että nauraa, kun toinen kärsii.” Kumpikaan ei aio olla saattamassa isää kuoleman jälkeen hautaan, mutta elämässä ”jokaisen pitää kantaa taakkansa.” - Naapuri Fränze, joka pitää Eugenia komeana, tulee kutsumaan tätä kanssaan viettämään yötä. - Grete palaa, tuoden kukkia hääpäivän johdosta. Hän pyytää anteeksi, vakuuttaa uskollisuuttaan, mutta ei saa Eugenia uskomaan. Tämä vain syyttää Greteä valehtelusta, ja nöyryyttää häntä Priapuksen edessä. Grete on neuvoton Eugenin itsesäälisten ja torjuvien puheiden edessä, hän ikään kuin lähettää Greten pois luotaan. Tämä pelkää Eugenin vahingoittavan itseään. Eugen kääntää kaikki mielikuvat kohti epätoivoa, Grete poistuu. Eugen eikä pääse irti sodassa nähdyn kärsimyksen mielettömyydestä, hän ei enää syytä ketään haavastaan, ihmiskunnan yleinen sokeus on hänen tuskansa syvin aihe, kaikki odottavat vapautusta kärsimyksen ja sokeuden kaikinpuolisuudesta. - Naapurit tulevat ja tuovat Greten ruumiin. Tämä oli hypännyt kerrostalon ikkunasta pihalle. Eugen jää yksin: Mitä me tiedämme? Mistä? Mihin? Jokainen päivä voi tuoda paratiisin, jokainen yö vedenpaisumuksen.

[Vuoden 1923 ensipainoksessa oli loppuparenteesi: ”H menee pöytälaatikolle, ottaa sidetarvetta ja alkaa asiallisen rauhallisesti kietoa siitä köytä.” Vuoden 1924 painoksista alkaen se puuttui.] [Greten mahdolliseen raskauteen ei tekstissä ole suoraa viittausta, paitsi Paulin hänelle tekemää kysymystä.]

VIITTEET.....

- ¹ Ks. Spalek 1968, Dove 1990 ja Grunow-Erdmann 1994, passim.
- ² Suomen Sosiaalidemokraatti 23.1.1925.
- ³ Orsmaa 1976, 56, 129
- ⁴ Dove 1990, 49-59, Grunow-Erdmann 1994, 46-58
- ⁵ Dove 1990, 107
- ⁶ Ks. Työväen Näyttämötaide 7-8/1922. Esitys oli jälleen sensaatio, jonka myös ryhmä suomalaisia näki. Ohjaus oli Karheintz Martinin, eikä Max Reinhardtin itsensä, kuten Orsmaa ja häntä seuraten muutkin ovat olettaneet. Orsmaa 1976, 71; Rajala 1995, 84.
- ⁷ ”Valtavin kohtaus oli tehdas koneinen: Jättiläispyörä pyöri; tehtaanpiippu savusi; koneet kalkattivat; savutorvi huusi työhön ja työstä pois; koneiden ääressä kutoivat pikku lapset; vyötäisiin saakka alastomat miehet hoitelivat koneita ahjotulen valossa (tulipunainen valonheittäjä). Koneiden kilkatus oli rytmillistä soittoa, josta erotti tuon, läpi koko kappaleen käyvän työläislaulun: ”auf, auf auf und auf!”. Se kuului koneen käynnin tahtina hiljaa kuin xylofoonin soitto.” [Fanny Davidsson]-n, Työväen Näyttämötaide 7-8/1922, s 139-40.
- ⁸ ”Ludditien kapinan kukisti kuninkaallinen sotaväki. Kuten meillä punakapinan aikoina samoin tällöin ympäröi sotajoukko kapinoivan väestön, vei pois - - kaukaa kuului laukaus, massakiljhdus, vielä laukauksia - kaikki hiljaista - loppu. Jälle jää vain vanha mielisairas mies, kerjäläinen ja muutamia muita. Joku ennustaa: ”jo horjuu valtanne, te herrat Englannin!” [Fanny Davidsson]-n, Työväen Näyttämötaide 7-8/1922 s 140
- ⁹ Näyttämö 1/1923 s 10-11. Eino Salmelainen Aamulehdessä puhkesi pitkään valitukseen Tollerista saarnaajana huomaamatta, että saarnaajia olivat kuitenkin roolihenkilöt realistisissa tilanteissa ja kiitti Tolleria kohtausten yllättävistä ja puhuttelevista, taiteellisesti mielenkiintoisista käänteistä. Toistuva yleissävy oli, että poliitikko ja taiteilija Tollerissa tuli erottaa toisistaan. (Aamulehti 16.2.1923). Panu Rajala (1995, 84-90) on havainnut sen, miten Salmelainen 1950-luvulla silotteli tuolloisia reaktioitaan. Olihan Salmelainen itse vain 5 vuotta aiemmin osallistunut sotaan valkoisena Savon rintamalla.
- ¹⁰ Sitä myös tehtiin seuraavana keväänä 1924, jolloin valmistauduttiin eduskuntavaaleihin ja taistelu työväen äänistä oli kiivaimmillaan. Siinä valtakunnallisen ammattiliiton perustaminen haluttiin nähdä pohjana työväenliikkeen tulevalle toiminnalle. Mutta luokkakantaisemman kriitikon kirjoituksessa näytelmän loppu vedettiin mutkia oikoen suoraan pateettiseksi kehotukseksi luokkataisteluun. (Ks. viite 19) *Koneitten murskaajia* ei porvarillisissa teattereissa esitetty ja 1920-luvulla vain viidessä työväen teatterissa, joten paikalliset porvarilliset kriitikot tyytyivät selostamaan sen maailmankatsomuksellisen pohjan. Mutta hekin johdonmukaisesti korostivat Tolleria kirjallisesti merkittävänä taiteilijana, kuten poliittisia saarnoja moittinut Aamulehden Salmelainen. (Aamulehti 16.2.1923).
- ¹¹ Spalekin erinomainen bibliografia (1968), tarjoaa Tolleria koskevan tarkan tietopohjan, myös laajan ja ajallisesti kiinnostavan venäläisen reseption

- kannalta. Suomen esityksiä arvatenkin siitä puuttuu, osin varmasti harrastaja- ja ammattiteatteri-luokituksesta johtuen.
- ¹² Arbetarbladet 1.2.1925
- ¹³ Työväen Näyttämötaide 2/1925
- ¹⁴ Näyttämö 2/1925
- ¹⁵ T., Pohjolan Sanomat, 15.11.1925
- ¹⁶ Näyttämö 2.1925, s 136
- ¹⁷ Svenska Pressen, 31.1.1925
- ¹⁸ Arbetarbladet 1.2.1925
- ¹⁹ Ludvig K., T[yöväen] T[iedonantaja], 4.3.1924. Arvostelu oli hyvin luokkahenkeä korostava, ja on tulkittavissa osana eduskuntavaalikampanjaa.
- ²⁰ I[Imari] R[äsänen], Suomen Sosiaalidemokraatti 23.1.1925
- ²¹ U. R. , Kansan Työ, 30.3.1925
- ²² Työväen Näyttämötaide 2/1925
- ²³ Orsmaa 1976, s 180
- ²⁴ T., Pohjolan Sanomat 15.11.1925
- ²⁵ T., Pohjolan Sanomat 15.11.1925; Mistä puolestaan kertoo se, että Oulun Työväen Näyttämön kotisivuilla julkaistu historiikki ei käsittele kysymystä lainkaan? www.otn.fi / tammikuu 2005.
- ²⁶ Grunow-Erdmann 1994, s 269, suom. PP.
- ²⁷ E.L.-i. Työväen Näyttämötaide 3/1928

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Helsingin yliopiston kirjasto – sanomalehtien mikrofilmit.
Teatterin tiedotuskeskus, Helsinki. Ilona –ohjelmistotietokanta.
Teatterimuseo, Helsinki, sanomalehtileikkeiden arkisto 1924–1970.
Teatterikorkeakoulun kirjasto, Helsinki , Leikearkisto 1970-
Teatterikorkeakoulun kirjasto, Helsinki, Viipurin näyttämön kokoelma.

Toller Ernst:

Hinkemann, sovitus Helke Sander, suomennos Markku Lahtela, STL/Näytelmäkulma.
1962

Hinkemann, suomennos Ada Norna, STL/Näytelmäkulman arkisto. 1925

Hinkemann, pääkirjan kopio Viipurin näyttämö, 1925. Teatterikorkeakoulun kirjasto.

Hinkemann, ohjaajan pääkirja – sovitus Pentti Paavolainen, täydennetty Nornan ja Lahtelan suomennoksista Teekkariteatterille 1980. Käytetty sitaattien suomennoksissa.

Hinkemann, Eine Tragödie. Hrsg. Wolfgang Frühwald. Universal Bibliothek Nr 7950.
Reclam. Stuttgart. 1971/1988.

Hinkemann, tragédie, traduit de l'allemand par J-P-Samson, illustrée de six desseins par George Grosz. Édition de la Revue littéraire des Primaires. Les Humbles. 11e

- série. Cahiers 8,9,10. Août-Sept.-Oct. 1926. Orléans.
- Die Maschinenstürmer*. Ein Drama aus der Zeit der Ludditenbewegung in England in fünf Akten und einem Vorspiel von Ernst Toller. E.P. Tal &co Verlag. Leipzig, Wien, Zürich. 1922.
- Koneittenmurskaajat. [Die Maschinenstürmer]* Suomentanut [ja sovittanut] Jouko Turkka. STL/ Näytelmäkulma. 1967
- The Transfiguration [Die Wandlung]*. Transl. by Edward Cranckshaw. In Expressionist Texts. Ed. Mel Gordon. PAJ Publications. N.Y. 1986/1992
- Joukkoihminen [Masse - Mensch]*. Suomennos Jussi Suvanto. Julkaistu Työväen Näyttämö -lehdessä, kohtauksittain numeroissa 2/1925 – 5/1926.
- Dove, Richard 1990. *He was a German. A biography of Ernst Toller*. Libris. London.
- Grunow-Erdmann, Cordula 1994. *Die Dramen Ernst Tollers im Kontext ihrer Zeit*. (Diss. Köln) Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Folge 3. Bd 133. Univesitätsverlag C. Winter. Heidelberg.
- Koski, Pirkko 1986. *Kansan Teatteri 1. Kansan Näyttämö. Koiton Näyttämö*. Forssa.
- Orsmaa, Taisto-Bertil 1976. *Teatterimme käänne. Ekspressionismi suomalaisessa teatterissa*. Gaudeamus. Helsinki.
- Rajala, Panu 1995. *Titaanien teatteri. Tampereen Työväen Teatteri. 1918-1964*. Tampere.
- Spalek, John M. 1968. *Ernst Toller and his Critics. A bibliography*. Charlottesville.

IV Katse katveeseen

Mikko-Olavi Seppälä

Teatterin hyväksi

Työväenteatterien keskusjärjestön perustaminen Suomessa 1910-luvulla

Artikkeli käsittelee 1900-luvun alussa ilmenneitä ehdotuksia ja yrityksiä perustaa työväenteattereiden liitto sekä Suomen Työväen Näyttämöiden liiton toimintaa vuosina 1917–1918, josta aikaisemman käsityksen mukaan ei ole säilynyt lainkaan tietoa. Vuonna 1920 ”perustettu” Suomen Työväen Näyttämöiden liitto ei ollut uusi instituutio, vaan 1910-luvulla hahmotellun ja perustetun liiton työn jatkamista. Liiton ideoijina ja perustajina oli-vat keskeisessä osassa Viipurin läänin teollisuuspaikkakuntien näytelmäseurat ja niiden nuoret, harrastajapohjalta nousseet ammattijohtajat.

Johdanto

Vanhan työväenliikkeen aikaista työväenteatteria¹ on Suomessa tutkittu lähinnä yksittäisten näytelmäseurojen ja teattereiden toiminnan kautta, jolloin työväenteatterien yhteistoiminta ja kokonaismerkitys on jäänyt huomioimatta. Työväenteatterihistoriaa yleisemmin ovat käsitelleet lisensiaattitutkimuksessaan Tytti Oittinen (1976) ja artikkeleissaan Hanna-Leena Helavuori (1991a ja 1991b). Myös Kalevi Kalemaa (1980) ja Erkki Sevänen (1995) ovat kirjoittaneet työväenteattereista.

Tytti Oittinen tutki varsinaisesti Työväen Näyttämöiden liiton² toimintaa sen perustamisesta vuonna 1920 alkaen, mutta hahmotteli johdantoluvussa myös sisällissotaa edeltänyttä työväenteatteritoimintaa. Oittisen lisensiaattityö on toiminut suomalaisen työväenteatterihistorian perustutkimuksena, jota on siteerattu muiltakin osin kuin mitä tutkimus varsinaisesti käsitteli.

Esimerkkinä olkoon väite, joka on noussut lisensiaatintyön johdannosta epätarkasti siteerattuna ainakin Erkki Seväsen tutkimusartikkeliin. Oittisen mukaan työväenteattereiden yhteistoimintaa yritettiin järjestää ensimmäistä kertaa vuonna 1917. Työväen Näyttämöiden liitto perustettiin Tampereen Työväen Teatterin aloitteesta Tampereella 5.12.1917, mutta liiton sääntöjä, asiakirjoja saati tietoa kokouksen osanottajista ei ole säilynyt. Seväsen mukaan Tampereen Työväen Teatterin johtaja Aarne Orjatsalo järjesti tuon perustavan kokouksen.³

Oittisen ja hänen kauttaan Seväsenkin väite pohjautuu Työväen Näyttämöiden liiton painamattomaan 25-vuotishistoriikkiin, jonka kirjoitti 1940-luvulla liiton sihteeri Jussi Suvanto. Kirjaltaja Suvanto oli tullut vuonna 1923 liiton sihteeriksi ja samalla ainoaksi palkatuksi työntekijäksi. Oittisen ja Seväsen väitteet voisi paremmin esittää muodossa: liiton sihteerillä ei ollut tietoa kyseessä olleesta kokouksesta, eikä liiton arkistossa siihen liittyvää materiaalia.⁴

Tosiasiasa Työväen Näyttämöiden liiton perustava kokous pidettiin 5.-6.12. 1917 Helsingissä kahdeksan Viipurin läänissä toimivan työväenteatterin aloitteesta. Kyseisestä kokouksesta on saatavissa paljon tietoa, sanomalehdissä ilmestyneiden kokouskuvausten ja liiton sääntöjen lisäksi Vihtori Huhdan painettu muistelmia liiton lyhytaikaisesta toiminnasta. Kokous ei myöskään ollut ensimmäinen laatuaan eikä sen yhteistoimintamalli ainoa, joka oli ollut esillä.

Esittelen artikkelissani hankkeita työväenteattereiden yhteistyön järjestämiseksi ennen Työväen Näyttämöiden liiton perustamista ja liiton toimintaa vuodenvaihteessa 1917-1918 sekä vuonna 1920. Artikkelini etenee kronologisesti vuonna 1909 esitetystä keskusjohtoisesta mallista vuoden 1913 edustajakokoukseen ja sitä seuraavina vuosina tehtyihin aloitteisiin. Miksi työväenteattereille haluttiin yhteistyö- tai keskusjärjestö? Millaista järjestöä suunniteltiin ja millainen lopulta perustettiin? Ketkä ajoivat hanketta? Keskustelua työväenteatterien tehtävästä käytiin laajasti ja käsittelen sitä tässä vain siltä osin, kuin sitä käytiin liittokysymyksen yhteydessä.

Kansan Näyttämön johtama keskusjärjestö?

Ensimmäisen löytämäni aloitteen valtakunnallisesta työväenteattereiden liitosta teki kesällä 1909 Kansan Näyttämön taloudenhoitaja Aleksanteri Järvenpää. Kansan Näyttämö oli perustettu Kaarle Halmeen, Helsingin työväenyhdistyksen ja sen ylläpitämän työväenteatterin henkilökunnan johdolla alkuvuonna 1907. Samalla työväenyhdistys oli lakkauttanut entisen työväenteatterinsa. Uusi teatteri oli osakeyhtiö, jonka osakkeita olivat

merkinneet vuosien 1907 ja 1908 aikana enimmäkseen yksityishenkilöt, joiden puoluekantaa ei ollut rajattu. Teatteri ei ollut omistajakunnaltaan sosialidemokraattinen, vaan pikemminkin kirjava.

Eduskunnasta tuli 1907 avoimen demokraattinen foorumi myös teatteripolitiikalle. Valtionhallinnossa vastustettiin työväenteatterien julkista tukea, mutta poliittisen tahdon takia siihen oli taivuttava. Kansan Näyttämön valtionapuanomus sai vuonna 1907 eduskunnassa suopean vastaanoton. Teatteri menetteli epäsovinnaisesti ja mursi käytäntöjä lähestyessään eduskuntaa eikä senaattia anomuksellaan.

Kansan Näyttämö perusteli anomustaan Helsingin kaupungin kasvulla. Osakeyhtiömuotoisen teatterin toiminta kohdistui ”köyhälistön ja muiden edistysmielisten kansanainesten henkisen elämän kohottamiseen”. Eduskuntakeskustelussa Kansan Näyttämössä nähtiin ”ala-arvoisten huvituksien” vastapaino, ”köyhälistön kasvatuslaitos”, joka voisi kehittyä työväen taideharrastuksia ohjaavaksi malliteatteriksi. Teatteria veloitettiin pitämään lippujen hinnat matalina ja ulottamaan kiertuotoimintansa koko maahan.⁵

Valtionavusta huolimatta Kansan Näyttämön talous oli pian ongelmisissa, ja teatteri kävi keväällä 1909 vararikon partaalla. Tämän kriisin jälkeen, elokuun lopulla, ilmestyi Työmies-lehdessä Järvenpään kirjoitus *Työväenteatterit maassamme*. Kirjoittajan mukaan teatteritoiminta ei ollut kannattavaa, vaan valtion on sitä tuettava. Parina viime vuonna myös ”Helsingin työväenteatteri” eli Kansan Näyttämö oli päässyt osalliseksi julkisesta tuesta. Maaseutu oli saanut vain murusia. Järvenpää luetteli yhdeksän suurimman kaupungin työväenteatterit pienempien paikkakuntien ”tilapäisten yritysten” lisäksi. Jaettava raha ei riittänyt kaikille erikseen jaettavaksi, vaan tarvittaisiin ”yhteistoiminnan muoto”, jonka avulla voitaisiin jakaa yleinen avustus kaikkien hyväksi.

Järvenpään mallissa Helsingissä toimiva Kansan Näyttämö laajennettaisiin koko maan käsittäväksi osakeyhtiöksi tai osuuskunnaksi, jonka nimi olisi edelleen Kansan Näyttämö. Sen ylihallintoneuvostoon kuuluisivat edustajat jokaisesta jäseneteatterista ja ”neuvottelevina jäseninä” eli läsnäolo- ja puheoikeudella teatterien johtajat. Ylihallintoneuvosto kokoontuisi noin neljä kertaa vuodessa ja nostaisi valtionavun omien tehtäviensä hoitoon. Ylijäävä osuus jaettaisiin paikallisille teattereille.

Ylihallintoneuvosto valitsisi, käännättäisi ja kirjoituttaisi näytelmiä ja päättäisi kesäkuun kokouksessaan koko maan työväenteattereiden seuraavan vuoden ohjelmiston. Neuvosto palkkaisi ”pari ylitaiteellista johtajaa” sekä muutaman mies- ja naisnäyttelijän, jotka olisivat jäseneteattereiden

käytössä. Edellä mainitut ylljohtajat hankkisivat näytelmiä ja opastaisivat, neuvoisivat ja valvoisivat jäseneteattereiden taiteellista johtoa. Näyttelijät puolestaan kiertäisivät teatterista toiseen päärooleja näytellen. Näytelmiä jaksottamalla voitaisiin käyttää samoja lavasteita ja pukuja.

Paikallisten teatterinjohtajien valinnan Järvenpää jätti avoimeksi. Ehkä näiden paikallisjohtajien käsiä ei olisi syytä sitoa ohjelmiston suhteen liikaa, heidän joukostaanhan saattoi ilmestyä ”itsenäinen nero”. Jäseneteatterien nimet olisivat muotoa ”Kansan Näyttämön Tampereen osasto”. Nouseville, jäseneteattereiksi haluaville työväenteattereille voitaisiin asettaa ehtoja esimerkiksi toiminnan vakiintumisen, sopivan teatteritilan, tarpeiston tai vakavaraisuuden suhteen.

Järvenpää totesi lopuksi mallistaan, ettei sitä pitänyt ajatella kaavaksi, vaan hän halusi vain esitellä tavoitteen, työväenteatterien ”tulevaisuuden valtion”. Samalla hän toivoi, että hänen kirjoituksensa herättäisi keskustelua. Jos yhteistoimintaa pidettäisiin kannatettavana, Kansan Näyttämön hallintoneuvosto kutsuisi yleisen kokouksen jo syksyksi koolle.⁶

Järvenpään esittelemä malli tuo mieleen Saksan Freie Volksbühne (”Vapaa Kansannäyttämö”) -järjestön, jolla myös oli paikallisosastoja ympäri maata. Volksbühne oli kuitenkin katsoja- tai tilaajajärjestö, jonka rakenne ja toiminta tuli suomalaisille yleisemmin tutuksi vasta hieman myöhemmin – Työmies-lehden Saksan kirjeenvaihtajan, virolaisen Mihkel Martnan vuonna 1913 ilmestyneiden artikkeleiden kautta. Järvenpään hahmottelema laajennettu Kansan Näyttämö oli teatterien ja vakiintuneiden harrastajateatterien yhteenliittymä, jossa olennaisessa osassa oli voimakas keskushallinto. Tavoitteena oli paikallisten työväenteattereiden vakiinnuttaminen ja niiden taiteellisen tason nostaminen. Järvenpään mielessä lie nee ollut – hallintoneuvostonsa siunauksella – vahvistaa oman teatterinsa eli ”suppean” Kansan Näyttämön asemaa ja saattaa se jälleen valtionavun piiriin. Samalla koko maan työväenteatteritoiminta järkipäristettäisiin ja keskitettäisiin Kansan Näyttämön osakeyhtiön johdon alaisuuteen.

Tampereen Työväen Teatterin johtaja, Kansan Lehden päätoimittaja Gabriel (Kaapo) Murros kommentoi tuoreeltaan Järvenpään kirjoitusta. Teatteri ja sen yleisön vaatimukset kehittyivät samaa tahtia. Murroksen mukaan työväen näytelmäseuran kehittyminen päivittäin harjoittelevaksi ja viikoittain esiintyväksi teatteriksi ei ollut kiinni näyttelijäkunnan valmiudesta vaan taloudellisista edellytyksistä, ulkopuolisesta tuesta. Toisin kuin porvarillisten teatterien kannattajyhdistyksillä, työväenyhdistyksillä ei ollut varaa ottaa velkaa, vaan teatteritoiminta oli aina keskeytettävä rahapulan tullessa. Tämänkaltaisissa tilanteissa yhteistoiminta olisi hyvin

tarpeellista.

Murros viittasi kirjoituksessaan siihen, että Helsingissä ja Tampereella työväenyhdistykset olivat hankkiutuneet eroon kannattamattomista teattereistaan, ja sama oli ehkä edessä muuallakin. Tampereella toimittiin kevästä 1909 lähtien osuuskuntana, Helsingissä talvesta 1907 lähtien osakeyhtiönä. Työväenteattereille sopivinta hallintomallia olisi pohdittava.

Tätä seikkaa, työväenteattereille tarkoituksenmukaisinta hallintomallia, oli pohtinut myös näyttelijä-toimittaja Aarne Orjatsalo keväällä 1908 ilmestyneessä kirjoituksessaan. Orjatsalo oli tuolloin sitä mieltä, että työväenteatterit olisi järjestettävä osakeyhtiöiksi tai osuuskunniksi Kansan Näyttämön mallin mukaisesti. Osa henkilökunnasta olisi ammattilaisia. Työväenteattereiden tavoitteena olisi ”esittää arvokkaita näytelmiä arvokkaalla tavalla”. Orjatsalo ei kuitenkaan puhunut teattereiden keskinäisestä yhteistyöstä.⁷

Murros kritisoi Järvenpään suunnitelman keskusjohtoisuutta ja byrokraattisuutta, ”teatteri-trustin” raskasta ylihallintoneuvostoa, joka asettaisi liian tiukkoja rajoituksia paikalliselle työväenteatteritoiminnalle. Se kangistaisi kaavoihin eikä ottaisi huomioon kunkin paikkakunnan teatterin kehitysastetta ja muita olosuhteita. Ylihallintoneuvostolla ei saisi olla ehdotonta määräyssuhdetta jäseneteattereihin, vaan sen pitäisi olla teattereiden keskusosuuskunta, ”henkinen ja aineellinen hankintatoimisto”. Murros hyväksyi taiteelliset ylijohdajat, jos he todella olisivat osaavia ammattilaisia. Sen sijaan ajatus työväenteattereissa kiertävistä tähtinäyttelijöistä oli tuskin toteuttamiskelpoinen. Keskushallinnon tärkeimpänä tehtävänä olisi toimia ohjelmiston hankintatoimistona.⁸

Kansan Näyttämön johtokunnan puheenjohtaja, rakennusmestari Antti Räsänen osallistui keskusteluun 8.9.1909 sovittelevalla kirjoituksella. Hän todennäköisesti tunsu taloudenhoitajan nimissä julkaistun suunnitelman etukäteen. Räsänen kannatti Järvenpään perusajatusta koko maan käsittävistä, valtion ylläpitämästä ”Kansan Näyttämöstä”, jonka myötä teatterimäärärahat jakautuisivat entistä paremmin pääkaupungin ulkopuolelle ja työväenteattereiden hyväksi. Murroksen tavoin hän epäili mallin Helsinki-keskeisyyttä ja muistutti, että nykyinen Kansan Näyttämö toimi yhtiöjärjestyksensä mukaan vain Helsingissä. Mahdollinen maanlaajuinen yhtiö, johon sisältyisi Helsingissä toimiva Kansan Näyttämö, olisi joka tapauksessa perustettava erikseen.

Räsänen ehdotti ruohonjuuritason yhteistoimintaa maassa jo toimivien työväen näyttämöiden välillä. Pääkaupungissa toimiva virastomainen ylihallitus kahlehtisi taiteen vapautta. Näytelmiä ja tarpeistoa kierrättä-

mällä jo säästettäisiin ja saataisiin samalla ohjelmistonvalintaan ”tarkoituksenmukaista kokonaisuutta”. Työväenteatterien yhteistoiminnasta syntyisi oma, sille tarkoituksenmukainen rakenne:

”Työväestön valistusharrastukset saavuttavat parhaiten tarkoituksensa ainoastaan silloin, kun työväki itse, oman henkisen vaitonsa nojalla saapi valistusta tarkottavat suunnitelmansa omiin oloihinsa soveltamalla järjestää. Jos porvarisluokan taholta jotakin hyvää tarkotetaan, olkoon se sitte hyväntekeväisyyttä tai vaikkapa olojen pakosta ilmennyttä työväen hyväksi tarjottua valistustoimenpidettä, on se suorastaan armonosotusta ylhäältäpäin, ja sellaisenaan huonoa satoa tuottavaa kylvöä.”⁹

Järvenpään ehdottama ja Räsäsen ja Murroksen kannattama edustajakokous syksyllä 1909 ei toteutunut. Ilmeisesti aloite ei herättänyt kiinnostusta maan työväenteattereiden keskuudessa. Syy lienee ollut työväenteattereiden vakiintumattomuudessa, ne olivat harrastajateattereita, jotka vain poikkeustapauksessa pystyivät palkkaamaan ammattitaiteilijoita. Kansan Näyttämö oli yksinäinen edelläkävijä. Hallinnoltaan se ei saanut työväenteattereista seuraajia: muualla teatteritoiminta pidettiin tiukemmin työväenyhdistyksen hallinnon alaisena. Kun työväenteatterit seuraavan kerran lähentyivät toisiaan syksyllä 1913, kutsujana toiminut Tampereen Työväen Teatteri oli palannut paikallisen työväenyhdistyksen alaisuuteen ja Kansan Näyttämö vieraantunut suunnitelmien ulkopuolelle. Sitä ei enää mielletty työväenteatteriksi. Sen ohjelmistoa kritisoitiin ajoittain ankarasti työväenlehdissä, minkä taustalla lienee osittain ollut harmi teatterin itsenäisestä asemasta suhteessa työväenliikkeeseen – ja taistelu siitä, kuka saa edustaa kansaa tai työväkeä teatterin saralla.¹⁰

Säästöä, näytelmiä ja ohjausta

Kaikenlaisten, niin työväenjärjestöjen kuin muidenkin yhdistysten ylläpitämien näytelmäseurojen käytännön yhteistoiminta alkoi 1910-luvun mittaan yleistyä. Eräs näytelmäseurojen suosittu seurustelumuofo oli kilpailujen järjestäminen, jossa olivat aloitteellisia seurat itse, mutta myös ulkopuoliset tahot. Vuosina 1910-1913 Helsingissä ja Hämeenlinnassa ilmestynyt Eero Alpin toimittama Näyttämötaide-lehti järjesti paikallisia seuranäyttämö-kilpailuja Hämeenlinnassa, Lahdessa ja Tampereella ja julkaisi palstoillaan uutisia myös seuranäyttämöiden toiminnasta. Samanlaiseen asemaan pyrki Lahdessa vuodesta 1914 lähtien julkaistu ajanvietelevi

Juttu-Tupa, joka kehotti koko maan seuranäyttämöitä lähettämään uutisia toiminnastaan. Se tarjosi näytelmäseuroille julkisuutta ja sen kautta ”yhteysttä toistensa kanssa”:

Tiedämmehän, että näytelmäseurat, varsinkin kehittyneemmät, ovat hyvin paljon vuorovaikutuksessa toistensa kanssa, esim. kuulsiisien, pukujen, roolien, näytelmäkäsikirjoitusten myynnin tahi myös vuokraamisen ja vaihdon kautta. Tämä menettelytapa on katsottu sangen käytännölliseksi ja samoin rahallisesti edulliseksi. Kuitenkin tiedetään useilla paikkakunnilla hyvin vähä toisten näytelmäseurojen olinpaikkoja, niiden näytelmä- ja pukuvarastojen laajuutta sekä vuokraehtoja y.m. eikä paikkakunnalla leviävät sanomalehdetkään yletä toimintaansa uutis- ja ilmoitusosastossa useinkaan lähiseutua laajemmalle. Paitsi näitä käytännöllisiä puolia olisi seuranäyttelijä luonnollisesti innostunut seuraamaan myöskin itse näyttelytoimintaa muilla paikkakunnilla, minkälaista ohjelmistoa ja millä menestyksellä siellä ja siellä on taas esitetty.¹¹

Kirjoituksen takana oli lehden toimittaja Sakeus Juurioja¹². Juttu-Tupa ei kehittynyt näytelmäseurojen yhdyssiteeksi, mutta Juurioja jatkoi ajatustensa kehittelyä ja oli kolme ja puoli vuotta myöhemmin keskeisiä henkilöitä, kun Työväen Näyttämöiden liitto perustettiin. Näyttämötaiteen (Kariisto) ja Juttu-Tuvan (Kanerva) kustantajat olivat samalla seuranäytelmien kustantajia, jotka mainostivat omia tuotteitaan lehtiensä palstoilla.

Työväenteattereiden valtakunnallinen liitto nähtiin monella taholla tärkeänä tavoitteena. Tampereella järjestettiin lokakuussa 1913 Suomen Sosialidemokraattisen puolueen puoluekokous. Tamperelaisille oli esitetty toivomus, että samassa yhteydessä järjestettäisiin työväenteattereiden edustajakokous. Tampereen Työväen Teatterin johtokunnan jäsenet Alfred Vuolle ja Väinö Kajava kertoivat kokouskutsussaan 16.9.1913 useiden teatterien toivoneen ”työväen näyttämöiden liittoa” lähentämään työväenteattereita keskenään ja hankkimaan niille arvokasta ohjelmistoa.¹³

Tamperelaiset saivat kyselyyn vain kuusi vastausta. Lannistavan laimean osanoton takia he ilmoittivat jo peruvansa edustajakokouksen. Kymin ja Kymin Korkeakosken (nykyisen Karhulan) työväenyhdistysten näytelmäseurojen edustajat Aaretti Lehmus, J. Tuominen ja V. Paananen kehoittivat tamperelaisia kuitenkin järjestämään kokouksen. He korostivat asian tärkeyttä ja julkaisivat yksityiskohtaisen ehdotuksen perustettavan liiton säännöiksi. Peruutus päätös pyörrettiin, ja kokous järjestettiin.¹⁴ Voidaan

otaksua, että kymiläiset olivat alun alkaenkin ehdottamassa tamperelaisille kokouksen järjestämistä.

Kymiläisten sääntöehdotuksen mukaan liiton jäseneksi pääsisi vain työväenliikkeen järjestöjen yhteydessä toimiva teatteri, joka maksaisi jäsenmaksun ja valitsisi edustajan liittoneuvostoon. Varsinainen toimintavalta olisi vuosittain valittavalla liittotoimikunnalla, joka hankkisi ja suunnittelisi ohjelmistoa, välittäisi rooleja ja pukuja, järjestäisi opetuskursseja ja palkkaisi kiertäviä neuvoja kehittämään näytelmäseurojen toimintaa. Toimikunnan vakituinen sihteeri hoitaisi kirjeenvaihdon ja muut suuremmat tehtävät.¹⁵

Sääntöehdotus on huomionarvoinen: se sisälsi jo sellaisenaan myöhemmin perustetun Työväen Näyttämöiden liiton miltei kaikki perustehtävät ja rakenteen. Liiton toiminta 1920-luvulla oli pitkälti kymiläisten hahmoutuksen kaltaista.

Tampereen edustajakokoukseen 27.10.1913 tuli 13 eri työväennäyttämön edustajia. Kokous piti osanottajamäärää pienenä ja valtuutti Tampereen Työväen Teatterin johtokuntaa laatimaan liitolle sääntöehdotuksen, josta pyydetäisiin lausunnot maan työväennäyttämöiltä. Jos kannatusta tällä kertaa riittäisi, kutsuttaisiin koolle uusi edustajakokous. Tamperelaiset kuitenkin luopuivat kaikessa hiljaisuudessa liiton perustamisesta.¹⁶

Ajatus työväenteattereiden keskusjärjestöstä ei kuollut. Oulun Sanomissa ilmestyi juhannuksen alla 1915 kirjoitus, jossa muistutettiin parin vuoden takaisesta Tampereen kokouksesta ja kehoitettiin toimintaan liiton perustamiseksi. Nimimerkki H-e käsitteli varsinaisesti työväen näytelmäkirjallisuuden edistämistä, mutta näki ”työväen näyttämöiden liiton” tärkeänä tavoitteena siinäkin asiassa. Liitto voisi järjestää suurarpajaiset ja perustaa rahaston, jonka tuotolla hankittaisiin näytelmiä ja järjestettäisiin näytelmäkilpailuja.¹⁷

Seuraava konkreettinen aloite liiton perustamiseksi tuli Etelä-Karjalasta, Lappeen kihlakunnasta. Kesällä 1915 Lauritsalan, Lappeenrannan, Parkkarilan, Lamposaaren ja Rutolan työväenyhdistysten näytelmäseurat muodostivat ”Etelä-Saimaan työväen näyttämöiden liiton”. Lauritsalan työväentalolla 8.8.1915 pidetyssä perustavassa kokouksessa toivottiin, että yhteistoiminta laajenisi paikallisliittojen kautta valtakunnalliseksi liitoksi. Kokouksessa oli läsnä vieraita kauempaakin, ainakin Antrean työväenyhdistyksestä.

Käytännössä liitto päätti järjestää yhteisiä lausuntakursseja, hankkia yhteisiä näytelmiä, lavasteita ja näyttämöpukuja ja rytmittää ohjelmistonsa siten, että samaa näytelmää ei esitettäisi yhtäaikaa usealla paikkakunnalla.

Myöhemmin perustettavalta valtakunnalliselta liitolta lappeelaiset toivoivat ammattitaitoista, kiertävää teatterinjohtajaa sekä apua työväenteattereille soveltuvan ohjelmiston valinnassa.

Kokous otti luokkatietoisen asenteen teatteritoimintaan. Näytelmäseurojen oli otettava ohjelmistoissaan huomioon teattereitakin koskeva luokkataisteluvaatimus. Alustajan mukaan luokkahenkisiä näytelmiä oli vähän ja ne olivat usein liian raskaita esitettäväksi, mutta ainakin työväenaatteen vastaisia näytelmiä olisi vältettävä. Työväen sanomalehtien toivottiin ottavan vastuuta teatterin kehittämisessä. Lappeelaiset korostivat työväen näytelmäseurojen merkitystä ”työväen valistustason kohottamisessa ja välillisesti myös työväen luokkataistelussa” ja keskusliiton tärkeyttä näiden tehtävien paremmassa toteuttamisessa.

Työväenyhdistysten ja -lehtien olisi määrätietoisesti ryhdyttävä vastustamaan niin sanottuja tusinaturneita: työväentaloilla esiintyvät kiertävät teatteriseurueet olivat paikallisten näytelmäseurojen mukaan taiteellisesti ja taloudellisesti haitallisia. Aihe oli ajankohtainen: pitemmän tai lyhyemmän aikaa toimivia, maaseututaajamissa kiertäviä teattereita perustettiin jatkuvasti 1900-luvun alussa, ja niiden tason kontrolloiminen oli myös 1913 perustetun Suomen Näyttelijäliiton julkilausuttuna tavoitteena. Ammatikseen kiertävät teatterit toimivat lappeelaisten mukaan puhtaan kaupallisiin periaattein. Ne turmelivat yleisön makua ja veivät esitystulot paikalliselta toiminnalta.¹⁸

Työväen näytelmäseuroissa alettiin 1910-luvulla hahmotella liittoa, jonka tehtävinä tuotiin esille työväenteattereiden yhteistyön koordinointi, taiteellisen tason parantaminen ja työväenteattereille sopivan näytelmäkirjallisuuden hankkiminen. Työväenteattereiden merkitystä perusteltiin työväenyhdistysten ylläpitäminä paikallisina valistuslaitoksina, joiden valistusohjelmaan kuului myös luokkatietoisuuden kasvattaminen.

Työväen Näyttämöiden liiton perustaminen

Eduskunta päätti keväällä 1914 ottaa budjettiin määrärahan pääkaupungin ulkopuolisille teattereille. Merkittävänä ”paikallisina taidelaitoksina” ne pääsivät tuen piiriin. Useat suuret työväenteatterit ilmoittautuivat nyt paikallisiksi taidelaitoksiksi ja pääsivätkin budjettiin – joka ei kuitenkaan toteutunut maailmansodan puhkeamisen takia.

Sosialidemokraatit voittivat vuoden 1916 eduskuntavaalit ja saivat valtiopäivillä määräenemmistön, yli puolet edustajapaikoista. Venäjän valtakunnan lankumous maaliskuussa 1917 poisti näytelmien ennakkosensuurin, joka oli vallinnut Suomessa 1910-luvulla. Uusi eduskunta kokoontui huhti-

kuun alussa. Samalla alkoi laaja keskustelu työväenteattereista, teatterien ohjelmistoista ja niiden julkisesta tukemisesta. Työväenlehdissä esitettiin vaatimuksia työväenteattereiden luokkatietoisen ohjelmiston suhteen. Valtion budjettiin otettiin vuodeksi 1918 suurimpia työväenteattereita, Tampereen Työväen Teatteri oli saanut jo 1917 valtionapua.

Eduskunnan täysistunnossa 26.6. 1917 käsiteltiin Kansan Näyttämön valtionapuanomusta ja keskusteltiin samalla työväenteattereista. Jonesuusta valittu SDP:n kansanedustajan, räätäli Jussi Tirkkosen mukaan valtionapua nauttivat teatterit eivät olleet pystyneet palvelemaan ”kansan pohjakerroksia”, toisin kuin työväenteatterit, jotka kukoistivat eri puolilla maata. Ne pystyivät eräissä kaupungeissa taiteellisesti vetämään vertoja ammattiteattereille. Tirkkonen toi esiin sen, miten julkisen tuen puuttumisesta huolimatta työväenteatterit olivat laajan yleisönkannatuksen turvin kyenneet palkkaamaan ammattijohtajia – jotka työskentelivät vaikeissa olosuhteissa osittain tilapäisansioiden varassa. Tirkkosen mukaan työväenteatterit olivat pian perustamassa valtakunnallista työväenteatterien liittoa ja pyrkimässä sen kautta valtionavun piiriin:

”Tämän liiton toimesta tultaneen anomaan ja toivottavasti saamaankin työväenteattereille osansa niistä varoista, joilla tähän asti on yksinomaan sanoisinko kevytmielisesti tuhlaavia ja yläluokan makujen mukaan komeasti pelaavia teattereita ylläpidetty.”¹⁹

Koiton Näyttämön johtaja Victor Auer osallistui työväenteatterikeskusteluun kesäkuun lopulla Työmies-lehdessä. Hän pohti Helsingin ongelmallista tilannetta: pääkaupungista puuttui kunnollinen työväenteatteri, vaikka yleisö oli olemassa. Kansan Näyttämö oli porvarillistunut, Koiton Näyttämö palveli vain emoyhdistystään ja Helsingin työväenyhdistyksen uusi näytelmäseura otti vasta alkuaskeleitaan. Auerin mukaan tärkeintä oli saada aikaan uusi ja kunnollinen teatteritalo, joka rakennettaisiin vaikkapa Siltasaarelle. Uuteen työväenteatteriin kiinnitettäisiin osaavia opettajia ja ohjaajia, jotka kasvattaisivat näyttelijäkunnan työväkeen kuuluvista harrastajista. Tämä teatteri loisi kokonaan uuden, ”raikkaan ja voimakkaan” taidesuunnan ja kehittyisi valtakunnalliseksi malliteatteriksi ja teatterikouluksi maan muille työväenteattereille.²⁰

Työväenteattereiden liiton perustaminen eteni jo syyskuussa. Aloitteellisia olivat taaskin Viipurin läänin²¹ työväenteatterit. Viipurissa pidettiin 23.9.1917 kokous, johon osallistuivat Viipurin Työväenteatterin lisäksi sen lähiseutujen Talikkalan, Tienhaaran ja Uuraan Työväennäyttämöt, itä-

rajan tuntumasta Kuokkalan ja Terijoen Työväennäyttämöt sekä Jääsken kihlakunnasta, Vuoksenlaakson teollisuusalueelta Imatran ja Enson Työväennäyttämöiden edustajat.

Karjalaisten kokous totesi tarpeen perustaa Työväen Näyttämöiden liitto ja listasi työväenteatterien keskusjärjestölle asetettavia tehtäviä. Liitto perustaisi näyttämötoimiston, jonka ammattimainen johtaja neuvoisi työväenteattereita eri asioissa rahan hankkimisesta vierasperäisten sanojen ääntämiseen. Toimisto hankkisi yhteiskäyttöön näytelmäsuomennoksia, pukuja ja lavasteita. Liitto julkaisisi myös omaa äänenkannattajaa – ja tämä olikin viipurilaisten ainoa lisäys kymiläisten vuonna 1913 laatimaan tehtäväluetteloon.

Kokouksessa tuotiin ilmi myös se, että eri puolilla oli toivottu ammattimaisista, maata kiertävää työväenteatteria vastapainoksi muille ammattimaisille kiertueteattereille. Ilmeisesti tämä valtakunnallinen työväenteatteri olisi ollut liiton – ja sen kautta työväenteattereiden, ehkä myös työväenyhdistysten ja viime kädessä puolueen – omistama ja hallinnoima ammattiteatteri, jonka ohjelmisto ja muut tehtävät voitaisiin määrätä. Karjalaiset esitivät kokouksensa päätteeksi sihteeri Hilda Kolehmaisena välityksellä maan kaikille työväenteattereille kutsun saapua 5.12.1917 Helsinkiin ”Kansantalon juhlasaliin” perustamaan Työväen Näyttämöiden liittoon.²²

Syksyllä 1917 eduskunta hajotettiin ja uudet vaalit määrättiin pidettäväksi. Kaikkiolla oli rauhatonta, selkeää keskusvaltaa ei ollut, huhuja liikkui. Suurlakko seisautti marraskuussa koko maan ja siirsi paikallista valtaa työväen toimikunnille ja punakaarteille. Työväenteattereiden edustajakokous järjestettiin ajallaan, se oli suorastaan tervetullut yleisen tilanteen selvittämiseksi: esimerkiksi Enson työväennäyttämön edustaja Jalmari Parikka veloitettiin samalla Helsingin matkalla kysymään puoluetoimistosta vastausta seuraaviin kysymyksiin: ”Onko tietoa, että kansalaissota on syttymässä? Mitä mieltä puolue ja puoluetoimikunta on siitä? Jos asiat ovat siten, että aseellista toimintaa valmistetaan, täytyy maaseudulle saada siitä täysi selko ja aseet.”²³

Työväenteattereiden edustajakokous alkoi Helsingissä keskiviikkona 5.12.1917 heti aamujunien saavuttua kaupunkiin, Karjalaisten talossa eli osoitteessa Liisankatu 17 sijaitsevassa ylioppilaiden graniittilinnassa. Hieman vaihtelevien lehtitietojen mukaan paikalla oli 71-73 edustajaa 61 paikkakunnalta. Kokouksen avasi alustuksellaan Kuokkalan Työväennäyttämön johtaja Sakeus Juurioja. Puheenjohtajina toimivat Ville Eriksson (Vaasa) ja Toivo Vainio (Mänttä), sihteereinä Juurioja ja Yrjö Haapio (Voikkaa). Laajan keskustelun jälkeen päätettiin yksimielisesti perustaa

Suomen Työväen Näyttämöiden liitto. Järjestävään toimikuntaan valittiin Eriksson, Vainio ja Aarne Orjatsalo (Tampere).

Kokous valitsi sääntökomitean, joka laati samana iltana liitolle säännöt. Sääntökomiteaan kuuluivat Juurioja, Orjatsalo, Eriksson, Vainio, Vihtori Huhta (Riihimäki), Victor Auer (Koiton Näyttämö, Helsinki), Ragnar Länsivuori (Imatra) sekä Sauli Korhonen (Uuras). Vihtori Huhta muisteli myöhemmin sääntökomitean kokouksen kulkua ravintola Cityssä nykyisen Stockmannin tavaratalon kohdalla. Käytännössä Huhta laati säännöt yhdessä itselleen tuntemattoman Victor Auerin kanssa:

”Huoneessa, jonka saimme kokoontumispaikaksemme, oli onnettomuudeksi piano ja kun joukossa oli pianomies, Sakeus, niin selvä oli. Eihän Sakeus pysynyt erillään pianon äärestä ja kun yhdellä ja toisella oli ns. laulunäntä, niin summa oli se, että Auer ja minä vaikka meilläkin olisi ollut laulunposkia, saimme laatia säännöt kahteen pekkaan. Silloin tällöin kävi Orjatsalo virallisen pöytämme luona ja halusi tarkistaa, tuliko se ja se pykälä varmasti laadittua luokkatietoisuutta silmälläpitäen!”²⁴

Kokousta jatkettiin torstaina 6.12. ja säännöt hyväksyttiin. Niiden mukaan liiton tarkoitus oli toimia työväennäyttämöiden yhdyssiteenä niiden ”henkisen ja taloudellisen kehityksen vaurastuttamiseksi”. Jäsentattereiden ja -näytelmäseurojen piti olla työväenjärjestöjen omistamia tai niiden yhteydessä toimivia. Jos liitto joutuisi lopettamaan toimintansa, sen omaisuus siirtyisi Suomen Sosialidemokraattiselle puolueelle. Liittymismaksuna teattereiden oli maksettava yhden näytännön nettotulot. Varsinaiset jäsenmaksut määräytyivät kaupungin koon mukaan 40:stä sataan markkaan vuodessa. Jos näytelmäseuran bruttotulot olivat hyvin pienet, alle 500 markkaa vuodessa, jäsenmaksu oli 20 markkaa vuodessa.²⁵

Liittoa johti liittotoimikunta, jonka kotipaikaksi äänestyksen (ehdokaina myös Helsinki, Viipuri ja Riihimäki) jälkeen hyväksyttiin Tampere. Tämä ei välttämättä ollut pysyväisratkaisu, sillä sääntöjen mukaan liittokokous päätti vuosittain liiton kotipaikasta. Toimikunnalla oli viisi varsinaista jäsentä, joista kaksi tuli Tampereelta ja kolme muilta paikkakunnilta. Lisäksi toimikuntaan kuului korkeintaan kolme tamperelaista varajäsentä. Valituiksi tulivat Tampereen Työväen Teatterin edustajina puheenjohtaja Aarne Orjatsalo ja sihteeri Lauri Letonmäki, ja niin sanottuina maaseutu-jäseninä Sakeus Juurioja (Kuokkala), Victor Auer (Koiton Näyttämö, Helsinki) ja Ville Eriksson (Vaasa).

Liittotoimikunnan tehtäväksi tuli työväen näytelmäkirjallisuuden ja uusien työväenteattereiden perustamisen edistäminen, työväenteattereiden neuvominen (teatteritilojen suunnittelemisessa, tarpeiston hankkimisessa ja ohjelmiston valinnassa), käytännön teatterityön opetuskurssien järjestäminen sekä lehden julkaiseminen.

Edustajakokous laati vielä julkilausuman, jossa se tuomitsi työväentaloilla esiintyvät ”tusinaturneet”, jotka tuottivat taloudellista haittaa ja ”turmelivat työläisten terveitä taidevaistoja”. Tällä tavalla Suomen Työväen Näyttämöiden liitto osoitti pyrkivänsä toimimaan ammattijärjestönä, joka määritteli ja valvoi maan työväenteatteritoimintaa.

Monet paikallaolijoista olivat työväenteattereiden ammattijohtajia. He pitivätkin välittömästi työväenteattereiden edustajakokouksen jälkeen Juurion johdolla toisen kokouksen, jossa päätettiin perustaa työväennäyttämöiden johtajien liitto. Asiaa valmistelemaan valittiin toimikunta, johon tulivat Jussi Vuoristo (Hyvinkää), Auer ja Haapio.²⁶

Huomiota kiinnittää se, että Tampereen lisäksi suuremmista työväenteattereista vain Vaasa osallistui komiteatyöhön. Esimerkiksi Viipurin, Turun, Oulun ja Kuopion työväenteatterit, jotka toimivat jo osittain ammattilaispohjalla, eivät näy olleen kokouksessa aktiivisia. Turun, Oulun ja Kuopion työväenteatterit toimivat paikkakuntansa ainoana suomenkielisenä teatterina ja niille oli myönnetty valtionapu vuoden 1918 budjettiin. Kenties tämä etabloituminen vähensi niiden aktiivisuutta? Myöskään maan tärkein työväenyhdistys, Siltasaarella toimiva Helsingin Työväenyhdistys ei osallistunut kokoukseen – sillä ei ollut ollut aktiivista teatteritoimintaa Kansan Näyttämön perustamisen jälkeen.

Työväenteattereiden yhteisjärjestön johtoasema kuului suurimmalle teatterille. Vuonna 1909 paikkaa tavoitteli Kansan Näyttämö, vuonna 1913 ja 1917 sen sai Tampereen Työväen Teatteri. Toiminnan ideointi ja sääntöjen luonnostelu sen sijaan oli vuosien 1913 ja 1917 kokouksissa pienten ja nuorten työväenteattereiden aktiivisuuden varassa. Niille yhteistoiminta saattoi olla elinehto.

Hurja joukko?

Teatterinjohtajat olivat varsinkin pienemmillä paikkakunnilla automaattisesti työväenyhdistyksen napamiehiä, jotka joutuivat kantamaan vastuuta myös vallankumouksen ja sisällissodan alettua. Suomen Työväen Näyttämöiden liiton perustamisen yhteydessä joulukuussa 1917 sanomalehdissä mainittiin nimeltä yksitoista henkilöä noin seitsemästäkymmenestä kokoukseen osallistujasta. Lisäksi paikalla oli Jalmari Parikka. Keitä nämä mie-

het olivat? Minkälaiset olivat heidän myöhemmät vaihteensa?

Perustavan kokouksen alustanut Sakeus Juurioja (s. 1890) elätti itsensä muusikkona ja näyttelijänä, mutta piti välillä omaa näytelmänvälitystoimistoaan ja työskenteli toimittajana. Hän toimi työväen näytelmäseurojen johtajana vuodesta 1914 alkaen Lahdessa, Pietarsaareissa ja Kuokkalassa. Juurioja pakeni näyttelijäpuolisonsa kanssa keväällä 1918 Neuvosto-Venäjälle. Hän palasi 1921 Hämeenlinnan Työväen Näyttämön johtajaksi ja siirtyi sieltä parin vuoden kuluttua Pohjois-Amerikan suomalaisnäyttämöille.²⁷

Vihtori Huhta (s. 1878) oli tunnettu työväenliikkeen puhuja ja sanomalehtimies. Hän toimi vuodesta 1903 alkaen Hämeenlinnan Työväen Näyttämöllä, välillä johtajanakin, mutta hänen työnsä oli sanomalehti Kansan Voiman toimittajana. Ensimmäisen maailmansodan aikaan Huhta karkotettiin päätoimittaja Heikki Välisalmen tavoin Siperiaan. Palattuaan hän joutui Hämeenlinnan työväenyhdistyksen epäsuosioon ja hänet erotettiin puolueesta. Huhta muutti 1916 Riihimäelle ja toimi syksystä 1917 lähtien palkkatyönsä ohessa paikallisen työväenteatterin johtajana. Sisällissodassa Huhta kuului punaisen hallinnon virkamiehiin ja kärsi sodan jälkeen vankeusrangaistuksen. 1920-luvulla hän asui ensin Tampereella ja sitten pitkään Mosbackassa (Tapanilassa) ja osallistui myös näytelmäseurojen työhön.²⁸

Victor Auer (s. 1878) oli johtanut Koiton Näyttämöä vuodesta 1916. Auer aloitti uransa Helsingin ja Turun ruotsinkielisissä harrastajateattereissa ja otettiin sitten Svenska Inhemiska Teaterniin oppilaaksi. Kauppaopiston käynyt ja laajasti lukenut Auer työskenteli kuitenkin liikealalla, ennen kuin ryhtyi työväenteatterien johtajaksi. Ennen Koiton Näyttämöä hän johti Vaasan Folkets Hus Teateria ja Joensuun Työväen Näyttämöä. Hän toimi vuosina 1918-1921 ohjaaja-näyttelijänä Kaarle Halmeen kiertueatterissa sekä Kansan Näyttämöllä ja sen jälkeen työväenteattereiden johtajana.²⁹

Aarne Orjatsalo (s. 1883) oli yksi maan etevimmiksi arvioituja ammatin näyttelijöitä, joka oli työskennellyt miltei koko 1910-luvun omilla teatterikiertueillaan ja vierailevana näyttelijänä. Hän oli Sosialidemokraattisen puolueen jäsen ja johti syksystä 1917 lähtien Tampereen Työväen Teatteria. Sisällissodan aikana Orjatsalo kuului punaisten puolella toimineeseen Punaiseen Ristiin, herätti sodan loppuvaiheessa huomiota julkisena puhujana ja pakeni Neuvosto-Venäjälle. Hän asui Englannissa ja Yhdysvalloissa aina 1920-luvun lopulle asti.³⁰

Viipurista kotoisin ollut Sauli Korhonen (s. 1885) oli työskennellyt kenkäkauppiaina ennen kuin ryhtyi vuonna 1914 ammattimaiseksi näy-

telmäseuran johtajaksi. Hän toimi Säiniön ja Tammisuon työväennäyttämöillä ja vuodesta 1916 Viipurin satamapaikkakunnan eli Uuraan työväennäyttämön johtajana. Korhonen pakeni Neuvosto-Venäjälle ja toimi näyttelijänä Pietarissa ja Petroskoissa ennen kuin palasi 1924 Suomeen.³¹

Kansan Lehden toimittaja Lauri Letonmäki oli kuulunut Tampereen Työväen Teatterin johtokuntaan vuodesta 1913 ja tehnyt teatterille dramaturgisia töitä. Hän pakeni keväällä 1918 Neuvosto-Venäjälle ja oli siellä perustamassa Suomen Kommunistista puoluetta. Venäjältä käsin Letonmäki kannatti aseellista toimintaa ja yritti saada aikaan uutta kansannousua Suomessa.³² Ville Eriksson (myöhemmin Erkkola, s. 1880) oli työskennellyt vuosina 1905-1917 Tampereen Työväen Teatterin näyttelijänä ja johtanut syksystä 1917 alkaen Vaasan Työväenteatteria. Hän liittyi syksyllä 1918 Kuopion Teatteriin ja johti vuodesta 1919 omaa teatterikiertuettaan.³³

Toivo Vainio (s. 1881), Ragnar (Ragi) Länsivuori (s. 1889) ja Jussi Vuoristo olivat nousseet ammattilaisiksi Sörnäisten työväenyhdistyksen näytelmäseurasta, jossa he olivat nuoresta pitäen näytelleet ja jota he olivat kukin vuorollaan johtaneet. Vainio oli kiinnitetty syksyllä 1916 Mäntän työväenyhdistyksen näytelmäseuran johtajaksi ja samalla työväentalon vahtimestariksi. Hän otti osaa poliittiseen toimintaan, kuului marraskuussa 1917 työväen järjestyskaartin johtomiehiin ja sisällissodassa punakaartiin. Vainio vangittiin Hollolassa ja ammuttiin Mäntässä ilman oikeudenkäyntiä kesällä 1918. Länsivuori puolestaan oli työskennellyt Koiton Näyttämön ja Imatran Työväennäyttämön johtajana. Hän jatkoi uraansa syksyllä 1918 Ida Aalberg –teatterissa ja toimi syksystä 1919 alkaen työväenteattereiden johtajana eri puolilla maata. Vuoristo oli kiinnitetty marraskuussa 1916 Hyvinkään työväenyhdistyksen näytelmäseuran johtajaksi.³⁴

Yrjö Haapio (s. 1886) oli Vaasan työväenteatterin kasvatti, entinen kirjaltaja, joka otettiin syksyllä 1916 Voikkaan (Voikan) työväenyhdistyksen näyttämön johtajaksi. Hän oli myös näytelmäkirjailija, joka sai tammi-kuussa 1918 valmiiksi luokkavastakohtia korostavan näytelmän Helkavuoren lakko. Haapio teloitettiin sisällissodan jälkimainingeissa 1918.³⁵

Jalmari Parikka (s. 1891) oli Haapion tavoin työskennellyt kirjaltajana ennen kuin antautui 1911 näyttelijäksi Kaarlo Karin Suomalaiseen Teatteriseurueeseen. Hän johti vuodesta 1914 Kymintehtaan Työväennäyttämöä ja vuodesta 1917 Enson Työväennäyttämöä. Parikka kuului Enson vallankumouksellisen kunnallistoimikuntaan ja toimi sisällissodan aikana punaisten päällikkönä Etelä-Karjalassa käydyissä taisteluissa. Hän jäi johtamaan punaisen Viipurin puolustustaistelua huhtikuussa 1918 ja sai kuolemantuomion, mutta hänet armahdettiin. Vankeudesta vapauduttuaan

Parikka työskenteli työväenteattereiden johtajana ja näyttelijänä.³⁶

Edellä olevasta käy hyvin ilmi, että työväenteattereiden johtajat eivät yleensä ottaen voineet välttyä osallistumasta tai joutumasta osalliseksi sisällissotaan. Vuoden 1918 sisällissodan jälkeen tusinasta miehistä kaksi (Vainio ja Haapio) oli saanut surmansa, neljä (Juurioja, Orjatsalo, Korhonen, Letonmäki) paennut Venäjälle ja kaksi (Huhta, Parikka) istui vankilassa. Vain kolme (Auer, Eriksson, Länsivuori) heistä jatkoi teatteriuraansa suuremmitta keskeytyksittä. Yhden (Jussi Vuoriston) kohtalo on tuntematon.

Kahdestatoista miehestä suurin osa oli noussut työväen näytelmäseurojen harrastajasta teatterityön ammattilaiseksi. Poikkeuksia olivat Aarne Orjatsalo, joka siirtyi ammattiteattereista työväenteatteripuolelle, sekä lehdimiehet Lauri Letonmäki ja Vihtori Huhta, jotka olivat edelleen harrastajia. Kaikki olivat alle 40-vuotiaita, 39-vuotiaat Huhta ja Auer vanhimpia. Osa oli alle 30-vuotiaita, ja aloitteen tehneitä työväenteattereita, Kuokkaa ja Ensoa edustaneet Juurioja ja Parikka vasta 27-vuotiaita. Näytelmäseurojen johtajina kaikki olivat kokemattomia: rutinoituneimmillakin oli takanaan vain muutama vuosi johtotehtävissä. Yksittäisistä teattereista perustajajoukossa korostuvat Tampereen Työväen Teatteri ja Sörnäisten työväenyhdistyksen näytelmäseura, joiden edustajia tai kasvatteja oli yhteensä kuusi kahdestatoista.

Suomen Työväen Näyttämöiden liiton toiminta 1917–1918

Työväen Näyttämöiden liitto ehti toimia kahden kuukauden ajan ennen sisällissodan puhkeamista. Tänä aikana liittotoimikunta tapasi vain yhden kerran. Sen jäsenillä oli omilla tahoillaan teatterit johdettavanaan, mikä vaati paljon työtä ja vei kaiken ajan. Käytännössä liittotoimikunnan kanslia sijaitsi Tampereen työväentalon kirjastohuoneen eteisessä. Liiton rahastonhoitaja oli näyttelijä Kusti Sala, muut tamperelaisjäsenet olivat V. Haukkariutta ja R. Ahonen.³⁷

Tampereen toimisto lähetti maan ”kaikille” työväenyhdistyksille ja työväenteattereille liiton säännöt ja kiertokirjeen, jossa se selosti liiton tehtäviä ja tulevaa toimintaa ja kehotti työväenteattereita liittymään liiton jäseneksi toimittamalla yhden näytännön tulot liitolle ennen maaliskuun ensimmäistä päivää. Liitto oli yhteisomistuksessa ja sen mahdollinen liikevoitto olisi kaikkien jäsenten käytettävissä, vastaavasti liitto olisi liiketoimissa ainoastaan jäsentensä kanssa. Näytelmätaiteella oli suuri merkitys työväen palveluksessa. Valtionapu oli jo myönnetty, nyt työväenteattereiden oli yhteistoimintaan järjestäytymällä oikea hetki näyttää, että ne pystyivät ”luomaan arvoja, joilla on laaja kantoisuus”. Tamperelaiset vas-

taanottivatkin tammikuun 1918 mittaan useita liittymisilmoituksia. Liiton kokonaisjäsenmäärä lienee noussut lähelle sataa.

Liittotoimikunta oli tarkentanut sille asetettuja tavoitteita konkreettisemmiksi: päällimmäisenä oli kotimaisen ja ulkomaisen ”sosialistisessa hengessä” kirjoitetun näytelmäkirjallisuuden ”aikaansaaminen, suomentaminen ja hankkiminen”. Liitto huolehtisi kootusti esitysluvista ja antaisi neuvoja ohjelmistonsuunnitteluun. Lisäksi perusteilla oli oma kulissimaa-laamo, joka palvelisi kaikkia jäseneteattereita; puvut ja kankaat ostettaisiin tukkuhintaan, ja ”harvinaisempia ja kalliimpia näytelmiä varten” teetettäisiin liitossa kaikki puvut ja lavasteet jäseneteattereiden vuokrattavaksi. Sama tukkupalvelu koskisi maskeerausvälineitä. Johtajille ja näyttelijöille järjestettäisiin koulutusta kursseilla.³⁸

Sisällissodan puhkeaminen tammi-helmikuun vaihteessa 1918 katkaisi miltei kaikkialla Suomessa teattereiden, myös työväenteattereiden, esitystoiminnan. Joissakin teattereissa avattiin helmikuussa ovet yleisölle, toisissa harjoiteltiin, mutta kaikkialla sekään ei ollut mahdollista. Tampereella molemmat teatterit olivat koko sodan ajan suljettuina.

Tampereen Työväen Teatterin johtaja ja Työväen Näyttämöiden liiton puheenjohtaja Aarne Orjatsalo hahmotteli helmikuussa 1918 liiton tulevaisuutta ja hallintoa. Orjatsalo totesi 26.2. 1918 päivätyssä kirjoituksessaan ”Työväennäyttämöiden tulevaisuus”, että liiton keskushallinto oli käynyt työhön, mutta vallankumous oli keskeyttänyt sen toiminnan. Työväenteattereiden taloudellinen pohja oli saatava kuntoon, minkä jälkeen niihin oli palkattava pystyviä johtajia ja näyttelijöitä. Keskushallinto auttaisi kyllä ohjelmiston ja tarpeiston hankkimisen suhteen. Ongelmana oli, mistä saataisiin pystyviä johtajia ja näyttelijöitä?

Orjatsalon mukaan liiton oli perustettava oma teatterikoulu. Sellaista ei Suomessa ollut.³⁹ Teatterikoulu toimisi parhaiten mallikelpoisen työväenteatterin yhteydessä. Missä se sijaitsisi? Tampereen puolesta puhui se, että Tampereen Työväen Teatteri oli työväenteattereista vanhin, elinvoimaisin ja vakavaraisin, ja Tampereella elinkustannukset olivat vähävaraisia oppilaita ajatellen matalia. Orjatsalo kannatti silti Helsinkiä: pääkaupungissa oli riittävästi yleisöä täyttämään teatterin katsomo, siellä olivat parhaimmat asiantuntijat, museot, orkesterit ja kirjastot, jotka antaisivat virikkeitä oppilaille. Orjatsalo kirjoitti:

”Helsinkiin olisi pikimmiten perustettava Työväennäyttämö, rakennettava sille uusi, ajanmukainen talo ja kiinnitettävä sen palvelukseen kaikilta maamme työväennäyttämöiltä paraat voimat.”⁴⁰

Kun yhteistoiminta olisi järjestetty, tarvittavat varat saataisiin kokoon. Kaikki riippuisi lopulta tahdosta nostaa työväen omien taidelaitosten, työväenteattereiden, tasoa. Tulevaisuudessa ”meillä on omat teatterit, joiden ovet me ylpeydellä avaamme ja joiden esityksiä me häpeämättä voimme näyttää mille taiteentuntijalle tahansa”.⁴¹

Orjatsalo siis korosti, samalla tavalla kuin kymmenen vuotta aikaisemmin ilmestyneessä kirjoituksessaan, työväenteatterien tehtävää kehittyä työväen ylläpitämiksi, ammattitaiteilijain voimin toimiviksi taidelaitoksiksi. Niiden ovet olisivat toki avoinna (porvarillisille) taiteentuntijoille. Kirjoituksesta käy hyvin ilmi, että Helsingin erityisasema oli kiistämätön, vaikka Tampereen keskusliiton näkökulmasta Koiton Näyttämön johtaja Victor Auer oli liittotoimikunnan ”maaseutujäsen”. Orjatsalo toistikin Auerin edelliskesänä esittämiä ehdotuksia Helsingin työväenteatteritilanteen parantamiseksi: tarvittaisiin kokonaan uusi teatteri, joka kouluttaisi näyttelijöitä. Tilanne, jossa pääkaupungissa ja maan ainoassa suurkaupungissa ei toiminut suurta työväenteatteria, leimasi Työväen Näyttämöiden liiton harrastajateatterien liitoksi – mitä se tietysti olikin. Työväenteattereiden ”tulevaisuuden valtio”, jota eri ihmiset Suomessa olivat hahmotelleet, vaatisi veturikseen helsinkiläisen ammattiteatterin. Mutta Siltasaarella pysyteltiin hiljaa.

Työväen Näyttämöiden liitto 1920

Työväenteatterit joutuivat aloittamaan vuonna 1919 toimintansa alusta: työväentalojen sulkemisen ja työväenyhdistysten omaisuuden takavarikkojen aikana työväenteattereiden tarpeistot ja puvustot olivat monella paikkakunnalla tuhoutuneet, ja entiset näyttelijäseurueet olivat hajaantuneet. Useassa kaupungissa oli vuonna 1918 aloittanut uusi, porvarillinen teatteri, joka oli vuokrannut entisen työväenteatterin tarpeiston ja rekrytoinut sen näyttelijäkuntaa. Työväenteattereiden yhteistoiminnan tarve oli kiistaton.

Tytti Oittinen on tutkinut Suomen Työväen Näyttämöiden liiton uudelleen perustamista maaliskuussa 1920. Oittisen mukaan Tampereen Työväen Teatteri lähetti liiton uudelleen järjestymistä ehdottavan kiertokirjeen lokakuussa 1919. Kokouskutsun esitti kuitenkin helmikuussa 1920 Pietarsaaren Työväen Näyttämö, joka kutsui Suomen Työväen Näyttämöiden liiton toisen edustajakokouksen koolle Tampereelle 24.-25.3. 1920. Samalla pietarsaarelaiset pyysivät muita ilmoittamaan osallistumisestaan esityslistan tekemistä varten.⁴² Niin kuin kymiläiset järjestivät vuoden 1913 edustajakokouksen Tampereella ja viipurilaiset, terijokelaiset ja jääskeläiset 1917 Helsingissä, pietarsaarelaiset järjestivät vuoden 1920 kokouksen.

Tampereen kokouksessa oli 21 työväenteatterin edustajat, muun muassa nyt Kajaanissa vaikuttava Ragnar Länsivuori. Teatterinjohtajien lisäksi läsnäolo- ja puheoikeus myönnettiin Kosti Elolle, Pauli Pohjolalle, Kusti Salalle sekä Vihtori Huhdalle. Vuoden 1917 liiton rahastonhoitaja Kusti Sala selosti kokoukselle liiton kesken jäänyttä toimintaa ja kadonneita perustamisasiakirjoja. Tämä oli Työväen Näyttämöiden liiton toinen liittokokous, mutta myöhemmin liiton perustaminen laskettiin tästä kokouksesta. Liitolle laadittiin uudet säännöt evästyksellä, että työväenteattereiden oli pysyttävä ”luokkalaitoksina”, mikä oli otettava huomioon näytelmävalinnassa ja henkilökunnan kiinnittämisessä.⁴³

Jatkuvuutta vuoden 1917 liittoon nähden kevään 1920 kokouksessa edustivat ainakin sen sääntöjä laatimassa olleet Huhta ja Länsivuori sekä Tampereen toimistoa hoitanut Sala. Aikaisempi väite, jonka mukaan joulukuussa 1917 hyväksytyt säännöt olisivat olleet kadoksissa, on epäuskottava: nehan oli lähetetty kaikille jäseneteattereille ja lisäksi painettu sanomalehdessä. Joka tapauksessa ne olisivat olleet rekonstruoitavissa, vaikka ne olisikin nyt kirjoitettava ja hyväksyttävä uudelleen.

Vuosien 1917 ja 1920 sääntöjä vertaamalla käy ilmi, että uudet säännöt noudattavat sanasta sanaan vuoden 1917 muotoiluja, vaikka tarkennuksia ja lisäyksiäkin on tehty. Liiton tarkoitus ja perustehtävät ovat samat kuin entisissä säännöissä. Vanhat säännöt ovat siis olleet kokouksen käytössä uusien sääntöjen pohjana, toisin kuin on tulkittu.

Ehkä asiakirjojen katoaminen katsottiin edulliseksi. Liiton alkuperäiset säännöt oli terävöitetty ajanmukaisella luokkahenkisyydellä. Vuoden 1917 säännöissä oli ollut selvä kytkös Sosialidemokraattiseen puolueeseen, jolle raukeavan liiton omaisuus siirtyisi, ja avoin tavoite sosialistista henkeä kuvastavan näytelmäkirjallisuuden luomisesta. ”Ajan vaatimukset” keväällä 1920 olivat olennaisesti toisenlaiset kuin talvella 1917-1918, vasemmisto oli jakautunut kahtia, eikä valkoisessa Suomessa voinut rakentaa sisällissodan alla vallinneelle retoriikalle.

Uusi tarkennus sääntöihin oli, että työväen näytelmäkirjallisuuden suomentamisessa pidettäisiin silmällä näytelmien ”taiteellista täysipainoisuutta sekä niitä tarkoituseriä, joita liitto on itselleen asettanut”. Vielä tarkennettiin, että jäsenien oli, paitsi toimittava työväenyhdistyksen alaisuudessa, myös hyväksyttävä liiton tarkoituserät ja maksettava jäsenmaksunsa. Jäseneteatterit ja niiden maksamat jäsenmaksut jaettiin kolmeen eri luokkaan esitysmäärien mukaan – entinen peruste oli ollut kotipaikkakunnan asukasmäärä. Vuonna 1922 jakoperusteeksi muutettiin vakinaisen henkilökunnan määrä.⁴⁴

Uuden liiton toimintamuodot vastasivat koko lailla viipurilaisten sääntöehdotusta syksyltä 1917. Samalla ne palautuivat vuoden 1913 kymiläisten ehdotukseen. Liiton keskuspaikka oli Tampere ja sen keskeiset toimintamuodot näytelmien välittäminen, tarpeiston lainaaminen ja kurssien järjestäminen. Oma äänenkannattaja toteutui, kun liitto alkoi julkaista aikakauslehteä Työväen Näyttämötaide. Liiton ainoa palkattu jäsen, sihteeri, toimi samalla maan työväenteattereiden kiertävänä neuvojana. Sihteeriksi palkattiin kesällä 1921 viipurilainen Väinö Anttila, joka oli harjaantunut teatteriin Talikkalan työväennäyttämöllä, osallistunut sisällissotaan punaisten komppanianpäällikkönä ja kärsinyt vankeusrangaistuksen.⁴⁵ Valinta takasi toisaalta luokkatietoisien ja myös viipurilaisen perinnön jatkumisen 1920-luvun Työväen Näyttämöiden liitossa.

Työväenteatterit pääsivät eduskunnan tuella heti keväällä 1920 valtionavun piiriin, ja Työväen Näyttämöiden liitto pian perustamisensa jälkeen. Tämä osaltaan todistaa siitä, että työväenteatterit nähtiin pikemminkin työväestöä yhteiskuntaan integroivina kansanvalistus- kuin kumousmielialaa ruokkivina luokkataistelulaitoksina. Hallitus tosin ehdotti liiton valtionavun lakkauttamista jo 1922: maahan oli perustettu Suomen Näyttämöiden liitto, joka oli kutsunut maan kaikki teatterit jäsenikseen. Eduskunta kuitenkin torjui hallituksen ehdotuksen ja omaksui tasapuolisen suhtautumisen molempiin teatterialan kattojärjestöihin. Sivistysvaliokunnan työväenteattereiden valtionapua puoltava kanta saatiin arpa heittämällä, kun äänet jakautuivat tasan.⁴⁶

Työväen Näyttämöiden liitto toivotti tervetulleiksi sekä kommunistien että sosialidemokraattien hallinnoimat teatterit, mutta kielsi jäseneteatteritaan liittymästä edelleen Suomen Näyttämöiden liittoon. Kaksoisjäsenyys ei ollut mahdollinen. Liitto velvoitti Victor Auerin johtaman Kotkan Työväennäyttämön vuonna 1922 luopumaan Suomen Näyttämöiden liiton jäsenyydestä.⁴⁷

Lopuksi

Työväenteatteritoiminta oli paikallista, sosialidemokraattisten yhdistysten ylläpitämille työväentaloille keskittynyttä harrastustoimintaa, joka kasvoi voimakkaasti 1900-luvun alussa. Pienet, vakiintumaan pyrkivät ja apua tai yhteistoimintaa tarvitsevat näytelmäseurat olivat aktiivisia liiton perustamisessa ja sen hallinnon suunnittelemisessa. Muillakin seuranäyttämöillä oli yhteistoiminnan tarvetta, mutta niillä ei ollut taloudellisesti ja poliittisesti yhtä voimakkaita emojärjestöjä kuin työväenyhdistykset ja Sosialidemokraattinen puolue.

Näytelmäseurojen johtajat palkattiin usein samalla muihin töihin, tyypillisesti työväentalon vahtimestariksi ja kuoronjohtajaksi. Tällöin heiltä edellytettiin sitoutumista työväenliikkeeseen. Nämä ammattijohtajat perustivat paikallisten työväenyhdistysten siunauksella Työväen Näyttämöiden liiton harrastajateattereita palvelevaksi yhteistyöelimeksi ja samalla etujärjestöksi. Erityisen aloitteellisia liiton ideoijana olivat kaakkoissuomalaisen, Viipurin läänissä toimivien työväenteatterien edustajat, vaikka liiton perustamiskokouksessa korostuikin suurten Tampereen ja Sörnäisten työväenyhdistysten edustajien rooli. Viipurin maalaiskunnan, Kymin, Lappeen ja Jääskén teollisuusalueilla oli hyvä pohja työväenyhdistysten ja -teatterien toiminnalle – mahdolliset vaikutteet Venäjän työväenteattereista jäivät toistaiseksi avoimeksi.⁴⁸

”Työväenhenkisyys” tai luokkakysymyksen korostaminen vaihteli eri vuosien sääntöehdotuksissa. Vanhan työväenliikkeen työväenyhdistyksethän olivat taloudellisia ja poliittisia järjestöjä, osa Sosialidemokraattisen puolueen organisaatiota. Vuoden 1909 mallissa kaavaillun vahvan keskusjärjestön ja sen johtaman työväenteatteriliikkeen sitoutuminen työväenyhdistykseen ja työväenaatteeseen jäi kokonaan avoimeksi. Vuoden 1913 mallissa esitettiin vaatimus työväenyhdistykseen kuulumisesta. Liiton vuoden 1917 säännöissä vaadittiin luokkahenkistä ohjelmistoa ja yhteyttä työväenyhdistykseen. Liiton päätehtävänä oli näytelmien käännettäminen ja välittäminen. Jäsenjärjestöjen aineellinen ja henkinen avustaminen piti sisällään myös sen valvomisen, että teatterien työväenhenkisyys toteutui. Koko ajan esillä ollut mallityöväenteatterin perustaminen rakennuksineen ja ammattilaisseurueineen jäi toteutumatta liian kalliina – Helsingin työväenyhdistykseen tukeutunut Kansan Näyttämöhän oli perustamisretoriikaltaan mallityöväenteatteri, mutta työväenliikkeen piirissä sen ei katsottu toteuttavan tätä tehtäväänsä tyydyttävästi.

Työväenteattereiden liittoutumisajatukset syntyivät tilanteessa, jossa useat työväenteatterit olivat ilman julkista tukeakin vakinaistuneet ja kehittymässä suurimmissa kaupungeissa kiinteiksi teattereiksi. Vaikka ensimmäinen aloite liiton perustamiseksi tulikin ”ylhäältä” tai ”keskuksesta” eli helsinkiläiseltä Kansan Näyttämöltä, jatkossa hanketta vietiin eteenpäin pääkaupungin ja suurten teattereiden ulkopuolella – mihin osaltaan vaikutti suurten työväenyhdistysten passiivisuus, vuonna 1913 Tampereen ja vuonna 1917 Helsingin.

Työväen Näyttämöiden liitto oli samanaikaisesti pienten paikkakuntien harrastajateattereiden yhteistyöjärjestö työskentelyolosuhteiden parantamiseksi ja työväenliikkeeseen kuuluvien teattereiden ja näytelmäseurojen

etujärjestö valtiontuen saavuttamiseksi. Suurimmat työväenteatterit saivat muutenkin valtionapua. Jäsenteattereita yhdisti se, että ne olivat työväenyhdistysten hallinnoimia ja ne toimivat työväentaloilla. Liiton toivottiin pienentävän teattereiden toimintakustannuksia ja parantavan niiden ohjelmiston ja henkilökunnan taiteellista tasoa. Liiton perustamiseen liittyi toiveita työväenteattereista suoraan tai välillisesti toimeentulonsa saavien teatterinjohtajien, näyttelijöiden ja näytelmäkirjailijoiden aseman parantamisesta. Juuri nämä sivu- tai päätoimiset teatterinjohtajat perustivat liiton.

VIITTEET

- ¹ Tässä artikkelissa käytetään yleisnimitystä työväenteatteri erilaisista työväenyhdistysten ylläpitämistä näytelmäseuroista ja niistä (osittain) irtautuneista teattereista. Niistä käytettiin usein nimitystä työväennäyttämö.
- ² Liiton virallinen nimi oli 1930-luvulle asti Suomen Työväen Näyttämöiden liitto.
- ³ Oittinen 1976, s. 46; Sevänen 1995, s. 123. Sevänen käsitys saattaa pohjautua Päivi Halosen artikkeliin julkaisussa *Työväki näyttämöllä* (1987), jossa samansisältöinen väite esiintyy.
- ⁴ Suvanto käytti itse termiä ”muistellut”, ei ”kirjoittanut”. Suvanto, Jussi s.a.: Työväen Näyttämöiden liitto ry. 25 vuotta taipaleella. Painamaton käsikirjoitus, s. 39-40; Suvannon hakemus sihteerin toimeen 13.11.1922. Hg 1. TNL:n arkisto, TA.
- ⁵ Anomusehdotus nro 78 6.6.1907. Liitteet 6, s. 25-27; Teatteri anoi 40 000 mk, sille puollettiin 20 000 mk. Anomusvaliokunnan mietintö N:o 7 14.10.1907. Anomusmietintö No 12. Asiakirjat 5; eduskunnan täysistunto 22.10.1907. Pöytäkirjat 4, s. 2442-2448. Valtiopäivät 1907; Anomusehdotus No 195 18.8.1908. Liitteet VI, s. 128-129; Sivistysvaliokunnan mietintö No6 29.9.1908. Asiakirjat 5. osa, 2. nidos. Toiset Valtiopäivät 1908.
- ⁶ Järvenpää [”A. J.”] 1909.
- ⁷ Orjatsalo 1908, s. 21-22.
- ⁸ Murros [”K. M.”] 1909.
- ⁹ Räsänen [A. R-nen.”] 1909.
- ¹⁰ Kansan Näyttämöstä työväenteatterina enemmän artikkelissani Pirkko Kosken toimittamassa teoksessa *Teatterin hallintomallit* (2005).
- ¹¹ Juurioja 1914.
- ¹² Sakeus Juuriojan nimi on kirjoitettu myös muodossa Juuri-Oja ja Juuri-oja.
- ¹³ Kutsu julkistettiin esim. Kansan Lehti 23.9.1913.
- ¹⁴ Tamperelaisten kirjeet siteerattuina Sörnäisten työväenyhdistyksen johtokunnan kokous 24.9. ja 22.10.1913. Ca:3. STY. TA; Kymiläisten vetoomus esim. Työmies 16.10.1913 ja Kansan Lehti 23.10.1913. Aaretti Lehmus oli Kymin työväenyhdistyksen rahastonhoitaja. Seppälä 1955, s. 43.
- ¹⁵ Sääntöehdotus esim. Työmies 16.10.1913 ja Kansan Lehti 23.10.1913.

- ¹⁶ Kansan Lehti 28.10.1913, Työmies 30.10.1913.
- ¹⁷ ”H-e” 1915. Raoul Palmgrenin mukaan nimimerkin takana on Kaarle Halme. Palmgren 1966a, s. 398.
- ¹⁸ Työmies 10.8. ja 13.8.1915; Suomen Näyttelijäliitosta esim. Lounela 2004, s. 72-73.
- ¹⁹ Tirkkosesta Pöytäkirjat 1, s. 1, 4; Täysistunto 26.6.1917. Pöytäkirjat 2. Ensimmäiset Valtiopäivät 1917.
- ²⁰ Auer 1917.
- ²¹ Viipuriin lääniin kuuluivat niin Kymi ja Lappee kuin tässä luetellut kihlakunnatkin. Lääni ulottui Rajajoelta Pyhtäälle, pohjoisessa Saimaalle ja Laatokan pohjoispuoleiseen, niin sanottuun Raja-Karjalaan.
- ²² Kirje Viipurista 23.9.1917. CB:4 Liitteet 1917. HTY. TA.
- ²³ Parikka 1938, s. 12.
- ²⁴ Huhta 1935.
- ²⁵ Säännöt painettu Kansan Lehti 2.2. ja 4.2.1918.
- ²⁶ Ibid; Työmies 8.12.1917, Työ 8.12.1917.
- ²⁷ Kotimaisia näyttämötaiteilijoita 1930.
- ²⁸ Huhta 1957, s. 83, 115-124, 141; Tapiola 1966, s. 86-87, 119, 139.
- ²⁹ Haapanen 1927, s. 32-25.
- ³⁰ Kotimaisia näyttämötaiteilijoita 1930; Orjatsalon vaiheita punaisesta Suomesta Neuvosto-Venäjälle ja edelleen englantilaiseen Muurmannin legioonaa 1918-1919 on selvittänyt Jukka Nevakivi (1970).
- ³¹ Kotimaisia näyttämötaiteilijoita 1930.
- ³² Rajala 1991, s. 290, 293; Saarela 1996, s. 29, 39, 110-111.
- ³³ Kotimaisia näyttämötaiteilijoita 1930, s. 373.
- ³⁴ Vainiosta Salmela-Järvinen 1966, s. 164; sekä Ruuskanen 1999, s. 43, 72, 80; Länsivuoresta Kotimaisia näyttämötaiteilijoita 1930, s. 195; Vuoristosta Työmies 21.11.1916.
- ³⁵ Työmies 31.1.1918; Palmgren 1966b, s. 344.
- ³⁶ Kotimaisia näyttämötaiteilijoita 1930, s. 231; Parikka 1938.
- ³⁷ Kansan Lehti 2.2.1918; Huhta 1935.
- ³⁸ Kansan Lehti 2.2.1918.
- ³⁹ Suurimmilla ammattiteattereilla oli omat ”oppilaskoulunsa”, mutta näyttelijänkoulutus nähtiin ratkaisua vaativana pulmana. Suomen Näyttämöopisto aloitti toimintansa Helsingissä vuonna 1920.
- ⁴⁰ Orjatsalo 1918, s. 18-19.
- ⁴¹ Ibid.
- ⁴² SSD 12.2.1920.
- ⁴³ Oittinen 1976, s. 50-54.
- ⁴⁴ Vuoden 1920 säännöt Ibidem, s. 55-56.
- ⁴⁵ Anttilasta tämän hakemus TNL:n sihteeriksi 29.6.1921. Hg 1. TNL. TA; sekä Seppälä 2002, s. 85.
- ⁴⁶ Kertomus Valtion draamallisen lautakunnan toiminnasta 1920. KD 46/579 v. 1921. OPM. KA; Anomusehdotus N:o 27 20.9.1922. Liitteet II, s. 104; Valtiovarainvaliokunnan mietintö N:o 8, s. 26; Sivistysvaliokunnan kirje valtiovarainvaliokunnalle 7.11.1922. Ed. mietinnön liite 11. Asiakirjat II. Valtiopäivät

- 1922; Sivistysvaliokunnan pöytäkirjat ja liitteet 1922. Eduskunnan kirjasto.
⁴⁷ Oittinen 1976, s. 67-68.
⁴⁸ Karjalan teollisuusalueista ja työväenyhdistysten piirteistä Soikkanen 1970, s. 16-24.

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Kansallisarkisto (KA)

- Opetusministeriön arkisto (OPM): Valtion draamallisen lautakunnan asiakirjat
- Työväen arkisto, Helsinki (TA)
- Helsingin Työväenyhdistys (HTY): pöytäkirjat, liitteet
- Sörnäisten Työväenyhdistys (STY): pöytäkirjat, liitteet
- Työväen Näyttämöiden Liitto (TNL)
- Eduskunnan arkisto, Helsinki
- Sivistysvaliokunta 1908-1922
- Asiakirjat, pöytäkirjat ja liitteet valtiopäivillä 1907-1922.

Aikalaiskirjallisuus:

- Auer, Victor 1917: "Helsingin työväenteatterikysymys". *Työmies* 30.6.1917.
H-e 1915: "Työväen näytelmäkirjallisuuden synnyttäminen". *Oulun Sanomat* 22.6.1915.
Juurioja, Sakeus 1914: "Näytelmäseurojen toimihenkilöille". *Juttu-Tupa* 20.6.1914.
Järvenpää, Aleksanteri 1909: "Työväenteatterit maassamme". *Työmies* 31.8.1909.
Murros, Kaapo 1909: "Teatteritruusti työväen näyttämöiden kannattamiseksi". *Kansan Lehti* 2.9.1909.
Orjatsalo, Aarne 1908: "Työväenteattereiden tehtävästä". *Punainen viesti II*. Turku.
Orjatsalo, Aarne 1918: "Työväennäyttämöiden tulevaisuus". *Punainen viesti XII*. Turku.
Räsänen, Antti 1909: "Työväenteatterit maassamme." *Työmies* 8.9.1909.

Sanomalehdet:

- Kansan Lehti, Tampere 1913, 1918
- Suomen Sosialidemokraatti, Helsinki 1918-1920
- Työ, Viipuri 1917
- Työmies, Helsinki 1895-1918

Kirjallisuus:

- Haapanen, V. 1927: "Victor Auer" teoksessa *Näyttelijöitä sanoin ja kuvin*. Toim. Emanuel Lammi. Työväen Näyttämöiden liitto, Tampere.
Halonen, Päivi 1987: "Suomalaisen työväenteatterin vaiheita". *Työväki näyttämöllä*. Teatterimuseo, Helsinki.
Helavuori, Hanna-Leena 1991a: "Suomalaisen työväenteatterin arki ja teoria". *Arjen merkit. Arki, taide ja tutkimus*. Kirjastopalvelu, Helsinki.
Helavuori, Hanna-Leena 1991b: "The Popular Element and Politics: The Workers'

- Theatre in Finland". *Nordic Theatre Studies 4: Angles on Scandinavian Theatre Politics*. Copenhagen.
- Huhta, Vihtori 1935: "Ensi yrite Työväen Näyttämöiden liiton perustamiseksi 18 vuotta takaperin". *Työväen Näyttämötaide* 2/1935.
- Huhta, Huhta 1957: *Monena mies eläessään. Välähdyksiä elämän varrelta*. Tammi, Helsinki.
- Koski, Pirkko: *Kansan teatteri. Osa 1: Kansan Näyttämö, Koiton Näyttämö*. Helsingin Teatterisäätiö, Helsinki 1986.
- Kotimaisia näyttämötaiteilijoita sanoin ja kuvin 1930*. Opas, Viipuri.
- Lounela, Pekka 2004: *Kohti arvoa ja ansiota. Suomen Näyttelijäliitto 1913–1975*. Toim. Outi Lahtinen. Like, Helsinki.
- Nevakivi, Jukka 1970: *Muurmannin legioona. Suomalaiset ja liittoutuneiden interventio Pohjois-Venäjällä 1918–1919*. Tammi, Helsinki.
- Oittinen, Tyrtti 1976: *Suomalaisen työväenteatteritoiminnan aatteelliset ja käytännölliset tavoitteet, niiden muotoutuminen ja toteutuminen Työväen Näyttämöiden Liiton toiminnassa 1920–1970*. Helsingin yliopisto. Painamaton.
- Palmgren, Raoul 1966a: *Joukkosydän I*. WSOY, Helsinki.
- Palmgren, Raoul 1966b: *Joukkosydän II*. WSOY, Helsinki.
- Parikka, Jalmari 1938: "Viimeinen taisto". *Punaisen rintamapäällikön muistelmia v:lta 1918*. WSOY, Helsinki.
- Rajala, Panu 1991: *Taiteesta ja taistelusta. Tampereen Työväen Teatteri 1902–1918*. Tammi, Helsinki.
- Ruuskanen, Esa 1999: *Aatteella ja työllä kehityksen tiellä. Mäntän sosialidemokraattisen toiminnan historia 1900-luvulla*. Mäntän työväenyhdistys, Mänttä.
- Saarela, Tauno 1996: *Suomalaisen kommunismin synty 1918–1923*. Kansan Sivistystyön liitto, Tampere.
- Salmela-Järvinen, Martta 1966: *Alas lyötiin vanha maailma*. WSOY, Helsinki.
- Seppälä, Eino 1955: *60 vuotta sosialidemokraattista työväenliikettä Kymissä*. Kymen sos. dem. kunnallisjärjestö, Kymi.
- Seppälä, Mikko-Olavi 2002: *Torpalta taloon. Sata vuotta kuopiolaista teatteria*. Kuopion Teatterikerho, Kuopio.
- Sevänen, Erkki 1995: "Politiikkaa, ajanvietettä vai taidetta? Suomalaisen työväenteatteriliikkeen perusdilemma sotien välillä" teoksessa *Musta lammas. Kirjoituksia populaarikulttuurista*. Joensuu University Press, Joensuu.
- Soikkanen, Hannu 1970: *Luovutetun Karjalan työväenliikkeen historia*. Tammi, Helsinki.
- Tapiola, Hannu 1966: *Riihimäen työväenyhdistys 1903–1963*. Riihimäen työväenyhdistys, Riihimäki.

Joanna Weckman

Pukusuunnittelun pioneereja

Artikkelini käsittelee näyttämö- ja elokuvapukujen suunnittelua ammattillisena toimintana noin vuosien 1930-1960 välisenä aikana. Esittelen suomalaisen pukusuunnittelutyön neljä varhaista pioneeria ja heidän työskentelyään muun muassa teatterin, oopperan, tanssin ja elokuvan parissa.

Pukusuunnittelijaa etsimässä

Pukusuunnittelijoiden historiasta Suomessa on toistaiseksi hyvin vähän tutkittua tietoa. Monesti kohde ikään kuin karkaa etsijältään: vertailukelpoista tutkimustietoa pukusuunnittelijoista ammattiryhmänä on vasta vuodelta 1989¹, varhaisia pukusuunnittelijoita ei löydy teatterialan matrikkeleista eikä heitä Lavastustaiteilijain Liiton jäsenenä yksilöity omalla ammattinimikkeellään,² teostietojen nimikekäytäntö vaihtelee ja maininnat pukujen suunnittelijoista saattavat hakuteoksista puuttua kokonaan.³ Teattereiden historiikit saattavat käsitellä pukuja tai niiden suunnittelijoita varsin lyhyesti ja liittyen johonkin tiettyyn teokseen, jos laisinkaan. Lisäksi esimerkiksi ammattinimikkeiden aikaisemmat muodot ja niiden nykyisestä eroavat merkitykset saattavat johtaa aihetta tutkivan harhapoluille.⁴

Varsinaisen pukusuunnittelijoiden ammattikunnan synty ajoitetaan usein 1960-luvun lopulle,⁵ mutta ammattikunnan muodostumisen ja kasvun kannalta tärkeä rajapyykki oli vuosi 1961, jonka jälkeen näyttelijöiden sopimuksista poistuivat viimeisetkin pukujen hankintaan liittyvät velvoitteet.⁶ Pukuvastuun siirtyminen teattereille saattoi muuttaa ja laajentaa puvustonhoitajan työnkuvaa,⁷ toisaalta syntyi tarve palkata vaki-

tuinen, suunnittelutyön vastuulle ottava henkilö. Pukuja on kuitenkin suunniteltu näyttämölle ja elokuvaan kauan ennen tätä: niitä ovat suunnitelleet niin puvustonhoitajat, lavastajat, näyttelijät, ohjaajat kuin muut näyttämö- tai elokuva-alalla työskennelleet henkilöt.⁸ Usein mainitaan, että myös eri alojen taiteilijoita ja taideteollisuuden edustajia saatettiin satunnaisesti palkata suunnittelemaan teosten pukuja.⁹

Minua kiinnostivat erityisesti näyttämö- ja elokuva-alan ammattien ulkopuolelta tulleet taiteilijat ja taideteollisuuden edustajat, jotka jostain syystä ryhtyivät tai joutuivat pukujen suunnittelijoiksi. Oliko kyseessä taidemaalann ammattilaisen syrjähyppy vai vakava, jopa pitkäaikainen suhde? Olin tavannut opinnäytetyöni puitteissa Ritva Karpion, joka oli suunnitellut näyttämö- ja elokuvapukuja lähinnä 1950- ja 1960-luvulla.¹⁰ Hän totesi ryhtyneensä ammattiin, jota ei ollut olemassa.¹¹ Karpio mainitsi kuitenkin ikonimaalari Martha Platonoffin ja muotitaiteilija Regina Backbergin, joiden tiesi suunnitelleen näyttämöpukuja ainakin 1940-luvulla, mahdollisesti aikaisemminkin.¹² Valmistellessani elokuvapukusuunnittelusta kertovaa artikkelia¹³ törmäsin Bure Litoniuksen ennestään tuttuun nimeen ja yllätyin siitä, kuinka monessa elokuvassa Litonius oli toiminut pukuasiantuntijana 1930-luvun lopulta lähtien.

Tunsin jo Karpion elämänvaiheet, joten lähdin seuraamaan Platonoffin, Backbergin ja Litoniuksen jälkiä. Keitä he olivat ja mitä he olivat tehneet? Vaikutti siltä, että he työskentelivät pukusuunnittelun parissa jo silloin kun pukusuunnittelijan ammattia ”ei ollut olemassa” ja heidät kutsuttiin mukaan nimenomaan teoksen pukujen suunnittelijoiksi. Kaiken lisäksi heidän toimintansa näytti olleen jatkuvaa. Oliko sittenkin mahdollista puhua suomalaisista pukusuunnittelijoista jo ennen 1960-lukua?

Mainintoja pukuja suunnitelleista henkilöistä on mahdollista löytää ennen kaikkea haastatteluaineistoista, haastatteluihin perustuvista julkaisuista ja elämäkertoista. Tietoa pukujen suunnittelijoista on säilynyt osittain muistitiedon varassa. Mainitsemieni neljän henkilön lisäksi etsin tietoja ennen 1960-lukua pukuja suunnitelleista henkilöistä esimerkiksi teattereiden ja elokuvien teostietoja listaavista julkaisuista sekä erilaisista arkistolähteistä. Teostiedoissa ja haastatteluissa ammattinimike vaihtelee pukupiirtäjistä pukutaiteilijaan ja pukuasiantuntijaan. Käsiohjelmatedoissa erityisen pukupiirtäjän mukana olo teoksessa käy ilmi käytetystä sanamuodosta: puvut on toteutettu ko. henkilön pukuluonnosten mukaan. Usein puvustonhoitaja mainitaan tällöin erikseen.¹⁴ Erilaisia lähteitä yhdistelemällä ja vertailemalla on ollut mahdollista saada ainakin suuntaa antava käsitys ammatinharjoittajien lukumäärästä, taustasta ja tehdyistä töistä.

Olen jättänyt tässä artikkelissa huomioimatta näyttämö- ja elokuva-alalla muissa tehtävissä työskennelleet, mutta oman työnsä ohella pukuja suunnitelleet henkilöt, lähinnä puvustonhoitajat ja lavastajat. Näyttelijöiden suunnittelutyö koski useimmiten heidän omaa roolihahmoaan, eikä silloin ollut kyse koko teoksen visuaalisesta suunnittelusta.¹⁵

Pukusuunnittelijan määrittelystä

Etsiessäni varhaisia pukusuunnittelijoita sovelsin Paula Karhusen esittelemää Frey & Pommerehnen kahdeksaa kriteeriä, joita voidaan käyttää avuksi taiteilijaa määriteltäessä: 1. taiteelliseen työhön käytetty aika, 2. taiteellisesta työstä saadut tulot, 3. maine taiteilijana julkisuudessa, 4. tunnustus muiden taiteilijoiden keskuudessa, 5. taiteellisen työn laatu, 6. jäsenyys taiteilijajärjestöissä, 7. opinnot alan oppilaitoksessa ja 8. subjektiivinen itsemäärittely.¹⁶

Koska tarkoitukseni oli etsiä tietoja henkilöistä, jotka vastasivat pääasiassa koko teoksen pukujen suunnittelusta mahdollisesti jopa ammattimaisesti ennen 1960-luvun alkua, ensisijaisina kriteereinä pidin tehtyjen teosten määrää – vähimmäismääränä noin kymmentä teosta – ja lisäksi alalla toimimisen pituutta. Julkisuudessa saavutettu maine ja tunnustus muiden taiteilijoiden keskuudessa ilmenivät mainintoina eri lähdeaineistoissa, ja näin nämä kriteerit olivat välillisesti vaikuttamassa varhaisten pukusuunnittelijoiden etsintään. Pukusuunnittelutöiden taiteellinen laatu on mielenkiintoinen kysymys. Ammattimaisuus ei välttämättä kerro mitään taiteellisesta laadusta. Jatkuva työskentely alalla kuitenkin kertoo siitä, että jollain tavalla töiden tulos vastaa työnantajan tarpeita ja vaatimuksia. Kuuluuko taiteellinen korkeatasoisuus työnantajan tarpeisiin ja vaatimuksiin, on toinen kysymys – samoin se, miten työnantaja taiteellisen laadun määrittelee.

Karhusen mukaan yleisimpiä kriteerejä taiteilijaa määriteltäessä ovat jäsenyys taiteilijajärjestöissä ja opinnot alan oppilaitoksissa.¹⁷ Pidinkin näitä kriteerejä vähemmän tärkeinä kuin tehtyjen töiden määrää, enkä käyttänyt näitä kriteerejä pukusuunnittelijoita etsiessäni. Koulutuksesta ja taiteilijajärjestöjen jäsenyyksistä löytyneet tiedot ovat kuitenkin kiinnostavia, sillä ne laajensivat suunnittelijoista saatua kuvaa.¹⁸

Varhaisia pukujen suunnittelijoita

Platonoff, Backberg, Litonius ja Karpio täyttivät asettamani kriteerit yllättävänkin kirkkaasti. He kaikki toimivat alalla useita vuosia ja tekivät jokainen vähintään kymmenen teosta. Näiden neljän lisäksi löytyi useita muita-

kin pukuja suunnitelleita henkilöitä, mutta muiden kohdalla ei nähtävästi ollut kysymys samankaltaisesta, selvästi ammattimaisesta, pitkäkestoisesta toiminnasta. Esimerkiksi neiti Kyllikki Airolan kerrotaan suunnitelleen Helsingin Kansanteatteriin *Tanssiva Savoy* (1934) ja *Vetoketju* (1938) -esitysten puvut.¹⁹ Pirkko Koski mainitsee Helsingin Kansanteatteriin näytännökausiksi 1935-36 ja 1936-37 kiinnitetyn taiteilija Gandul Winbergin.²⁰ Winbergin kohdalla kiinnostavaa on ennen kaikkea se, että hän on nähtävästi ensimmäinen Suomessa vakinaiseksi pukujen suunnittelijaksi – pukupiirtäjän nimikkeellä – kiinnitetty henkilö, vaikkakin hänen kautensa Kansanteatterissa jäi syystä tai toisesta melko lyhyeksi. Hän oli mukana ainakin seitsemässä teoksessa vuosina 1936-1938.²¹ Isa Gripenberg kertoo elämäkerrassaan ystävästään Brita Klärichista, joka toimi Aino Acktén lyhyellä johtajakaudella 1930-luvun lopulla pukusuunnittelijana Suomalaisessa oopperassa.²² Klärichin piirustusten mukaan valmistettuja pukuja nähtiin käsiohjelmätietojen mukaan neljässä teoksessa 1938-1939.

Kansanteatteri-Työväenteatterissa työskenteli 1950-luvun alussa pukujen suunnittelijana Rauni Pystö, myöhemmin Palosen nimellä tunnettu muotitaiteilija. Rauni Palosen mukaan ensimmäinen oma suunnittelutyö oli *Balkanilaisrakkautta* (1953).²⁴ 1960-luvulla Rauni Palonen suunnitteli Kansallisteatteriin puvustuksen Jokamies-teokseen. Hän oli mukana useissa elokuvissa, joista vain Nuori mylläri (1958) -elokuvan teostiedoissa hänet mainitaan.²⁵ Palonen on tehnyt uransa pääasiassa vaateasuunittelun ja muotikuvitusten parissa.²⁶

Myös muotialongeeissa suunniteltiin ja toteutettiin näyttämölle ja elokuvaan tarkoitettuja pukuja. Tällöin oli kysymys lähinnä yksittäisten näyttelijöiden, usein naispääosanesittäjien puvuista.²⁷ Elokuvayhtiöt tekivät jo vuodesta 1916 lähtien yhteistyötä yritysten kanssa.²⁸ Ansa Ikonen mainitsee elämäkerrassaan Hjördis Melénin, joka oli yksi Helsingin tunnetuimpia muotialonkien johtajattaria. Hän suunnitteli Ikoselle useita pukuja lähinnä tämän elokuvarooleja varten.²⁹ Myöhemmin teostiedoissa mainittuja, erityisesti naispääosan esittäjien puvuista vastaavia yrityksiä olivat esimerkiksi Marimekko, Pukeva, Minkki Oy ja muotialonki IKA. Sitä, kuka puvut varsinaisesti suunnitteli tai valitsi, ei teostiedoissa kuitenkaan kerrota.³⁰

1950-luvun lopussa ja 1960-luvun alussa uusia suunnittelijanimiä löytyy jo useita, mutta nähtävästi työskentely pukusuunnittelijana oli melko lyhytaikaista. Näyttää siltä, että juuri tässä vaiheessa myös jotkut pääasiassa taideteollisuusosalalla tunnetut henkilöt suunnittelivat pukuja näyttämölle. Heidän työskentelynsä erityisesti pukujen parissa näyttää kuitenkin olleen

lähinnä kertaluonteista.³¹

Martha Neiglick-Platonoff

Martha Neiglick-Platonoffia (1889–1964)³² on kutsuttu Suomen ensimmäiseksi näyttämöpukujen suunnittelijaksi ja ammattikunnan uranuurtajaksi.³³ Platonoff opiskeli taidetta 1900-luvun alussa ensin Suomessa ja myöhemmin ulkomailla. Hänen viralliseksi ammattinimikkeekseen on merkitty koriste- ja pukupiirtäjä.³⁴

Platonoff oli ennen kaikkea tunnettu ikonimaalarina ja uskonnollisaiheisten töiden tekijänä.³⁵ On mainittu, että Platonoff oli tuohon aikaan lähes ainoa ikoniperinteen tunteva maalaja Suomessa.³⁶ Platonoffilta tunnetaan myös joitain muotokuvamaalauksia ja -piirustuksia.³⁷ Platonoff suunnitteli vuosina 1930-1945 ainakin 24 puvustusta Svenska Teaternille.³⁸ Nähtävästi hänen ensimmäinen työnsä oli laulunäytelmä *Hotel Stadt Lemberg* (1930). Muita teoksia, joihin Platonoff suunnitteli puvut, olivat muun muassa *Bajadären* (1934), *Peer Gynt* (1936) ja *Csárdásfurstinnan* (1938).³⁹ Kahdessa viimeisessä Svenska Teaternille tekemässään työssä Platonoff on merkitty pukujen piirtäjäksi yhdessä Bure Litoniuksen kanssa.⁴⁰ Vuosina 1932-1958 Platonoff vieraili Suomalaisessa oopperassa ainakin 26 kertaa ja suunnitteli lähinnä operetteja ja baletteja. Platonoff suunnitteli puvustamiinsa baletteihin usein myös lavastuksen. Hänen ensimmäinen työnsä Suomalaisessa oopperassa oli *Wieniläisverta* (1932) -operetin puvustus. Myöhemmin hän suunnitteli pukuja muun muassa operetteihin *Iloinen leski* (1934 ja 1948) ja *Kerjäläisylioppilas* (1940) sekä baletteihin *Faunin iltapäivä* (1946), *Tulilintu* (1951), *Lemmenkoe* (1956) ja *Don Quijote* (1958).⁴¹ Platonoff työskenteli nähtävästi vain kerran elokuvan parissa, vuonna 1941 *Poretta eli keisarin uudet pisteet* -elokuvassa.⁴² Vuosien 1930-1958 aikana Platonoff oli mukana ainakin 52 teoksessa.⁴³

Regina Backberg

Regina Backberg (1898-1979)⁴⁴ opiskeli tekstiilitaidetta, pukujen suunnittelua ja valmistusta ensin Yhdysvalloissa ja 1920-luvun lopulla Pariisissa.⁴⁵ Backberg toimi muotialalla nähtävästi 1920-luvulta lähtien. Hän ilmoitti ansioluettelossaan toimineensa pukuliikkeen leikkaajana ja ompelimon johtajana yli neljä vuotta.⁴⁶ Lisäksi Backbergilla oli oma pukuateljee Helsingissä noin vuosina 1930-1936. Hän suunnitteli tilaustöinä pukuja⁴⁷ mutta myös erilaisia kudonnaisia ja tekstiilejä, muun muassa ryijyjä ja mattoja.⁴⁸ Etenkin 1950-luvulla Backberg teki lähinnä yksityistilauksia.⁴⁹ Backberg teki useita yksityisiä opintomatkoja Keski-Eurooppaan tutkiak-

seen erityisesti pukuhistoriaa.⁵⁰ Vuonna 1952 hän osallistui kutsuttuna ensimmäiseen kansainväliseen pukuhistorian kongressiin Venetsiassa.⁵¹ Noin vuosina 1945-1949 Regina Backberg järjesti Helsingissä pukujen sommitelukurseja, joista osa oli perus- ja osa jatkokurseja.⁵²

Backberg suunnitteli pukuja näyttämölle nähtävästi ensimmäisen keran vuonna 1931 Helvi Salmisen tanssikoulun oppilasnäytäntöä varten.⁵³ Tampereen Teatteriin hän suunnitteli puvut vuonna 1933 Raoul af Hällströmin ohjaamaan *Neiti*-komediaan.⁵⁴ Hän vieraili Svenska Teaternissa ainakin kahdesti, teoksissa *Wunder-Bar* (1933) ja *Axel i sjunde himlen* (1938)⁵⁵ sekä Helsingin Kansanteatterissa kolmesti vuonna 1938, ope-reteissa *Julia*, *Viktorian husaari* ja *Bojarimorsian*.⁵⁶ Suomalaisen oopperan baletille Backberg suunnitteli pukuja ainakin kolmesti, teoksiin *Onnen linna* (1938), *Lumikki* (1944) ja *Kaunis Galatea* (1946).⁵⁷ Backberg vieraili vuonna 1946 Kansallisteatterin *Niels Ebbesen*-näytelmän lavastajana ja pukusuunnittelijana.⁵⁸ Backberg suunnitteli pukuja vuosina 1931–1946 ainakin viiteentoista teokseen.⁵⁹ Tämän lisäksi hän teki sekä libreton että puku- ja lavastusluonnoksia kahteen toteutumattomaan teokseen, Uno Klamin *Pyörteitä*- ja Väinö Raition *Le ballet grotesque*-baletteihin.⁶⁰

Bure Litonius

Bure Litoniuksen (1919-1972)⁶¹ ensimmäinen työ oli suurelokuva *Helmi-kuun manifesti*, jota kuvattiin syyskuusta 1938 tammikuuhun 1939. 19-vuotias Litonius mainitaan sekä pukuasiantuntijana että varusteasiantuntijana.⁶² Vuosina 1939-62 Litonius oli mukana 23:ssa elokuvassa, joihin kuuluivat muun muassa *Runon kuningas ja muuttolintu* (1940), *Kaivopuiston kaunis Regina* (1941), *Kulkurin valssi* (1941), *Katariina ja Munkkiniemen kreivi* (1943), *Valkoiset ruusut* (1943), *Rosvo-Roope* (1949), *Tanssi yli hautojen* (1950), *Katarina kaunis leski* (1950), *Risti ja liekki* (1957), *Komisario Palmun erehdys* (1960) ja *Pojat* (1962).⁶³ TV-teatteriin hän teki kolme työtä, *Kustaa III* (1963), *Galenpannen* (1965) ja *Kustaa Vaasa* (1969).⁶⁴

Litonius tunnetaan ehkä paremmin elokuva- kuin näyttämötöistään, joita kuitenkin on vähän enemmän. Hän oli mukana noin 31:ssä näyttämöteoksessa.⁶⁵ Ensimmäinen oli Suomen Kansallisteatterissa 10.1.1941 ensi-iltansa saanut Minna von Barnhelm, jonka ohjasi Pekka Alpo. Myöhemmin hän toimi pukuasiantuntijana muun muassa *Majatalon emäntä* (1942), *Klaus, Louhikon herra* (1942), *Antonius ja Cleopatra* (1944) -näytelmissä. Litonius mainitaan Kansallisteatterin käsiohjelmissa yhteensä 18:n eri teoksen kohdalla.⁶⁶ Vuoteen 1944 saakka Litonius työskenteli elokuvien ohella Kansallisteatterissa, myöhemmin hän vieraili muun muassa

Svenska Teaternissa: *Ungkarlsfrun*-esityksen ensi-ilta oli 19.9.1944. Tämän ja seuraavan teoksen pukuluonnokset on mainittu yhteisesti Martha Neiglick-Platonoffin ja Bure Litoniuksen tekemiksi.⁶⁷ 1952 ja 1954 hän suunnitteli Svenska Teaterniin *Revisorn*- ja *Csárdásfurstinnan*-esitysten puvut.⁶⁸ Oopperassa Litonius vieraili vuonna 1945, -48 ja -50.⁶⁹ Myöhemmin Litonius toimi pukuasiantuntijana vuosina 1952–59 Intimiteatterissa esitetyissä kuudessa näytelmässä.⁷⁰ Kaikenkaikkiaan Litonius työskenteli vuosina 1939-1969 ainakin 57:ssä teoksessa. Hänen uransa osui suomalaisen elokuvan niin kutsuttuun kulta-aikaan.⁷¹

Bure Litonius kirjoitti historiaan liittyvistä aiheista vuosina 1942-1957 vähintään viidessä eri julkaisussa. Pukuhistoriasta Litonius kirjoitti vuonna 1949 ilmestyneessä Teatteritaideteoksessa otsikolla Teatteripuvuista, kolme teosta käsitteli lähinnä sotahistoriaa ja yksi kulttuurihistoriaa.⁷² Vuonna 1952 hän osallistui Regina Backbergin ohella ensimmäiseen kansainväliseen pukuhistorian kongressiin Venetsiassa.⁷³ Litonius myös järjesti tai oli suunnittelemassa historiallisia kuvaelmia ja kulkueita. Lisäksi Litonius vieraili televisiossa muun muassa esittelemässä kypärä-, epoletti- ja asekoelmaansa.⁷⁴

Ritva Karpio

Ritva Karpio (1922–)⁷⁵ on joukon nuorin. Hän edustaa ammatillisesti eri sukupolvea kuin Platonoff, Backberg ja Litonius, jotka kaikki aloittivat työskentelynsä 1930-luvulla. Karpio on kuitenkin suunnitellut näyttämö- ja elokuvapukuja useita kertoja ennen vuotta 1961, jota olen pitänyt artikkelini rajapyykkinä, ja siten katson hänen kuuluvan tähän varhaisimpien pukusuunnittelijoiden ryhmään.

Karpio haaveili nuorena näyttelijän ammatista, mutta taipui vanhempien vastustaessa. Hän kävi Helsingin Käsityöopistoa 1939-40 ja opiskeli vuosina 1942-45 Taideteollisuuskeskuskoulun keramiikkaosastolla. Valmistuttuaan keraamikoksi Karpio toimi Taideteollisuuskeskuskoulussa kuvanveistäjä Emil Filénin assistenttina ja opetti muovailua Kultaseppäkoulussa.⁷⁶

Syksyllä 1947 Taideteollisuuskeskuskoulun taiteellinen johtaja Arttu Brummer kutsui Karpion luokseen, ja ilmoitti, että kouluun perustettaisiin muotiosasto ja Ritva Karpio saisi vastata opetusohjelman luomisesta.⁷⁷ Aluksi muotiosasto toimi mallipiirustusosaston yhteydessä, mutta vakiintui vuonna 1949 omaksi osastokseen.⁷⁸ Karpion mukaan opiskelijat vaativat tuolloin näyttämöpukusuunnittelun ottamista opetusohjelmaan. Karpio kuitenkin kieltäytyi, koska katsoi, että se oli täysin oma alueensa ja

vaati oman koulutuksensa.⁷⁹

Jo opiskeluaikanaan 1942-45 Ritva Karpio oli ottanut osaa Taideteollisuuskeskuskoulun järjestämiin kilpailuihin balettilavastus- ja pukusuunnittelu-ehdotuksillaan.⁸⁰ Karpio on ilmoittanut opiskelleensa lavastamista lavastaja Lasse Elon oppilaana vuonna 1946 ja käyneensä samana vuonna Kansanteatterissa järjestetyn maskeerauskurssin.⁸¹ Ritva Karpio otti osaa Regina Backbergin järjestämiin pukujen sommittelukursseihin kevästä 1946 kevääseen 1947 saakka.⁸² Hän toimi vuosina 1945-47 Ylioppilasteatterissa ulkopuolisena, kutsuttuna puku- ja lavastusavustajana. Karpion ensimmäinen produktio oli Ylioppilasteatterin 20-vuotisjuhlanäytelmä, Lauri Haarlan *Juudas* vuonna 1946. Juhana Antti Jägerhornia esitti näytelmässä Sakari Puurunen, joka Karpion mukaan myöhemmin veti hänet Teatterikouluun opettamaan ”historiallista hahmoa näyttämöllä” sekä valvomaan oppilasnäytteen puvustusta.⁸³

Ylioppilasteatterin vuoden 1946 produktion jälkeen kului nähtävästi lähes kymmenen vuotta, ennen kuin Karpio työskenteli pukusuunnittelijana. 1957 ensi-iltansa saanut *Satu Sammosta* oli Suomen ja Neuvostoliiton yhteistyönä kuvaama elokuva Kalevala-aiheesta. Suomalaisena pukusuunnittelijana toimi Ritva Karpio.⁸⁴ Karpio suunnitteli pukuja muun muassa Teatterikoulun oppilasnäytteenä 1958 esitettyyn Shakespearen *Hairauksia*-näytelmään, Kansallisteatteriin näytelmään *Elämänvalhe* (1958), Kansallisoopperaan *Eugen Onegin* -oopperaan (1959) sekä Lahden, Hämeenlinnan ja Mikkelin kaupunginteattereihin. Ritva Karpio oli mukana pukusuunnittelijana yhteensä noin viidessätoista produktiossa, joista osa oli lausuntaryhmien esityksiä. Hänen aktiivinen vaiheensa pukusuunnittelijana kesti 50-luvun lopulta noin 1970-luvun puoliväliin.⁸⁵

Määrittäjänä moniammattisuus

Tutkija Paula Karhunen kutsuu sivuammatin ja ns. moniammattisuuden välistä rajaa hämäräksi ja toteaa, että taiteilija itse voi pitää toimeentulon tuovaa työtään sivuammattina ja taiteellista työtään varsinaisena työnään. Näyttämöalalta täysin toiselle alalle siirtyminen on harvinaista ja useimmiten on kysymys työskentelystä lähialoilla tai muussa taideammattissa.⁸⁶ Esimerkiksi kirjailija ja näyttelijä Pirkko Saisio on todennut, että hän on ”kulloinkin sitä mitä parhaillaan tekee”.⁸⁷

Moniammattisuuden käsite osoittautui käyttökelpoiseksi lähestyessäni varhaisia pukusuunnittelijoita. Sen sijaan, että olisin yrittänyt pukusuunnittelijuuden aste-erojen ja pää- tai sivutoimisuuden määrittelyä, oli moniammattisuuden käsitteen avulla mahdollista nähdä nämä henkilöt

monipuolisina toimijoina, jotka joustavasti liikkuvat silloisen taidekentän sisällä. Vaikka moniammattisuuden yleisyydestä kultturalioilla on ristiriitaista tietoa,⁸⁸ moniammattisuus näyttää olleen olennainen tekijä pukusuunnittelija-profession varhaisvaiheissa. Varhaisten pukusuunnittelijoiden kohdalla moniammattisuus saattaa kuulostaa itsestäänselvyydeltä, mutta on otettava huomioon, että pitkän aikaa on vallinnut käsitys, jonka mukaan koko pukusuunnittelijan ammattia ei ole ollut ennen 1960-lukua ja suunnittelutyötä ovat tehneet lähinnä lavastajat, puvustonhoitajat ja satunnaiset vierailijat. Moniammattisuus-käsite auttaa selventämään sitä, että pukujen suunnittelijana toimiminen oli suhteellisen tasa-arvoisessa asemassa muiden henkilön harjoittamien ammattien kanssa.

Platonoffia, Backbergia ja Karpiota voi kutsua moniammattisiksi. Kaikki kolme harjoittivat useaa eri ammattia nähtävästi lomittain ja joskus myös samanaikaisesti pukusuunnittelutyön kanssa. Platonoff oli taide- ja ikonimaalari, joka myös usein lavasti teoksia. Backbergilla oli muotiateljee, ja hän toimi vaatesuunnittelijana, tekstiilitaiteilijana, teki alan opetustyötä sekä joitain lavastuksia. Karpio opetti Taideteollisuuskeskuskoulussa, Teatterikoulussa, Kultaseppäkoulussa sekä Tampereen Draamastudiossa, jossa hän opetti teatterin kulttuurihistoriaa ja valvoi puvustuksia. Lisäksi Karpio valmisti ja suunnitteli keramiikkaa ja koruja, kirjoitti käsityöalan lehtiin sekä luennoi pukuhistoriasta teatterialan työntekijöille suunnatuilla kursseilla.⁸⁹

Litonijs toimi teostietojen mukaan puku-, tapa-, ase- ja sotilaspukuasiantuntijana,⁹⁰ ja tässä mielessä hänkin on ollut varsin monipuolinen henkilö. Varsinaisista Litoniuksen harjoittamista muista ammateista en ole löytänyt tietoa, mutta ainakin hän kirjoitti myös muista historia-aiheista kuin puvuista. Nähtävästi toimiminen pukuasiantuntijana on kuitenkin ollut hänen pääasiallinen työnsä. Oletettavasti myös Litonijs teki päällekkäisiä töitä, mutta tällöin on ollut kyse muista näyttämö- ja elokuvapukusuunnittelutöistä.

Työllistyminen, ammattikenttä ja ansiotaso

Martha Neiglick-Platonoff, Regina Backberg, Bure Litonijs ja myöhemmin Ritva Karpio suunnittelivat pukuja pääasiassa operetteihin, oopperoihin, baletteihin, historiallisiin näytelmiin ja elokuviin. Vierailevia pukusuunnittelijoita työllistivät lähinnä Suomalainen ooppera ja baletti, Kansallisteatteri, Svenska Teatern ja aikansa johtavat elokuvayhtiöt eli Suomen Filmitoimintayhtiö Oy (SF) ja Suomi-Filmi Oy. Suunnittelijoiden työllistyminen pääasiassa pääkaupunkiseudulla kertoo, että pitkän aikaa suurimmat ope-

rettien, oopperan, baletin ja historiallisten näytelmien ja elokuvien tuottajat toimivat Helsingissä. Kyse ei ollut ainoastaan tuotantojen määrästä vaan myös taloudellisista resursseista. Vierailevan suunnittelijan palkkaaminen tilanteessa, jossa teatterissa tai elokuvayhtiössä jo oli vakituinen puvustonhoitaja, oli myös estetiikkaan liittyvä valinta.

1930- ja 1940-luku näyttävät olleen varhaisten pukusuunnittelijoiden aktiivisinta aikaa.⁹¹ Tällöin Platonoff ja Backberg sekä vuodesta 1939 Litonius työskentelivät samanaikaisesti. Tämä ajoitus on sikäli yllättävä, että samaan aikakauteen sijoittuvat niin 1930-luvun alkuvuosien pula-aika, sota-aika kuin sen aikainen ja jälkeinen materiaalipula ja sodanjälkeinen teattereita koskettanut yleisökato.⁹² Toisaalta vaikeina aikoina suosittiin huvia ja musiikinäytelmiä, joiden epäilemättä toivottiin houkuttelevan katsojia ja jotka toisaalta tarjosivat hetken pakoa ankeasta arjesta. Elokuvat, joissa Bure Litonius oli mukana yleensä pukuasiantuntijan nimikkeellä, olivat suurimmaksi osaksi historiallisia elokuvia, jotka sisälsivät näyttäviä pukuja ja suuria joukkokohtauksia. Osa näistä oli niin kutsuttuja suurelokuvia, kuten *Runon kuningas ja muuttolintu* (1940), osa historiallisiin miljöisiin sijoittuvia romansseja, kuten esimerkiksi *Kaivopuiston kaunis Regina* (1941) ja *Katariina ja Munkkiniemen kreivi* (1943), joita pidettiin lähinnä ajanviete-elokuvina⁹³

Näyttämö- ja elokuvapukuja koskeva asiantuntemus oli harvinaista, ja sitä korostettiin esimerkiksi lehtiartikkeleissa.⁹⁴ 1940-luvun puolivälissä ilmestyneessä lehtiartikkelissa mainitaan, että pukuasiantuntijoita on Suomessa vähän, ja Platonoff, Backberg ja Litonius ”lienevät ainoat, joita päänäyttämöt ovat kutsuneet asiantuntijoikseen.”⁹⁵ Uusitalo toteaa, että 1930-luvun lopulta lähtien 1960-luvun alkuun saakka eri elokuvayhtiöissä käytettiin lähinnä Bure Litoniusta, kun kaivattiin pukuasiantuntijaa.⁹⁶ Karpio ilmaantui ammattikentälle vasta 1950-luvun puolivälissä, jolloin Backberg oli jo lopettanut uransa näyttämöpukujen parissa ja Platonoffkin oli lopettelemassa työskentelyä. Varsinaista laajempaa yhteistoimintaa tai säännöllistä yhteydenpitoa ei samaan aikaan toimineilla pukujen suunnittelijoilla todennäköisesti ollut, vaikkakin he tunsivat tai vähintään tiesivät toisensa – Platonoff ja Litonius jopa työskentelivät kahdesti samassa produktiossa. Platonoff, Backberg ja Litonius muodostivat kuitenkin eräänlaisen löyhän ja epämuodollisen pioneerijoukon, jonka taidot ja saavutukset tunnettiin ja tunnustettiin.⁹⁷ Karpion henkilökohtainen yhteys vanhempaan ja tunnetumpaan pukusuunnittelija-sukupolveen oli Regina Backberg, jonka oppilaana hän oli 1940-luvun lopulla.

Pukujen suunnittelusta maksettiin nähtävästi melko huonosti. La-

vastajien palkkataso oli matala ja esimerkiksi Kansallisteatterin pitkäaikainen, vuosina 1927-1951 lavastajana työskennellyt Matti Warén toimi päiväsaikaan oppikoulun kuvaamataidon opettajana.⁹⁸ Todennäköisesti pukusuunnittelijoiden palkkaus oli yhtä huono tai huonompi. 1930-luvun puolivälissä parhaiden näyttelijöiden kuukausipalkat olivat noin 3500 – 4000 markkaa, naisnäyttelijöiden yleensä alle 2000 markkaa kuussa. Regina Backbergin työsopimus vuodelta 1938 Helsingin Kansanteatterin kanssa määrittelee hänen työpalkkseen 1000 markkaa operetista *Viktoria ja hänen husaarinsa*.⁹⁹

Platonoffin muistonäyttelystä kirjoittanut Karpio viittaa Platonoffin elämän olleen kovaa ja nähtävästi hänen viimeiset vuotensa olivat taloudellisesti vaikeita.¹⁰⁰ Backberg ja Karpio, jotka tekivät huomattavasti Platonoffia vähemmän näyttämöpukujen suunnitteluita, elättivät itsensä pääasiassa muilla töillään – Backberg esimerkiksi järjestämällään pukujen sommittelukursseilla ja yksityistilauksilla. Pitämiensä kurssien avulla Backberg rahoitti taiteellista toimintaansa ja opintomatkojaan.¹⁰¹ Karpiolla oli viitisentoista vuotta vakituinen työpaikka Taideteollisuusopistossa ja tämän lisäksi muita opetustöitä. Nähdäkseni Karpion toimeliaisuus eri ammattien parissa on osaksi ollut myös lisäkeino elättää itsensä. Bure Litonius on todennäköisesti ainoa, joka on saanut tarpeellisen tulon pukuasiantuntijan töistä, ainakaan hänellä ei ollut muita mainittavia tulonansaitsemiskeinoja, jos melko satunnaista kirjoittamista ei pidetä hänen sivutulonlähteenään. Nähtävästi Litoniuksella oli vakituinen sopimus Oy Suomen Filmitoimintayhtiön (SF) kanssa.¹⁰² Bure Litoniuksella oli varsin runsaasti töitä: useimmiten hän teki neljästä viiteen teosta vuodessa, vuonna 1945 sai ensi-iltansa peräti seitsemän teosta, neljä näyttämölle ja kolme elokuvaa.¹⁰³

Työnkuva ja työprosessi

Kuvaukset pukuja suunnitelleiden henkilöiden työnkuvasta tai työprosesseista ovat hyvin harvinaisia. Minkäänlaisia pukujen suunnittelijoita koskevia työehtosopimuksia ei ollut. Säästyneet kirjalliset, työnkuvaa määrittävät työsopimukset ovat harvinaisia. On siis melko vaikea saada selville, mitä työnkuvaan kuului ja millä tavoin työ jakaantui esimerkiksi pukujen suunnittelijan ja puvustonhoitajan välillä. Piirsikö tuonaikainen puku-piirtäjäksi kutsuttu henkilö ainoastaan pukuluonnokset vai valitsiko hän myös materiaalit, vaikuttiko hän ainoastaan uusien pukujen ulkomuotoon vai valitsiko hän myös avustajien yllä olevat vanhat varastopuvut, valvoiko hän kokonaisuutta, millä tavoin hän teki yhteistyötä ohjaajan ja lavastajan kanssa?

Regina Backberg käytti ammattinimitystä pukutaiteilija. Hän on kuvaillut työprosessiaan 1930-luvun alussa, jolloin hän oli suunnitellut pukuja lähinnä yksittäisille näyttelijöille sekä tanssiesityksiin:

Minulla on tapana pyytää, että asianomainen näyttelijätär ensin kertoo minulle lyhyesti esitettävän osansa sisällön, jotta saisin tarkan kuvan siitä ympäristöstä, missä pukua on käytettävä. Sitten esitän hänelle käsitykseni värimahdollisuuksista ja mallista. Hän taas puolestaan keskustelee ehdotuksistani teatterin lavastustaiteilijan kanssa, joka saa ratkaista sopiiko senlaatuinen puku näyttämön lavastukseen. Vasta kaiken tämän jälkeen piirrän puvun, leikkaan ja valmistan sen. [...] Kun minun on valmistettava puku jotain tanssia varten, haluan ensin kuulla tanssin musiikin soitettuna. Tällöin saan puvun värin ratkaistuksi. Sitten esitetään minulle tanssi tavallisessa harjoituspuvussa, jotta saisin käsityksen sen liikeplastiikasta ja linjoista sekä mikä edullisimmin korostaisi liikkeiden pehmeyttä, siroutta ja mikä voisi luonnehtia itse tanssin olemusta.¹⁰⁴

Työsopimuksessa vuodelta 1938 Backbergille sovittiin maksettavaksi operetin ”pukujen sommittelutyöstä ja maalauksesta” sekä tanssisolistien sekä avustajien pukujen koristelusta ja maalauksesta.¹⁰⁵ Nähtävästi tämä tarkoittaa suunnittelutyötä ja pukuluonnosten tekemistä, mutta koristelun mainitseminen viittaa siihen, että Backberg osallistui myös pukujen toteutusvaiheeseen.

1940-luvulla järjestämillään pukujen sommittelukursseilla Backberg luennoi myös näyttämöpuvuista. Hän ei kertonut varsinaisesta toteutusprosessista, vaan lähinnä suunnittelussa huomioonotettavista seikoista, kuten esimerkiksi ohjaajan näkemyksestä ja sen vaikutuksesta pukujen suunnittelijan työhön.¹⁰⁶ Oppilaat saivat kuitenkin tehdä kysymyksiä, ja tällöin Backberg saattoi mainita joitain omia kokemuksiaan toteutusprosessista. Lisäksi Backberg toteaa:

Pukujen sommittelijalle on hyvin tärkeää, että hän kerta kaikkiaan hallitsee alansa. Epävarma ei saa olla hetkeäkään, eikä saa sanoa liian aikaisin yhtäkään sanaa. Täytyy pitää suu kiinni ja vain kuunnella. Ja sitten kun on itse aivan varma, kokonaisuus on selvillä ja sitten värit, muoto ja eri detaljit, niin sitten voi avata suunsa ja näyttää ja piirtää.¹⁰⁷

Backberg tutki huolellisesti teoksen taustaa, ja teki luonnoshahmotelmia ennen varsinaisten pukuluonnosten toteuttamista. Osassa pukuluonnoksista on myös hänen piirtämänsä työpiirros esimerkiksi puvun takaosasta, mutta se on melko harvinaista. Backberg ei ole kiinnittänyt materiaalinäytteitä luonnoksiin, mutta on saattanut kirjoittaa piirroksen viereen joitain huomautuksia. Backberg toteutti pukuluonnoksensa pääasiassa musteella ja vesiväreillä.¹⁰⁸

Ritva Karpio on kertonut työprosesseistaan liittyen sekä ainoaan elokuvatyöhönsä että näyttämöproduktioihin.¹⁰⁹ Karpio on kuitenkin työskennellyt myöhemmin kuin Platonoff, Backberg ja Litonius, joten hänen kokemuksiaan ei voi yleistää koskemaan varhaisempia vaiheita. Ne kertovat kuitenkin kiinnostavalla tavalla vierailevan pukusuunnittelijan arjesta 1950-luvun puolivälistä 1970-luvun puoliväliin.

Karpion mukaan häneen otettiin parhaassa tapauksessa yhteyttä 1–3 kuukautta ennen ensi-iltaa, mutta joskus vain pari viikkoa ennen ensi-iltaa. Luettuaan pääkirjan¹¹⁰ hän piirsi luonnokset, jotka hän näytti ensin ohjaajalle ja sen jälkeen näyttelijöille. Yleensä ohjaaja ei halunnut tehdä mitään muutoksia. Ideamateriaalina Karpiolla saattoi olla kuvia, joita hän näytti myös ohjaajalle. Karpio vaihteli luonnosten tekotapaa aiheen mukaan. Hän käytti usein vesivärejä ja mielellään kollaasitekniikkaa. Pukuluonnosten lisäksi Karpio teki työpiirroksia, joissa vaate esitettiin edestä ja takaa saumaratkaisuineen ja tarvittaessa yksityiskohtaisemmin. Karpio vastasi itse materiaalien valinnasta, kankaita lähdettiin kuitenkin usein ostamaan yhdessä puvustonhoitajan kanssa.

Harvoin tapahtui niin, ettei Karpio tiennyt suunnitteluvaiheessa näyttelijöiden osajakoa. Hän kertoo tehneensä mielellään yhteistyötä näyttelijän kanssa ja oppineensa kuuntelemaan esiintyjää: ”Hänhän käyttää sitä pukua lavalla.” Hän kuitenkin mainitsee, että usein näyttelijän näkökulma saattoi olla hyvin suppea ja itsekeskeinen. Pukusuunnittelijan oli ajateltava kokonaisuutta, joten joskus oli oltava tiukkana. Jos näyttelijä kieltäytyi puvustaan, ”ohjaaja pisti takaisin ruotuun”.

Karpion mukaan hänen aloittaessaan työnsä teatterissa ompelijat eivät aina edes tienneet, mihin näytelmään ompelivat. Karpion mukaan hän sai vaatimusten jälkeen aikaan sen, että pukua voitiin sovittaa kaksi kertaa. Karpio osallistui sekä pukujen valmistukseen että niiden patinointiin¹¹¹. Koko tuotantoaikataulu oli tiivis ja harjoitteluperiodi lyhyt. Periaatteessa oli tarkoitus saada puvut valmiiksi ensi-iltaan, mielellään aikaisemmin. Ennen varsinaisten pukujen valmistumista näyttelijät saattoivat käyttää harjoitusvaatteita. Ensi-illan lähestyessä teatteriin saatettiin palkata pari

ompeijaa lisää. Uusien pukujen lisäksi muokattiin vanhoja varastopukuja, jalkineet tilattiin ulkopuoliselta suutarilta tai ostettiin. Karpio on kertonut *Eugen Onegin* (1959) -oopperaan liittyen, miten hän oli mennyt katsomaan kolmatta tai neljättä esitystä, eikä ollut tuntea omaa puvustustansa lavalla, sillä esiintyjät olivat suruttomasti vaihdelleet pukuja keskenänsä.¹¹²

Bure Litoniuksen työskentelystä on kertonut hänen leskensä Anita Litonius. Hänen mukaansa Litonius ei itse piirtänyt pukuluonnoksia. Uran alussa niitä piirsi eräs Litoniuksen hyvä ystävä, avioitumisen jälkeen pukuluonnokset piirsi Anita Litonius. Luonnokset on signeerattu molempien nimikirjaimin, ABL. Bure Litonius selitti ja ”haki mallia”, vaimo piirsi ohjeiden mukaisesti. Anita Litoniuksen kertoman mukaan pukuja suunniteltiin ja piirrettiin usein yhdessä yöllä, aivan viime hetkellä ennen kuin niiden piti olla teatterilla. Litonius oli ennen kaikkea kiinnostunut univormuista ja niinpä hänen vaimonsa saattoi joskus suunnitella erityisesti naisten pukuja miehensä puolesta.¹¹³ Käytännössä työtä on siis tehty eräänlaisena työparina, mutta ainoastaan Bure Litoniuksen nimi mainitaan teostiedoissa. Nähtävästi Bure Litoniuksen suhde pukujen suunnitteluun oli hyvin käytännöllinen eikä hän nähnyt pukuluonnoksella erityistä taiteellista arvoa. Ansa Ikonen kertoo elämäkerrassaan elokuvasta *Runon kuningas ja muuttolintu* (1940), jonka teostiedoissa pukuvastaaviksi on merkitty Bure Litonius ja puvustonhoitaja Fiinu Autio.¹¹⁴ Ikonen mukaan hänelle tehtiin neljä juhlapukua Hjördis Melénin salongissa, joka itsekin perehtyi tuon ajan pukumuotiin ja vietti nähtävästi toista kuukautta Pariisin pukumuseoissa.¹¹⁵ Litoniuksen kohdalla onkin hieman epäselvää, mitä hänen työskentelynsä pukuasiantuntijana oikein piti sisällään.

Pitkäaikaiset puvustonhoitajat olivat omalta osaltaan luomassa pukusuunnittelijoiden työnkuvaa; niitä odotuksia, oletuksia ja vaatimuksia, joita vierailevalle pukusuunnittelijalle esitettiin. Puvustonhoitajat saattoivat työskennellä samassa teatterissa todella pitkään, joten he tapasivat vuosikymmenten aikana monia eri suunnittelijoita.¹¹⁶ Esimerkiksi Ritva Karpio on korostanut oppineensa paljon hyviltä puvustonhoitajilta.¹¹⁷

Taiteellinen laatu

Näyttämö- ja elokuvapuku kertoo aina suunnittelu- ja valmistusajankohdastaan. Kauneusihanteet, moraaliset arvot ja aikakauden poliittinen tilanne – kaikki heijastuvat myös esiintyjän ulkomuotoon.¹¹⁸ Puvustusta jälkikäteen arvottaakseen tulisi lisäksi olla tietoinen esimerkiksi teoksen tekstistä, libretosta tai koreografiasta sekä pukujen suhteesta esiintyjään ja lavastukseen. Platonoffin, Backbergin, Litoniuksen ja Karpion työn taiteel-

lisen laadun kattava arviointi on siten mielenkiintoinen ja haastava aihe, johon on tässä yhteydessä mahdollon antaa yksiselitteistä vastausta ja joka vaatii huomattavasti laajemman katsauksen, kuin tässä yhteydessä on mahdollista.

Yleistäen voi kuvailla 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alkuvuosikymmenten puvustuksien olleen tasoltaan varsin kirjavia. Näyttelijät olivat itse vastuussa oman aikakauden asuistaan, teatteri vastasi historiallisista ja erikoisemmista puvuista.¹¹⁹ 1800-luvun lopulla vallitsi historiallisen realismin suuntaus, jonka mukaisesti Suomalaisen teatterin johtaja Kaarlo Bergbom oli yrittänyt puvustaa historiallisia näytelmiä mahdollisimman autenttisesti,¹²⁰ mutta teosten visuaalinen ilme oli kaikesta huolimatta voimakkaasti sidoksissa aikakauden kauneusihanteisiin. Pukujen toteuttajilla – puvustonhoitajilla ja ompelijoilla – oli etenkin historiallisista alus- ja saumarakenteista hyvin vähäiset tiedot ja pukujen leikkaukset noudattelivat yleensä oman ajan muotipuvun leikkauksia.¹²¹ 1930- ja 1940-luvuilla suurimmilla elokuvayhtiöillä oli omat puvustonsa, joiden työntekijät olivat harjaantuneet esimerkiksi teattereiden puvustonhoitajina.¹²² Puvustonhoitajilla, jotka olivat usein kasvaneet ammattiinsa teatterin sisältä ja ehkä toimineet aikaisemmin näyttelijöinä¹²³, saattoi olla hyvinkin järkähtämättömät mielikuvat siitä, miltä minkäkin hahmon taikka esityksen pukujen piti näyttää. Pukuja kierrätettiin teoksesta toiseen ja näyttelijäsukupolvelta seuraavalle.¹²⁴ Tyypipuvustus rakentui vaikkapa hahmon hallitsevan luonteenpiirteen, yhteiskunnallisen aseman tai iän ympärille tai se saattoi pohjautua vuosisatoja vanhoihin traditioihin, kuten esimerkiksi Falstaffin asu pussihousuineen, tekovatsoineen ja höyhenkoristeisine päähineineen.¹²⁵ Jotkut lavastajat, kuten Kansallisteatterin lavastaja Matti Warén, pyrkivät suunnittelemaan myös teoksen puvut, mutta se ei nähtävästi ollut kovin yleistä.¹²⁶

Pukusuunnittelijan työ on monesti – kuten esiintyjänkin – katoavan hetken taidetta. Kun teos on esitetty ehkäpä noin 70 vuotta sitten, on mahdollonta selvittää, millainen se todella oli. Elokuvassa on onneksi mahdollista tarkastella pukuja näyttelijöiden yllä, osana kokonaisuutta, alkuperäisessä tarkoituksessaan. Puvuista on voinut säilyä kuvia, pukuluonnoksia ja arvostelijoiden kuvauksia. Myös joitain pukuja saattaa olla tallella, vaikka niitä kierrätettiin ja muunneltiin teoksesta toiseen. Pukuluonnokset ovat mielenkiintoista ja ainutlaatuisen tärkeää aineistoa, sillä pukuluonnoksissa on nähtävissä suunnittelijan tarkoitus ja toteutuksen lähtökohta silloinkin, kun suunnittelutyöstä ei ole mitään kirjallisia dokumentteja. Teoksen arvosteluista voi selvittää pukujen aikalaisvastaanotto, mutta saattaa olla et-

tä juuri käsiohjelmatietojen puutteellisuuden takia arvostelija ei tule edes maininneeksi pukuja, saattikka sitten niiden suunnittelijaa.

Platonoffin, Backbergin, Litoniuksen ja Karpion työn taiteellisen laadun arvioiminen on myös aineiston¹²⁷ vähäisyyden vuoksi melko vaikeaa, eikä keräämäni aineisto ole kaikkien suunnittelijoiden osalta vertailukelpoista. Joitakin Platonoffin eri baletteja varten tekemiä pukuluonnoksia on säilynyt muun muassa Teatterimuseossa, ja niissä on nähtävissä lennokas kädenjälki. Platonoff vaikuttaa tavoitelleen tanssijan liikettä, ja onkin siinä onnistunut varsin hyvin.¹²⁸ Vaikuttaa siltä, että Platonoff käytti pukuluonnoksissaan lähinnä akvarellitekniikkaa. Platonoffin muistonäyttely järjestettiin Salon Strindbergillä keväällä 1965. Näyttelystä kirjoittanut Ritva Karpio kritisoi muun muassa sitä, ettei näyttelyssä ollut esillä yhtään pukuluonnosten pohjalta toteutettua pukua eikä myöskään esityskuvia. Lisäksi pukuluonnoksista puuttuivat teostiedot. Karpio oli kuitenkin käynyt Kansallisoopperan puvustossa tutustumassa Platonoffin suunnittelemiin pukuihin ja kiitteli Platonoffin erinomaista pukutajua. Karpio totesi, että Platonoff ei ollut

... mikään omavaloinen, uusia uria aukova taiteilija [...] Sen sijaan hän oli Euroopassa yleisesti vallalla olleiden tyylivirtausten kultivoitunut toteuttaja. Lisäksi hänen töitään ryydittää hienoinen itämaisuus, ehkä Martha Platonoffin ominaisin taiteilijapiirre.¹²⁹

Karpio mainitsi ihailien, etteivät Platonoffin yksityiselämässään kokemat vaikeudet näkyneet hänen töissään negatiivisena vaikutuksena, vaan pikemminkin Platonoffin töissä säilyi ”kepeä, siro ote, jota ei voi olla ihmettelemättä ja ihailematta.”¹³⁰ Airi Säilä esiintyi Platonoffin suunnittelemissa puvuissa vuonna 1933 baletissa Cleopatra. Hänen mukaansa Platonoff oli kuuluisa hienostuneesta tyylistään ja väriäististaan, ja parasta teoksessa olivatkin Platonoffin suunnitelmat puvut. Valokuvista on mahdollista nähdä Platonoffin Cleopatra-teosta varten suunnitteleminen pukujen olevan lähtökohdiltaan historiallisia, mutta tyylliteltyjä hieman León Bakst’in ja orientalismin hengessä.¹³¹

Regina Backbergin pukuluonnoksissa on nähtävissä selkeä kaari alkuvaiheen muotipukupiirrosta tyylistä näytelmän visuaalista kokonaisuutta pohtivaan, esiintyjän hahmoa etsivään näyttämöpukuluonnokseen. Värimaailma on harmoninen ja hahmot eloisia. Alkuvaiheen jälkeen Backberg sai töihinsä sekä liikettä että karaktääriä. Mahdollisesti Backbergilla oli koulutustaustansa tähden tietoa ja taitoa tarttua pukujen toteutusvaihees-

sa olennaisiin kysymyksiin. Joistain puvuista on olemassa sekä luonnoksia että valokuvia, ja vaikuttaa siltä, että toteutukset vastaavat suunnitelmia melko uskollisesti ja onnistuneesti. Aikalaisvastaanotto oli pääasiassa hyvin kiittävää.¹³²

Bure Litoniuksen töitä on vaikea arvioida lähinnä siksi, että minulle on jäänyt epäselväksi, missä määrin hän todella suunnitteli pukuja, ja minkä verran suunnittelutyötä hänen nimissään tekivät toiset henkilöt, kuten esimerkiksi hänen vaimonsa. Pukuluonnokset eroavat muiden kolmen suunnittelijan töistä huomattavasti. Ne ovat hyvin staattisia eikä niissä ole tavoiteltu minkäänlaista karaktääriä, kasvottomina ne muistuttavat lähinnä paperinuken asuja.¹³³ Sotilas- ja virkapukuasiantuntijana Litonius oli epäilemättä historiallisesti hyvin tarkka. Esimerkiksi elokuvien still-kuvista ja valokuvista on mahdollista nähdä, että erityisesti univormut ovat esikuville uskollisia. Naisten puvut noudattelevat aikakauden kansainvälisessä elokuvapukusuunnittelussa tuttua kaavaa: materiaaleissa, leikkauksissa ja pukujen silueteissa näkyvät voimakkaasti suunnitteluajankohta, aikakauden pukumuoti ja kauneusihanteet. Aikalaiskriitikot ja -yleisö ottivat Bure Litoniuksen puvut yleensä innostuneina vastaan, tosin joukossa oli myös soraääniä.¹³⁴

Ritva Karpion pukuluonnoksista on nähtävissä hänen kykynsä hahmojen eloisaan karakterisointiin, raikas ja kaunis värien käyttö sekä vanka puku- ja tyylihistorian tuntemus.¹³⁵ Joistain säilyneistä valokuvista on mahdollista nähdä, että ainakin ajoittain pukujen toteutus on ollut verrattain uskollista pukuluonnoksille.¹³⁶ Aikalaiskriitikot ottivat Karpion työt yleensä erittäin kiittävästi vastaan.¹³⁷ Esimerkiksi Lahden kaupunginteatterin *Pyhä Johanna* (1961) -näytelmän pukuja kehuttiin muun muassa rikkaalla mielikuvituksella suunnitelluiksi ja kiitettiin teatteria, joka oli ”tehnyt arvaamattoman viisaasti ottaessaan vierailevaksi pukusuunnittelijaksi historiallista asiantuntemusta ja hyvän näkemyksen omaavan Ritva Karpion.” Arvostelijan mielestä puvut olivat riemastuttavan fantastisia ja rohkeasta tyyliä huolimatta ne tuntuivat historiallisesti aidoilta.¹³⁸ *Eugen Onegin* (1959) -oopperan väriskaalaa kritisoitiin parissa arvioissa. Ritva Karpio toteaa, ettei hänen ajatustaan oikein ymmärretty. Hän oli muistellut matkoillaan näkemäänsä Ukrainan aroja ja voimakasta värimaailmaa.¹³⁹ Käsitlemistäni neljästä pukujen suunnittelijasta Karpio lähestyy esiintyjän hahmoa selkeimmin teoksen sisäisen maailman teemojen kautta. Hän on maininnut muun muassa halunneensa *Pyhä Johanna*-näytelmän päähenkilölle sinisen huivin ”koska hän kuulee ääniä”. Myöhemmin *Liekehtivä kylä* (1969) -näytelmässä Karpiolla oli idea siitä, että kansa olisi

kuin härkiä. Komtuurin viitaan hän halusi raa'an lihan värin, kuningasparille jalkineiksi kookkaammaksi tekevät koturnit ja kasvoille valkeasta nahasta tehdyt naamiot ”koska valta on aina naamioitunutta”.¹⁴⁰ Ritva Karpion pukuluonnoksissa on nähtävissä selkeä sukupolviero häntä edeltäviin Platonoffiin, Backbergiin ja Litoniukseen. Ero näkyy niin luonnosten vaihtelevassa toteutustavassa kuin hahmojen rohkeammassa karakterisoinnissa. Teoksista otetuista valokuvista kuitenkin näkee, ettei toteutus vielä 1950-luvun lopulla ollut päässyt suunnittelun kanssa samalle tasolle.¹⁴¹

Lopuksi

Mielestäni on mahdollista esittää, että näyttämö- ja elokuvapukuja on suunniteltu Suomessa ammattimaisesti jo 1930-luvun alusta lähtien. Ei siis ollut kyse satunnaisista vierailijoista, jotka suunnittelivat pukuja kerran tai pari, vaan jopa kymmeniä vuosia ja useiden kymmenien teosten parissa työskennelleistä ammattilaisista. Näillä pukujen suunnittelijoilla oli taustallaan sekä kotimaisia että ulkomaisia taidealan opintoja ja nähtävästi he myös määrittivät pukusuunnittelun yhdeksi tai peräti päätoimiseksi ammatikseen ainakin jossain vaiheessa elämänuraansa. Varhaiset pukujen suunnittelijat toimivat lähinnä vierailijoina, tosin he saattoivat tehdä monta teosta peräkkäin samaan teatteritaloon tai elokuvayhtiöön. Pääasiassa suunnittelijoiden työpanosta kaivattiin silloin, kun kyseessä oli tavallista suurempi teos, johon vaadittiin epookki- tai muuta erikoispuvustusta. Suunnittelijoita työllistivät lähinnä pääkaupunkiseudun suuret teatteritalot ja elokuvayhtiöt.

Koska työprosesseista on vain vähän tietoa, on vaikea arvioida, kuinka paljon työn sisältö ja vaatimukset muuttuivat esimerkiksi vuosien 1930-1960-välisenä aikana. Platonoffin työnkuvasta ei ole selkeää käsitystä ja saattaa olla, että hän lähinnä piirsi pukuluonnokset. Backberg on nähtävästi jossain määrin osallistunut suunnittelutyön ohella pukujen toteutukseen, ja aivan uransa alkuvaiheessa hän todennäköisesti toteutti suunnittelemansa näyttämöpuvut. Karpio osallistui varsin monin tavoin pukujen toteutukseen ja hänen työnkuvansa näyttää olleen monilta osin varsin samantapainen kuin nykyajan freelance-pukusuunnittelijan työnkuva.¹⁴² Kaikilla kolmella oli elävä ja luova ote suunnittelutyöhön ja pukuluonnoksista voi nähdä, että esiintyjä oli heille tärkeä. Platonoffia ja Backbergia voi täydellä syyllä kutsua varhaisiksi pukusuunnittelun pioneereiksi, sillä he näyttävät 1930-luvulla olleen ainoita alansa ammattilaisia.

Litoniuksen lähestymistapa pukujen suunnitteluun näyttää eroavan Platonoffista, Backbergista ja Karpioista sen verran, että nähtävästi Lito-

niuksen käyttämä ammattinimitys pukuasiantuntija lopulta vastaa hänen työnkuvaansa ehkäpä paremmin kuin nimitys pukusuunnittelija. Tämä erottelu on mielestäni tarpeellinen ennen kaikkea niiden tietojen tähden, joiden mukaan Litonius ei itse toteuttanut pukuluonnoksiaan. Toiseksi esimerkiksi hänen vaimonsa saattoi suunnitella hänen nimissään osan teosten puvuista. Historiallisten sotilas- ja virkapukujen monipuolisena asiantuntijana Litonius on ollut alansa ainoa edustaja ja auktoriteetti. Vaikuttaa siltä, että Litoniuksen ote oli lähinnä historiallisia esikuvia mahdollisimman pikkutarkasti noudattavaa ja kopioivaa, kuin omakohtaisesta analyysistä nousevaa, pukuhistoriaa tarpeen mukaan soveltavaa, luovaa taiteellista työtä. Taiteilijan ja asiantuntijan erottaminen omakätisen luovan taiteellisen toiminnan perusteella liittyy laajempiin kysymyksiin taiteilijuudesta ja tekijyydestä. Keräämäni aineiston pohjalta herää myös useita sukupuolen merkitykseen liittyviä kysymyksiä muun muassa koulutuksen, taiteellisen tason ja työllistymisen suhteista.

Siinä missä 1930-luvulla aloittaneet Platonoff, Backberg ja Litonius näyttävät toteuttaneen pyrkimystä tyylliseen ja värilliseen harmoniaan sekä esiintyjän viehättävän ulkomuodon korostamiseen, Karpion töistä näkyy ristiriitaisempi suhde suunnittelutyöhön.¹⁴³ Hän näyttää pyrkineen hahmon ja koko teoksen sisäisten teemojen tarkasteluun näyttelijän ulkoisen viehättävyyden kustannuksella. Karpion työskentely pukusuunnittelijana liittyy 1950-luvulla alkaneeseen suureen yhteiskunnan ja teatterin murrokseen.¹⁴⁴ Tähän murrokseen liittyvät myös esimerkiksi vaatetussuunnittelun koulutuksen alkaminen, nuorten suunnittelijoiden esiintulo ja toisaalta vuosikymmeniä puvustoissa työskennelleiden puvustonhoitajien ikääntyminen ja eläkkeelle lähtö. Pukusuunnittelutyön vaiheisiin ennen 1960-lukua liittyy monia kiinnostavia kysymyksiä niin ensimmäisen, 1930-luvulla aloittaneen pioneerijoukon kuin toisen, sodanjälkeisen sukupolven välisistä suhteista, näyttämö- ja elokuvapuvun suunnittelulähtökohtien muutoksesta ja niistä ihanteista, joita pyrittiin toteuttamaan. Millaisia nais- ja mieskuvia toteutettiin, millaisen vastaanoton ne saivat näyttelijöiden ja yleisön keskuudessa ja mikä on ennen 1960-lukua tehdyn pukusuunnittelutyön suhde 1960-luvulla aloittaneisiin pukusuunnittelijoihin, suurten ikäluokkien suunnittelun lähtökohtiin ja estetiikkaan? Pukusuunnittelutyön tekeminen näkyväksi tuo uusia näkökulmia sekä suomalaisen näyttämötaiteen että elokuvan historian tutkimukseen.

VIITTEET

- ¹ Karhunen 1993, 41.
- ² Karhunen 1993, 43 alaviite 2.
- ³ Käsiohjelmien puvustustiedot ovat usein puutteellisia. Jos puvut mainittiin, ammattinimitystä ei välttämättä käytetty, vaan ilmoitettiin pukujen olevan valmistettu ko. henkilön luonnosten mukaan. Myöskään Suomen Kansallisfilmografiassa useiden elokuvien teostiedoissa pukusuunnittelijaa tai ketään puvuista vastaavaa henkilöä ei mainita. Vuosilta 1915-1990 keräämässäni aineistossa oli mukana 187 elokuvaa, joista 32:ssa % elokuvista ainakin joku pukuvastaava mainitaan nimeltä. Lisäksi kymmenen elokuvan yhteydessä mainitaan yritys, josta puvut hankittiin. Huomattavasti useammin mainitaan esimerkiksi naamioitsija (56% elokuvista) ja lavastaja (78% elokuvista). Usein elokuvasta kerrottujen tietojen yhteydessä mainitaan kohdassa ”muut osallistujat” esimerkiksi sähköryhmän esimies, klaffi, murreasiantuntija tai apupoika, mutta pukujen suunnittelijasta tai toteuttajasta ei ole tietoa. Käsiohjelmatiedot: Suomen Kansallisteatterin käsiohjelmat 1928-1957; Lüchou 1981; Käsiohjelmat, Suomen Kansallisoopperan arkisto; elokuvapukusuunnittelusta Weckman 2002.
- ⁴ Pukusuunnittelija- tai pukutaiteilija-nimitystä on käytetty tarkoitettaessa niin näyttämöllä ja elokuvissa toimivaa pukujen suunnittelijaa kuin ateljeepukujen tai teollisten vaatemallistojen suunnittelijaa. On käytetty myös nimikkeitä pukujen sommittelija ja pukupiirtäjä. Pukusuunnittelija-ammattinimikkeen käyttö ei siis varsinkaan varhaisemmassa lähdeaineistossa välttämättä kerro varsinaisesta esitystaiteen kenttään sitoutuneesta ammatti-identiteetistä vaan se voi kertoa pukuihin liittyvästä tehtävänkuvasta, jonka sisältö on saattanut vaihdella työpaikan mukaan. Weckman 2001, 34.
- ⁵ Helavuori 1991, 6; Karhunen 1993, 34.
- ⁶ Reitala 1986, 61; Rinne 1991, 8; Karhunen 1993, 34.
- ⁷ Soininen 15/1962; Rinne 1991, 8.
- ⁸ Weckman 2001, 34.
- ⁹ Tandefelt 1986, 44-45; Helavuori 1991, 6; Tandefelt 1991, 36-37; Karhunen 1993, 34.
- ¹⁰ Weckman 1997.
- ¹¹ Weckman 1997, 60.
- ¹² Weckman 1997, 22.
- ¹³ Weckman 2002.
- ¹⁴ Lüchou 1981; Käsiohjelmatiedot Suomen Kansallisoopperan arkisto ja Teatterimuseon arkisto.
- ¹⁵ Näyttelijöiden pukujen hankinnasta, suunnittelusta ja valmistuksesta ovat kertoneet muun muassa Laine 1967, Rinne 1985, Luoma 1986, Rinne 1991 ja Nikula 1998.
- ¹⁶ Karhunen 1994, 27.
- ¹⁷ Karhunen 1994, 27.
- ¹⁸ Näyttämö- tai elokuvapukusuunnittelijan ammattiin tähtäävää koulutusta ei käsittelemänäni ajankohtana vielä tunnettu. Varsinainen esittäjän taiteen pukusuunnittelijan tutkintoon tähtäävä koulutus on alkanut Taideteollisessa

- korkeakoulussa vasta syksyllä 2003.
- ¹⁹ Käsiohjelmatiedot, Helsingin Kansanteatteri 1. 1933-1937 ja Helsingin Kansanteatteri 2. 1937-1944, Teatterimuseon arkisto.
- ²⁰ Koski 1987, 129, 328.
- ²¹ *Hyvä maa, Laulava hotelli, Dsainah, Tiitus ja Lennokki* 1936, *Kadonnut sävel* 1937, *Paganini* 1938. Käsiohjelmatiedot, Helsingin Kansanteatteri 1. 1933-1937 ja Helsingin Kansanteatteri 2. 1937-1944, Teatterimuseon arkisto.
- ²² Seppälä, 1995, 118. Käytän artikkelissa nimeä Suomalainen ooppera viitatessani teoksiin ja tapahtumiin ennen vuotta 1956, ja nimeä Kansallisooppera viitatessani vuoden 1956 jälkeisiin teoksiin ja tapahtumiin. Vuonna 1911 perustettu Kotimainen ooppera vaihtoi 1914 nimekseen Suomalainen ooppera. Vuonna 1956 laitos sai nykyisen nimensä, Suomen Kansallisooppera. Numminen et al. 1993, 526.
- ²³ *Neero ja Aeté* ja *Sininaamio* 1938, *Saban kuningatar* ja *Prinsessa Ruusunen* 1939. Käsiohjelmatiedot, Suomen Kansallisoopperan arkisto.
- ²⁴ Rauni Palonen o.s. Pystö valmistui Taideteollisen oppilaitoksen muotiosaston 2. kurssilta 1951. Hän työskenteli Kansanteatteri-Työväenteatterissa nähtävästi vuosina 1952-53. Pirkko Kosken mukaan se, ettei Palonen osallistunut ompelutyöhön, aiheutti konflikteja. Palosen mukaan ompelimossa oli kaksi ompelijaa, eikä ollut tarkoitukseen, että hänen olisi pitänyt ommella. Hän toteaa, että tosin osa suunnitelmista saattoi olla ompelimon vanhoille rouville vaikeita toteuttaa. Palosen mukaan hän osallistui jonkin verran toteutukseen, esimerkiksi leikkaamiseen. Puvustonhoitaja Kerttu Kari auttoi ja opasti tarvittaessa. Esityskaudella 1952-53 sai ensi-iltansa yhdeksän teosta. Rauni Palonen kirjoittajalle 2.2.2005; Pirkko Koski 1987, 328, 302, 323; Verkkola, Helsingin Sanomat 8.10.2004.
- ²⁵ Rauni Palonen kirjoittajalle 2.2.2005; Uusitalo 1986, 218.
- ²⁶ Verkkola, Helsingin Sanomat 8.10.2004; Vekkieli 2005.
- ²⁷ Muotiosalongien käyttö ei välttämättä ollut kovin yleistä. Kansallisteatterin primadonnille pukuja suunnittelivat muun muassa Salon Ståhlberg, Salon de Mode, Kansainvälinen Atelieeri ja Maison Augusta. Kansanteatterin käsiohjelmissa mainitaan Salon de Mode ja Sally Andin neulomo Kansanteatterin pariin otteeseen vuosina 1934-1938. Kansallisteatterin käsiohjelmissa vuosilta 1928-1957 muotiosalongi tai -liike mainitaan vain yhdeksän kertaa. On tietysti myös mahdollista, että maininnat ovat puutteellisia. Esimerkiksi Eine Laine (1967, 133) mainitsee Sally Andin valmistaneen hänen kaikki pukunsa useiden vuosien ajan. Rauni Palosen mukaan Kansanteatterin operettiprimadonnien puvut oli aikaisemmin teetetty muotiosalongeissa, ja se oli tullut hyvin kalliiksi. Operettitähdet, kuten esimerkiksi Hilikka Kinnunen, olivat onnellisia, kun Palonen suunnitteli heidän asunsa. Palonen työskenteli pukujen suunnittelijana Kansanteatteri-Työväenteatterissa 1950-luvun alussa. Käsiohjelmatiedot, Kansallisteatterin arkisto; Helsingin Kansanteatteri 1. 1933-1937 ja Helsingin Kansanteatteri 2. 1937-1944, Teatterimuseon arkisto; Rauni Palonen kirjoittajalle 2.2.2005; Koski 1987, 328.
- ²⁸ Esimerkiksi vuoden 1916 *Tuhlaajapoika*-elokuvassa hatuista vastasi Augusta

Blombergin hattuliike. Vuonna 1930 ensi-iltansa saaneen *Kahden tanssin välillä*-elokuvan puvuista vastasi naamiopukujen osalta Naamiopukusalonki Domino. *Kajastus*-nimisen elokuvan puvut samana vuonna olivat Salon de Mode'n käsialaa. Weckman 2002.

²⁹ Saarikoski 1980, 35, 41, 75, 160.

³⁰ Kuten näyttämöteosten kohdalla, muotialonkien ja -liikkeiden käyttö elokuvien puvustajana ei välttämättä ollut kovin yleistä. Elokuvapukusuunnittelua käsitellyttä artikkelia varten keräämässäni elokuva-aineistossa oli 187 elokuvaa vuosilta 1915-1990, joista kymmenessä on mainittu nimeltä yritys, josta puvut hankittiin. On tietysti myös mahdollista, että teostietojen maininnat ovat puutteellisia. Weckman 2002.

³¹ Tällaisia henkilöitä olivat esimerkiksi Severi ja Marja-Liisa Parko, Anja Blomstedt, Birger Kaipiainen sekä Wäinö ja Maija Aaltonen. Lounela & Tainio 1988, 289; Sylvestersson & Puromies 1995, 123; Lista Svenska Teaternin arkiston pukuluonnoksista 30.12.1998, Teatterimuseon arkisto; Käsiohjelmat 1954-55, Suomen Kansallisteatterin arkisto; Seppo Nurmimaa kirjoittajalle 15.10.2004.

³² Martha Neiglick-Platonoff syntyi Helsingissä 20.9.1889. Hänen vanhempansa olivat filosofian tohtori Hjalmar Neiglick ja Héléne o.s. Lupander ja hän oli naimisissa merikapteeni Igor Platonoffin kanssa. Suomen Taiteilijaseura 1987, 343. Martha Neiglick-Platonoffin äiti oli taidemaalari Helene Schjerfbeckin serkku, jonka tämä maalasi rokokooasussa teoksessaan *Naamiaiskuva*. Konttinen 2004, 38, 160-161.

³³ Karpio 1966, 3; Taussi 2001.

³⁴ Martha Neiglick-Platonoff kävi Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun 1904-06 ja opiskeli myöhemmin Kööpenhaminassa 1911-12 ja Pariisissa 1913. Platonoff oli Taidemaalariiliton jäsen. Suomen Taiteilijaseura 1987, 343.

³⁵ Karpio 1966, 3.

³⁶ Platonoff on maalannut esimerkiksi Äänekoskella ja Juukassa sijaitsevien tsasounien ikonit sekä Hoilolan Pyhän Nikolaoksen kirkon ikonit. On hyvin mahdollista, että Platonoff on jo ennen 1950-lukua maalannut ikoneita, mutta koska ikoneita ei signeerata, niiden tekijöitä ei välttämättä tunneta. www.ort.fi/srk/jyvaskyla/pyhakot.php; www.ort.fi/nurmes/kirkot_tsasounat.htm; www.carelicum.fi/mk/karjala.nsf/.

³⁷ Suomen Taiteilijaseuran (1987, 343) matriikkelin tiedoista poiketen Platonoffin töitä ei kuulu Kansallismuseon kokoelmiin. Sen sijaan museon kuva-arkistossa on tietoja kolmesta Platonoffin maalaamasta muotokuvasta ja yhdestä muotokuvapiirustuksesta. Museoviraston tutkija Elina Anttila kirjoittajalle 19.10.2004.

³⁸ Lisäksi teoksen *Lek ej med kärleken*, jonka ensi-ilta oli 27.1.1953 Svenska Teaternissa, teostiedoissa mainitaan ”Tabläriddän komp. och målad av Martha N-P”. Lüchou 1981, 204.

³⁹ Lüchou 198, 162, 165-167, 169-170, 173-178, 180, 182, 187-189.

⁴⁰ Kyseiset teokset olivat *Ungkarlsfrun* (1944) ja *Glada Änkan* (1945). Lüchou 1981, 188-189.

⁴¹ Tekijäkortisto, Suomen Kansallisoopperan arkisto.

⁴² Uusitalo 1986, 216.

- ⁴³ Luettelo Martha Neiglick-Platonoffin pukusuunnittelu- ja lavastustöistä, Weckman 2005.
- ⁴⁴ Regina Backberg o.s. Piirainen syntyi Pietarissa 24.6.1898. Hänen vanhempansa olivat Vera o.s. Munck ja Paavo Piirainen. Regina Backberg avioitui kahdesti, ensimmäisen kerran noin vuonna 1919. Avioliitto päättyi eroon 1920-luvun alkuvuosina. Backberg käytti ensimmäisen aviomiehensä sukunimeä Fock vuoteen 1933 saakka, jolloin avioitui diplomi-insinööri Boris Backbergin (1895-1970) kanssa. Regina Backbergilla oli kolme lasta: tytär ensimmäisestä avioliitostaan ja toisesta avioliitosta kaksi lasta, taidemaalari Klaus Backberg (s.1933) ja nuorempi, vuonna 1939 syntynyt poika. Regina Backberg kävi viisi luokkaa Pietarin Suomalaista Yhteiskoulua ja opiskeli vuonna 1920 Viipurin Taideyhdistyksen piirustuskoulussa. Klaus Backberg kirjoittajalle 18.1.2005; Regina Backbergin ansioluettelo 9.1.1951, Regina Backbergin arkisto.
- ⁴⁵ Regina Backberg opiskeli 1923–24 ja 1925 Yhdysvalloissa ja vuosina 1926, 1929 ja 1930 Pariisissa. Luettelo Regina Backbergin passitiedoista, Klaus Backberg 2005; Aho & Valkonen 2000, 337.
- ⁴⁶ Regina Backbergin päiväämätön ansioluettelo, Muotoilijarekisteri, Design-museon arkisto; Suomen Kuvalehti 51-52/1932. Saattaa olla, että Regina Backberg viittaa tässä osaksi myös Yhdysvalloissa viettämäänsä aikaan.
- ⁴⁷ Backbergin asiakkaita olivat muun muassa näyttelijät Ruth Snellman, Edith von Bonsdorff, Elsa Nyström ja Tyyne Juntto. Backberg suunnitteli vuonna 1933 Aino Sibeliukselle juhlapuvun tämän nuorimman tyttären häihin ja 12 vuotta myöhemmin, vuonna 1945 aamupäiväpuvun Jean Sibeliuksen 80-vuotissyntymäpäiväjuhllisuuksia varten. Lausuja Piippa Heliö-Angervolle Backberg suunnitteli kalevalaishenkisen esiintymispuvun 1940-luvun lopulla. Pukuluonnoslehtiö 1930-luvun alusta; Pukuluonnokset Aino Sibeliukselle 1933; Tunnistamaton lehtileike 16.4.1947; Kuva 2/1949; Uusi Suomi 30.3.1950; Luonnos puvun suunnittelu- ja toteutuslaskusta rouva Angervolle, Regina Backbergin leikekirja, Regina Backbergin arkisto.
- ⁴⁸ Regina Backbergin päiväämätön ansioluettelo, Muotoilijarekisteri, Design-museon arkisto; Klaus Backberg kirjoittajalle 25.10.2004 ja 23.1.2005; Tunnistamaton lehtiartikkeli 25.4. (1931), Regina Backbergin leikekirja; Aamulehti 15.1.1933; HS Wiikkoliite no.12 19.3.1933, Regina Backbergin arkisto.
- ⁴⁹ Päiväämätön ansioluettelo. Regina Backbergin kansio, Muotoilijarekisteri, Design-museon arkisto; Klaus Backberg kirjoittajalle 25.10.2004; Aho & Valkonen 2000, 338.
- ⁵⁰ Backberg teki matkoja muun muassa Englantiin, Ruotsiin, Ranskaan, Italiaan, Espanjaan, Itävaltaan ja Alankomaihin. Hän oli hyvin kiinnostunut pukuhistoriasta. Hän etsi inspiraatiota suomalaisten muinaispukujen koristelusta ja käytti näitä aiheita suunnittelemissaan puvuissa, joita esiteltiin muun muassa Pariisissa vuonna 1949. Luettelo Regina Backbergin passitiedoista, Klaus Backberg 2005; Koskennurmi-Sivonen 1998, 130; Otteita arvosteluista ja selostuksista. Regina Backbergin kansio, Muotoilijarekisteri, Design-museon arkisto.
- ⁵¹ Regina Backbergille osoitettu kongressin kutsukortti; Regina Backbergin

- Opetusministeriölle 23.4.1952 päivätty apuraha-anomus; Riitta Pylkkäsen kirjeet Regina Backbergille 31.7. ja 4.8.1952; Kongressin esite ja yksityiskohtainen ohjelma 31.8.-8.9.1952; Viuhka 11/1952. Regina Backbergin arkisto.
- ⁵² Kurssit sisälsivät muun muassa luentoja muotipuvuista, pukuhistoriasta, kansallisista puvuista, pukuteollisuudesta ja näyttämöpuvuista, vierailuja museoissa ja teatterien puvustoissa sekä erilaisia piirustus- ja suunnitteluharjoituksia. Pukujen sommittelukurssien osanottajista ainakin Ritva Karpio, Heli Vuori ja Irmeli Viherjuuri opettivat myöhemmin Taideteollisuusopiston muotiosastolla, Riitta Immonen ja Kaisu Heikkilä toimivat muotitaitelijoina ja vaateteollisuuden parissa. 18.8.1945 päivätty Pukujen sommittelukurssin luonnos; Suomen Kuvalehti 1.9.1945; Kuva 5-6/1946; Muotikuva 3/1946; Syksyn 1945, kevään 1946, syksyn 1946 ja kevään 1947 pukusommittelukurssien luennot; 1.pukujen sommittelukurssin osanottajalista (syksy 1945), 2.kurssin osanottajalista (kevät 1946), Regina Backbergin arkisto; Koskennurmi-Sivonen 1998, 117-118; Heikkilä-Rastas 2003, 72.
- ⁵³ Käsiohjelma, Helvi Salmisen oppilasnäyte 19.10.1931; Raoul af Hällströmin arvostelu, tunnistamaton lehtileike 19.5.1931; Filmiaitta 1931, Regina Backbergin leikekirja, Regina Backbergin arkisto; Nikula 1998, 29.
- ⁵⁴ Svenska Pressen no 20, 25/1 1933; Aamulehti no 15, 17.11.1933. Regina Backbergin leikekirja, Regina Backbergin arkisto.
- ⁵⁵ Lista Svenska Teaternin arkiston pukuluonnoksista 30.12.1998, Teatterimuseon arkisto; Lüchou 1981 ei mainitse Backbergin nimeä ko. teosten kohdalla.
- ⁵⁶ Helsingin Kansanteatterin käsiohjelmat 2. 1937-1944, esityskaudet 1937-38 ja 1938-39. Teatterimuseon arkisto.
- ⁵⁷ Todennäköisesti Backberg suunnitteli puvut tai pukuja myös Väinö Raition balettiin *Vesipatsas* (1931). *Vesipatsas* esitettiin joulukuussa 1931, mutta käsiohjelmatietojen kohdalla ei mainita Regina Backbergia. Backbergin kotiarkistossa kuitenkin on yksi valokuva ja käsin kirjoitettu kopio nähtävästi teoksen arvostelusta sekä yksi pukuluonnos, johon on kirjoitettu ”Raitio, Vesipatsas”. Backberg suunnitteli puvun myös Verdin Aida-oopperan nimiosan esittäjälle Elli Pihlajalle. Teoksen ensi-ilta oli 17.10.1946. Backbergia ei mainita arvosteluissa. Käsiohjelmatiedot ja Aida-oopperan arvostelut, Suomen Kansallisoopperan arkisto; Aida-pukuluonnos 1946 ja valokuva Elli Pihlajasta samassa asussa, Regina Backbergin arkisto.
- ⁵⁸ Yksi näytelmän puvuista on Teatterimuseon kokoelmissa. Backberg ei nähtävästi toiminut montaa kertaa lavastajana, mutta hän oli Suomen Lavastustaiteilijain Liiton jäsen 1946-72 ja Teatterilavastajien liiton jäsen 1973-1979. Suomen Kansallisteatterin käsiohjelmat 1946-47, Suomen Kansallisteatterin arkisto; Regina Backbergin päiväämätön ansioluettelo, Muotoilijarekisteri, Designmuseon arkisto; Suomen Lavastustaiteilijain Liitto r.y: jäsenkirja; Suomen Teatterilavastajien Liitto r.y:n jäsenkirja, Regina Backbergin arkisto.
- ⁵⁹ Tämän lisäksi Regina Backbergin kotiarkistossa on nähtävästi yli kymmeneen eri teokseen liittyviä signeerattuja mutta tunnistamattomia pukuluonnoksia vuosilta 1933-44. Regina Backbergin arkisto; Luettelo Regina Backbergin pukusuunnittelu- ja lavastustöistä, Weckman 2005.
- ⁶⁰ Aho & Valkonen 2000, 261, 267; Libretto, 8 pukuluonnosta ja yksi lavastusluonnos/

- Le ballet grotesque, Regina Backbergin arkisto; Le ballet grotesque-baletista ei löydy esitystietoja Suomen Kansallisopopperan arkistosta.
- ⁶¹ Bure Litonius kuului vanhaan helsinkiläiseen Litoniuksen sukuun, joka asui kuudennessa polvessa Helsingin ensimmäisen verhoilijamestarin Jonas Litoniuksen vuonna 1845-47 rakennuttamassa kivitalossa Aleksanterinkadulla. Litonius avioitui vuonna 1946 Anita Englundin kanssa ja he saivat kaksi lasta. Litonius kuoli vuonna 1972 vain vähän yli 50-vuotiaana. Putkonen 1997, 7, 10, 13. 89.
- ⁶² Näyttelijöitä ja avustajia oli *Helmikuun manifesti* -elokuvan sisäkohtauksissa 434 henkeä, ulkokohtauksissa 451 henkeä, paitsi Suurtorilla kuvatussa kasakkakohtauksessa peräti noin 8000 henkeä. Käytössä oli yhteensä 206 sotilasta ja virkapukua, joista 93 oli alkuperäisiä ja loput joko valmistettiin tai lainattiin. Elokuvan puvustonhoitajana toimi Fiinu Autio ja hänen apulaisinaan Anni Lehmus ja Selma Ruusunen. Uusitalo et al. 1995, 353, 355, 357, 358.
- ⁶³ Uusitalo 1986, 195.
- ⁶⁴ Tiedot Bure Litoniuksen televisiotöistä, Suomen Yleisradion arkisto.
- ⁶⁵ Luettelo Bure Litoniuksen näyttämötöistä, Weckman 2005.
- ⁶⁶ Litonius mainitaan esimerkiksi pukujen asiantuntijana, pukujen järjestäjänä ja virkapukujen asiantuntijana. Joidenkin teosten kohdalla mainitaan sekä Litoniuksen että puvustonhoitaja Oili Soinisen nimi vaihtelevassa järjestyksessä ja yhdessä teoksessa pukujen kohdalla mainitaan Oili Soininen ja Ahti Yrjölä sekä asiantuntijana avustanut Bure Litonius. Suomen Kansallisteatterin käsiohjelmatiedot 1941-1956, Suomen Kansallisteatterin arkisto.
- ⁶⁷ Platonoffin ja Litoniuksen toinen yhteinen teos oli *Glada Änkan*, ensi-ilta Svenska Teaternissa 29.8.1945, Lüchou 1981, 188, 189. Mahdollisesti Litonius suunnitteli tarvittavat univormut ja Platonoff muut puvut.
- ⁶⁸ Lüchou 1981, 203, 208.
- ⁶⁹ Tekijäkortisto ja käsiohjelmatiedot, Suomen Kansallisopopperan arkisto.
- ⁷⁰ Lounela & Tainio 1988, 285-288.
- ⁷¹ Suomalaisen elokuvan kulta-ajaksi kutsuttiin noin 1930-luvulta 1960-luvulle kestänyttä aikaa. Tänä noin kolmekymmenen vuoden aikana kahdella suurimmalla tuotantoyhtiöllä oli kiinteät studiot, näyttelijöitä, ohjaajia, käsikirjoittajia ja teknistä henkilökuntaa. <http://www.sea.fi/suomalaisen elokuvan historia/suomalaisen elokuvan kulta-aika>.
- ⁷² Bure Litonius: *Suomalainen sotilas kautta aikojen* (1942); *Muutama sana tykistön lipuista* (1956); *Suomen sotilippujen historiaa ja perinteitä* (1956); *Esplanaadikappeli 1837-1957* (1957).
- ⁷³ Viuhka 11/1952. Regina Backbergin arkisto.
- ⁷⁴ Vuonna 1958 Bure Litonius oli mukana järjestämässä Vanhan kauppakujan 75-vuotisjuhlan kunniaksi kulkuetta, jossa esiinnyttiin 1880-luvun asuissa. 1959 Litonius ohjasi kuvaelman pirkkalaisten sotaanlähdestä Suomen Sodan 150-vuotisjuhlaan Tampereella. Tiedot Bure Litoniuksen televisiotöistä, Suomen Yleisradion arkisto.
- ⁷⁵ Ritva Karpio syntyi Helsingissä 9.4.1922. Hänen vanhempansa olivat kirjailija, opetusneuvos Sulo Karpio ja Jenny o.s. Sohlman. Weckman 1997, 17.

- ⁷⁶ Weckman 1997, 17. Karpion vaiheista ks. myös Lappalainen & Almay 1996, 215-216. Taideteollisuuskeskuskoulusta tuli vuonna 1949 Taideteollinen oppilaitos ja vuonna 1973 Taideteollinen korkeakoulu. Sotamaa et al 1999, 396.
- ⁷⁷ Weckman 1997, 17. Koskennurmi-Sivosen (1998, 118-119) mukaan myös Regina Backberg oli ehdolla muotiosaston johtajaksi.
- ⁷⁸ Kurssi oli aluksi kolmivuotinen, vasta 1960-luvulla opiskeluaika piteni kolmesta neljään vuoteen ja vuonna 1965 osaston nimi muuttui pukutaiteen laitokseksi. Ritva Karpio opetti Taideteollisuuskeskuskoulussa vuosina 1947–65 muun muassa muodin teoriaa, muodin historiaa, pukusuunnittelua ja taidekäsitöitä. Pukusuunnittelu-oppiaineessa ei ollut kysymys näyttämöpukujen suunnittelusta vaan vaatesuunnittelusta. Weckman 1997, 18.
- ⁷⁹ Weckman 1997, 60.
- ⁸⁰ Weckman 1997, 22.
- ⁸¹ Koulunkäynti ja ammatilliset opinnot. Ritva Karpion kansio, Muotoilijarekisteri, Design-museon arkisto.
- ⁸² Weckman 1997, 22; 1.pukujen sommittelukurssin osanottajalista (syksy 1945), 2.kurssin osanottajalista (kevät 1946), Todistuksen luonnos ja nimilista jatkokurssille syksy 1946-kevät 1947. Regina Backbergin arkisto.
- ⁸³ Karpio toimi opettajana Teatterikoulussa vuosien 1955-65 aikana. Weckman 1997, 5, 24.
- ⁸⁴ Weckman 1997, 26-32.
- ⁸⁵ Weckman 1997, 24-55.
- ⁸⁶ Karhunen 1993, 95-97.
- ⁸⁷ Ojala 1986, 38.
- ⁸⁸ Karhunen 1993, 95.
- ⁸⁹ Weckman 1997, 5.
- ⁹⁰ Uusitalo 1995, 353; Reitala 1986, 73.
- ⁹¹ Platonoff suunnitteli pukuja 1930-1949 yhteensä 44 teokseen, Backberg suunnitteli pukuja 1931-1946 noin 15 teokseen, Litonius toimi pukuasiantuntijana 1939-1949 yhteensä 29 teoksessa. Yhteensä 1930-1949 aikana 88:ssa teoksessa käytettiin siis Platonoffin, Backbergin ja Litoniuksen asiantuntemusta. Kaikenkaikkiaan ko. henkilöt olivat mukana koko uransa aikana noin 120:ssa teoksessa. Luettelot Martha Neiglick-Platonoffin, Regina Backbergin ja Bure Litoniuksen töistä, Weckman 2005.
- ⁹² Koskennurmi-Sivonen 2002, 47; Rinne 1985, 268; Saarikoski 1980, 153-154; Tampereen Teatterin aikamerkkejä 1904-1979, 34; Koski 1987, 27.
- ⁹³ Laine 1995, 116, 117, 120.
- ⁹⁴ Suomen Kuvalehti 51-52/1932; Muotikuva 1/1945; Kuva 5-6/1946, Regina Backbergin arkisto.
- ⁹⁵ Suomen Kuvalehti 35/1945, Regina Backbergin arkisto.
- ⁹⁶ Uusitalo 1978, 44.
- ⁹⁷ Suomen Kuvalehti 51-52/1932; Muotikuva 1/1945; Suomen Kuvalehti 35/1945; Kuva 5-6/1946; Viuhka 11/1952, Regina Backbergin arkisto; Räsänen 1986, 107.
- ⁹⁸ Reitala 1999, 95-96. Esimerkiksi Helsingin Kansanteatterissa yksi lavastaja saavutti parhaiden miesnäyttelijöiden palkkatason, joka oli 1950-luvun alussa noin 40

- 800 mk [nähtävästi kuukaudessa, J.W.], mutta toinen lavastaja ylitti hädin tuskin miesnäyttelijöiden minimipalkan, noin 26 000 mk. Puvustonhoitajan palkka alitti näyttelijöiden keskipalkan, noin 30 000 mk. Vierailijoiden palkkiot vaihtelivat huomattavasti. Koski 1987, 325.
- ⁹⁹ Sopimuksessa mainitaan tanssisolistien pukujen koristelusta ja maalauksesta maksettavaksi 20 markkaa kappaleelta sekä ”stadistien” 10 markkaa kappaleelta. Sopimuksesta ei käy ilmi, sisältyivätkö nämä kokonaistyöpalkkaan vai maksettiinko ne sen lisäksi. Työsopimus 15.8.1938 Viktoria ja hänen husaarinsa, Regina Backbergin arkisto.
- ¹⁰⁰ Karpio, Teatteri-lehti 1/1966. Nähtävästi Platonoffin ystävät tilasivat häneltä erilaisia töitä, esimerkiksi sisustusesineitä auttaakseen taiteilijaa taloudellisessa ahdingossa. Christina Bäcksbacka kirjoittajalle 19.1.2005.
- ¹⁰¹ Backberg teki viimeiset suunnittelutyönsä näyttämölle vuonna 1946. Tämän jälkeen hän työskenteli muun muassa oman, muinaissuomalaisista aiheista innoituksensa saaneen pukukokoelman parissa ja esitteli kokoelmaa näyttelyissä sekä Suomessa että Ranskassa. Tähän työhön hän ei saanut apurahoja. Klaus Backbergin mukaan hänen äitinsä lopulta väsyi tilanteeseen, eikä katsonut enää mahdolliseksi jatkaa työtään vailla rahallista tukea. Klaus Backberg kirjoittajalle 9.12.2004; Apurahahakemus 5.4.1949, Regina Backbergin arkisto.
- ¹⁰² Anita Litonius kirjoittajalle 21.10.2004.
- ¹⁰³ Luettelo Bure Litoniuksen näyttämö- ja elokuvapukutöistä, Weckman 2005.
- ¹⁰⁴ Suomen Kuvalehti 51-51/1932.
- ¹⁰⁵ Työsopimus 15.8.1938 Viktoria ja hänen husaarinsa, Regina Backbergin arkisto.
- ¹⁰⁶ Regina Backbergin pukujen sommittelukurssin luennot, III kirja, 9, 13-15. Regina Backbergin arkisto.
- ¹⁰⁷ Regina Backbergin luento näyttämöllisestä suunnittelusta 17.1.1947 pikakirjoittajan puhtaaksikirjoittama teksti. Regina Backbergin arkisto.
- ¹⁰⁸ Kaunis Galatea -teoksen taustamateriaalia, Regina Backbergin leikekirja; Regina Backbergin luonnoslehtiöt ja pukuluonnokset, Regina Backbergin arkisto.
- ¹⁰⁹ Weckman 1997, 46, 48, 51,
- ¹¹⁰ Karpio kertoo, ettei pukusuunnittelija saanut pääkirjaa automaattisesti, vaan hän saattoi joutua maksamaan siitä. Weckman 1997, 60.
- ¹¹¹ Patinointi on ammattitermi, joka tarkoittaa vaateen käsittelyä esimerkiksi värjäämällä tai keinotekoisesti kuluttamalla halutun lopputuloksen aikaansaamiseksi, vaikkapa vaateen keinotekoista vanhentamista.
- ¹¹² Weckman 1997, 37, 60-61.
- ¹¹³ Anita Litonius kirjoittajalle 21.10.2004; *Pukuluonnokset teoksiin Kustaa III* (1963), *Galenpannan* (1965) ja *Kustaa Vaasa* (1969), Yleisradion arkisto.
- ¹¹⁴ Uusitalo 1995, 568.
- ¹¹⁵ Saarikoski 1980, 75, 106.
- ¹¹⁶ Esimerkiksi Aino Rekola työskenteli Tampereen Teatterin puvustonhoitajana 1918-1957, Hildur Sohlman työskenteli Suomalaisen oopperan puvustonhoitajana 1918-1948, Saimi Vuolle työskenteli Tampereen Työväen Teatterin puvustonhoitajana 1919-1965, Agnes Söderström työskenteli Svenska Teaternin puvustonhoitajana 1920-1953, Oili Soininen työskenteli puvustonhoitajana

- Helsingin Kansanteatterissa 1938/40-43 ja Suomen Kansallisteatterissa 1943-69. Reitala 1986, 80-81; Veistäjä 1965.
- ¹¹⁷ Weckman 1997, 61.
- ¹¹⁸ de Marly 1982, 155-156; Weckman 2004, 7, 11-12.
- ¹¹⁹ Reitala 1986, 61.
- ¹²⁰ Byckling 1999, 66-67. Kaarlo Bergbomin (1843-1906) apuna työskenteli hänen sisarensa Emilie Bergbom (1934-1905), joka toimi muun muassa puvuston hoitajana. Emilie myös matkusti veljensä mukana ja toi matkoilta mukanaan silkki- ja villakangaita sekä koruja. Ainakin 1890-luvulla teatterissa työskenteli puvustonhoitajana Stiina Pastell, joka hoiti työnsä Emilie Bergbomin valvonnassa. Koski 1999, 7; Seppälä 1999, 23, 24; Suonio 1940, 30-31, 86.
- ¹²¹ Näyttelijöistä otetuista roolivalokuvista on mahdollista nähdä, että naisnäyttelijät käyttivät pukujensa alla oman aikansa korsetteja. Maskeerauksen ja kampausten osalta oman ajan kauneusihanteita noudatettiin vielä selkeämmin. Veltheim & Koski 1988, 16, 19, 22-23, 64-65, 73, 76
- ¹²² Sekä Koiton Näyttämöllä että myöhemmin Helsingin Kansanteatterissa toimi puvustonhoitajana Fiina/Fiinu Autio, joka myöhemmin työskenteli pitkään Suomen Filmiteollisuus Oy:n (SF) palveluksessa puvustonhoitajana. Helsingin Kansanteatterin käsiohjelmat 2. 1937-1944, esityskaudet 1937-38. Teatterimuseon arkisto; Uusitalo 1978, 52; Uusitalo 1986, 147; Reitala 1986, 72.
- ¹²³ Esimerkiksi Suomen Filmiteollisuus Oy:n (SF) puvustonhoitaja Fiinu Autio näytteli useissa elokuvissa 1930- ja 1940-luvuilla. Uusitalo et al. 1993, 687; Uusitalo et al. 1995. Samoin Tampereen Työväen Teatterin pitkäaikainen puvustonhoitaja Saimi Vuolle aloitti uransa teatterissa näyttelijänä. Rajala 1995, mm. 22-23, 29; Reitala 1986, 81.
- ¹²⁴ Tandefelt 1986, 46; Weckman 2004, 9.
- ¹²⁵ Weckman 2004, 10 ; de Marly 1982, 45-47; vertaa roolivalokuva Falstaff William Shakespearen näytelmässä *Henrik IV*, Veltheim & Koski 1988, 21.
- ¹²⁶ Reitala 1999, 95-96; Soininen 15/1962. Matti Warénin tekemästä pukusuunnittelutyöstä on kertonut Wilho Ilmari (1971, 104). Käytännön yleisyyttä on vaikea arvioida, sillä esimerkiksi Kansallisteatterin käsiohjelmien maininnat ovat pukujen osalta melko puutteellisia. Näytäntökausilla 1928-1939 esitettiin 20-28:aa eri teosta vuosittain, pukuihin liittyviä käsiohjelmatietoja on näiltä vuosilta korkeintaan kolmen teoksen kohdalla vuodessa ja kahtena vuotena ei lainkaan. Esimerkiksi näytäntökaudella 1928-29 (28 teosta) Matti Warén mainittiin kerran sekä näytämökoristeiden että pukujen sommittelijana, 1929-1930 (24 teosta) kahden teoksen kohdalla ja 1930-31 (25 teosta) yhden teoksen kohdalla. Maininnat puvuista, niiden suunnittelusta tai valmistuksesta tulivat yleisemmiksi Kansallisteatterin käsiohjelmissa vasta 1940-luvulla. Parhaimmillaan mainittiin näytäntökaudella 1942-43 (17 teosta) kuuden teoksen kohdalla teatterissa vierailevana pukuasiantuntijana toiminut Bure Litonius. Vaikka lavastaja mainittiin teoksen kohdalla lähes aina, erilliset maininnat heidän suunnittelemistaan puvuista ovat harvinaisia. 1950-luvulla mainittiin lavastajat Pekka Heiskanen ja Rolf Stegars myös erikseen pukujen suunnittelijoina. Nähtävästi 1950-luvulla lavastajien pukusuunnittelutyö tuli yleisemmäksi.

- Esimerkiksi vuodesta 1954 lähtien Kansallisoopperan lavastajat suunnittelivat pääasiassa myös esitysten puvut. Suomen Kansallisteatterin käsiohjelmat vuosilta 1928–1957, Suomen Kansallisteatterin arkisto; Reitala 1986, 80.
- ¹²⁷ Aineisto sisältää pukuluonnoksia, valokuvia ja lehtiarvosteluja.
- ¹²⁸ Martha Neiglick-Platonoffin pukuluonnoksia baletteihin *Faunin iltapäivä* (1946), *Lemmenkoe* (1956) ja *Don Quijote* (1958). Teatterimuseon arkisto.
- ¹²⁹ Karpio 1966, 3.
- ¹³⁰ Karpio 1966, 3.
- ¹³¹ Räsänen 1986, 107, 109.
- ¹³² Regina Backbergin pukuluonnoksia vuosilta 1933-1946, Svenska Pressen 20/1933; Aamulehti 15/1933; Ilta-Sanomat 20.9.1937; Uusi Suomi 10.12.1938; Hufvudstadsbladet 24.10.1944; Helsingin Sanomat 15.12.1944; Hufvudstadsbladet 12.4.1946, Regina Backbergin arkisto.
- ¹³³ Pukuluonnokset teoksiin *Kustaa III* (1963), *Galenpannan* (1965) ja *Kustaa Vaasa* (1969), Yleisradion arkisto.
- ¹³⁴ Uusitalo et al. 1995, 357, 690; Uusitalo et al. 1992, 192.
- ¹³⁵ Pukuluonnoksia oopperaan *Eugen Onegin* (1959); pukuluonnoksia näytelmään *Pyhä Johanna* (1961); pukuluonnos näytelmään *Kahden herran palvelija* (1968); *Iso-Niilo ja Pikku-Niilo* (1973) ja *Venetsian kolmoisveljekset* (1974) Weckman 1997, 39-42, 44-45, 50, 57, 58.
- ¹³⁶ Valokuva Loisakka-hahmosta näytelmässä *Iso-Niilo ja Pikku-Niilo* (1973) ja Ritva Karpion Loisakka-pukuluonnos. Weckman 1997, 56-57.
- ¹³⁷ *Sampo*-elokuvan arvostelu, Helsingin Sanomat 18.10.59; *Hairauksia*-näytelmän arvostelu, Uusi Suomi no 93/1958; *Elämänvalhe*-näytelmän arvostelu, Etelä-Suomen Sanomat 1958; *Liekehtivä kylä*-näytelmän arvostelu, Hämeen Sanomat 6.2.1969. Weckman 1997, 27, 34, 35, 51.
- ¹³⁸ *Pyhä Johanna*-näytelmän arvostelu, Etelä-Suomen Sanomat 25.11.1961. Weckman 1997, 43.
- ¹³⁹ Uusi Suomi tammikuussa 1959, Hufvudstadsbladet tammikuussa 1959. Weckman 1997, 37.
- ¹⁴⁰ Weckman 1997, 43, 51.
- ¹⁴¹ Weckman 1997, 38, 49.
- ¹⁴² Pukusuunnittelija on esiintyjän visuaalisen hahmon asiantuntija. Pukusuunnittelija suunnittelee kokonaistulkintaa silmälläpitäen tarvittavan puvustuksen, välittää taiteelliset ideat toteuttavalle henkilökunnalle ja valvoo valmistusprosessia ensi-iltaan saakka. Toimenkuvaan kuuluu työn tekninen organisointi ja talouden suunnittelu. Weckman 2001, 37.
- ¹⁴³ On huomioitava, että pukuluonnosaineisto, jonka pohjalta nämä päätelmät on tehty, ei kata Platonoffin, Backbergin ja Litoniuksen kaikkia töitä. Lisäksi operetin, baletin ja historiallisten ajanviete-elokuvien olemukseen kuului visuaalinen näyttävyys, joka taas Karpion tekemissä historiallisissa näytelmissä saattoi olla alisteinen näytelmän teemoille.
- ¹⁴⁴ Murrosvaihetta on kuvannut esimerkiksi Pentti Paavolainen väitöskirjatutkimuksessa *Teatteri ja suuri muutto*. Paavolainen 1992.

LÄHTEET

- Aho, Kalevi & Valkonen, Marjo 2000. *Uno Klami. Elämä ja teokset*. WSOY, Helsinki.
- Backman, Mia 1944. *Mia Backman muistelmiensa valossa*. Muistiin merkinnyt Anna-Leena Sipilä. Kustannusosakeyhtiö Aura. Turku.
- Byckling, Liisa 1999. ”Kaarlo Bergbom ja venäläinen teatteri”. Teoksessa Koski (toim.) *Niin muuttuu mailma, Eskoni. Tulkintoja kansallinäyttämöstä*. Yliopistopaino. Helsinki.
- Heikkilä-Rastas, Marjatta 2003. *Muodin vai muodon vuoksi? Couturemuodin ja muotoilun vaikutukset Kaisu Heikkilä Oy:ssä 1950-luvulta 1980-luvun alkuun suunnittelijan näkökulmasta*. Taideteollinen korkeakoulu, Helsinki.
- Helavuori, Hanna-Leena 1991. ”Lukijalle”. Teoksessa Nikula, Kristiina & Helavuori, Hanna-Leena (toim.) *Teatteripuku. Fondi*. Teatterimuseon vuosikirja 4. Helsinki.
- Ilmari, Wilho 1971. *Teatterimiehen lokikirja*. Toimittanut Aino Rätty Hämäläinen. Tammi, Helsinki.
- Kalha, Harri 1999. ”Arttu Brummer”. Teoksessa Sotamaa et al. (toim.) *Ateneum maskeraad. Taideteollisuuden muotoja ja murroksia. Taideteollinen korkeakoulu 130 vuotta*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B 62. TaiK, Helsinki.
- Karhunen, Paula 1993. *Näyttämötaiteilija Suomessa. Tutkimus asemasta ja toimeentulosta 1980 – 90 -luvun vaihteessa*. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 17. Painatuskeskus Oy, Helsinki.
- Konttinen, Riitta 2004. *Oma tie. Helene Schjerfbeckin elämä*. Otava, Helsinki.
- Koskennurmi-Sivonen, Ritva 1998. *Creating a Unique Dress. A Study of Riitta Immonen's Creations in the Finnish Fashion House Tradition*. Artefakta 7. Akatiimi, Helsinki.
- Koskennurmi-Sivonen, Ritva 2002. *Salonkimuoti lehdissä*. Artefakta 12. Akatiimi, Helsinki.
- Koski, Pirkko 1999. ”Ensimmäisen kotimaisen teatterin vaiheet ja tutkiminen”. Teoksessa Koski (toim.) *Niin muuttuu mailma, Eskoni. Tulkintoja kansallinäyttämöstä*. Yliopistopaino, Helsinki.
- Koskimies, Rafael 1972. *Suomen Kansallisteatteri 2. 1917–1950*. Otava, Helsinki.
- Laine, Eine 1967. *Pitkä päivä paistetta ja pilviä. Muistelmia*. Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki.
- Laine, Kimmo 1995. ”Elokuvateollisuutta rakentamassa”. Teoksessa Honka-Hallila, Ari et al. (toim.) *Markan tähden. Yli sata vuotta suomalaista elokuvahistoriaa*. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus, Turku.
- Lappalainen, Piippa & Almay, Mirja (toim.) 1996. *Kansakunnan vaatettajat*. WSOY, Porvoo.
- Lounela, Pekka & Tainio, Ilona 1988. *Mauno Manninen ja hänen intiimi teatterinsa*. Tammi, Helsinki.
- Luoma, Rauni 1986. *Ilon ja murheen näyttämöllä*. Toimittanut Maarit Huovinen. WSOY, Helsinki.
- Lüchou, Marianne 1981. *Svenska Teatern I Helsingfors. Repertoar, styrelser och teaterchefer, konstnärlig personal 1860–1975*. Stiftelsen för Svenska Teatern I

- Helsingfors. Söderström & Co, Borgå.
- de Marly, Diana 1982. *Costume on the stage 1600-1940*. B.T. Batsford Ltd, London.
- Nikula, Jaana 1998. *Ella – Ella Erosen elämäkerta*. Like, Helsinki.
- Numminen, Maija et al. 1993. *Nyky-suomen tietosanakirja 4. Yleistieto N-Ö*. Werner Söderström Osa-keyhtiö, Porvoo.
- Paavolainen, Pentti 1992. *Teatteri ja suuri muutto. Ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana 1959-1971*. Kustannus Oy Teatteri, Helsinki.
- Putkonen, Lauri 1997. *Domus Litonii 1847-1997*. Kiinteistöyhtymä Domus Litonii, Helsinki.
- Rajala, Panu 1995. *Titaanien teatteri. Tampereen Työväen Teatteri 1918-1964*. TTT, Tampere.
- Reitala, Heta (toim.) 1986. *Suomalaista skenografiaa, lähtökohtia tallennukseen, tutkimukseen ja historiaan*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 5. Valtion painatuskeskus, Helsinki.
- Reitala, Heta 1999. ”Matti Warén”. Teoksessa Koski (toim.) *Niin muuttuu mailma, Eskoni*. Yliopistopaino, Helsinki.
- Rinne, Jalmari 1985. *Muistelija*. Toim. Tiina Rinne ja Liisa Steffa. Otava, Helsinki.
- Rinne, Tiina 1991. ”Näyttelijän oikeudet”. Teoksessa Nikula, Kristiina & Helavuori, Hanna-Leena (toim.) *Teatteripuku. Fondi*. Teatterimuseon vuosikirja 4. Helsinki.
- Räsänen, Auli 1986. *Airi Säilä – Tanssi on elämäni*. Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki.
- Saarikoski, Tuula 1980. *Ansa Ikonen – Tähtiaika*. Weilin & Göös, Mikkeli.
- Seppälä, Anu 1995. *Isa Gripenberg – Aatelisnaisen tarina*. Otava, Helsinki.
- Seppälä, Mikko-Olavi 1999. ”Emilie ja Kaarlo Bergbom”. Teoksessa Koski (toim.) *Niin muuttuu mailma, Eskoni. Tulkintoja kansallinäyttämöstä*. Yliopistopaino, Helsinki.
- Seppälä, Riitta & Tainio, Ilona (toim.) 1993. *Suomen teatterit ja teatterintekijät 1993*. Suomen Teatterijärjestöjen Keskusliitto ry. Tammi, Helsinki.
- Sotamaa, Yrjö et al. (toim.) 1999. *Ateneum maskerad. Taideteollisuuden muotoja ja murroksia. Taide-teollinen korkeakoulu 130 vuotta*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B 62. TaiK, Helsinki.
- Suomen Taiteilijaseura 1987: *Kuvataiteilijat 1986. Suomen Taiteilijaseuran matriikki*. Gummerus, Jyväskylä.
- Suonio, Kirsti 1940. *Kirsti Suonio kertoilee*. WSOY, Porvoo.
- Sylvestersson, Elsa & Puromies, Anu 1995. *Elämäni piruetit. Primaballerinan muistelmat*. WSOY, Juva.
- Tampereen Teatterin aikamerkkejä 1904-1979*. 1979. Tamprint.
- Tandefelt, Liisi 1986. ”Teatteripukusuunnittelu”. Teoksessa Reitala, Heta (toim.) *Suomalaista skenografiaa. Lähtökohtia tallennukseen, tutkimukseen ja historiaan*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A5. Valtion painatuskeskus, Helsinki.
- Tandefelt, Liisi 1991. ”Hyvä teatteripuku on pelkkää bluffia”. Teoksessa Nikula, Kristiina & Helavuori, Hanna-Leena (toim.) *Teatteripuku. Fondi*. Teatterimuseon vuosikirja 4. Helsinki.
- Taskinen, Rita (toim.) 1992. *Suomalainen design from Finland. Kuka kukin on. Who's who in Finnish design*. Ornamo, Helsinki.

- Uusitalo, Kari 1978. *Hei, rillumarei! Suomalaisen elokuvan mimmiteollisuusvuodet 1949–1955*. Suomen Elokuvasäätiö. Julkaisusarja n:o 5. Vammala.
- Uusitalo, Kari 1986. Suomen osuus teoksessa *International Directory of Cinematographers, Set and Costume Designers in Film*. Vol 5. Denmark, Finland, Norway, Sweden - 1984. K.G. Saur Verlag, München.
- Uusitalo, Kari et al (toim.) 1992. *Suomen Kansallisfilmografia 1948-1952*. Osa 4. SEA, Vapokustannus, Helsinki.
- Uusitalo, Kari et al. (toim.) 1993. *Suomen Kansallisfilmografia 1942-1947*. Osa 3. SEA, Painatuskeskus Oy, Helsinki.
- Uusitalo, Kari et al. (toim.) 1995. *Suomen Kansallisfilmografia 1936-1941*. Osa 2. SEA, Painatuskeskus Oy, Helsinki.
- Veistjä, Verner (toim.) 1965. *Suomen teatterilaitos ja teatteriväki*. Suomen Teatterijärjestöjen keskusliiton julkaisuja n:o 8. Tammi, Helsinki.
- Vekki, Pirkko 2005. *Muodin käsiala. Kolme suomalaista piirtäjää*. Helmi-Kustannus.
- Veltheim, Katri & Koski, Pirkko 1988. *Valokiilassa näyttelijä*. Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki.
- Weckman, Joanna 1997. *Taiteilijaksi. Tutkielma Ritva Karpion*. Muoti- ja tekstiilitaitteen osasto, Taideteollinen korkeakoulu. Julkaisematon.
- Weckman, Joanna 2001. ”Näyttämöpuku ja sen tekijät – satunnaisista sanoista ammattisanastoksi”. Teoksessa Päikki Priha (toim.) *Toinen iho. Puheenvuoroja tekstiilin ja vaateuksen tutkimuksesta*. 32–39. Työpaperit. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja F 17. Yliopistopaino. Helsinki.
- Weckman, Joanna 2002. ”Buren ja Fiinin jalanjäljissä – pukusuunnittelijana elokuvaproduktiossa”. Artikkelin on julkaistu osana Elokuvantaju-artikkelisarjaa http://www.mlab.uiah.fi/elokuvantaju/2001/oppimateriaali/lavastus/artikkelit/weckman_pukusuunnittelijana.jsp
- Weckman, Joanna 2004. ”Puku näkyväksi”. Teoksessa Salmela, Sari & Vanhatalo, Tapio: *Näyttämöpukuja*. Helsingin Kaupunginteatteri ja Like, Helsinki.
- Lehtiartikkelit:
- Aho, Kalevi 3/2000. ”Idea joka ei koskaan toteutunut”. *Classica*.
- Karpio, Ritva 1/1966. ”Martha Platonoff – Suomen ensimmäinen näyttämöpukujen suunnittelija”. *Teatteri-lehti*.
- Ojala, Raija 1986. ”Puhetta rikoksesta ja rangaistuksesta”. Pirkko Saision haastattelu. *Hamletti*.
- Riihonen, Riitta & Levo, Merja 6/1999. ”Pukusuunnittelijoiden koulutus hajallaan”. *Teatteri-lehti*.
- Ruuskanen, Annukka 4/2003. ”Stylisti tuli taloon”. *Teatteri-lehti*.
- Soininen, Oili 15/1962. ”Roolipukujen valtakunnasta. Puvustonhoitajat kertovat työstään”. *Teatteri-lehti*.
- Taussi, Päivi 2001. ”Loistoa ja hehkua kolmella e:llä”. Hanna-Leena Helavuoren haastattelu liittyen Teatterimuseon Glamour Glamour-näyttelyyn. *Kouvolan Sanomat* 31.12.2001. www.kouvolansanomat.fi/arkisto/vanhat/2001/12/31/kulttuuri/
- Verkkola, Tuija, Helsingin Sanomat 8.10.2004. ”Tyyliä kynällä ja paperilla”.

www.ort.fi/srk/jyvaskyla/pyhakot.php;
www.ort.fi/nurmes/kirkot/tsasounat.htm
www.carelicum.fi/mk/karjala.nsf/
[www.sea.fi/suomalaisen elokuvan historia/suomalaisen elokuvan kulta-aika](http://www.sea.fi/suomalaisen-elokuvan-historia/suomalaisen-elokuvan-kulta-aika).

Suullisia tietoja ovat antaneet Klaus Backberg 21. ja 25.10, 9. ja 16.12.2004, 6. ja 18.1.2005, Ritva Karpio 9.10.2004, Satu-Marja Nygren 14.10.2004, Seppo Nurmimaa 15.10.2004, Anita Litonius 21.10.2004, Christina Bäcksbacka 19.1.2005, Rauni Palonen 2.2.2005.

Kirjallisia tietoja ovat antaneet arkistonhoitaja Heikki Jauhiainen Suomen Kansallisoopperan arkistosta 14.10.2004 ja 21.1.2005, tutkija Riitta Paavonen Elokuva-arkistosta, tutkija Elina Anttila Museovirastosta 19.10.2004, tutkija Eva Andberg Yleisradion arkistosta 21.10.2004 sekä Klaus Backberg useaan eri otteeseen.

Luettelo Regina Backbergin passitiedoista, Klaus Backberg 2005.

Luettelot Martha Neiglick-Platonoffin, Regina Backbergin, Bure Litoniuksen ja Ritva Karpion näyttämö- ja elokuvapukutöistä, Weckman 2005.

Arkistot:

Design-museon arkisto

Kansallisteatterin arkisto

Suomen Kansallisoopperan arkisto.

Suomen Yleisradion arkisto

Teatterimuseon arkisto

Regina Backbergin arkisto, Klaus Backbergin hallussa.

Esitys katsoo meitä

V Tutkimusten arviointeja

Tärkeä ja ajankohtainen tietopaketti

Risto Ojanen: *Amerikkalaisen liittovaltioteatterin nousu ja tuho. – Analyysi Living Newspaperista yhteiskunnallisen keskustelun foorumina vuosina 1935-1939*. Väitöskirja. Jyväskylä Studies in the Arts. 76. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä 2001.

Paluu muutaman vuoden takaiseen Risto Ojasen väitöskirjaan on perusteltua monesta syystä. Aina on hyvä muistuttaa, miten kiintoisa ja dynaaminen oli Yhdysvaltojen 1930-luku teatterissa. Siihen viittasi myös Anne Bogart (2004) maansa ohjaajantaiteen juuria kartoittaessaan.

Saksassa ja Venäjällä poliittinen teatteri joutui ojennukseen, mutta sen keinot uusiokäytettiin 1930-luvun New Yorkissa. Lamakausi päättyi Rooseveltin ja demokraattien New Dealin 1934. Sen osana käynnistettiin mm. taiteilijoiden työllisyysprojekteja, joista yksi oli Liittovaltion teatteriprojekti (FTP). Tulisielu Hallie Flanagan tarttui USA:n poliittisiin avainkysymyksiin sellaisella vimmallalla ja dynamiikalla, että kulttuuripaketti ajettiin jo kolmannen vuoden jälkeen alas. Sitä ennen se oli työllistänyt tuhansia taiteilijoita ja oli syntynyt kymmeniä teatteriensembleja, osa mustien, osa muiden etnisten ryhmien omia. Kuuluisimpia oli Orson Wellesin Mercury-teatteri. Living Newspaper -esitykset taas olivat saaneet lähimmät esikuvansa nuoren neuvostovaltion sinipaitaisista propagandaryhmistä, vaikka siitä ei ollut edullista pitää ääntä.

Alasajon virallisena syynä konttoritarvikkeiden tilityksissä ilmenneet epäselvyydet, kuten E. Rice omissa muistelmissaan kertoi. Näkyvien tekijöiden ilmeiset kommunistisympatiat ja demokraattien hallintoa ja korkeimman oikeuden päätöksiä kyseenlaistaneet kannanotot vaikeuttivat sen asemaa liittovaltion ylläpitämänä hankkeena.

Kriitikko ja teatterinjohtaja Risto Ojanen, nykyinen Tyrvään Sanomien päätoimittaja, on pitkään ollut kiinnostunut poliittisen teatterin, politiikan ja journalismin suhteista. Siksi laajaa ja perinpohjaista on hänen esittelemänsä näitä alueita koskeva taustakirjallisuus. Poliittisen teatterin kannalta FTP:n hankkeista kiintoisimpia olivat tietysti Elävä sanomalehti -esitykset, joiden arkistoituja tiimityönä tehtyjä käsikirjoituksia Ojanen esittelee useita, analysoiden tarkemmin niistä kaksi: maanomistusoloja ja maataloustukia käsittelevän Triple-A Plowed Under (1936) ja rakennuslainsäädäntöä ja vuokratkasarmien gryndausta käsittelevän One Third of a Nation (1938).

Living Newspaper -esitykset koostuivat lyhyiden kohtausten sarjoista - usein perinpohjaisilla historiallisilla katsauksilla varustettuna - kova-

äänisen kautta tulevasta juontajanäänestä, ellei sitten päähenkilö Pikku mies yleisön joukosta omilla kysymyksillään vienyt esitystä eteenpäin. Osa kohtauksista oli näyteltyjä usein myös pateettisia tai kärjistettyjä tilanteita. Toisaalta muodolla oli yhteys amerikkalaiseen vaudevillen, eurooppalaisittain kabareehen.

Erityisen kiintoisaa on pragmatisti-filosofin, John Deweyn kiinnityminen monenlaisena taustavaikuttajana tähän osallistuvaa taidetta ja julkisuusyhteiskuntaa koskevaan debattiin. Hänen korostuksensa oli, että työväen ei pitänyt jäädä vanhanaikaisille barrikadeilleen työnantajia vastaan, vaan lähteä nimenomaan dialogin avulla vaikuttamaan ongelmiinsa, etsimään ratkaisuja ja kehittämään yhteiskuntaa. – Hänen ajatuksistaan oli myös Lunatsharski NL:n alkuaikoina ollut kiinnostunut. Deweyn rooli ajattelijana teatterin merkityksestä yhteiskunnan kehittämisessä on syytä muistaa.

FTP:sta on USA:ssa paljonkin kirjoitettu ja niihin Ojanen viittaa. Tähänastisen amerikkalaisen tutkimuksen ongelmia esitellään vain suppeasti. Kirjoittaessaan hän on osittain olemassa olevan tutkimuksen vanki ja teksti osoittautuu pitkin matkaa lähdeostensa matkassa kulkevaksi, referoivaksi ja lainaavaksi. Kahden esityskäsikirjoituksen kuvaukset analysoidaan, mutta ei esitystapahtumaa ja reseptiä.

Ehkä hieman liian avoimeksi jäävä kysymyksenasettelu – tai sellaisen unohtuminen – perii veronsa: tutkijan oma sanottava tahtoo hukkaa laajaan selostamiseen. Teosten esittelyä seuraavissa luvuissa aiheeksi on nostettu genreproblematiikka, pienen miehen rooli sekä niiden ”kompastuskiviä ja potentiaalia”. Näissä jaksoissa referoidaan myöskin historiallisia teoreetikoita ja tekijöitä sekaisin suomalaisten kanssa pitämättä aina erillään eri tekstien yhteismitattomia statuksia (genreä), lähdearvoa ja synteykonteksteja. Rinnakkaisten ilmiöiden esittelyssä ja esikuvasuhteiden arvioinneissa täytyisi olla kovin tarkkana. Neutraalina esiintyvän dokumenttiteatterin ja agitaation ero on varsin olennainen kysymys, joka sekin täytyy aina kytkeä historialliseen tilanteeseen.

Historiallisten juurien vetäminen myös vähän Venäjän vallankumouksesta taaksepäin, Lontoon sotahistoria-näytelmiin, kuten 1856 esitettyyn Hangon valtaukseseen tai Ranskan vallankumouksen poliittisiin uutisteattereihin vuodelta 1792 olisivat antaneet henkistä liikkuvuutta ongelman pohtimiseen, joka nyt viittaa ongelmitta pelkästään 1900-luvun progressiiviseen kaanoniin.

Teoksena Ojasen kirjalle suo kuitenkin laajan lukijakunnan, koska kysymykset siitä miten, miksi, millä keinoin ja missä merkityksessä teatteri

on tai voisi olla poliittista tänään ovat ilmassa. Ajankohtaisteatterille on toki muitakin malleja, mutta se mikä Elävästä sanomalehdestä nousi esille, oli huolellinen ja faktoja penkova pohjatyö asioiden taustalla. Tutkivaa teatteria. Ulkomaisten teatterikulttuurien tutkimusta tarvitaan suomeksi.

Pentti Paavolainen

Kun moderni tuli ja alettiin akateemisiksi

Timo Kallinen: *Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi. Miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen*. Acta Scenica 7. Teatterikorkeakoulu. Yliopistopaino, Helsinki 2001. & Timo Kallinen, Teatterikorkeakoulun synty. Ammattikoulusta akatemiaksi 1971 - 1991. Elektra, Teatterikorkeakoulun ja Liken julkaisusarja. Gummerus Kirjapaino 2004.

Timo Kallinen on käyttänyt näitten kahden tutkimuksen synnyttämiseen tehokkaasti näköalapaikkaansa teatteriopin opetustehtävissä Teatterikoulussa ja Teatterikorkeakoulussa. Väitöskirja ilmestyi jo kolme vuotta sitten, mutta selonteko Teatterikorkean syntyhistoriasta loppuvuodesta 2004.

Kallisen väitöskirjan teoreettisena näkökulmana on kulttuurihistoriallinen toiminnan teoria, joka pohjautuu erityisesti Stanislavskiakin käsitteeseen L.S. Vygotskiin ja kulttuurihistorialliseen koulukuntaan. Kallinen jäsentää teatteripedagogiikkaa tämän teorian avulla historialliseen kontekstiin Aristoteleesta lähtien. Lopulta hän tulee kiertyneeksi tärkeän auktoriteettinsa, kasvatustieteilijä Yrjö Engeströmin muotoilemaan toiminnan teorian käytännöllisfilosofiseen lähtökohtaan. Sen mukaan toiminnan käsite muodostaa sillan yksilön ja yhteiskunnan välille. Kallinen on jopa innostanut Engeströmiä syventymään Stanislavskiin toiminnan teorian aseinen ja näin vaikuttanut käyttämiensä välineiden valmistamiseen.

Niin ikään Kallinen on hyödyntänyt Vygotskiin palautuvaa käsitettä lähikehityksen vyöhyke, jota sitäkin voidaan tarkastella myös yhteisöjen kehityksen näkökulmasta. Lisäksi Kallisen työssä toteutuu lupauksen mukaisesti teatterihistoriankirjoitusta hallinneen kansallisen idealismin ja historiallisen positivismin kritiikki. Kallinen on itse ollut mukana taistolaisliikchedinnässä, minkä hän työssään erikseen ilmoittaa, ja teatterikoulutuksen dramaattisissa vaiheissa myös asianosaisena. Tiedolla on lukijalle relevantti merkitys, sillä tutkijan arvot ja mieltymykset asettuvat näin siihen maastoon, jossa lukijakin implisiittisellä tasolla asenteineen liikkuu ja

mittaa lukemaansa.

Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi -tutkimus esittelee seikkaperäisesti teoreettisen lähtökohtansa, johon ei teoksen historiallisen kehityksen tarkastelussa takerruta joka käännteessä. Silti se, hetkittäisistä epäilyistäni huolimatta, vaikuttaa taustalla ajatuksellisena kehikkona. Tutkimuksen päättävä tiivistysluku on mielestäni huomattavan toimiva konkretisointi koulutukseen olennaisesti vaikuttaneista toimijoista ja voimakentistä. Huolellisissa alanooteissaan Kallinen on antanut aktiiviselle lukijalle viiheitä laajoihin taustoituksiin ja omiin löytöretkiin. Irtautuessaan Teatterikorkeakoulu-teoksessaan metodisesta oppinäytesablonistaan Kallisen tapa arvottaa ikään kuin avartuu lisää ja vapautuu, erityisesti monivaihteisesti ja tarkasti balansoiduissa merkinnöissään analysoida Turkan isoa roolia teatterikoulutuksessa ja sen ulkopuolella.

Väitöskirjassa Kallinen on jaotellut teoreettisen kehityksensä modernin teatterikoulutuksen kehityksestä viiteen jaksoon: 1) Arvi Kivimaan ideaalimalliin näyttelijäkorkeakouluksi 1930, 2) Wilho Ilmarin aloitusvaiheeseen Suomen Teatterikoulun rehtorina 1943 - 53, 3) lähinnä Ritva Arvelon edustamiin uusiin pyrkimyksiin Teatterikoulun opetuksessa noin vuodesta 1953 lähtien, 4) Jouko Paavolan rehtorikauteen 1953 - 68, jolloin Ilmarin perintö jo muuttui sekä 5) Kalle Holmbergin rehtorikauteen 1968 - 71, jona aikana koulu ja sen korkeakouluosasto olivat ”myrskyn silmässä”.

Wilho Ilmari on Kallisen työn suuri kertomus. Tutkimus alkaa Ilmarin käsityksellä stanislavskilaisesta metodista ja sen pitkäaikaisesta vaikutuksesta koulutukseen jatkuakseen eritoten brechttiläisen paradigman tarkastelulla. Tätä prosessia leimaa Kallisen hahmottelema suunnanmuutos koulutuksessa sisäisestä ulkoiseen, jolloin moderni, ympäröivä maailma ja yhteiskunnalliset painotukset astuvat pikku hiljaa ”sisäisen näkemisen” tilalle ja tähdentävät lopulta poliittisen osuutta koulutuksessa. Tutkimuksellista punaista lankaansa seuraten Kallinen toteaa Ilmarin sulkeutuneen teatterin maailmaan. Kallisen havainto on epäilemättä tärkeä, kun hän arvioi varsin yksipuolisesti stanislavskilaisuuteen uppoutuneen Ilmarin kauden osittaiseksi seuraukseksi sen, että 1960-luvun modernin tulo oli meillä äärimmäisen raju.

Ritva Arvelon vaikutuksen Kallinen sijoittaa lähikehityksen vyöhykkeeseen, jossa muutos alkoi jo tuntua toiminnan kaikissa rakenteissa. Kivimaan tapaan mutta toisin silmin ulos maailmaan ja todellisuuteen katsellut Arvelo saa yllättävän vahvan roolin koulutusmetodien uudistajana. Onkin huomionarvoista, että kun Sakari Puurunen kiinnittyi parin vuoden vararehtoriutensa aikana Ilmarin traditioon, Ritva Ahonen-Mäkelä, Marja

Rankkala, Elina Lehtikunnas ja Elsa Sara olivat Arvelon linjoilla. Problematisoinnin väärtti olisi, miksi nuoret naiset etsivät joukolla hanakasti uusia tarttumapintoja. Olisiko selitys Kallisen kiinnostavasti hahmottamassa kailalaisessa ”syvähenkisessä elämässä”. Se on hänen havaintonaan ollut kotoisen Stanislavski-käsityksemme psykologista perusvirettä. Ehkä se myös oli niin juhlevaa miehistä traditiota, että ”rasitteettomien” naisten paine purkautui luontevasti muihin virtauksiin?

Holmbergin kautta Kallinen luonnehtii niin, että monet muutokset olivat riippumattomia Holmbergin persoonasta. Vastaavasti Teatterikorkeakoulun synnyssä havaitaan, miten Turkka ei puuttunut kaikkeen, mihin olisi ollut aihettakin. Molempien vaikutus oli silti ehdottoman hallitseva.

Tutkimuksessa ehdotettu teatterikentän laajempi mukanaolo koulutuksessa on ilmeisen tarpeen, ei kuitenkaan enää omistajien äänellä vaarantamassa autonomiaa, jota uskottava koulutus edellyttää. Sitoutumisen kaupallisiin tahoihin on nähty muillakin tutkimusaloilla kyseenalaistavan tutkimuksen itsenäisyyden.

Teatterikorkeakoulun synty on kriisien ja umpikujien kirja. Yhtä kaikki teatterikorkeakoulun tulo oli osa suomalaisen yliopistoverkon levittäytymistä yli maan. Vuodesta 1983 taidekorkeakoulut pääsivät korkeakouluneuvoston kautta muiden korkeakoulujen ja yliopistojen kanssa jaolle samasta potista. Kallisen tarkastelemat 20 vuotta alkavat vuodesta 1971, jolloin Holmbergin rehtorius päättyi. Kertojan ääni on järjestelmällisen, monipuolisen ja avartavan koulutuksen kannalla, kenties myös poliittisesti tietoisemmän ja vakaamman. Silti tilaa vievät Turkan manifestointi lieveilmiöineen ja Parviaisen monomaaninen vimma näyttää itse. Koulutuksen näkökulmasta vähemmälle jää moni vahva pedagogi, kuten dramaturgia-käsitteen laajentaja, näkemyksellinen Outi Nyytäjä, jonka lukutavan syntetisoiminen toki mainitaan. Samoin näyttämöllä vilahtaa Maija-Liisa Márton, joka ei lyhyessä ajassa ehtinyt toteuttaa haluaan luoda suhteet uudelleen teatterikenttään ja syventyä opiskelun perusosaamiseen. Isolla tavalla ei piirry myöskään pelottomuutta korostanut Raila Leppäkoski tai miesten joukosta tiukka Kari Heiskanen.

Kallinen muistuttaa, että on harhakuva väittää Turkan persoonan hallinneen kaikkea. Silti tämänkin kirjan henkilöhakemistossa Turkkaan on kaksi kertaa enemmän viittauksia kuin seuraavaan. Turkka hallitsee, halutaan tai ei. Turkan metodeja alettiin soveltaa pian korkeakoulussa, vajaa kymmenen vuotta sen jälkeen, kun Kaisa Korhosen johdolla oli yhteistä työtappaa ja -kieltä etsitty Teatterikoulussa. Tuolloin Stanislavskin ja Brechtin yhdistävä metodi olisi Kallisen mukaan edennyt, elleivät opettajat olisi

lähteneet talosta. Koulutukseen tuli sattumanvaraisempi leima, ja Turkka täytti tyhjiötä isolla volyyymilla. Kun myöhemmin lännestä tullut ”teatteriryhmäideologia vaikutti paljon koulutuksen ihanteisiin”, olisi kiinnostavaa lukea tarkemmin, miten. Sen enempää YT:n kuin Tikapuuteatterin siirtymiseen perinteisestä realismista kohti alitajuisten maailmaa ei Kallisen mukaan Teatterikoulussa näet ollut riittävää opetusmetodiikkaa.

Kallinen toteaa, kuinka kilpailu julkisuudesta kiihdytti asemien hakua Tikapuuteatterin ja ryhmien välillä. Pohdintansa vaatisi, missä määrin julkisuus ja teatteriopetus todellisuudessa korreloivat, erityisesti lööpeissä usein nähdyn Parviaisen tapauksessa. Kun lisäksi korkeakoulun tulon kynnyksellä ”Pete Q kirvoitti sisäistä keskustelua opetusmetodeista, joiden kehittämistä pidettiin tärkeinä”, niiden raottamisen paikka olisi tässä. Pete Q:ta Kallinenkin pitää pesäerona taistolaisuudesta, mutta sen epäpoliittisuuden aiheuttamia reaktioita ylioliittisina. Ehkä vähemmän tietoiset poliittiset tuulet koettiin poliittisina myös siksi, että kaikki oli tapana poliittisoida?

Koulutuskeskus on ollut Kallisen mukaan tärkeä kanava koulun ja kentän välillä. Palauteseminaarien annin purku kertoisi, miten tämä yhteys toimi, miten saatu oppi toteutui teattereissa ja miten palaute vaikutti täydennyskoulutuksen linjanvetoihin.

Turkan metodi on tunnetusti merkityksellistänyt näyttelijäntyötä, jos kohta tunnetilojen äärifyysistämässä on myös vaaransa. Tämä mielessäni luen Kallisen kysymyksen, ”perehtyivätkö opiskelijat todella neljään erilaiseen, jopa vastakkaiseen näkemykseen näyttelijäntyöstä, vai kahdessa vuodessa vain Turkan omaan?” Saman katon alla Sarkolan johdolla ”todella toteutui idea, että opiskelijat perehtyivät käytännössä vuosittain useampaan eri teatterinäkemykseen”, minkä lisäksi Sarkolan opetuksessa korostui ilo, erotukseksi Turkasta. Käytiinkö laitosten välillä opetusfilosofioista lainkaan vuoropuhelua?

Ei ihme, että Teatterikorkeakoulun autonomiaan liittyvä pedagoginen itseymmärrys on aiheuttanut huolta, koulun sisällä ja varsinkin sen ulkopuolella. Kun vaikea synnytys ja lastentaudit ovat jo takana ja Teatterikorkeakoulu on integroitunut alan taidekorkeakoulutukseen ja osaksi tiedeyhteisöverkkoa, hiipii mieleen Kallisen väitöskirjasta ennen muita holmbergilainen malli koulun ajoilta. Onko sillä enää käyttöä vai onko se niin elimellinen osa koulutushistoriaa sulattanutta nykyjärjestelmää, että saamme sen kaiken hyvän ikään kuin luonnostaan?

Sivistynyt ja omintakeinen väitöskirja

Riitta Pohjola: Georg Büchner ja Dantonin kuolema. Vallankumousdraama vai tragedia? 1900-luvun vaihtoehtoja: Brecht ja Müller. Like 2004. (arv. Hanna Suutela)

Riitta Pohjola tarkastelee väitöskirjassaan Georg Büchnerin näytelmää Dantonin kuolema. Hänen pyrkimyksenään on osoittaa, miten vuonna 1835 julkaistussa vallankumousdraamassa kehkeytyy ambivalenssille ja epäilylle rakentuva vaihtoehtoinen, modernin tragedian mahdollisuus. Hän tarkastelee ensin näytelmää historiallisena draamana, sen lähteitä ja intertekstejä ansiokkaasti tutkien. Sen jälkeen hän siirtyy lukemaan näytelmää tragediana Shakespearen perintöä seuraten. Dantonin kuoleman dramaturgian ytimeksi paljastuu traaginen ambivalenssi kahden perusarvon välillä, jotka Pohjola määrittelee: kaikille oikeus elämään ja oikeus ihmisarvoiseen elämään kaikille.

Pohjolan luennan päälinja pyrkii ymmärtääkseni kulkemaan tragedian problematiikasta Shakespearen dramaturgian kautta Lacanin avulla ymmärrettyihin naiskuviin ja niiden mahdollisuuksiin sekä Büchnerin draaman että laajemmin tragedian mahdollisuuksien avaimina. Muotoutuva Shakespearen - Büchnerin dramaturginen linja on kiehtova myös suomalaista draamaa ajatellen. Pohjolan tapa avata sitä voisi toimia myös Kivi-tutkimusta inspiroiden.

Väitöskirjan ongelmat ovat mielestäni lähinnä dramaturgisia. Ensin Pohjola kontekstualisoi Büchnerin toiminnan ja ajattelun varsin tarkkaan ja ensimmäinen pääluku johdattaakin lukijan sujuvasti kokonaiseen historialliseen mielenmaisemaan. Väitöskirjan keskeinen sisältö keskittyy noin 150-sivuiseen toiseen päälukuun. Pohjola tutkii tarkkaan Dantonin kuoleman intertekstejä ja löytää jopa uusia lähteitä, mikä on ei-saksalaiselle tutkijalle erityisen huomattava onnistuminen. Työhön sisältyy lähdekriittinen ekskursio 'Rene Levasseurin muistelmat ja Danton's Tod'. Sen olisi hyvin voinut julkaista erillisenä julkaisunakin, vaikka se väitöskirjassa osoittaa tekijän erinomaista perehtyneisyyttä aiheeseensa.

Eräänlainen ekskursio on myös alaluku Ralf Långbackan Dantonin kuoleman ohjauksesta Turun kaupunginteatterissa 1977. Büchner ei kirjoittanut näytelmiään tietoisesti oman aikansa teatterille. Kun teatteri ja esitys muutenkin on rajattu väitöskirjan rakenteen ulkopuolelle, nousee yksittäinen suomalainen esitys edustamaan koko Büchnerin esitystraditiota. Esityksen paikka teatterihistoriassa saattaa olla ansaittu, mutta se painotuu tässä yhteydessä hieman kohtuuttomalla tavalla.

Ongelmallinen on myös teoksen loppu, jossa lyhyen Brecht-luvun jälkeen päästään Heiner Müllerin ja hänen tragediakäsityksiinsä. Brecht kuvataan lukijalle itsestään selvänä ja tuttuna ajattelijana, teosta muuten ansioittava pedagoginen ote herpaantuu hieman ja luku jää myös huomattavan lyhyeksi edelliseen aihepiiriin verrattuna. Müllerin kautta päästään eurooppalaiseen nykydraamaan, mutta samalla on kuin koko teoksen kysymyksenasettelu muuttuisi, irtoaisi Büchnerista ja kasvaisi suuren tragedian kehityksen kuvaamisen suuntaan. Liitteenä julkaistu keskustelu Heiner Müllerin kanssa ei tarkkaan ottaen kuulu väitöskirjan esittämän kysymyksen alueeseen, vaikka kiinnostava ja julkaisemisen arvoinen onkin.

Toisaalta on kuin väitöskirjan rakenne vinkkaisi silmää Büchnerille tai hänen kanssaan. Juuri Brechtin, Långbackan ja Müllerin kautta kontekstualisoituu, ei niinkään Büchner, mutta hänen tutkijansa. Pohjolan näkemys tragedian mahdollisuudesta ja ideologisesta kriisistä, jota hän sanoo Büchnerin kuvaavan, on sidottu hänen oman sukupolvensa elämyksiin ja kokemuksiin. Antamalla oman inspiraationsa lähteiden näkyä lukijalle, tutkija historiallistaa itsensä, suhteellistaa oman tulkintansa ja säilyttää Büchnerin avoimuuden tulevillekin tutkijoille pohdittavaksi. Samalla päästään paikoin huikaiseviin visioihin – itselleni teoksen sisältämä itsemurhaterrorismin pohdinta resonoi moneen nykyiseen uutisaiheeseen valaisevalla ja uusia ajatuksia tuottavalla tavalla.

Väitöskirjansa alkusanoissa Riitta Pohjola pahoittelee aikaa, jonka työn valmistuminen on kestänyt. Kieltämättä teoksessa olisi ollut aines- ta useammaksikin tutkimukseksi, tieteellisiksi artikkeleiksi ainakin. Työn lukemisen jälkeen olisi kuitenkin suuri kiusaus sanoa kaikille jatko-opiskelijoille: kypsytelkää rauhassa, jos tulos on tämänkaltainen, yhtä sivistynyt, yhtä omintakeinen. Pohjolan tutkimus on hyvin kirjoitettu ja monin paikoin ansioitunut teos, josta toivoisi saksankielisenkin lukijakunnan saavan osansa. Omassa avautuvassa dramaturgiassaan se puhuttelee myös kotimaista sukupolvitutkimusta ja teatterihistoriaa, metahistoriallisena arvoituksena, joka houkuttelee uusiin sovelluksiin ja tulkintoihin.

Hanna Suutela

Teatteria ja politiikkaa 1940-luvun murrosvuosina

Hanna Korsberg: *Politiikan ja valtataistelun pyörteissä, Suomen Kansallisteatteri ja epävarmuuden aika 1934–1950*. Like 2004. &

Hanna Korsberg: *Vallankumousta lavastamassa, Valtion teatterikomitea 1945–1946*. Like 2004.

Suomalaisen teatterin ja politiikan väliset suhteet ovat alkaneet herättää uudenlaista kiinnostusta 2000-luvulla. Tämä on koskenut sekä esittävää teatteria että sen tutkimusta. Tutkimuksen osalta tästä ovat hyvä esimerkki keväällä 2004 ilmestynyt Korsbergin vakiintuneita käsityksiä murtava väitöskirja sekä sen eräänlainen sivutuote, syksyllä julki tullut pieni teatterikirja Valtion teatterikomiteasta, eli ns. Suomelan komiteasta.

Hanna Korsberg politisoi Suomen Kansallisteatterin vuosikymmenet, joita aiemmin on koetettu epäpolitisoida. Kohteena on erikoisesti 1940-luku, jolloin murrokset olivat näyttävimmät, mutta vauhdinotto 1930-luvulta on tarpeen asioiden ymmärtämisen kannalta. Korsberg toteaa tutkimuksensa aluksi, että toinen maailmansota ja sitä seuranneet vuodet edellyttivät Suomen teattereissa toiminnan uudelleenarviointia. Erityisesti ensimmäisen tasavallan aikana vallinneen porvarillisen hegemonian ylläpitämiseen sitoutuneet teatterit joutuivat määrittelemään uudelleen suhteensa yhteiskuntaan ja poliittisiin tapahtumiin 1940-luvun kuluessa. Kulttuurinen hegemonia (Gramsci) ja diskursiivinen valta ovat tutkimuksen teoreettisia työkaluja.

Tutkimuksen keskiössä on Suomen Kansallisteatterin sisäinen vallankäyttö sekä teatterin ja politiikan välinen suhde. Korsberg pyrkii selvittämään, kuka Kansallisteatterissa käytti valtaa, miten teatteria johdettiin ja miten poliittiset muutokset heijastuivat teatterin toimintaan. Tätä pyrkimystään Korsberg seuraa johdonmukaisesti monia aikaisemmin esitettyjä käsityksiä kumoten. Hän nojaa alkuperäislähteisiin, joita ovat Kansallisteatterin johtoelinten pöytäkirjat ja niihin liittyvä johtavien henkilöiden kirjeenvaihto. Korsbergin kritiikin kohteena on varsinkin Rafael Koskimiehen Suomen Kansallisteatteri II 1917 - 1950 (Otava 1972).

Korsberg osoittaa, että kyseinen kirja vaikenee monin kohdin tosiasioista. Kirja käsitteli lisäksi vuosikymmeniä, jolloin Koskimies kuului Kansallisteatterin keskeiseen johtoon, oli usein sen ohjelmiston kirjallinen neuvonantaja ja kirjoitti myös arvosteluja Kansallisteatterin esityksistä Uuteen Suomeen. Ehkä tärkein Koskimiehen hämärtämistä kuvista koskee Eino Kaliman asemaa teatterin pääjohtajana 1917-50. Kalima itse julkaisi tältä kaudestaan muistelmiensa toisen osan Kansallisteatterin ohjissa vuonna

1968. Sen sivuilta piirtyi usein murheellinen mies, joka joutui tyytymään kompromisseihin. Koskimiehen neljä vuotta myöhemmin ilmestynyt kirja antoi asiasta melko lailla toisenlaisen kuvan ja pani jo tuolloin epäilemään että iäkäs tutkijaosallistuja koettaa kaunistella tapahtunutta. Korsbergin väitöksen ansio onkin, että hän osoittaa tällaiset epäilyt dokumenttien valossa oikeansuuntaisiksi. Kaliman muistelmissaan varovaisesti ilmaiset murheet osoittautuvat aiheellisiksi. Korsberg tuo julkisuuteen uutta tietoa Kaliman asemasta teatterin pääjohtajana. 1930-luvun puolivälistä lähtien hänet käytännössä syrjäytettiin ratkaisevan päätöksentekijän paikalta asettamalla hänen rinnalleen erilaisia tarkkailijoita ja toimitusjohtajia.

Tämän tilanteen myötä alkoivat Kansallisteatterin yhteydet Saksan teatterielämään vilkastua jo 1930-luvun lopulla ja jatkosodan aikana oli teatterin suuntautuminen sinne virallisen valtiojohdon tavoin avointa. Tästä tosiasiasta Koskimies vaikenä kokonaan ja yhteyksien yksityiskohtainen osoittaminen on varmaankin Korsbergin väitöksen painavin ansio. Kalima ei ollut saksalaismielinen, ei varsinkaan 1939 tapahtuneen Puolan miehityksen jälkeen ja hänen linjaansa voidaan Korsbergin mukaan luonnehtia ”hiljaiseksi vastarinnaksi” (s. 72).

Kansallisteatterin sotien jälkeinen kehitys, tai tarkemmin linjan reivaaminen uusia olosuhteita vastaavaksi ja sen sisäisten kiistojen puhkeaminen, ovat olleet jo esillä muun muassa muistelmissa. Tapahtumat on selostettu melko selkeästi Jalmari Rinteen kirjassa *Muistelija* (Otava 1985) eikä Korsberg tuo niihin radikaalia uutta. Päinvastoin näillä kohdin Korsberg koettaa selostaa yhtä aikaa turhan monta asiaa ja jää tällöin tavallaan Kansallisteatterin johtokunnan pöytäkirjojen vangiksi ja lukijan ajatus on tällöin vaarana eksyä.

Kansallisteatterin sisäisten riitojen ollessa kuumimmillaan käynnistyi myös koko teatterikenttää koskenut liikehdintä. Valtioneuvosto asetti opetusministeri Johan Helon (SKDL) aloitteesta keväällä 1945 valtion teatterikomitean pohtimaan useita teatterilaitoksen uudistuksia. Komitean puheenjohtajaksi kutsuttiin Helsingin yliopiston voimistelun lehtori, näytelmäkirjailija Klaus U. Suomela ja jäseniksi Yleisradion pääjohtaja Hella Wuolijoki, Suomen Kansallisteatterin pääjohtaja Eino Kalima, Sanomalehti Ilkan päätoimittaja Artturi Leinonen ja kirjakauppias Eric Olsoni. Tämä aloite nojasi SKDL:n uuteen kulttuuripolitiikkaan, jonka tärkein muotoilija sotien jälkeisessä tilanteessa oli Raoul Palmgren. Aloitetta Korsberg käsittelee väitöksensä jaksossa Valtion teatterikomitea haastaa kansallisen hegemonian ja sen jatkoluvuissa (s. 126 - 155). Kaikkea asiaan liittynyttä kiinnostavaa aineistoa hän ei kuitenkaan ole saanut mahtumaan väitök-

seensä, vaan tarvittiin sen täydennysosa, alussa mainitsemani pieni teatterikirja Vallankumousta lavastamassa. Siinä asiaa on selvitetty erikoisesti komitean sihteerin Maija Savutien Teatterimuseossa säilytettävän arkiston pohjalta.

Korsberg osoittaa komitean vasemmistoedustajien esitykset usein yllälyöviksi ja koko komitean työskentelyn sisäisesti kovin ristiriitaiseksi. Tästä huolimatta monet komitean alustavasti muotoilemat ideat jäivät itämään pitkässä juoksussa. Ja vaikka mietintö 40-luvun lopun poliittisen käänteen myötä haudattiin, alkoivat sen useat perusajatukset toteutua 1960-luvulta lähtien uusin tavoin.

Korsbergin mukaan ehkäpä kaikkein konkreettisimmin Valtion teatterikomitean myöhempi vaikutus näkyi Irmeli Niemen johtaman Teatterikomitea 1972:n työssä. Valtion teatterikomitean vaikutus on mietintöjen vertailun perusteella hänen tulkinnassaan ilmeinen, vaikkei Teatterikomitea 1972:n mietinnössä tätä yhteyttä mainitakaan. Tässä on eräs kiinnostava kontakti 1940-luvun loppupuolen ja 1970-luvun alkupuolen ”vaaran vuosien” välillä.

Timo Kallinen

Viisi Neiti Julieta – tutkittua ja koettua tietoa

Laura Gröndahl: *Experiences in Theatrical Spaces. Five Scenographies of Miss Julie*. Ilmari. Design Publications 2004. 220 s.

Taideteollisessa Korkeakoulussa tarkastettiin 5.11.2004 ensimmäinen lavastusta käsittelevä väitöskirja, Laura Gröndahlin *Experiences in Theatrical Spaces. Five Scenographies of Miss Julie*. Tutkimuksessa tarkastellaan viiden August Strindbergin Neiti Julien esitysversion skenografiaa.

Työn alussa Gröndahl korostaa, että tutkimus on tehty lavastajan näkökulmasta. Hänen pyrkimyksensä on ollut ymmärtää, miten moderni ja postmoderni lavastus toimivat esityksen osana.

Vuonna 1888 kirjoitetun Neiti Julien lavastukselle tarjoamia lähtökohtia käsitellessään Gröndahl toteaa, että parenteesien tapahtumaympäristöä koskevien luonnehdintojen perusteella Strindbergin voidaan sanoa odottaneen elokuvan tarjoamia mahdollisuuksia. Kuten tunnettua, näytelmäkirjailijan antamia näyttämöohjeita ei teatterissa useinkaan noudateta. Gröndahlin mukaan lavastajan tehtävänä onkin luoda visuaalinen vastine

näytelmän keskeiselle dramaturgiselle idealle. Hänen mukaansa kirjailija kuitenkin kummittelee Neiti Julien tulkinnoissa silloinkin, kun esitys on sijoitettu parenteseissa kuvatusa poikkeavaan ympäristöön, koska näytelmän tilallinen rakenne on tiiviisti kutoutunut näytelmän tematiikkaan ja dramaturgiaan. Vaikka eri lavastuksissa on nähtävissä vaikutteita Strindbergin tilallis-visuaalisesta ajattelusta, eräs Gröndahlin tutkimuksen läpikäyvä kysymys on, mitä eri tulkinnoissa tapahtui näytelmän naturalismille.

Neiti Julie on saanut Suomessa miltei 40 ensi-iltaa ja näistä tulkinnoista lähempään tarkasteluun on valittu viisi esitystä. Ensimmäinen käsittely esitys oli Tampereen yliopiston draamastudiossa 1970 nimellä Strindberg 70. Muut versiot on nähty Åbo Svenska Teaternissa (1979), KOM-teatterissa (1983), Suomen Kansallisteatterissa (1984) ja Q-teatterissa (1999). Esitykset ajoittuvat 1970–1990 –luvuille, tilakokeilujen vuosikymmenille, joita Gröndahl kuvaa lavastuksen kultakaudeksi. Tuolloin taiteenalan arvostus nousi, koulutukseen kiinnitettiin huomiota ja teattereiden taloudellinen tilanne mahdollisti uusien lavastajanvirkojen perustamisen. Lavastustaiteen kehityksen olisi voinut liittää teatterimme yleisempäänkin kehitykseen: työtehtävien määrän kasvuun vaikutti osaltaan myös se, että maahan rakennettiin tuona aikana kattava kaupunginteattereiden verkosto ja useimpiin teattereihin valmistui 2-3 erikokoista esitystilaa.

Kaikista tarkasteluun valituista esityksistä tutkijalla on ollut käytettävissään runsaasti materiaalia ja hän on myös haastatellut tekijöitä. Tämän aineiston lisäksi Gröndahl mainitsee yhtenä lähteenään – epäluotettavimpana, epävarmana, mutta tärkeänä, kuten hän itse arvioi – oman lavastajantyönsä kautta saamansa kirjoittamattoman tietonsa lavastamisesta. Väitöskirjatyön haasteena onkin ollut kirjoittamattoman tiedon yhdistäminen tutkittuun tietoon ja tulosten saattaminen kirjalliseen muotoon, tiedeyhteisön luettavaksi.

Valittujen esitysten käsittelyllä Gröndahl osoittaa, miten naturalistisen näytelmän tulkinnat ovat muuttuneet moderneista postmoderniksi. Suomen Kansallisteatterin Willensaunassa esitetyssä vuoden 1984 tulkinnassa katsoja oli samanaikaisesti sijoitettu Julien mielen sisälle ja ulkopuolelle. Suggestiivinen lavastus ja realistinen näyttämötoiminta jäivät esityksessä kuitenkin irralleen toisistaan, minkä ohjaaja Olli Tola ja lavastaja Kari Junnikkala olivat kokeneet pettymyksenä. Gröndahlin mukaan tämä todistaa yhtenäisyyden tärkeyttä modernissa teatterissa. Postmoderniksi hän luonnehtii vain Q-teatterin Katariina Lahden ohjaamaa ja Katariina Kirjavaisen lavastamaa tulkintaa. Käsitellyistä esityksistä juuri sen lavastus

oli lähimpänä Strindbergin antamia ohjeita. Realistiselta näyttävä lavastus koostui yksittäisistä ja toisiinsa liittymättömistä objekteista, mikä loi kontrastin mielen ja maailman välille.

Yksittäisten esitysten tarkastelun kautta työssä sivutaan myös lavastuksen tehtävää. Voisi sanoa, että vaikka työssä ei ole Gröndahlin omia lavastuksia, hän heijastaa tutkimukseensa oman henkilökohtaisen näkemyksensä lavastajan työstä. Hänen mukaansa lavastaja luo tapoja asua ja kokea tila, mikä kertoo enemmän esityksen henkilöstä tai henkilöistä kuin paikasta. Myös lavastuksella on hänen mukaansa eräänlainen sanoma: erilaiset lavastusratkaisut auttavat meitä katsomaan maailmaa eri näkökulmista. Idealistisella tasolla tämä ajatus johdattaa meitä yrittämään eri asioiden tarkastelua myös toisten näkökulmasta. Lavastaja voi Gröndahlin mukaan manipuloida katsojan katsomiskokemusta ja se tuo lavastuksen tutkimiseen ideologisen ja poliittisen elementin.

Kokonaisuudessaan voi sanoa, että Gröndahlin työ on täynnä kiinnostavia havaintoja ja tutkimustuloksia lavastuksesta esityksen osana. Hän on onnistunut pukemaan kirjoittamattoman tietonsa sanoiksi ja välittämään sen myös kirjansa lukijoille. Tekijän perspektiivistä tehty tutkimus on tuonut uutta tietoa tutkimuksen kentälle.

Hanna Korsberg

Keskusteleva tutkimus Teatteri Jurkasta

Kaarina Kytömaa (Toim.): *Jurkka - Teatteri huoneessa*. Like 2003. Työryhmä: Kaarina Kytömaa, Hannu Harju, Hanna-Leena Helavuori, Pirkko Koski, Outi Lahtinen, Pentti Paavolainen, Eila Pousar, Kalle Sandqvist, Ville Sandqvist, Terhi Tarvainen.

Ajatus kirjoittaa instituutiohistoriaa työryhmänä on lähtökohtaisesti hyvä. Monipäinen kirjoittajakunta synnyttää välittömästi näkemyksen tutkimuskohteensa ja toisaalta itse historiankirjoituksen moniäänisyydestä. Kaarina Kytömaan toimittamassa teoksessa kuvataan eri näkökulmien avulla Teatteri Jurkan perustamista, suvun historiaa, yksittäisiä esityksiä sekä Jurkan ja Jurkkien paikkaa teatterin kentällä. Teatteri Jurkka on tällä keinolla saanut varsin kiinnostavan tiiliskiven kunniakseen ilman, että sen lukemisen jälkeen syntyisi kaikkietävä ”kaikki on jo tutkittu” -tunnetta.

Vaikka teos löytää paljonkin kiinnostavaa Teatteri Jurkan historiasta,

sen moniäänisyys on myös sen ongelma. Artikkelit ovat keskenään epäta-
saisia ja myös niiden tutkimuksellisessa otteessa on merkittävää hajontaa.
Tällä tarkoitan sitä, että kaikkien artikkeleiden kohdalla tavoiteltu postpo-
sitivistinen historiantulkinta ei ole yhtä syvällistä, joissain paikoin siihen
kuuluvia sanankäänteitä voisi pitää pintasilauksenakin. Romantisoitu his-
toriantulkinta kurkistelee säröistä kuin vuoroaan odottava esiintyjä verhon
takaa.

Osa ongelmaa on mittavan materiaalin toimittamisessa. Toistoa on
valtavasti. Erityisen paljon se häiritsee, kun toistuvasti puhutaan teatterin
pienestä koosta ja teatteri Jurkan ja Jurkan suvun suhteista. Jos tavoite niin
suvussa kuin kirjoittajillakin on ollut näyttää sukulaisten voivan suhtautua
toisiinsa ammattilaisina ja kollegoina, miksi käyttää sukulaisuusmääreitä
retorisena keinona artikkelista toiseen? Erityisesti Emmi ja Vappu Jurkan
jähtettäminen äidin ja tyttären rooleihin toistuu niin usein, että se saa
miettimään, tuleeko kirja toistaneeksi vanhan totuuden, että naiset ovat
aina historian äitejä, tyttäriä, sisaria ja vaimoja. Toisaalta pidin virkistävänä
sitä, että Eila Pousar huomioi artikkelissaan Vappu Jurkasta myös hänen
yksityiselämänsä teatterityön kontekstina. Pikkuseikat kuten äitiysloman
pituus tai avoliiton status historiallistavat osaltaan naispuolisen näytteli-
jättären työtä. Mustalaisromanttinen sukulegenda olisi ansainnut kriitti-
semmän tarkastelun, etenkin kun kyseessä on kovin perinteinen näyttelijä-
nammattiin liittyvä rinnastus.

Yhtä kaikki, Jurkan suvun miehille tuntuu teoksessa kirjoittautuvan
myös suvusta irrallinen elämä, naisille ehkä ei. Tätä ongelmaa yrittää ym-
märtääkseni aukoa Outi Lahtisen artikkeli Emmi Jurkan taiteilijuudesta.
Sen kysymyksenasettelu jää kuitenkin hiljaiseksi verrattuna tautologian
voimistamaan sukutarinaan.

Ville Sandqvistin artikkeli liikkuu lapsuuden muistoissa, mutta niis-
säkin kiinnostavasti Heideggerin liepeillä. Alaviitteisiin jääneet filosofiset
pohdinnat olisi kenties voinut nostaa ja purkaa myös päätekstiin. Sandqvist
on taiteilijuutta ja näyttelijäntyötä pohtiva kirjoittaja. Yhdessä Outi Lah-
tisen Emmi-luennan kanssa hänen artikkelinsa voisi jopa nähdä kasvatta-
van eräänlaista vastatarinaa teoksen familismiin päin olevalle päälinjalle.
Ville ja Kalle Sandqvistin mukanaolo puoltaa muutenkin erinomaisesti
paikkaansa tutkijapainotteisessa työryhmässä. Kalle Sandqvistin katsaus
vuosien 1988 - 2003 talouteen ja hallintoon tuo teokseen tervetullutta sel-
käränkaa. Se toimii erityisesti Hannu Harjun artikkelin 'Ihminen, huone,
rikos – Teatteri Jurkka uuden kotimaisen näytelmän estradina' kiinnos-
tavana keskustelukumppanina. Hannu Harjun artikkeli on hyvä raportti

nykydraaman ja nuoren polven saapumisesta Jurkkaan. Harju nostaa esiin kiinnostavia aikalaisteemoja ja kytkee Jurkan järjestelmällisesti teatterikentän ja erityisesti itsenäistyvien teatterikorkeakoululaisten vaiheisiin. Kalle Sandqvistin ja Hannu Harjun tekstien vuoropuhelusta syntyy lukuisia kiinnostavia lähihistorian kysymyksiä.

Pentti Paavolaisen 'Vanha Jurkka ja kotimainen draama Emmin kaudella' on ohjelmistoa ja erityisesti tärkeää 1950-luvun kotimaista draamaan luotaava vakaa artikkeli. Teoksen kokonaisuuteen sopivasti draama saa sijansa ohjelmiston osana, esitysten kautta ja kritiikkejä luetaan ymmärryksellä argumentoinnin tueksi. Pirkko Kosken Strindbergin näytelmiin keskittyvä artikkeli tarjoaa nipun historiallisia esitysanalyysyjä. Sen lisäksi, että artikkeli liittyy kiinnostavasti yleisempiin Strindberg-vastaanoton kysymyksiin, Jurkan konkreettinen teatteritila kutoutuu osaksi esitysanalyysiä. Näin ei suinkaan tapahdu kaikkialla kirjassa. Monissa muissa kohdin teatteritilan pientä kokoa päivitellään ja asian merkittävyyttä pyritään purkamaan, mutta esitykseen tarjoamiin luentoihin ei sen enempää syvennyttä.

Kaarina Kytömaa on paitsi toimittanut kirjan, myös kirjoittanut useita sen alaluvuista. Paras niistä on perinteistä historiaa mukaileva johdanto 'Pienteattereiden pioneeri'. Paikkansa kokonaisuudessa puoltavat myös operettia ja komediaa erikseen esiin nostavat luvut. Sen sijaan moni asia sinänsä sujuvassa luvussa 'Teatteri, jolla on suojelusenkeleitä - Vironkadun teatterin henki' löytyy muualtakin kirjasta. Luvun redusoiminen olisi saatanut vähentänyt teatteriin liittyvä romantiikkaa että kirjaa vaivaavaa taufoonia.

Erityisen kiitoksen ansaitsee mielestäni Hanna-Leena Helavuoren oivaltava luenta Sakari Jurkan näyttelijäntaiteesta. Sen lisäksi, että se tekee todellakin ansaittua oikeutta tutkimuskohteelleen se on otteensa selkeydessä teoksen kestävintä tutkimuksellista antia.

Teokseen sisältyvä henkilökuntaluettelo sekä ensi-iltojen lista ovat erinomaista tutkimusmateriaalia muillekin kuin Jurkan tutkijoille. Kirjan kuvitus on valaiseva, hauska ja monipuolinen, mutta taitto hieman levoton. Osasyynä ovat haastattelusitaatit tai kuuluisan vieraskirjan otteet, joita olisi kyllä voinut karsia huomattavasti enemmänkin. Etenkin puhekielisten haastatteluotteiden pituutta olisi voinut tarkentaa, sillä puoli sivuakin tätä laatua on yleensä liikaa ja vie voimaa päätekstillä ja esitystavan selkeydeltä.

Hanna Suutela

The Performance Looks at Us

Eds. Pia Houni –Pentti Paavolainen – Heta Reitala – Hanna Suutela

Stage and Research 1

Publication series of the Finnish Association of Theatre Research 2005

ENGLISH ABSTRACTS

Esa Kirkkopelto:

The Phenomenon of the Stage

Esa Kirkkopelto gave a spoken address to the Finnish Society of Aesthetics. The Stage is fundamentally defined as the stage of human beings in action, where the basic contract of the stage is made on every occasion in all its historical and social variations. It is always defined in relation to the fundamental and stable transcendental contract which is formed by our experience in life and its relationship to the inevitable tension of what is real and what is possible. In the theatre we trust only what follows and promotes that relationship.

Timo Heinonen:

Stage, Mimesis and Différance™:

On the Deconstructive Architectures of Theatrical Space.

The ontological question of the stage and its Derridian concerns can be summed up in one word: mimesis. The stage always produces a fissure between the performer and the performed. In this way the stage problematizes the presence and the fundamental meaning it possesses in the great tradition of western metaphysics. Thus, any discussion on the concept of the stage is always also philosophical by nature. The stage embodies the aesthetics of absence and the structure of the impossible. All the deconstructive strategies regarding the stage concerning space and narration as well as general ethics of the stage can be derived from this fact. Theatre's potential ability as tekhnē to question the representation and its aesthetics extending over centuries and to dismantle the structures offered as the presentation of truth is ontological to theatre. This is the reason Plato chose to exclude poets from his utopian republic. On the level of theatre theory, the result of deconstructive strategies, the logic of différance is obvious. By disengaging from the sphere of logos, the immediate presence of

truth, as well as from the genre of mythology, and by replacing the horizon of presence with the aesthetics of absence, the deconstructive theory of stage discards the mimetologism and narcissism of the systemic theories in favour of the poetics of Otherness.

Lasse Kekki:

Angels Then and Now: The Radical Visions of Tony Kushner's Play *Angels in America*

*Tony Kushner's play from the early 1990s, *Angels in America I–II*, has been praised as one of the most important theatrical works on the threshold of the 21st century. Kushner's play can be effortlessly read in the context of postmodernism, a phase in which the conditions of the formation of such concepts as sex, gender, ethnicity, identity and sexuality are renegotiated. In *Angels in America* this turmoil is illustrated by the ambiguous sex and gender positions of the characters. Moreover, with its open-ended structure Kushner's play refuses to fix any unanimous world view; this contributes to and strengthens the play's explicit political and extremely radical visions. Indeed, Kushner's play homosexualizes, or queers, American history: the play, as its subtitle reveals, is "A Gay Fantasia on National Themes." The basic assumption behind the play is that – since there is no real past belonging to anybody – one can invent it. By keeping in mind that nobody owns the past, Kushner creates a daring interpretation of America's past and present in which gay people play a prominent role.*

Hanna-Leena Helavuori:

The Visible Invisible – How the Director Shows in a Performance.

Kaisa Korhonen and Familjen Bladhs barn

*The article discusses Kaisa Korhonen's direction and how her work is shown in the performances. The material used includes a performance of the play *Familjen Bladhs barn* (2004) and Korhonen's interview. The perspective also covers director/actor co-operation. The article associates directorship with auteurism, as well as post-modern and post-structuralist thinking about deconstructing the subject and the death of the author, while also studying it in the context of gender. The article speaks out for strong auteurism, discusses the link-up between auteurism and the crisis of authorship, gender, the degeneration of the concept of directorship. Furthermore, the article discusses the methodology and ethics of research into directorship. In a communicative, confidential and interactive research process, the researcher commits herself to the director she is studying and this way has an impact on the contents of information. Therefore, the researcher must be sensitive when encountering people, performances and processes.*

Teemu Paavolainen:

Puppet Theatre and Cognitive Science:

An Ecological Viewpoint on Performing Objects.

The article brings together aspects of puppet theatre and second-generation cognitive science. After introducing the Lakoff–Johnson framework and a previous application in theatre historiography (McConachie), it aims to tackle the “conceptual anatomy of animacy” via cognitive viewpoints on childhood development and religion, for instance. The relationship between puppet and puppeteer is discussed through the PART-WHOLE and CENTER-PERIPHERY conceptualizations of H. Jurkowski and S. Tillis – suggesting, briefly, some “reality effects” of the use of such metaphors. To conclude, the traditional cultural positioning of Western puppetry is related to how prototypical Western puppets lie PERIPHERAL to the puppeteer’s corporal CENTER. The relevance of cognitive studies to theatre research is located in its grounding in the body, interacting with its environment.

Pentti Paavolainen

Hinkemann by Ernst Toller – A Key Work in 1920s Finland:

Self-reflection or Agitation?

The German Expressionist playwright Ernst Toller wrote Hinkemann (1923) about a workingman who had lost his genitals in the 1st World War. Eugen Hinkemann could bear even the incidental sexual infidelity of his wife, but not her imagined laughter at him during his humiliating circus booth engagement as a Savage Man. Grete cannot convince Eugen of her love and affection to him, and commits suicide. Hinkemann goes on living without any illusions about the cruelty of human beings to each other. In post Civil War Finland (1918-), where the heavily punished red workingmen only gradually regained their rights as citizens, all 11 productions of this poetic play were met with strongly moved audiences. In historiography the notions of the political dimensions of the play have been limited to those of general pacifism, according to the lines of the left wing journalists of the 1920s omitting the critical aspects of the play to the workers’ movement and its more existential issues.

Pirkko Koski:

Tradition and Rupture:

Eino Salmelainen’s Interpretation on The Heath Cobblers.

Aleksis Kivi’s The Heath Cobblers at the Tampere Workers’ Theatre in 1954, directed by Eino Salmelainen, was the first real revolt against the canonical performance style, which was developed by the turn of the 19th century, of this

classical play. Instead of the comic heights, the director stressed the realistic tone and the whole society instead of Esko, the protagonist. The production did not allow laughter about the disasters of personal life, including drinking. Realism was thus clearly in conflict with what was nationally approved. The Heath Cobblers seems to have created its canonical strength out of contradictions which testify to the dynamics and give different epochs an opportunity to discuss their own time. The existence of nationally recognised character has an impact, but it cannot dictate the borders of the canonization process.

Mikko-Olavi Seppälä:

Money, Dramas and Guidance:

The Founding of the Union of the Finnish Workers' Theatres in the 1910s.

Although unsuccessful, the first initiative in founding a central organization for the Finnish workers' theatres was taken by the only one that was professional, The Kansan Näyttämö of Helsinki. Later, however, initiators appeared among the ranks of the small workers' theatres or acting clubs in the South-Eastern Finland. The tasks of the central organization were to obtain (socialist) plays and stage rights, to give advice, and to lend clothing and properties to its member theatres. The Union was founded only seven weeks before the outburst of the Civil War and was able to continue its activity in 1920 after a hiatus of two years. Its central bureau was located in the Tampere workers' house.

Joanna Weckman:

Pioneers of Finnish Costume Design

For a long time Finnish theatre research has held the view that professional costume designers did not exist before the 1960s. This idea has been a result of the minor interest in the field of Finnish theatre costume design history rather than any real investigation. This article suggests that it is possible to talk about professional Finnish costume designers as early as the 1930s, when Martha Neiglick-Platonoff and Regina Backberg begun their careers as costume designers for operettas, ballets and operas. Some years later, Bure Litonius, a general "costume expert", started working with historical films during the golden years of Finnish film industry and likewise with theatre. Ritva Karpio represents the next professional generation whose wider working methods and artistic ambition slowly lead the costume designer to have position in the artistic team as a partner with the stage designer and the director.

KIRJOITTAJAT JA TOIMITTAJAT

Timo Heinonen, FM, toimii lavastustaiteen assistenttina Taideteollisessa korkeakoulussa elokuva- ja lavastustaiteen osastolla ja esitysteorian tuntiohjelmissä. Hän toimii Teatterikorkeakoulussa esitystaiteen ja –teorian koulutusohjelmassa. Hän valmistelee tilan ja kerronnan dekonstruktiivisia strategioita käsittelevää väitöskirjaa. Heinonen on opiskellut virtuaalilavastusta TaiK:ssa ja Tukholman Kungliga konsthögskolanissa. Hän on suunnitellut virtuaalilavastuksia, opettanut eri yliopistoissa, toiminut teatteritieteen assistenttina Helsingin yliopistossa, julkaissut alan artikkeleita sekä toimittanut ja osin kirjoittanut oppikirjan Dramaturgioita (2001/2003) yhdessä Heta Reitalan kanssa.

Pia Houni, TeT, dosentti, hoitanut teatterin ja draaman tutkimuksen professorina Tampereen yliopistossa. Hän on tutkinut teatteria harrastavien nuorten odotuksia tulevaisuuden suhteen. Väitöskirjassaan Näyttelijäidentiteetti (2000) Houni tarkasteli suomalaisten ja englantilaisten näyttelijöiden tapaa jäsentää ammattia ja elämäkertansa. Artikkeleissaan hän on käsitellyt näyttelijöiden julkisuuskuvaa sekä draama-analyysia. Houni on perehtynyt erityisesti laadullisten aineistojen käyttöön teatterintutkimuksessa. Hän on saanut yliopistoyhteisön myöntämän hyvän opettajan palkinnon.

Timo Kallinen, TeT, on perehtynyt teatterikoulutuksen historiaan Suomessa. Hänen väitöskirjansa Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi. Miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen. (2001) käsittelee koulutusta 1940-luvulta 1960-luvulle. Teos sai jatkoa Teatterikorkeakoulun synty. Ammattikoulusta akatemiaksi 1971-1991. (2004). Kallinen on toiminut laajasti teatterihistorian opettajana alan oppilaitoksissa ja julkaissut lähihistorian aiheista.

Lasse Kekki, FT, on Turun yliopiston yleisen kirjallisuustieteen assistentti ja Suomen Akatemian tutkijatohtori. Hän on julkaissut teoksen From Gay to Queer. Gay Male Identity in Selected Fiction by David Leavitt and in Tony Kushner's Play Angels in America I-II (2003) sekä useita homodraamaa ja -teatteria käsitteleviä artikkeleita niin Suomessa kuin

ulkomaillakin. Kekki on myös yhdessä Kaisa Ilmosen kanssa toimittanut teoksen *Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen* (2004).

Riikka Kiema, julkaisusarjan graafinen suunnittelu.

Esa Kirkkopelto, FT, on väitellyt filosofiasta Université Marc Blochissa, Strasbourgissa Philippe Lacoue-Labarthen oppilaana, aiheesta *Tragédie de la métaphysique – contributions à la théorie de la scène* (2002). Hän on teatterintekijä ja filosofian tutkija ja työskentelee Helsingin yliopistossa taiteiden tutkimuksen laitoksella sekä Nälkäteatterissa. 1990-luvulla hänen merkittävä taiteellinen tuotantonsa syntyi Ylioppilasteatterissa ja Q-teatterissa.

Hanna Korsberg FT, vs. yliopistonlehtori, on keskittynyt Suomen Kansallisteatterin historiaan 1930-50 -luvuilla. Väitöskirja *Politiikan ja valtataistelun pyörteissä, Suomen Kansallisteatteri ja epävarmuuden aika 1934-1950* (2004) tietoisesti kytki kansallisen päänäyttämön tapahtumia ajan yleisiin poliittisiin ilmiöihin, mitä on jatkanut katsaus *Vallankumousta lavastamassa, Valtion teatterikomitea 1945-1946*. Korsberg on opettanut HY:n teatteritieteessä, julkaissut runsaasti artikkeleita omalta alaltaan.

Pirkko Koski, FT, YTK, Helsingin yliopiston teatteritieteen professori. Koski on kanasivälisen kesäkoulu International Centre for Advanced Theatre Studies (ICATS) johtaja, ja kansainvälisen teatterintutkijoiden liiton (IFTR/FIRT) hallituksen jäsen ja aiempi varapuheenjohtaja, sekä toiminut useissa alan luottamustoimissa, mm Teatterintutkimuksen seuran ensimmäinen puheenjohtaja. Koski on julkaissut laajalti Suomen teatterihistorian alalta, kotimaissa ja ulkomailla, toimittanut julkaisuja ja kirjoittanut monografioita kuten *Kansan Teatterin historian*, väitellyt *Eino Salmelaisen ohjauksista* ja kirjoittanut *Hella Wuolijoen elämäkerran*. Vuonna 2005 ilmestyy *Strindberg ja suomalainen teatteri*.

Risto Ojanen, FT, päätoimittaja. Ojanen on toiminut teatterikriitikkona, ohjaajana ja teatterinjohtajana sekä väitellyt journalismin ja teatterin yhtymäkohtaan asettuvasta USA:n liittovaltion teatteriprojektin *Living Newspaper –ilmiöstä 1930-luvulla*.

Pentti Paavolainen, FT, taiteen tutkimuksen professori Teatterikorkeakoulussa. Jouko Turkan ohjauksia käsittelevä Turkan pitkä juoksu ja 1960-luvun kaupungistumista käsittelevä väitöskirja Teatteri ja suuri muutto, ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana 1959-71, ovat saaneet jatkoa monelta alalta kirjoitetuista artikkeleista ja teatterihistorian oppimateriaaleista.

Teemu Paavolainen, FM, on teatterin ja draaman tutkimuksen jatko-opiskelija Tampereen yliopiston taideaineiden laitoksella. Valtakunnallisen esittävän taiteen tohtorinkoulutusohjelman VESTin rahoittamassa väitöskirjatyössään hän tutkii ihmisen ja esineen tila- ja voimasuhteita 1900-luvun kokeilevassa teatterissa: modernin perinnettä ja sen relevanssia postmodernissa.

Heta Reitala, FK, tutkija, jatko-opiskelija, Helsingin yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos. Toimittanut oppikirjan Dramaturgioita (2001/2003) yhdessä Timo Heinosen kanssa, sekä useita julkaisuja suomalaisen skenografian alalta, viimeksi Suomen Lavastustaiteilijain liiton juhla-kirjan (2005).

Sipriina Ritaranta, julkaisusarjan toimitussihteeri; taittaja.

Mikko-Olavi Seppälä, FM, jatko-opiskelija, valmistelee väitöskirjaa työväenteatterien historiasta Helsingin yliopiston taiteiden tutkimuksen laitoksella teatteritieteessä. Hän on julkaissut mm. Kuopion teatteriroiminnan historian sekä kirjoittanut osioita Suomen kulttuurihistoriaan.

Hanna Suutela, FT, teatterin ja draaman tutkimuksen professori Tampereen yliopistossa vuodesta 2005. Suutela on väitellyt Sakari Puurusen oopperaohjauksesta Viimeiset kiusaukset (1999). Hän on lisäksi kirjoittanut monikulttuurisesta Cassandra –projektista, aikamme naisohjaajista, sekä Suomalaisen Teatterin naisnäyttelijöistä, mm Ida Aalbergista.

Joanna Weckman, pukusuunnittelija TaM, Työskennellyt pukusuunnittelijana teatteri-, ooppera- ja tanssiproduktioissa vuodesta 1996 lähtien. Valmistelee näyttämöpukusuunnitteluun liittyvää väitöskirjaa Taide-teollisessa korkeakoulussa.

Esitys katsoo meitä

Esitys katsoo meitä

Esitys katsoo meitä