

TAMPEREEN YLIOPISTO

Karri Kuusela

KOTIMAISEN NÄYTELMÄN KULTAKAUSI?

Suomalaisen nykynäytelmän nousun taustaa ja tarkastelua

Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma

Joulukuu 2016

TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

KUUSELA, KARRI:

Pro gradu -tutkielma, 105s.

Teatterin ja draaman tutkimus

Joulukuu 2016

Pro gradun aiheena on suomalaisen näytelmän kultakaudeksi nimetty ajanjakso, joka ajoittuu 2000-luvun alkuvuosista nykyhetkeen. Tutkielma erittelee, mitä kultakausi käytännössä edellyttäisi ja arvioi näiden tekijöiden kautta, onko perusteltua puhua poikkeuksellisesta menestyksestä. Tutkimus tarkastelee lisäksi, mitkä muutokset ovat kotimaisen näytelmän mahdollisen määrällisen nousun taustalla ja mistä puhe kultakaudesta on syntynyt.

Tutkimuksen lähtökohtana on ensin selvittää kotimaisen näytelmän määrällinen menestys Teatterin Tiedotuskeskuksen kokoamien tilastojen pohjalta. Tarkastelu käsittelee ajanjaksoa 1980-luvun puolivälistä nykypäivään. Näytelmien esitysmäärien, kantaesitysten määrän, myytyjen lippujen ja suosituimpien näytelmien kautta arvioidaan, voidaanko tilastollisesti puhua merkittävästä positiivisesta muutoksesta kotimaisen näytelmän kannalta. Tilastollisen analyysin jatkoksi erillään erilaisia menestyksen osa-alueita, joiden pohjalta tarkastellaan kotimaisen näytelmän tilannetta. Suomalaisen näytelmän kannalta tällaisia tärkeitä osa-alueita ovat esimerkiksi näytelmien laatu, näytelmäkirjailijoiden asema, määrälliseen kasvuun mahdollisesti vaikuttaneet lieve-ilmiöt ja kotimaisen näytelmän arvostus. Pohjana tarkastelulle toimivat asiantuntijahaastattelut ja julkaisut. Haastateltaviin kuuluivat teatterintutkija Riitta Pohjola-Skarp, näytelmäkirjailija ja Teatterikorkeakoulun lehtori Maria Kilpi, näytelmäkirjailija ja ohjaaja Pasi Lampela, Tampereen Työväen Teatterin dramaturgi Seija Holma, Näytelmäkulman dramaturgi Jussi Suvanto ja Teatterin Tiedotuskeskuksen johtaja Hanna Helavuori.

Tilastollisen tarkastelun perusteella selviää, että kotimaisten esitysten osuus teattereiden ohjelmistosta on noussut noin kymmenen prosenttiyksikköä 1990-luvun alun tasosta. Myös kantaesitykset ovat lisääntyneet. Kaikkiaan tilastot eivät yksiselitteisesti osoita kotimaisen näytelmän suurta menestystä, mutta antavat kuitenkin pohjaa jatkotarkastelulle.

Eri osa-alueiden tutkiminen osoittaa, että kotimaisten näytelmien määrällinen nousu johtuu monesta eri tekijästä. Teattereiden vaikea taloudellinen tilanne ja kulttuurinen ilmapiiri ovat saattaneet myötävaikuttaa kotimaisten näytelmien määrän kasvuun. Kotimaiselle näytelmälle ja ylipäänsä taiteella voi nähdä olleen tarvetta muuttuneen suomalaisuuden kuvaajana ja rakentajana. Toisaalta vahva koulutus ja näytelmäkirjailijoiden oma päämäärätietoisuus ovat myös edesauttaneet näytelmien tilannetta. Näytelmien laatu näyttäytyy ennen kaikkea laajana, joskin tekijöiden asema ja näytelmien työstämisprosessit vaatisivat parannusta. Lisäksi teattereiden talouskeskeinen ajattelu saattaa aiheuttaa näytelmien yhdenmukaistumista. Kaiken kaikkiaan kotimaisen näytelmän jonkinlainen nousukausi vaikuttaa todelliselta, mutta erityisesti talouden takia myös huolenaiheita on useita. Kultakausi on kuitenkin vahva ilmaus, joka saattaa peittää alleen joitakin merkittäviä kysymyksiä.

Asiasanat: näytelmät, näytelmäkirjailijat, Teatterikorkeakoulu, ohjelmistopolitiikka, kulttuuripolitiikka, teatteritilastot, kotimaisuus, näytelmien laatu, dramatisoinnit, kansallinen identiteetti

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
2. TUTKIMUKSEN TAUSTA	3
2.1. Kultakausi	4
2.1.1 Kultakauden kritiikki	7
2.2 Suomalaisen näytelmän historia	9
3. TEKIJÖITÄ KULTAKAUDEN TAUSTALLA	15
3.1 Teatterikorkeakoulu	15
3.2 Uudet työskentelytavat	18
3.3 Johtavat kirjailijat ja teattereiden panostus	20
4. KOTIMAINEN NÄYTELMÄ TILASTOJEN VALOSSA	23
4.1 Esitysmäärät	23
4.2 Kantaesitykset	26
4.3 Myydyt liput.....	28
4.4 Suosituimmat näytelmät	30
5. KYSYMYKSIÄ JA MITTAREITA KULTAKAUDESTA.....	38
5.1 Näytelmien laatu	38
5.2 Näytelmäkirjailijan asema	49
5.3 Dramaturgit	53
5.3.1 Kielikysymys.....	59
5.4 Dramatisoinnit.....	65
5.5 Näytelmien kiertäminen.....	73
5.6 Ohjelmistopolitiikka ja talous	77
5.7 Näytelmien myyminen kotimaisuudella.....	80
5.8 Muut kotimaiset taiteet	82
5.9 Kotimaisen näytelmän itseisarvo	84
5.10 Näytelmien vienti ulkomaille.....	85
5.11 Taidepolitiikka	87
6. YHTEENVETO JA JOHTOPÄÄTÖKSET	89

1. JOHDANTO

Kotimainen näytelmä on ollut näkyvästi esillä teattereiden ohjelmistoissa viime vuosina. Julkisuuteen on noussut useita uusia näytelmäkirjailijoita ja moni vakiintuneempi nimi on tuottanut teoksia tasaiseen tahtiin. Samalla on syntynyt kuva siitä, että suomalainen näytelmä voi nykyään erityisen hyvin. Joissakin yhteyksissä on jopa käytetty nimitystä ”kultakausi”. Nimityksen oikeellisuus tai edes sen sisältö eivät ole yksiselitteisiä asioita.

Aiheeni valinta juontaa juurensa yhtäältä näytelmistä itsestään. Monet suomalaiset nykynäytelmät ovat olleet luku- tai teatterikokemuksina kiinnostavia. Näytelmät kuten Juha Jokelan *Fundamentalisti*, Emilia Pöyhösen *Valitut*, Okko Leon *Kenttä*, Pasi Lampelan *Meidän poika* ja Pipsa Longan *Lauluja harmaan meren laidalta* ovat omalta osaltaan näyttäneet, että draamalla on annettava tänä päivänä. Tuotteliaita näytelmäkirjailijoita tuntuu olevan useita ja näytelmien taso vaikuttaa laajalta.

Vuoden 2005 *Teatteri*-lehden numeron 8 sisällys-lehdellä on niputettu yhteen kotimaisia näytelmäkirjallisuuden suurnaisia Hella Wuolijokea, Minna Canthia ja Maria Jotunia käsittelevä artikkeli ja uutta kotimaista näytelmää arvioiva artikkeli. Otsikkona kokonaisuudelle on ”draaman kultakaudet”. (*Teatteri* 2005, 2.) Vain viisi vuotta aiemmin samassa lehdessä oli keskusteltu suomalaisen draaman kriisistä (Mäkelä 2000, 9). 2000-luvun alkupuolella oli muitakin merkkejä siitä, että uusi kotimainen näytelmä ei välttämättä herätä teattereiden kiinnostusta. Samaan aikaan toisaalta oli jo huomioita noususuhdanteesta (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015). Muutos menestyksestä puhumiseen on tapahtunut suhteellisen lyhyessä ajassa.

Kotimaisen näytelmän tilanne hahmottuu osin määrällisesti. Mielikuva suomalaisten näytelmien poikkeuksellisen suuresta määrästä vaatii vahvistusta. Ensimmäinen tutkimuskysymys onkin se, vahvistavatko tilastot kotimaisen näytelmän nousukauden. Teatterin Tiedotuskeskuksen keräämien vuosittaisten tilastojen kautta on mahdollista selvittää, onko menestysjaksosta puhumiselle perustaa. Tässä tutkimuksessa on tarkoitus tarkastella tilastoja esimerkiksi esitysmääristä, myydyistä lipuista ja kantaesityksistä. Kotimaisten näytelmien mahdollinen määrällinen menestys toimii samalla pohjana jatkotarkastelulle.

Tarkoitus on pohtia, mistä eri osatekijöistä taiteenlajin menestys muodostuu ja miltä kotimaisen näytelmän tilanne näyttää näiden tekijöiden osalta. Erilaisten indikaattoreiden kautta voidaan selvittää pelkkiä tilastoja laajemmin, kuinka perusteltua puhe menestyksestä on.

Kultakausi on myös nimitys, jolla on alkulähteensä. On aiheellista pohtia, millaiset tekijät mahdollisesti ovat nostaneet sen yleisempään tietoisuuteen teatterimaailmassa. Menestys ja menestyksestä puhuminen eivät välttämättä kulje käsi kädessä ja saattaa syntyä mielikuvia, jotka elävät omaa elämäänsä. Tarkoitus on pyrkiä erottamaan syntynyt mielikuva todellisesta tilanteesta. Samalla voidaan pohtia, millaisissa olosuhteissa puhe kultakaudesta on syntynyt.

Kotimaisten näytelmien mahdollinen lisääntyminen on monitasoinen ilmiö tutkittavaksi. Onkin kiinnostavaa selvittää, millaisista tekijöistä se rakentuu. Lähemmällä tarkastelulla taustalta on mahdollista löytää moninaisia vaikuttajia, joista osa juontaa juurensa kauemmas historiaan. Tarkoitukseni on osin valottaa laajemmin näitä kotimaiseen näytelmään vaikuttaneita muutoksia ja niiden syntylähteitä. Tätä kautta on mahdollista saada ymmärrystä siihen, miksi suomalaiset näytelmät ovat nousseet yhä vahvemmin esiin teattereiden ohjelmistoissa.

2. TUTKIMUKSEN TAUSTA

Tarkastelun lähtökohtana käytetään tilastoja, jotka antavat mahdollisuuden arvioida kotimaisen näytelmän tilannetta konkreettisesti määrällisen lähestymistavan kautta. Tilastot itsessään jättävät kuitenkin ulkopuolelleen paljon. Näitä asioita on tarkoitus arvioida asiantuntijahaastatteluiden ja alan julkaisujen kautta.

Kotimaisen draaman nykytilaa arvioitaessa on otettava huomioon sen menneisyys. Mahdollinen menestys ja nousukaudet tapahtuvat suhteessa aiempaan kehitykseen. Tässä tutkielmassa tarkastellaan ennen kaikkea suomalaisen draaman tilannetta ennen ja jälkeen vuosituhannen vaihteen. Taustaa haetaan kuitenkin kauempaa historiasta ja tilastollinen analyysi sijoittuu pääosin vuodesta 1985 nykyhetkeen.

Tilastollinen tarkastelu perustuu Teatterin Tiedotuskeskuksen (TINFO) kokoamiin tilastoihin. Tämän vuoksi tutkimus rakentuu myös osin näiden tilastojen koonnissa käytetyille rajauksille, jotta tarkastelu olisi mahdollisimman yhdenmukaista. Yksi tällainen rajaus on keskittyminen pääasiassa valtiosuosulainsäädännön piirissä oleviin teattereihin, eli niin sanottuihin VOS-teattereihin. Otanta pitää sisällään katsojamäärällä mitaten Suomen suurimmat teatterit. Kuten TINFO:n vuoden 2013 tilastokokoelmassa todetaan, ”tilastot pelkistävät ja tiivistävät” (Helavuori 2014, 5). Tästä johtuen tutkimuksessa pyritään tarvittaessa osoittamaan tilastojen heikkouksia kunkin tarkastellun asian yhteydessä.

Näytelmän määrittäminen kotimaiseksi tai ulkomaiseksi ei aina ole yksinkertaista. Näytelmällä saattaa olla tekijöitä niin kotimaasta kuin sen ulkopuolelta tai toisinaan ei ole selvää, onko kyseessä esimerkiksi uusi näytelmä tai dramatisointi vanhasta ulkomaisesta näytelmästä.

Näytelmät ovat yhtäältä kirjallisia tuotoksia ja toisaalta niillä on esityksellinen ulottuvuutensa. Esityksellistä puolta voi usein pitää hallitsevana julkisessa keskustelussa. Tällöin kotimainen näytelmä tulee väistämättä osin arvioiduksi myös esitykseen liittyvän ohjauksellisen ja muun taiteellisen toteutuksen kautta. Kuitenkin pääasiassa huomio on näytelmäteksteissä, joiden laatuun myös esimerkiksi esityksellinen toimivuus osittain kuuluu.

Ohjelmistojen suhteen tarkastelu rajautuu niin ikään VOS-teattereihin. Ohjelmistotiedot niistä ovat erityisen tarkkoja ja mahdollistavat monipuolisen analyysin. Kuten on mainittu, VOS-teatterit pitävät sisällään suurimmat teatterit. Voidaan myös arvella, että kotimaisen näytelmän mahdollinen ”kultakausi” on parhaiten tarkasteltavissa nimenomaan suurien ja paljon katsojia saavien teattereiden kautta. Pelkistetysti suurien teattereiden ohjelmistoihin pääsemistä voi pitää merkinä

näytelmien positiivisesta tilanteesta. Ohjelmistojen osalta merkittävä lähde on Teatterin Tiedotuskeskuksen ylläpitämä Ilona-tietokanta.

Tilastojen tutkimisessa on tärkeää pyrkiä huomioimaan tutkittavaan aiheeseen suoraan liittymättömät tekijät, joilla on kuitenkin vaikutusta kokonaisuuteen. Tämä on yksi syy sille, miksi tarkasteltava ajanjakso on vuodesta 1985 lähelle nykyhetkeä, tilastollisesti pääasiassa vuoteen 2014. Huomioitavaa, on että tilastojen osalta ensimmäinen tutkittava näytäntökausi on käytännössä 1984–1985. Esimerkiksi 1990-luvun laman mahdolliset vaikutukset tilastoihin ovat tällä aikahaarukalla tunnistettavissa. Samoin pyrkimyksenä on tunnistaa 2010-luvun laman läsnäolo. Tässä kohtaa on kuitenkin huomautettava, että tarkoitus ei ole syvällisesti arvioida kahden eri lamaksi kutsuttavan ajanjakson mahdollisia eroja ja niiden nimityksien oikeellisuutta, vaan tiedostaa vaihtuvien taloudellisten tilanteiden vaikutuksien mahdollisuus.

Tilastojen lisäksi pääasiallisena lähteenä tutkimukselle toimivat sitä varten tehdyt haastattelut. Haastatellut asiantuntijat sijoittuvat teatterikentän ei alueille ja edustavat täten eri näkökulmia tutkittavaan aiheeseen. Haastattelut on toteutettu osin painottaen kunkin haastateltavan erityistä tietoaluetta. Haastatteluista neljä on toteutettu suullisesti ja kaksi sähköpostitse.

Haastatelluista Riitta Pohjola-Skarp on tehnyt mittavan uran teatterintutkimuksen saralla, minkä lisäksi hän on seurannut läheltä draaman tilannetta toimiessaan Näytelmäkulman dramaturgina. Maria Kilpi on dramaturgi ja näytelmäkirjailija, joka toimii tällä hetkellä Teatterikorkeakoulussa lehtorina. Pasi Lampela on tehnyt näytelmäkirjailijan ammatin ohella lukuisia ohjauksia eri teattereihin. Seija Holma on pitkän linjan teatteridramaturgi, joka tällä hetkellä toimii Tampereen Työväen Teatterissa. Jussi Suvanto työskentelee Näytelmäkulman dramaturgina. Hanna Helavuori on Teatterin Tiedotuskeskuksen johtaja. Suvannon ja Helavuoren haastattelut toteutettiin sähköpostitse.

Kotimaista draamaa ja sen tilannetta koskevaa tietoa on kerätty myös artikkeleista ja muista teatterialaan liittyvistä julkaisuista. Keskustelua draaman tilanteesta on käyty ajoittain suhteellisen kiivaanakin, joskin tieteellisiä lähteitä on melko vähän, johtuen kotimaisen teatterintutkimuksen suhteellisesta pienuudesta alana.

2.1. Kultakausi

Nimityksenä kultakausi on tullut Suomessa laajemmin tutuksi lähinnä kuvataiteen yhteydessä. Tästä kuvataiteen menestyskaudesta kirjoittanut Markku Valkonen huomauttaa, että kultakausi on

käsitteenä enemmänkin runollinen kuin taidehistoriallinen. Teoksessaan *Kultakausi* hän toteaa aluksi, kuinka kirjaa tehdessä ”kultakausi on ymmärretty laajempaan ilmiöön, jo 1800-luvun puolivälissä virinneenä aktiivisena ponnistuksena kohti kansallisesti merkittävää taidekulttuuria” (Valkonen 1989, 6). Termi on vakiintunut kuvaamaan mainittua aikakautta kotimaisessa kuvataiteessa.

Yhtäältä voidaan kysyä, kuinka hyvin nimitys sellaisenaan sopii käytettäväksi Suomessa muussa yhteydessä kuin kuvataiteesta puhuttaessa. Toisaalta voidaan ajatella, että kultakausi-ilmauksen arvolatausta pyritään lainaamaan muualle, jolloin tarkoituksena on kuvata taidelajin menestyksen tasoa. Samaa nimitystä on käytetty myös esimerkiksi kotimaisen taidelajin menestyksestä (Koivisto 2013, 6).

Termi ”kultakausi” ei ole yksiselitteinen. Se pitää sisällään ennen kaikkea arvolatauksen, mutta ei tarkkaa sisältöä. Kotimaisten näytelmien kohdalla ilmausta on käytetty muun muassa *Teatteri-*lehdessä vuonna 2011: ”Viime aikoina on puhuttu kotimaisen näytelmän kultakaudesta” (Kilpi 2011, 8). Kyseisessä artikkelissa termiä ei esitetä ongelmattomana. Keskustelu termin, tai pikemminkin sen tarkoittaman ilmiön, ympärillä on joka tapauksessa tosiasia. Monet teatterialan ihmiset tuntuvat tietävän termin, vaikka eivät sen oikeellisuudesta olisikaan yksimielisiä (Kempfi 2011, 12). Sen sijaan on epäselvää, kuinka termi pitäisi määritellä.

Kuten sanottua, nimityksellä ”kultakausi” viitataan Suomessa useimmiten kotimaisen taiteen aikakauteen, joka ajoitetaan vuosiin 1880–1910 (Koivisto 2013, 11). Kuitenkin myös kuvataiteen kohdalla nimitys on osin ongelmallinen. Nimityksen taustalla on ajatus historian nousu- ja laskukausista. Mainitulle ajanjaksolle sijoittuneen kotimaisen kuvataiteen on koettu visualisoineen suomaisuutta korkealla taiteellisella tasolla ja jollain tapaa jopa tuoneen autonomian ajan lopun Suomeen arvostettavan taiteen. (Kortelainen 2005, 66.) Kuitenkin on huomattavaa, että aikakausten vahvat arvottavat nimitykset eivät synny suuressa yhteisymmärryksessä ja vastaanotomattomina tosiasioina. Ajatus suomalaisen taiteen kultakaudesta nojaa nykyhetkessä pääasiassa kyseisen ajan yksittäisten taiteilijoiden menestykseen ja arvostamiseen. Esimerkiksi Albert Edelfeltin menestys Ranskassa oli suomalaiselle taiteilijalle poikkeuksellista, mutta hän ei kuitenkaan ollut Ranskassa muiden taiteilijoiden yläpuolella ja Suomessa häntä osin jopa vieroksuttiin. Edelfelt itse ei kokenut, että meneillään olisi ollut jonkinlainen kultakausi. Samoin ajatteli moni muu tuon ajan suomalainen kuvataiteilija. Meneillään oli ristikkäisiä taiteellisia suuntauksia ja pyrkimyksiä sekä monenlaisia kokeiluja, eikä yleisö useinkaan ollut tyytyväinen näkemäänsä. Moni aikalainen olikin tyytymätön ajanjaksoon, jota näin jälkikäteen pidetään yleisesti kotimaisen taiteen erityisenä huippukohtana. (Kortelainen 2005, 66–67.)

Kuvataiteen esimerkin perusteella voidaan ajatella, että mitään aikakautta ei tulisi yksipuolisesti leimata ”kultaiseksi”. Yhtä lailla on huomionarvoista, että myöhempi yleinen kohotteinen käsitys aikakaudesta voi syntyä ilman kyseisenä aikana vallinnutta yksimielisyyttä. Täydellistä yksimielisyyttä tuskin on mahdollistakaan syntyä. On kuitenkin relevanttia tutkia ilmiötä, joka on yleiseen puheeseen nousseen käsitteen takana. Erityinen kysymys on myös se, mistä käsitys kultakaudesta on lähtöisin ja miten tällaista tulkintaa kyseisestä ajanjaksosta on rakennettu. On huomioitava, että nimitys sellaisenaan rakentaa todellisuutta.

Miten sitten määrittänyt kotimaisen näytelmän kultakausi, edes suhteellisena käsitteenä? Toisin sanoen on kysyttävä, mikä on kotimaisen näytelmän menestystä ja miten se ilmenee. Toisaalta on mieltävä, kuinka näitä osatekijöitä on mahdollista tutkia. Yhtä lailla on tarpeellista pohtia, mikä vaikuttaa menestykseen ja millaisia ilmiöitä löytyy näiden tekijöiden taustalta.

Näytelmäsvivistys ja sitä kautta kotimaisen näytelmän asema mitataan näytelmäkirjailijan asemalla ja arvostuksella (asianmukaisilla korvauksilla tehdystä työstä), näytelmän lukutaidolla, näytelmien saavutettavuutena – leviämisenä myös painettuina julkaisuina, koulutuksella ja tietenkin myös kotimaisten näytelmien, erityisesti kantaesitysten määrällä teattereiden ohjelmistoissa. (Helavuori, haastattelu 24.2.2016.)

Kultakausi-ilmauksen oikeellisuutta voi tarkastella montaa kautta. Kotimaisen kuvataiteen kultakauden kohdalla on nostettu esiin esimerkiksi taiteen korkea laatu, suomalaisuuden kuvaus ja menestyneet yksilöt (Kortelainen 2005, 66). Voidaanko vastaavanlaisia perusteita löytää kotimaisen näytelmän tilanteen kohottamiselle kultakauden asemaan tai mitä muita osatekijöitä tulisi ottaa huomioon?

Maalaustaiteeseen verrattuna näytelmien osalta on helpompi tarkastella niihin liittyvää esittämisen tasoa, jolloin menestystä voidaan aikakin jossain määrin seurata esitysmääristä. Kuvataiteen kohdalla voisi olla relevanttia pohtia, missä määrin suomalaiset teokset ovat olleet merkittävässä näyttelyissä, kotimaassa tai ulkomailla. Näitä saavutuksia voitaisiin pitää osoituksena tasosta. Samalla tapaa näytelmien kohdalla pääsyä suurimpien ammattiteattereiden ohjelmistoon voidaan pitää ainakin jonkinlaisena indikaattorina tai kertovan vähintään niiden suhteellisesta arvostuksesta verrattuna muihin näytelmiin. Näytelmien kohdalla voidaan lisäksi jossain määrin puhua ulkomaille pääsystä, toisin sanoen näytelmien pääsystä maan ulkopuolisten teattereiden näyttämöille. Näytelmien osalta on toisaalta merkittävää huomioida, että siinä missä esitykset ovat kiinni esityshetkessä ja käytännössä katoavat sen jälkeen, säilyvät tekstit. Tekstien tasosta taas voidaan

ajatella kertovan ainakin osittain sen, missä määrin niistä tehdään esityksiä. Näistä indikaattoreista saadaan tietoa tilastojen pohjalta.

Tilastot ovat kuitenkin vain yksi taso. Kuvataiteen kohdalla yleisö ei läheskään aina ottanut teoksia omakseen, mutta sen sijaan myöhemmin teosten korkean tason on koettu ilmentäneen kultakautta (Kortelainen 2005, 67). Yhdeksi kultakauden kriteeriksi nousee tätä kautta laatu. Kuvataiteen kultakauden kohdalla on puhuttu myös sen yhteydestä yhteiskunnallisiin tapahtumiin (Kilpi, haastattelu 7.10.2015). Tätä aspektia voidaan pitää arvioinnin arvoisena myös näytelmien kohdalla. Taiteen tekijöiden asema ja mahdollisuudet toteuttaa taidettaan ovat nekin tärkeitä osa-alueita pohdittaessa taidelajin menestystä. Taiteilijoiden turvattu asema ja korkeatasoinen koulutus edistävät sekä laadullista tasoa että jatkuvuutta.

Pasi Lampela kokee, että usein taidemuodon nousu syntyy paineen kautta. Paineen on päästävä jossain kohtaa purkautumaan ja tätä voidaan ajatella eräänlaisena historiallisena tarpeena. Lampela näkee samanlaisen ilmiön tapahtuneen esimerkiksi amerikkalaisille TV-sarjoille, kun elokuva-ala oli 2000-luvun alussa jonkinlaisessa taantumuksessa ja syntyneen paineen kautta taitavia käsikirjoittajia siirtyi sarjojen puolelle, mistä syntyi lukuisia menestyneitä kaapelikanavia laadukkaine sarjoihin. (Lampela, haastattelu 7.10.2015.) Ajattelua voi osin verrata Anna Kortelaisen huomioon kultakauden syntymekanismista; historia kulkee sykleissä, jolloin yksi ajanjakso ikään kuin purkautuu väistämättä toiseen (Kortelainen 2005, 66). Voidaan ajatella, että kuvataiteen kohdalla sittemmin kultakaudeksi nimetty jakso syntyi osin yhteiskunnallisen tarpeen pohjalta. Kotimaisen näytelmän ja teatterin kohdalla voidaan myös etsiä omanlaisiaan syklejä ja kehityskulkuja, jotka ovat johtaneet nykytilanteeseen.

2.1.1 Kultakauden kritiikki

Kuten edellä on todettu, taiteen historiallista ajanjaksoa voi olla ongelmallista yksiselitteisesti kutsua menestykseksi. Myös kotimaisen näytelmän kohdalla puhe kultakaudesta on herättänyt kritiikkiä. On tuotu esille näkökulmia, jotka ovat menestyksestä puhuttaessa saattaneet jäädä pimentoon. Seuraavassa on esitelty tällaisia vastakkaisia näkökulmia, jotka samalla osaltaan toimivat myös pohjana jatkotarkastelulle, kun pyritään arvioimaan kaikkia taiteenlajin menestyksen kannalta olennaisia osa-alueita.

Vuonna 2011 Eeva Kauppinen kritisoi *Suomalaisia näytelmäkirjailijoita 2* -teoksessa sitä, kuinka kotimaisten nykydramatikkien tekstejä käytetään usein vain kertaalleen. Kantaesitysten jälkeen

uudet näytelmät saavat harvoin jatkoa muualla, jolloin niiden elinkaari jää lyhyeksi. Tämä huomio kertakäyttöisistä kotimaisista näytelmistä ainakin osittain kyseenalaistaa kantaesitysten määrään perustuvaa argumentointia suomalaisen draaman kukoistamisesta. (Kauppinen 2011, 142.)

Maria Kilpi on pyrkinyt haastamaan ajatusta kultakaudesta useampaakin otteeseen. Hän on toivonut, että näytelmien lukumäärän sijaan kiinnitettäisiin huomiota enemmän niiden laatuun. Pelkät tilastot eivät kerro siitä, ansaitsevatko näytelmät arvostustaan. Ylipäänsä syntynyttä uutta draamaa on tutkittu vielä suhteellisen vähäisesti, mistä johtuen näytelmien teatteriesteettistä, filosofista ja yhteiskunnallista syvyyttä ja vahvuutta on arvioitu hyvin vähän (Suutela 2013, 112). Maria Kilpi tuo esiin myös dramatisoinnit. Uudet dramatisoinnit lasketaan kantaesityksiin ja sitä kautta tilastoihin, vaikka ne eivät ole alkujaan näytelmiä. Dramatisoinnit saattavat myös heikentää näytelmäkirjailijoiden toimeentuloa. Tämä pohdinta tuo esiin muutamia lisäkysymyksiä. Yhtäältä voi olla syytä selvittää, kuinka paljon dramatisointien määrä on vaihdellut tutkittavalla aikavälillä ja miten tämä on vaikuttanut esimerkiksi kantaesitystilastoihin. (Kilpi 2011, 8–11; Kilpi 2013, 36–37.) Kysymys on erityisen merkittävä sitä kautta, jos kotimaisen näytelmän menestystä perustellaan kantaesitysten korkealla määrällä.

Turun yliopistossa tutkittiin suomalaisten näytelmäkirjailijoiden ja käsikirjoittajien toimeentuloa vuonna 2011. Kyselyn perusteella keskimääräiseksi vuosituloksi saatiin 5000 euroa. Tutkimuksen pohjalta Minna Sirnö totesi Teatteri- ja mediatyöntekijöiden liiton Meteli-lehdessä kirjailijan olevan ”suomalaisen draaman kultakauden maksumiehenä”. Näytelmäkirjailijat osoittautuvat tutkimuksessa korkeasti koulutetuiksi mutta huonotuloisiksi. Miltei 60 % vastanneista teki kirjoittamisen ohessa muuta työtä. (Grönlund 2012, 5; Sirnö 2012, 18.) Mikäli kotimaisia näytelmiä on poikkeuksellisen runsaasti ja ne menestyvät, niin kysymykseen kotimaisten näytelmien kokonaismenestyksestä on liitettävä myös jatkokysymys niiden kirjoittajien asemasta.

Suositus teattereiden kirjailijoille maksettavasta tilausmaksuminimistä oli vuonna 2012 3000 euroa. Suomen Näytelmäkirjailijat ja Käsikirjoittajat ry (SUNKLO) toivoi tuolloin tähän summaan korotusta. Suositus oli sama kaikille SUNKLO:n jäsenille. Siinä ei ollut huomioitu sitä, mikä on kirjailijan koulutus, kokemus tai ammatillisuusaste. Kirjailijan tulot kirjoitetusta näytelmästä muodostuivat tilausmaksun lisäksi mahdollisesta kantaesitystuesta sekä lipputuloista saatavista tekijänoikeuskorvauksista (12 %). Tekstiä kohden tulot ylittävät harvoin 10 000 euroa, vaikka kyseessä olisi isokin teatteri. (Snicker 2012, 256.) Sittemmin käytäntö kantaesitystuesta on purettu, mutta näytelmäkirjailijan tulojen muodostuminen on edelleen ajankohtainen aihe.

Näytelmäkirjailija Laura Colliander kommentoi vuonna 2012 Teatterikorkeakoulu-lehdessä tilannetta, johon Teatterikorkeakoulun dramaturgialinjalaiset joutuvat valmistumisensa jälkeen. Collianderin mukaan taidealoille koulutetaan liikaa ihmisiä ja tämä näkyy myös näytelmäkirjailijoiden alalla kovana kilpailuna ja epävarmuutena. (Colliander 2012.) Alan tilanne ei tältä pohjalta vaikuta olevan suhteessa puhuttuun näytelmien menestykseen.

Teattereissa on yhä harvemmin vakinaisessa virassa olevaa dramaturgia. Dramaturgin tehtäviin on usein kuulunut etsiä näytelmiä laajalla säteellä ja myös tuoda kollegan näkökulmaa teatterille näytelmiä kirjoittavien kirjailijoiden teksteihin. Hanna Helavuori on huolissaan dramaturgien vähentymisestä ja tämän kehityksen vaikutuksesta teattereihin ja syntyviin näytelmiin (Helavuori, haastattelu 24.2.2016).

Joissakin yhteyksissä kotimaisen näytelmän menestystä on perusteltu myös näytelmien ulkomaille viennin lisääntymisenä. Maria Kilpi ottaa tähän kriittisen näkökulman ja esittää, että ajatus ”kotimaisen näytelmän menestystarinasta” on itsessään rakentunut myyttien ympärille: Suomi on teatterimaa, jossa kirjoitetaan poikkeuksellisen hyviä näytelmiä. Viennin taustalla taas vaikuttaa myytti, jossa urheilun sijasta taide ”piirtää Suomen maailmankartalle”. (Kilpi 2010, 220, 226.) Kilven ajatus suomalaisten näytelmien poikkeuksellisesta hyvyydestä myyttinä on kiinnostava näkökulma, kun tutkitaan kultakautta.

Seija Holma on pitänyt keskustelua kultakaudesta osin kohtuuttomana yhden totuuden korostamisena (Holma, haastattelu 16.12.2015). Tällainen ajatus yhdistettynä edellä esitettyihin näkökulmiin haastaa vahvasti kultakaudesta puhumisen. On tarpeellista pohtia, onko kuva menestyskaudesta syntynyt enemmän julkisen puheen itsensä rakentamana kuin perusteltujen syiden pohjalta.

Edellä olevat näkökohdat liittyvät osin suoraan edellisessä luvussa mainittuihin sellaisiin tekijöihin, joiden kautta menestystä arvioidaan. Toisaalta osa kritiikistä kohdistuu myös ilmiön pinnan alla oleviin tapahtumiin. Näihin kohtiin palataan tarkemmin myöhemmissä luvuissa.

2.2 Suomalaisen näytelmän historia

Tarkastelun kohteena oleva ajanjakso ei ole mitenkään irrallaan historiassa, vaan se on osa yli toistasataa vuotta vanhaa suomalaista teatteria ja näytelmäkirjallisuutta. Tästä johtuen on tarpeellista selvittää, millaiselta historialliselta taustalta tarkasteltavalle ajanjaksolle tullaan. Tässä

luvussa käydään tiivistetysti läpi suomalaisen teatterin historiaa erityisesti näytelmän osalta. Historia ei ole yhdenmukainen, eikä se noudata selvästi jotakin yhtä kehityssuuntaa, mutta tähän katsaukseen on pyritty poimimaan asioita, jotka ovat erityisen kiinnostavia tarkasteltavan aiheen kysymyksiä ajatellen. Taustana on käytetty Mikko-Olavi Seppälän ja Katri Tanskasen toimittamaa teosta *Suomen teatteri ja draama* vuodelta 2010.

1800-luvun puolivälissä Suomessa nousi ajatus suomalaisesta teatterista, minkä taustalla oli kansallisen identiteetin ja kirjallisuuden luominen. Keskusteluun kansallisen teatterin perustamisesta johti ennen kaikkea porvarillisen julkisuuden vahva nousu. Kansallisen teatterin asiaa ajoivat erityisesti Zacharias Topelius ja Fredrik Cygnaeus. Tärkeässä asemassa olivat teatterin kansankieltä ja kansankielistä kirjallisuutta tukeva vaikutus. 1860-luvulla esiin nousi Aleksis Kivi, jota voidaan pitää suomenkielisen näytelmän eräänlaisena isänä. Kiven tunnetuimpia näytelmiä ovat *Nummisuutarit* ja *Kullervo*. Näistä *Kullervoa* (1959) pidettiin ensimmäisenä suomenkielisenä tragediana. Kiven näytelmät kohtasivat *Seitsemän veljestä* -romaanin tapaan aluksi kritiikkiä, mutta saivat sittemmin merkittävän aseman.

1800-luvun loppupuolella draama ja teatteri olivat suomenkielisen kulttuurin syntyminen kannalta tärkeitä. Kansantajuisuus ja nimenomaan kansasta kertominen olivat merkittäviä tekijöitä kulttuurisen kansallistunteen rakentamisessa. Tähän lähtökohtaan perustuen muun muassa Minna Canthia kehoitettiin kirjoittamaan mieluummin kansannäytelmiä kuin modernimpaa tragediaa. Näytelmäkirjailijalla oli eräänlainen vastuu kirjoittaa yhteiskunnallisista aiheista ja herättää pyrkimystä oikeudenmukaisuuteen. (Helavuori 2012, 10–11.) Näytelmillä oli siten merkittävä osuus kansallisen identiteetin ja yhtenäisyyden synnyttämisessä. Kuvaavaa on, että ensimmäiseksi suomalaiseksi symbolistiseksi näytelmäksi sanottu Eino Leinon *Tuonelan joutsen* ilmestyi vuonna 1898, mutta se nähtiin näyttämöllä vasta 1935. Tämä johtui ainakin osin siitä, ettei näytelmä ollut kansantajuinen. Hanna Helavuoren (2012, 11) mukaan suomenkielisellä teatterilla onkin ollut taipumus vältellä liian monimutkaista ajattelua. Usein kokeelliset näytelmät eivät ole suomalaisen teatterin historiassa saaneet erityisesti suosiota. Sen sijaan esimerkiksi Sam Sihvon *Jääkäarin morsian* (1921) saavutti suuren yleisön.

1930-luvulla näytelmäkirjailijoista merkittäviä ovat esimerkiksi Maria Jotuni ja Hella Wuolijoki, jonka *Niskavuori*-sarjaa on sittemmin esitetty teattereissa lukuisia kertoja. Sekä Jotunilla että Wuolijoella oli vahvasti perheeseen nojaavissa näytelmissään yhteiskunnallista sanomaa, vaikka Wuolijoen näytelmissä voidaan katsoa olleen myös viihteellisiä kompromisseja. Erityisesti 1960-luvun lopulta lähtien Suomessa alkoi yleisemmin lyödä läpi modernismi, jonka merkittävimpiä edustajia olivat Eeva-Liisa Manner, Paavo Haavikko ja Veijo Meri. Osa uudenlaisen tyylin

näytelmistä oli vaikeaselkoisia yleisölle, mutta toisaalta esimerkiksi Mannerin *Poltettu oranssi* on säilynyt teattereiden ohjelmistoissa myöhemminkin.

1960- ja 1970 -luvulla Suomalainen teatteri ammatillistui. Samaan aikaan teatterin keskiöön nousivat ohjaajat. Toisaalta ryhmien määrä lisääntyi. Nämä kehityssuunnat johtivat osaltaan siihen, että näytelmäkirjailijat jäivät yhä useammin hieman prosessin ulkopuolelle. (Helavuori 2012, 15–16.) Esimerkiksi Jouko Turkka ilmaisi vahvan vastustuksensa tekstin ylivaltaa vastaan vuonna 1970 (Seppälä 2010b, 304). Näytelmäkirjailijat itse olivat tyytymättömiä, koska heitä ei otettu työntekijöiksi teatteriin; ohjaajat saattoivat muokata tekstejä ja lopulta kirjoittajan tulot olivat riippuvaisia itse ohjauksen onnistumisesta (Aro 1973, 19–21).

1970-luvun lopulla suuren vaikutuksen kotimaiseen teatterimaailmaan teki Suomen Kansan Teatterin näytelmä *Nuorallatanssijan kuolema eli kuinka Pete Q sai siivet*, jonka olivat kirjoittaneet Jukka Asikainen, Arto Melleri ja Heikki Vuento. Esitys jakoi voimakkaasti mielipiteitä, mutta samalla se jätti jälkensä kotimaisten näytelmien ja teatterin estetiikkaan ammentaessaan materiaalia muun muassa unista, houreista ja sirkuksesta. (Yle.fi 2009.)

Hanna Helavuori arvioi, että 1980-luvun alkaessa teatteriryhmät tuskastuivat uuden, merkittävän ja ajankohtaisen draaman puuttumiseen. Kotimaisen teatterin alkuaikojen perintöä ollut ajatus realistisesta ja kansanomaisesta näytelmästä oli tässä vaiheessa enemmänkin taakka, josta oli hankala päästä irti. Vuonna 1982 Juha Siltanen kritisoi näytelmätekstejä siitä, että ne ”tuntuvat kieltäytyvän muuttamasta kieltään, ihmisiään, kerrontaansa todellisiksi” ja siitä, ettei suomalaisesta dramaturgiassa ollut kaksiulotteisuutta eikä itseironiaa. Kaksi vuotta aiemmin Jouko Turkka oli todennut, ettei itseään kunnioittava ohjaaja tartu kotimaisiin näytelmiin, koska ne ovat niin huonoja. Näytelmät eivät myöskään olleet onnistuneet sopeutumaan yhteiskunnassa vallinneeseen urbaanin ja maaseudun kahtiajakoon. Samaan aikaan jotkin näytelmäkirjailijat kokivat, että näytelmät kirjoitettiin ennen kaikkea ohjaajan visiot mahdollistaen, ilman kirjoittajan omaa ääntä. (Helavuori 2012, 12–14, 17.) Vastaavasti Ilpo Tuomarilan mielestä teatterintekijät eivät osanneet ottaa vastaan normista poikkeavaa tekstiä (Tuomarila 1980, 13). Pekka Kyrön (1979, 16–17) arvion mukaan kotimaisten näytelmien laatu lytättiin osaamatta lukea niitä kuin pinnallisesti ja vaikka hän arveli ajatustaan pidettävän vanhanaikaisena, niin draamatekstille oli hänen mielestään annettava myös arvoa kirjallisuutena. Erkki Mäkinen lisäsi, että vain klassikot tuntuivat kelpaavan teatterintekijöille (Mäkinen 1980, 14).

Arto Seppälä pohti vuonna 1980 varsinaisen näytelmäkirjailijan koulutuksen mahdollisuutta. Myös hänen ajatuksissaan voi nähdä sen, kuinka kirjailija oli jäänyt jossain määrin ulkopuoliseksi

teatterin prosessissa. Hän koki koulutuksen kannatettavaksi ajatukseksi, jos näytelmäkirjailija sitä kautta pääsisi mukaan teattereiden päätöksentekoon. Koulutusta voisi antaa Teatterikorkeakoulu, mutta jäisi kuitenkin kyseenalaiseksi, kuinka innokkaasti teatterit olisivat valmiita ottamaan valmistuvia näytelmäkirjailijoita töihin. (Seppälä 1980, 9–10.) Teatterikorkeakoulu oli perustettu vuotta aiemmin, vuonna 1979, ja alusta lähtien mukana oli dramaturgian laitos (Kallinen 2004, 51). Dramaturgin koulutus ei kuitenkaan ollut sama asia kuin suoranaisten näytelmäkirjailijan koulutus.

Osaltaan näytelmäkirjoittamista 1980-luvulla uudistivat Jouko Turkka, Outi Nyytjä ja Jussi Parviainen, jotka Teatterikorkeakoulussa korostivat esitysvetoisuutta ja materiaalin työstämistä näyttämölle. Samalla teatterin työnkuvat alkoivat limittyä. Tässä suhteessa on kuvaavaa, että 1980-luvun kirjailijasukupolvi, johon kuuluivat Parviaisen lisäksi muun muassa Jukka Asikainen, Jukka Vieno, Jouni Tommola ja Arto Melleri, ottivat keskeiseksi esityspaikakseen Ryhmäteatterin. (Helavuori 2012, 13, 16–17.)

Vuonna 1989 Lauri Sipari totesi, että ei halua Teatterikorkeakoulussa koulutettavan näytelmäkirjailijoita (Kyrö 1989, 8–10). Kolme vuotta myöhemmin dramaturgian professuuriin astuessaan Sipari arvioi virkaanastujaispuheessaan, että näytelmäkirjailija oli teatterin ulkopuolinen, jonka tehtävä on usein täyttää sisäpuolella olevien tarpeet (Sipari 1992, 100–101).

1990-luvun alkupuolella Suomeen iski lama, josta teatterit kuitenkin selvisivät pääosin yllättävän hyvin, osittain lisääntyneen valtiollisen tuen avulla (Seppälä 2010c, 399). Laman vaikutus näkyi kuitenkin jossain määrin teattereiden riskinotossa. Ohjelmistovalinnoissa alettiin suosia yleisöä varmimmin houkuttelevia näytelmiä ja riskit siirrettiin lähinnä pienille näyttämöille. Toisaalta yleisö pirstoutui ja syntyi pienempiä niin sanottuja osayleisöjä, mistä johtuen teattereiden suuria saleja oli entistä vaikeampi saada täyteen. (Lehtonen 1999, 265.)

Yleisön pirstoutumisen ja yhä harvemmassa olevien suurta yleisöä puhuttelevien näytelmien rinnalla syntyi uusia ja kokeiluja kaihtamattomia teattereita (Lehtonen 1999, 265). Monet 1990-luvulla syntyneet teatterit toimivat pitkälti ryhmäpohjalta. KOM-teatterista ja osin myös Q-teatterista tuli kotimaisen draaman tekstihautomoa, joissa niin sanotut kotikirjailijat saivat kirjoittaa lähellä muuta teatteriryhmää (Helavuori 2012, 18). 2000-luvun alusta käsikirjoitushautomoa on pitänyt myös Viirus-teatteri, joka on panostanut suomenruotsalaisen näytelmäkirjallisuuden kehittämiseen (Tanskanen 2010, 413).

1990-luvun lopussa Juha-Pekka Hotinen ehdotti, että Teatterikorkeakoulun pitäisi lopettaa dramaturgien koulutus tai sitä pitäisi ainakin vähentää. Tämä juontui siitä, että 1990-luvulla vakinaiset dramaturgit hävisivät lähes kokonaan teattereista. Ajatus vaikutti osaltaan siihen, että

Teatterikorkeakoulun dramaturgian laitoksen opinnot painottuivat yhä enemmän kohti näytelmäkirjailijan työtä. (Hotinen 2002, 303–304.)

2000-luvun alussa käytiin keskustelua kotimaisen näytelmän kriisistä. Näytelmiin kaivattiin ennen kaikkea laatua. (Mäkelä 2000, 9.) Pirkko Saisio kritisoi teattereita yleisömenestyksen tavoittelemisesta kotimaisten näytelmien kustannuksella (Helavuori 2012, 18). Outi Nyytjä nosti esiin vuonna 2003, että nuoria naiskirjailijoita syrjittiin teattereissa, eivätkä teatterit myöskään vaikuttaneet haluavan käyttää dramaturgeja (Nyytjä 2003, 47). Vuotta myöhemmin Nyytjä oli huolissaan siitä, että teatterit eivät ylipäänsä vaikuta kiinnostuvan uusista kirjoittajista ja tämä ajaa nuoret tekijät kirjoittamaan televisiolle (Nyytjä 2004, 13–15). Heini Junkkaala vastasi Teatteri-lehdessä Nyytjän huoleen ja huomautti, että teattereilta oli jo tullut positiivisia merkkejä suhtautumisessa uusiin kirjoittajiin (Junkkaala 2004, 43).

Tauon jälkeen vuonna 2004 Näytelmäkulman dramaturgiksi palannut Riitta Pohjola-Skarp huomasi konkreettisesti, kuinka työn painotus alkoi olla selvästi aiempaa enemmän kotimaisissa näytelmissä. Muutos oli tapahtunut alle kahdessa vuodessa. Näytelmäkulman valvontaan tuli myös entistä enemmän suomalaisia kirjailijoita. Pohjola-Skarpin mukaan kotimaisen näytelmän niin sanottu boomi oli alkanut jo aiemmin, mutta Näytelmäkulmassa se näkyi selvästi tässä vaiheessa. (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015.)

Vuonna 2005 näytelmäkirjailija Ari-Pekka Lahti muisteli, kuinka neljä vuotta aiemmin käsikirjoituksia oli ollut vaikea saada läpi teattereille. Lahden mukaan laatu ei taannut näytelmän pääsyä esitykseksi asti. Asenteet olivat kuitenkin muuttuneet, mikä näkyi tässä vaiheessa myös Teatterikorkeakoulun ilmapiirissä. Uusia näytelmiä esitettiin enemmän ja nuoret kirjoittajat olivat pääsemässä esille. Yksi syy tähän olivat mahdollisesti kotimaisiin näytelmiin rohkeammin suhtautuvat teatterinjohtajat. (Lahti 2005, 16–19.)

Vuonna 2009 Näytelmäkulma-agentuurin toimitusjohtaja Hanna Jääskinen kertoi, että kiinnostus suomalaisia näytelmiä kohtaan oli noussut edellisen viiden vuoden aikana. Syyksi tähän Jääskinen arvioi draaman ”kukoistuskauden”, joka oli synnyttänyt vahvoja ja yleisöä kiinnostavia tekstejä. (Mäkinen 2009, 22.) 2010-luvun taitteessa huomioidaan useassakin lähteessä, että kotimaisia näytelmiä on painettu runsaasti kirjoiksi. Tämä osaltaan on kertonut suomalaisen draaman hyvinvoinnista. (Loivamaa 2010, 8; Kauppinen 2011, 142.) Kirja kerrallaan -kustantamo julkaisi monia kotimaisia näytelmiä ja sittemmin Kansallisteatteri on julkaissut näyttämöillään esitettäviä uusia näytelmiä yhteistyössä ntamo-kustantamon kanssa (Kansallisteatteri.fi). Lisääntynyt ja

nopeutunut kustannustoiminta mahdollisti yleisölle näytelmien lukemisen, mutta yhtä lailla se helpotti teatterintekijöiden mahdollisuuksia saada nähtäville uusia teoksia (Suutela 2013, 110).

Teatterikorkeakoulusta vuonna 2012 valmistunut Laura Gustafsson kertoo kirjallisen lopputyönsä lopuksi huomanneensa, kuinka hän pystyy elättämään itsensä kirjoittamisella. Hän koki pystyvänsä jo ennen valmistumistaan pärjäämään alalla. Toisaalta on huomioitava, että Gustafsson ei ole pelkästään näytelmäkirjailija, vaan saa toimeentulonsa myös muusta kirjoittamisesta. (Gustafsson 2012, 60.)

Hanna Helavuori näkee, että nykynäytelmän suosio perustuu muun muassa vahvoihin tarinoihin ja niissä käsiteltäviin todellisten ihmisten todellisiin ongelmiin. Helavuori tuo esiin myös vahvan naisnäytelmäkirjailijoiden esiinmarssin. 1980-luvulla pinnalla oli hänen arvionsa mukaan vain 3 naiskirjailijaa ja kuten aiemmin on todettu, vielä vuonna 2000 Pirkko Saisio huomioi naisten vähäisen määrän alalla, mutta 2010-luvulle käännyttäessä naisia oli mukana jo huomattavasti enemmän. Helavuoren arvion mukaan nykyajan näytelmäkirjailija ei pelkää kokeilla ja vanhoja konventioita pyritään tarkoituksellakin rikkomaan. Nykyteatterin nousu on haastanut kirjoittajia tekemään entistä monimuotoisempia näytelmiä. (Helavuori 2012, 19–21, 25.) Hanna Suutela on huomionut EU-ajan suomalaisten näytelmien merkityksen suomalaisuuden peilinä ja muovaajana. Suutela on nähnyt uusien kotimaisten näytelmien nousseen ennennäkemättömään suosioon ja kutsuu tilannetta ”suomalaisen näytelmäkirjallisuuden renessanssiksi”. (Suutela 2013, 110.)

3. Tekijöitä kultakauden taustalla

Tässä luvussa käsitellään joitakin teatterin kentällä tapahtuneita ilmiöitä, jotka ovat vaikuttaneet kotimaisen näytelmän tilanteeseen ja samalla mahdollisesti myös edesauttaneet kotimaisten esitysten määrän kasvua. Ilmiöt ovat monesti yhteydessä toisiinsa. Muutoksilla on lisäksi usein monenlaisia jatko vaikutuksia. Näistä kotimainen näytelmän kannalta olennaisimpia käsitellään lähemmin myöhemmissä luvuissa.

3.1 Teatterikorkeakoulu

Kotimaisen näytelmän menestyksestä puhuttaessa nousee usein esille Teatterikorkeakoulu (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015; Suvanto, haastattelu 1.11.2015). Vaikka kotimaiset näytelmäkirjailijat tai ylipäänsä teatterintekijät eivät ole pelkästään kyseisen koulutuksen läpikäyneitä, on koulun asema Suomessa vahva ja samalla sen painopisteet näkyvät väistämättä myös teatterikentällä.

Teatterikorkeakoulussa kunkin linjan professorilla on suuri vaikutus (Kilpi, haastattelu 7.10.2015). Keskeisessä asemassa kotimaisen näytelmän kannalta on erityisesti koulun dramaturgian linja, jonka opetussisältö on muuttunut suhteellisen voimakkaastikin useaan otteeseen 1980-luvulta tähän päivään tultaessa.

Teatterikorkeakoulun 1980-luvun kuuluisin nimi on oletettavasti Jouko Turkka. Turkka toimi Teatterikorkeakoulussa ensin teatteritaiteen professorina ajan 1.8.1981–31.12.1982 ja sitten koulun rehtorina 1.1.1983–31.7.1985 (Uniarts.fi). Turkan yhtenä vahvana teesinä oli eräänlainen itseohjautuva taiteilija (Ollikainen 1988, 20). Turkan aika Teatterikorkeakoulussa herätti runsaasti kuohuntaa, mutta tämän vastapainoksi hänen näyttelijäopiskelijoidensa taitoja on sittemmin kiiteltä laajalti (Lampela, haastattelu 7.10.2015). Turkka koki esityskeskisen opetuksen olevan paras tapa valmistaa näyttelijäopiskelijoita työhönsä (Ollikainen 1988, 85). Turkka myös ohjasi monia omia tekstejään, mikä osaltaan mursi eri teatteriammattien raja-aitoja.

Turkan ajan jälkeen Teatterikorkeakoulussa opettanut Juha-Pekka Hotinen kyseenalaisti 1990-luvun alussa ohjaajan ylivalan teatterin taiteellisessa prosessissa. Hotisen mukaan ohjaajan asema oli ylikorostunut suhteessa muihin esitystason tekijöihin ja vaati päivittämistä. Vaikka Hotinen ei välttämättä ollut ehdottamassa ohjaajaa tarpeettomaksi, toivoi hän demokraattisempaa lähestymistapaa. (Hotinen 2002, 185–190.) Hotinen toimi vuodesta 1992 lähtien Teatterikorkeakoulussa tuntiopettajana dramaturgian laitoksella, siirtyen vuonna 1995 dramaturgian

lehtoriksi, jonka jälkeen hän toimi vuodesta 2000 dramaturgian ja esitysteorian lehtorina (Hotinen 2002, 432). Hotisen aikana Teatterikorkeakoulussa opiskellut Pasi Lampela kuvaa Hotisen olleen eräänlainen filosofinen opastaja opinnoissa (Lampela, haastattelu 7.10.2015). Hotisen ajattelulla oli varmasti osansa siinä, kuinka 1990-luvun alkupuolella koulussa esityksiä valmisteltiin entistä enemmän ryhmissä puhtaan ohjaajalähtöisyyden sijaan. Samalla suhde tekstiin muuttui myös ryhmätyölähtöisemmäksi. Hotisen ajattelun mukaan kirjoittajan ei pitänyt olla yksin näytelmää kirjoittava tekijä, joka lopulta tuo valmiin teoksen teatterille, vaan kannatti kirjoittamista ryhmän tekemisen pohjalta. Hän näki dramaturgin eräänlaisen teoksen kirjaajana työprosessin aikana. Hotinen toisaalta myös kyseenalaisti niin sanotun perinteisten dramaturgioiden kouluttamisen mielekkyyden. (Hotinen 2002, 303–304.)

Voidaan arvioida, että Jouko Turkan esityspainotteinen ja itseohjautuviin taiteilijoihin pohjautuva koulutus jätti jälkensä Teatterikorkeakoulun opetukseen. Pasi Lampela koki Turkan perinnöksi nimenomaan sen, että 1990-luvulla Teatterikorkeakoulun eri linjojen opiskelijat saivat laaja-alaisen koulutuksen, jonka pohjalta he saivat monipuolisen osaamis pohjan uralleen (Lampela, haastattelu 7.10.2015). Turka osaltaan myös korosti ryhmässä tekemistä ja toisaalta Hotisen ajatusten mukaisesti eri linjojen opiskelijoiden yhteistyö syntyi eräänlaisena vastareaktiona Turkan vahvaan ohjaaja-auktoriteettiin perustuvalla tyylillä (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015; Lampela, haastattelu 7.10.2015). 1990-luvulla Teatterikorkeakoulun ohjaaja- ja dramaturgiopiskelijöiden koulutus oli keskenään pitkälti samanlainen. Asetelma johtui juuri siitä, että opetuksessa korostettiin monipuolisia taitoja ja niiden sopivaa yhdistämistä. Tästä johtuen aikakauden opiskelijoista moni sekä ohjaa että kirjoittaa. Tällaisia ovat esimerkiksi Mika Myllyaho ja Reko Lundán, joiden teokset ovat usein syntyneet myös vahvassa vuorovaikutuksessa työryhmän kanssa. (Lampela, haastattelu 7.10.2015.)

Teatterikoulun 1990-luvun opiskelijasukupolvi halusi eräänlaista irtiottoa edeltävästä ajasta. Vaikutteita haettiin ennemmin amerikkalaisesta populaarikulttuurista ja Euroopasta kuin esimerkiksi idästä tai kotimaisista traditioista. Tahto päivittää kotimaista teatteria ja sen välittämää todellisuuskuvaa oli vahva. Kylmän sodan päättyminen, globalisaatio ja urbaani kulttuuri vaikuttivat uuden polven teatterintekijöiden aiheisiin. Pasi Lampela nostaa uudenlaista ajattelua edustaviksi näytelmiksi Jussi Parviaisen jo 1980-luvun puolella kirjoittamat näytelmät *Valtakunta* ja *Jumalan rakastaja*. (Lampela, haastattelu 7.10.2015.) *Valtakunta* sai ensiesityksensä Intimiteatterissa vuonna 1985 ja *Jumalan rakastaja* Ryhmäteatterissa vuonna 1984 (Ilona-esitystietokanta).

1990-luvun alussa Teatterikorkeakouluun oli perustettu dramaturgian professuuri, jossa toimi ensimmäisenä Lauri Sipari 1.8.1991–31.12.1996. Vuoden 1997 alussa professuuriin astui Pirkko Saisio. (Uniarts.fi.) Saision aikana koulun dramaturgian linjan opetus selvästi muuttui. Pasi Lampela näkee, että Saision tultua jo alkanut kehitys eteni pidemmälle ja että Teatterikorkeakoulussa alettiin kouluttaa Saision johdolla lähes proosakirjailijoita (Lampela, haastattelu 7.10.2015). Maria Kilpi tuli dramaturgian linjalle vuonna 2000 ja kokee linjan olleen siinä vaiheessa ennen kaikkea näytelmäkirjailijakoulu (Kilpi, haastattelu 7.10.2015). Kilven käsityksen mukaan dramaturgian opetusta oli vähennetty ennen vuosituhannen vaihdetta. Dramaturgian sijaan mukana oli esimerkiksi ohjaamista sekä valojen ja äänen käyttöä esityksissä. Kilpi näkee muutoksen olleen vahvasti yhteydessä siihen, kuinka laitosteatterin dramaturgin ammatin tarpeellisuus oli kyseenalaistettu. (Kilpi, haastattelu 7.10.2015.)

2000-luvun alussa Teatterikorkeakoulun dramaturgian linjan opetuksessa alkoi olla entistä enemmän kursseja, joiden sisältöä Maria Kilpi kuvaa nykyteatteriksi. Tuolloin puhuttiin pääasiassa devising-menetelmästä ja ei-tekstilähtöisyydestä. Opetukseen sisältyi jonkin verran yhteistyökursseja muiden linjojen opiskelijoiden kanssa. Kilpi kuvaa oman linjansa opiskelijoiden jakaantuneen kahtia niihin, jotka olivat ensisijaisesti kirjoittajia ja niihin, joita kiinnosti nykyteatterin ohjaaminen. Kilpi kertoo myös oman ikäluokkansa kokeneen opiskelunsa alussa, että suurin osa suomalaisista näytelmistä oli vanhan polven tekijöiden kirjoittamia. Niin sanotun keskipolven tekijöitä ei juuri näkynyt ja syntyi mielikuva eräänlaisesta tyhjiöstä kotimaisella näytelmäkentällä. Tästä syystä opiskelijat kokivat, että suomalaisia näytelmäkirjailijoita ei juuri ole ja uusien tekijöiden täytyy itse rakentaa ajatus siitä, että näytelmäkirjailija voi olla ammatti. (Kilpi, haastattelu 7.10.2015.)

Riitta Pohjola-Skarp näkee Teatterikorkeakoulun muutoksen enemmän kirjoittamispainotteiseksi johtuneen ennen kaikkea kahdesta asiasta. Yhtäältä kyse oli jo mainitusta dramaturgin ammatin kriisistä. Toinen syy tapahtuneelle muutokselle on se, että kouluun haki voimakkaita persoonallisuuksia, jotka halusivat luoda ja näkyä itse. Tähän haluun sopi paremmin kirjoittajan kuin dramaturgin rooli. Suhteessa tähän kahtiajakoon ja kotimaisen näytelmän menestykseen Pohjola-Skarp huomioikin, että suomalainen dramaturgikoulutus tavallaan epäonnistui, mutta näytelmäkirjailijakoulutus onnistui. (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015.)

Teatterikorkeakoulun opetuksen muuttumisessa ja kehityksessä on nähtävissä karkea jatkumo, vaikka tapahtumaketju onkin todellisuudessa monimutkainen ja sisältää limittäisiä kehityskulkuja. Kuitenkin voidaan ajatella, että Jouko Turkan vahvasta vaikutuksesta opetukseen jäi kytämään kipinä ryhmässä tekemisestä. Yhtäältä kirjoittajat jäivät jollain tapaa hieman yhtälön ulkopuolelle,

mutta toisaalta Turkan tapa yhdistää ohjaaminen ja kirjoittaminen mursi vanhoja toimintatapoja. Osa tästä kantoi 1990-luvulle, jolloin opiskelijat saivat koulutusta laaja-alaisesti ja samalla alkoi syntyä uutta monitaitoista näytelmäkirjailijasukupolvea. 1990-luvun loppupuolta kohti mennessä osin lamankin vaikutuksesta syntynyt teatteridramaturgin nimikkeen kriisi johti Teatterikorkeakoulun dramaturgian linjan muuttumiseen kohti näytelmäkirjailijakoulutusta. Nämä muutokset koulutuksessa nostivat esiin yhä enemmän uusia kirjoittajia.

3.2 Uudet työskentelytavat

Yksi suomalaiseen teatteriin vaikuttanut tekijä on muutos työskentelytavoissa. Merkittävä osansa muutoksiin on Teatterikorkeakoululla. Näitä tekijöitä on osin kuvattu edeltävässä luvussa. Muutokset työskentelytavoissa ovat vaikuttaneet osaltaan myös siihen, kuinka näytelmät syntyvät ja millaisia näytelmiä teattereissa esitetään.

1980-luvulle tultaessa vaikutti siltä, että vahvat niin sanotut auteur-ohjaajat kaihtoivat kirjailijoiden ”liian valmiiksi” kirjoittamia näytelmiä. Sen sijaan esityksiä valmisteltiin jo tässä vaiheessa usein ryhmässä. Kuten edeltävässä luvussa on kuvattu, 1990-luvun alkupuolella Teatterikorkeakoulussa opiskelleet dramaturgian ja ohjaustyön opiskelijat saivat pohjan monipuoliselle tekemiselle, sekä kirjoittamiseen että ohjaamiseen. Osin tämän sukupolven vaikutuksesta Suomessa on ollut leimallista, että monet näytelmäkirjailijat ovat ohjanneet omia näytelmiään. (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015.) Teatterikorkeakoulussa on myöhemminkin ollut tapana opiskella teatterin tekemistä laaja-alaisesti (Kilpi, haastattelu 7.10.2015), mutta 1990-luvun alun opiskelijat ovat jollain tapaa olleet trendin kärjessä. Kyseiseen sukupolveen kuuluvat muun muassa Juha Jokela, Reko Lundán ja Pasi Lampela.

Omalta osaltaan 1990-luvun Teatterikorkeakoulusukupolven monipuolinen osaaminen on vaikuttanut käytäntöihin. Teattereille on voinut olla helpompaa, kun ohjaaja on saattanut ehdottaa omaa näytelmäänsä jonkun toisen kirjoittaman teoksen sijaan (Lampela, haastattelu 7.10.2015). Tekijöiden kaksoisrooleissa voi nähdä myös ongelmia. Kirjoittajien itsensä ohjaamat kantaesitykset voisivat esimerkiksi muiden ohjaajien tulkintojen kannalta paaluttaa liian vahvasti näytelmien toteutustavan ja estetiikan, mutta vaikuttaa siltä, että ainakin kirjailijat itse ovat suhtautuneet positiivisesti uusiin näyttämötulkintoihin (Suutela 2013, 112). Toisaalta Riitta Pohjola-Skarp kokee, että oman näytelmän ohjaaminen ei välttämättä ole tekstille eduksi. Toisinaan ohjaukset ovat onnistuneita, mutta asetelmasta on myös vähemmän toimivia esimerkkejä. (Pohjola-Skarp,

haastattelu 22.5.2015.) Yksi sivujuonne ohjaajien kirjoittamisessa on dramatisointien tekeminen. Tätä asiaa käsitellään luvussa 5.4. Vaikuttaa siltä, että näytelmäkirjailija ohjaajana – tai vastaavasti ohjaaja kirjoittajana – on varsin suomalainen piirre. Tämä erityisesti Teatterikorkeakoulun opetuksesta juontuva muutos on osaltaan varmasti ollut lisäämässä kotimaisten näytelmien määrää.

Osansa työskentelytapojen muutoksessa on ollut niin sanotulla nykyteatterilla tai draaman jälkeisellä teatterilla. Käsite ”draaman jälkeinen teatteri” on peräisin Hans-Thies Lehmannin samannimiseksi suomennetusta teoksesta, joka Teatterikorkeakoulussa 2000-luvulle tultaessa ajoittain saavutti osalle opiskelijoista ja opettajista hyvin merkittävän aseman. Näytelmäkirjailijat olivat muutosten myötä entistä vahvemmin sisällä teatteriryhmissä, kun aiemmin he usein kirjoittivat näytelmät yksin, vailla tiukkaa kytköstä itse teatterin tekemiseen. Tässä uudenaikaisessa prosessissa tekstejä työstetään koko ajan muun työryhmän kanssa, jolloin raakileesta lopulta muodostuu lopullinen esitysteksti. (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015.)

Aiempaan verrattuna enemmän ryhmässä työstetyt teatteriesitykset ovat tuottaneet myös huomattavan hyvin menestyneitä näytelmätekstejä. Esimerkeistä käyvät Mika Myllyahon ja edesmenneen Reko Lundánin näytelmät. Vaikka näytelmät ovat näissä tapauksissa kirjattu kirjailija-ohjaajan nimiin, ovat ne syntyneet vahvassa vuorovaikutuksessa muun työryhmän kanssa (Lampela, haastattelu 7.10.2015). Tällaiset ryhmässä työstetyt tekstit ovat voineet vaikuttaa positiivisesti kotimaisten näytelmien määrän lisääntymiseen (Kilpi, haastattelu 7.10.2015). Ryhmälähtöiset työskentelytavat opintojensa kautta omaksuneet kirjoittajat ovat tätä kautta työstäneet uusia näytelmiä, kun taas esimerkiksi valmiit ulkomaiset tekstit ovat vastaavasti soveltuneet huonommin tällaisen työskentelyn lähtökohdaksi.

Draaman jälkeisen teatterin käytännön vaikutus kotimaiseen teatteriin ja näytelmään on toisaalta osin avoinna oleva kysymys. Suomalaisesta teatterista väitöskirjan tehneen saksalaisen Niklas Füllnerin mukaan Lehmannin teoksella ei ole ollut vaikutusta Suomessa. Riitta Pohjola-Skarp muistuttaa kuitenkin, että tilanne saattaa näyttää tältä, jos tarkastelee nimenomaan suomalaista näytelmää, sillä vaikutuksen Suomessa voi nähdä ennemminkin teatterin tekemisessä ylipäänsä. (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015.)

Voidaan myös ajatella, että monenlainen ryhmälähtöinen lähestymistapa ei Suomessa näy ainakaan toistaiseksi kovin vahvana laitosteattereissa, jotka nojaavat enemmän perinteisempään tapaan tehdä teatteria. Perinteisellä näytelmällä on edelleen vahva asemansa, vaikka draaman jälkeisen teatterin elementit yleistyvätkin hiljalleen. (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015.) Auteur-tyyppiset vahvat ohjaajat, joista aiemmin mainitun esimerkin mukaan osa myös kirjoittaa itse ohjaamansa näytelmät,

ovat suhteellisen yleisiä. Tällaisia ovat muun muassa Laura Ruohonen, Leea Klemoja, Juha Jokela sekä Kristian Smeds. Ryhmälähtöinen teatteri kuuluu toistaiseksi vahvemmin niin sanotun vaihtoehtoteatterin piiriin kuin laitosteattereihin. (Lampela, haastattelu 7.10.2015.)

3.3 Johtavat kirjailijat ja teattereiden panostus

Kotimaisen draaman nouseminen otsikoihin on vaatinut edelläkävijöitä, suunnannäyttäjiä ja puolestapuhujia. Aiemmin käsitellyn Teatterikorkeakoulun vaikutuksen lisäksi kirjailijat itse ovat nostaneet kotimaisen näytelmän asemaa joko suoraan näytelmiensä kautta tai muutoin tuomalla esille kotimaista näytelmää. Toisaalta jotkin teatterit ovat panostaneet suomalaisiin näytelmiin ja täten edesauttaneet niiden tilannetta.

Kotimaisen näytelmän uuden nousun edelläkävijöinä ovat toimineet 1990-luvun loppupuolella kirjailijat kuten Reko Lundán ja Juha Jokela, joiden teokset avasivat tietä kotimaisuuden osuuden kasvamiselle teattereiden ohjelmistoissa (Suvanto, haastattelu 1.11.2015). Osin heidän kanssaan samaan aikaan ovat menestysnäytelmiä kirjoittaneet muun muassa Laura Ruohonen, Sirkku Peltola ja Teatterikorkeakoulussakin paljon vaikuttanut Pirkko Saisio (Suutela 2013, 110–114).

Yksi keskeisistä hahmoista kotimaisen näytelmän kannalta on juuri Reko Lundán. 2000-luvun vaihteen molemmin puolin Lundán sai runsaasti huomiota näytelmiensä ja myös ohjaustensa myötä. Kriitikoiden erittäin positiiviset arviot ja KOM-teatterissa esitetyt näytelmät *Aina joku eksyy* ja *Teillä ei ollut nimiä* toivat hänet vahvasti esille kulttuurijulkisuudessa (Bamberg 2002, 24). Näytelmät ilmestyivät vuosina 1998 ja 2001 (Naytelmat.fi a). Lundánin näkyminen mediassa lisäsi samalla huomiota suomalaiseen näytelmään.

Lundán otti myös kantaa näytelmien tilanteeseen ylipäänsä. Erityisesti hän kritisoi ohjelmiston viihteellistymistä. Vuonna 2002 Lundán kirjoitti yhdessä Juha Lehtolan kanssa aiheesta avoimen kirjeen teattereille. Kirjoituksessa paheksuttiin teattereiden tapaa esittää viihteellistä ohjelmistoa taloudellisiin syihin vedoten. Lundánin ja Lehtolan mukaan ”ulkomaisten menestysreseptien” etsiminen ei lisäisi teattereiden valtiollista tukea, vaan päinvastoin harhauttaisi ajattelemaan teattereiden pärjäävän vähemmällä sen sijaan, että rahoituksen tarvetta voitaisiin perustella taiteellisin perustein. (Lundán & Lehtola 2002, 40.)

Lundánin menestys ja osin myös julkiset kannanotot puhuivat kotimaisen näytelmän puolesta. Lundán on myös kertonut saaneensa vaikutteita Teatterikorkeakoulun aikaiselta opettajaltaan Raila Leppäkoskelta, joka kannusti tulevia näytelmäkirjailijoita emansipoitumaan (Moring 2006, C1).

Leppäkoski toimi Teatterikorkeakoulussa ajalla 1.1.1989–30.6.1995 ohjaustaiteen professorina (Uniarts.fi). Asetelmassa näkyy myös ohjaaja- ja kirjoittajaopiskelijoiden käyminen samoilla kursseilla. Leppäkosken painottamassa asenteesta on nähtävissä jälkiä Teatterikorkeakoulun tuon ajan opiskelijoihin. Monet heistä ovat ottaneet asiakseen puhua kotimaisen näytelmän puolesta. (Lampela, haastattelu 7.10.2015). Yksi tällainen on Juha Jokela, jonka vuonna 2003 ilmestynyt näytelmä *Mobile Horror* nousi erittäin esitetyksi 2000-luvun alkupuolella. Ammattiteattereiden lisäksi näytelmää esitettiin ahkerasti myös harrastajateattereissa. Jokelaa voidaan pitää yhtenä kotimaisen näytelmän keskeisimmistä nimistä ja hän on Lundánin tavoin raivannut tietä suomalaiselle näytelmälle aina isojen teattereiden suurille näyttämöille asti. Jokelaa ja Lundánia käsitellään myöhemmin tarkemmin heidän näytelmiensä kautta.

Kotimaiset näytelmäkirjailijat ovat edistäneet asiaansa myös verkostoitumisen avulla. He ovat muun muassa pyrkineet parantamaan asemaansa ja tuoneet kuuluviin uusia näytelmiään Tekstiyhteisön kautta (Helavuori, haastattelu 24.2.2016). Vuonna 2007 perustettu Teksti on koonnut yhteen erityisesti 2000-luvun alun jälkeen Teatterikorkeakoulusta valmistuneita näytelmäkirjailijoita ja sen päätavoitteet ovat suomalaisen näytelmäkirjallisuuden kehittäminen, suomalaisen näytelmäkirjailijan identiteetin tukeminen ja näytelmäkirjailijan ammatin arvostuksen ja näkyvyyden lisääminen. Teksti muun muassa pyrkii paneutumaan näytelmäkirjailijoiden ja teattereiden välisiin suhteisiin ja järjestää lukupiirejä. (Pohjateksti.fi.)

Teattereillakin on oma osansa kotimaisen näytelmän esiinnousussa. Hankkeet kuten Virus Teaternin Labbet ja KOM-teatterin KOM-teksti antoivat uusille kirjailijoille mahdollisuuden kehittää näytelmiään ja saada niitä saman teatterin kautta esitettäväksi (Suutela 2013,110). Osin EU-rahoituksen kautta vuonna 2000 syntynyt KOM-teksti synnytti vuosittain jopa 300 uutta näytelmätekstiä. Yksi toiminnasta hyötyneistä oli aiemmin mainittu Reko Lundán (Moring 2006, C1). Vuosituhannen vaihteen jälkeen tekstihautomotoiminnan toivottiinkin osaltaan parantavan näytelmäkirjailijan asemaa, jota pidettiin heikkona. (Kanto 2000, 5–6.) Juuri KOM-teatteri ja esimerkiksi Q-teatteri olivat näyttämöinä uusille kantaesityksille, jotka toivat kotimaiselle näytelmälle positiivista huomiota (Suvanto, haastattelu 1.11.2015). Teattereista jo edellä mainittu Viirus panostaa erityisesti uusiin ruotsinkielisiin kotimaisiin näytelmiin (Viirus.fi). Ruotsinkielisten näytelmien asemaa pyrkii tukemaan nykyään myös REKO-hanke (Helavuori, haastattelu 24.2.2016).

Muista teattereista Kansallisteatteri on erityisesti panostanut kotimaiseen näytelmään. Sen suurellakin näyttämöllä on nähty useita suomalaisia teoksia. Lisäksi Kansallisteatteri on kotikirjailijoihin sitoutumalla osoittanut haluaan sijoittaa kotimaisiin kirjailijoihin ja näiden

teksteihin. Suurista teattereista myös esimerkiksi Tampereen Työväen Teatteri on viime vuosina ottanut useita kotimaisia näytelmiä ohjelmistoonsa. (Helavuori, haastattelu 24.2.2016.)

Yksi kiinnostava huomio on, että Teatterikorkeakoulussa opiskelleista sekä 1990- että 2000-luvun alun ikäpolvet ottivat asiakseen täyttää eräänlaista tyhjiötä kotimaisella näytelmäkentällä. He halusivat muuttaa aiempaa asetelmaa ja pyrkivät uudistamaan näytelmää sekä nostamaan näytelmäkirjailijan statusta. (Lampela, haastattelu 7.10.2015; Kilpi, haastattelu 7.10.2015.) Onkin mielenkiintoista nähdä, millaiseksi näytelmäkirjailijoiden jatkumo muodostuu ikäjakauman kannalta.

4. Kotimainen näytelmä tilastojen valossa

Yhtenä tärkeänä mittarina kotimaisen näytelmän mahdollisen kultakauden tarkastelussa ovat tilastot. Keskustelussa kotimaisen näytelmän menestyksestä otetaan usein esiin juuri näytelmien määrä. Vaikka voidaan katsoa, että menestys on pelkkiä lukumääriä monimutkaisempi asia, voidaan tilastoja pitää yhtenä merkittävänä lähtökohtana tarkastelulle. Mikäli tilastot puoltavat menestystä, on helpompi tehdä jatkoarvioita.

Teatterin tiedotuskeskus (TINFO) on vuosittain koonnut Teatteritilastot-julkaisuunsa menneen esityskauden tilastot. Tilastot sisältävät tietoa esimerkiksi ohjelmistosta, rahoituksesta, henkilöstöstä ja katsojaluvuista. Tarkimmat tilastotiedot löytyvät VOS-teattereista, joihin myös tämä tarkastelu pääasiassa pureutuu. Tilastoja teatterista on alkujaan kerätty vuodesta 1944 lähtien. Aluksi koontia teki Suomen Teatterijärjestöjen Keskusliitto ry ja sittemmin TINFO. (Helavuori 2013, 4–5.)

TINFO:n tilastoista on mahdollista poimia sekä vuosittaista että pidemmän aikavälin tietoja teatteriinkin liittyen. Tässä yhteydessä tilastoja on käytetty osin suoraan julkaisuista ja osin soveltaen. Eriytyinen mielenkiinto liittyy kotimaisten esitysten osuuteen ohjelmistossa, kantaesityksiin ja myytyihin lippuihin. Eri suhdelukujen kehitystä tarkastelemalla on tarkoitus selkeyttää kotimaisen draaman suosiota teattereissa. Tällä suosiolla tarkoitetaan sekä teattereiden intoa ottaa ohjelmistoonsa suomalaisia esityksiä että yleisön intoa tulla katsomaan niitä. Luvuista voi myös arvioida teatterin yleistilannetta kilpailussa esimerkiksi muita vapaa-ajanviettopaikoja vastaan tai toisaalta pohtia, miten taloudelliset ja poliittiset suhdanteet vaikuttavat teatterin kiinnostavuuteen ylipäänsä. Tässä katsannossa paino on kuitenkin suoraan kotimaiseen draamaan liittyvissä tilastoissa.

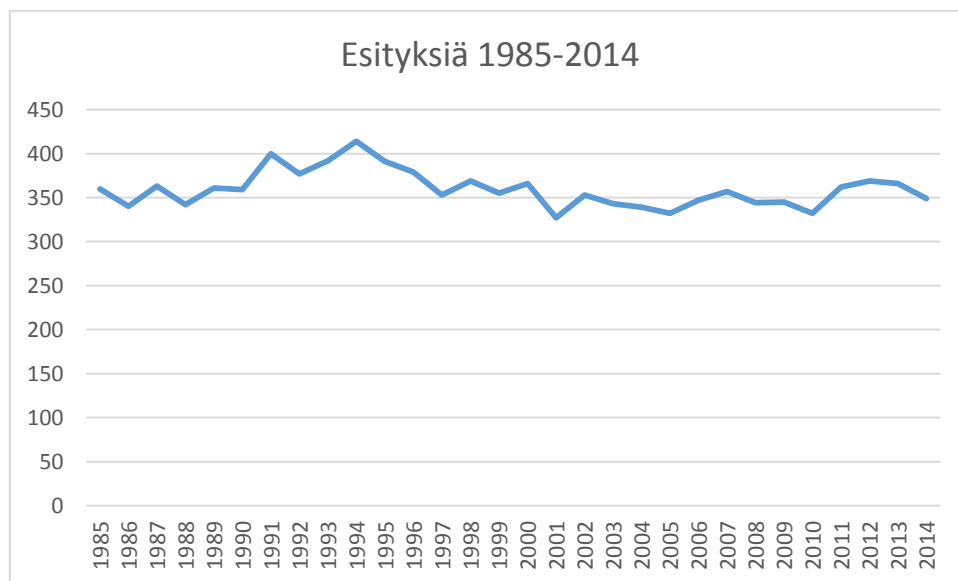
Pyrkimyksenä on eriyttää erilaisia tarkastelutapoja ja hahmottaa näin mahdollisimman selkeää kuvaa määrällisestä kehityksestä sekä samalla arvioida, mitä numerot kertovat tai mahdollisesti jättävät kertomatta. Tilastollinen tarkastelu keskittyy pääasiassa puheteattereihin. Kuvaajissa yksittäiset vuosiluvut viittaavat näytäntökausiin, esimerkiksi vuosiluku 1985 viittaa näytäntökauteen 1984–1985.

4.1 Esitysmäärät

Esitysmäärät sinänsä kertovat enemmän teatterinkentän tilanteesta yleisemmällä tasolla kuin varsinaisesti kotimaisen näytelmän asemasta. Kotimaisen näytelmän suosiosta saadaan kuitenkin

hyvä yleiskatsaus vertailemalla, kuinka usein teatterit valitsevat ohjelmistoonsa kotimaisia teoksia ulkomaisten sijaan.

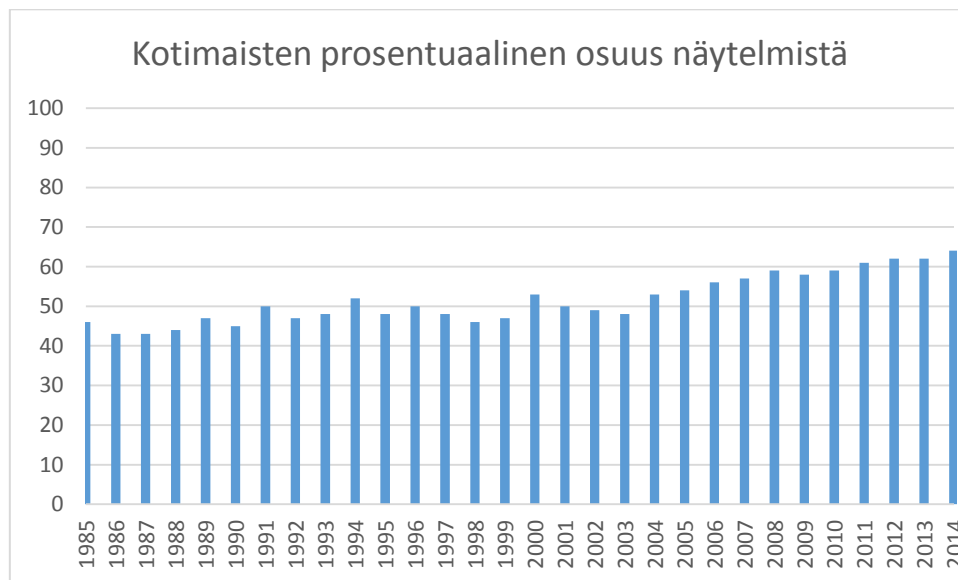
Tarkasteltaessa ajanjakson 1985–2014 esitysmääriä (kuvaaja 1), huomataan, että tavanomainen määrä on noin 350 esitystä näytäntökautta kohti. Hieman yllättävä poikkeama ajanjaksolla tapahtui 1990-luvun alkupuoliskolla, kun vuosien 1991 ja 1996 välisenä aikana rikottiin kahdesti 400 esityksen raja. Huippuna oli vuosi 1994, jolloin päästiin 414 esitykseen. Näin ollen vaikuttaa siltä, ettei 1990-luvun lama vaikuttanut ainakaan esitysten kokonaismääriin laskevasti.



Kuvaaja 1. Esitysmäärän kehitys.

Tarkasteltavan ajanjakson ensimmäisenä esityskautena (1984–1985) kotimaisia näytelmiä ohjelmistosta oli 46 %. Määrä pysytteli tarkastelujakson alussa 45 prosentin tienoilla, kunnes vuonna 1991 ensimmäisen kerran kotimaisia näytelmiä oli puolet ohjelmistosta, tasan 50 %. 1990-luvulla päästiin vielä kahdesti 50 prosenttiin tai sen yli, vuosina 1994 (52 %) ja 1996 (50 %). Muutoin 1990-luvulla kotimaisten teosten osuus pysyi hieman 1980-luvun jälkipuoliskoa korkeampana. Vuosituhannen ensimmäiset vuodet osuus ohjelmistosta liikkui 50 prosentin molemmin puolin, kunnes vuodesta 2004 lähtien kotimaisten näytelmien osuus ohjelmistosta ei ole minään vuonna alittanut 50 prosenttia. Itse asiassa mainitusta vuodesta lukien suomalaisten näytelmien osuus on ollut melko suoraviivaisessa kasvussa, sillä ainoastaan kerran osuus on ollut edellisvuotta pienempi (2009) ja tuolloinkin vain yhdellä prosenttiyksiköllä (kuvaaja 2). Vuonna

2011 rikottiin 60 prosentin rajapyykki ja tämän jälkeen tarkastelun kolme viimeistä vuotta näyttävät vakiinnuttavan tason ainakin hetkeksi.



Kuvaaja 2.

Kiinnostava lisäkysymys liittyen kotimaisten ja ulkomaisten esitysten suhteeseen on se, kuinka monta esityskertaa on teosta kohti. Teatterin tiedotuskeskuksen tilastokatsaus näytäntökauden 2013–2014 osalta kertoo, että kotimaisiksi luokiteltavia teoksia on esitetty keskimäärin 13,88 kertaa. Lukumäärä on laskettu kahden desimaalin tarkkuudella. Ulkomaisten teosten osalta vastaava luku on 11,13. Tässä jaossa huomionarvoista on, että kategoriaan ”muut esitysmuodot” on luettu 107 esitystä, joita ei ole mukana tässä tarkastelussa. Erottelu johtuu jaosta teosten pohjalta tehtyihin esityksiin ja esityksiin, joiden takana ei ole erityistä teosta. Mainittu kategoria pitää sisällään pääasiassa kotimaisia esityksiä (Volmari, keskustelu 27.4.2016). Näitä esityksiä on esitetty keskimäärin 12,58 kertaa.

Yhden näytäntökauden mukaan ei ole mahdollista tehdä merkittäviä johtopäätöksiä, mutta ainakin mainittuna näytäntökautena kotimaiset teokset saivat keskimäärin enemmän esityksiä kuin ulkomaiset. On kuitenkin huomioitava, ettei luku kerro, millaisia esitykset tarkalleen ottaen ovat tai minkä kokoisilla näyttämöillä niitä esitetään. Esitysmäärien osalta voidaan joka tapauksessa arvioida, että kotimaisten näytelmien osuus on kasvanut suhteessa ulkomaisiin. Tätä voidaan pitää hyvänä perustana suomalaisen näytelmän menestyksen jatkotarkastelulle.

Esitysmäärien kohdalla on syytä huomioida myös kesäteatterit ja harrastajateatterit, jotka muutoin jäävät tässä tutkimuksessa rajauksen ja rajallisen tilastoinnin takia vähälle huomiolle. Kuitenkin kesäteattereilla ja harrastajateattereilla on osansa siinä kuvassa, joka kotimaisesta näytelmästä muotoutuu.

Kesäteatteriesityksiä tekee Suomessa noin 400 eri tahoa, joista noin 20 on ammattivetoisia (Tinfo.fi 2014). Ylipäänsä kesäteattereiden kävijämäärät ovat huomattavia koko suomalaisen teatterin mittakaavassa, vaikka kesäteatterit eivät välttämättä saa kovin paljon huomiota julkisessa puheessa. Kesäteattereissa käy vuosittain arviolta 1,1 miljoonaa ihmistä ja niiden ohjelmisto nojaa vahvasti nimenomaan kotimaisuuteen (Tinfo.fi 2011).

Harrastajateatterillakin on Suomessa oma roolinsa. Kuten kesäteattereilla, myös harrastajateattereiden ohjelmistot ovat pääosin kotimaisia. Harrastajateattereissa esitetään erityisesti vanhoja suomalaisia näytelmiä (Kaukonen, sähköposti 16.9.2015). Teatterin tiedotuskeskuksen tekemän koonnin mukaan vuonna 2014 tilastoiduista esityksistä kotimaisia oli suomenkielisissä harrastajateattereissa 74 % ja ruotsinkielisissä 82 %. Eniten katsojia mainittuna vuonna saivat Marianne Tikkasen ja Markku Hyvösen näytelmät. Huomionarvoista on, että esimerkiksi Tikkasen näytelmillä oli kyseisen vuoden aikana yhteensä yli 24 000 katsojaa, mitä voi pitää huomattavana määränä suhteessa kaikkeen maassa esitettävään teatteriin. (Harrastajateatteritilastot 2014.)

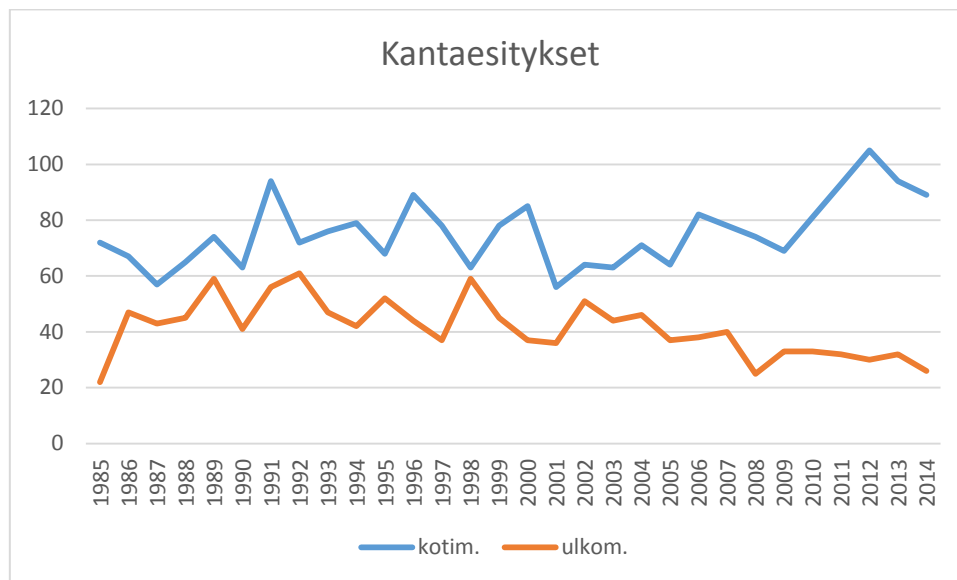
Näiden tietojen perusteella ammattiteattereiden ohjelmistojen lisäksi kotimaisuus vaikuttaa olevan vahvana myös kesäteattereissa ja harrastajateattereissa, vaikka niiden suhteen ei tässä yhteydessä tehdäkään pidempiaikaista seuranta.

4.2 Kantaesitykset

Kantaesitysten määrä ja alkuperä kertovat teattereiden painotuksista ja nimenomaan siitä, mikä sillä hetkellä kiinnostaa teattereita ja minkä uskotaan kiinnostavan yleisöä. Mikäli teatterilla on lähiajoilta positiivisia kokemuksia suomalaisista esityksistä tai se huomaa, että maan muissa teattereissa menestyy kotimainen ohjelmisto, niin se madaltanee kynnystä myös uusien kotimaisten näytelmien kohdalla. Kotimaisen näytelmän kiinnostavuutta voi tätä kautta ainakin osin seurata kantaesitysten kautta.

Tilastoista voi huomata, kuinka kantaesitysten määrä on vaihdellut vuosittain tarkastelun alla olevana ajanjaksona (kuvaaja 3). Muutokset vuodesta toiseen voivat olla suuriakin. Esimerkiksi

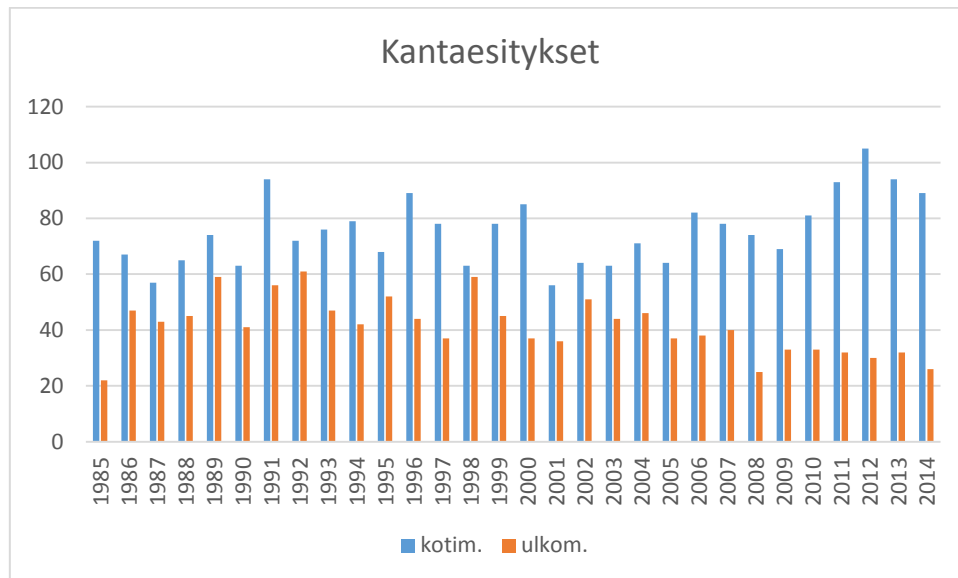
näytäntökaudella 1989–1990 kantaesityksiä oli 104, kun taas vuotta myöhemmin lukumäärä oli hypännyt 150:een. Muutos oli lähes 50 %. Tilastot eivät kerro, mistä vaihtelu johtuu, mutta suurehkoja muutoksia näkyy myös muiden peräkkäisten vuosien välillä. Lisäksi on huomioitava, että näytäntökauden 1990–1991 kantaesitysten määrä (150) on suurin koko seurattuna ajanjaksona. Vähiten kantaesityksiä oli näytäntökaudella 2000–2001 (92). Muutoin 2000-luvulla kantaesitysten määrä on pysytellyt pitkälti 100:n ja 120:n välillä, kunnes viimeisimpinä näytäntökausina on noustu tämän tason yli.



Kuvaaja 3. Kotimaisten ja ulkomaisten kantaesitysten määrän kehitys.

Kotimaisten kantaesitysten määrän vaihtelu noudattaa pitkälti samoja vuosittaisia muutoksia kuin on nähtävissä ylipäänsä kaikkien kantaesitysten kohdalla (kuvaaja 3). Suomalaisten kantaesitysten määrä laskee ja nousee vuositasolla lähes aina samaan suuntaan kuin kantaesitysten yhteismäärä. Kuitenkin verratessa kotimaisten ja ulkomaisten kantaesitysten määrää toisiinsa, voidaan huomata jonkin verran muutosta määrien suunnissa (kuvaaja 4). Tarkastelujaksolla sekä kotimaisten että ulkomaisten kantaesitysten lukumäärät ovat vuodesta toiseen vaihdelleet suhteellisen paljon, eikä esimerkiksi 1980-luvun loppupuolen tai 1990-luvun kantaesitysmääristä ole yksiselitteisesti vedettävissä johtopäätöksiä. Sen sijaan 2000-luvun puolella on nähtävissä, kuinka kotimaisten kantaesitysten määrä nousee, kun taas samalla ulkomaisten kantaesitysten määrä kääntyy laskusuuntaan.

Kantaesitysten määrien perusteella näyttää siltä, että uusia kotimaisia näytelmiä on 2000-luvulla otettu aiempaa enemmän teattereiden ohjelmistoihin, erityisesti suhteessa ulkomaisiin näytelmiin. Tätä huomiota voidaan pitää osoituksena uuden kotimaisen näytelmän vetovoimasta, joskin on huomioitava, että muutoksen taustalla voi olla monia tekijöitä.



Kuvaaja 4. Kotimaisten ja ulkomaisten kantaesitysten määrä.

4.3 Myytyt liput

Esitysmäärien lisäksi myös myydyillä lipuilla on osansa arvioitaessa kotimaisen näytelmän asemaa. Kotimaisten esitysten osuus myydyistä lipuista kertoo osaltaan katsojien kiinnostuksen kohdistumisesta. Katsojien valinnat vaikuttavat usein myös tulevaan ohjelmistosuunnitteluun. Mikäli katsojat haluavat maksaa ennemmin suomalaisen näytelmän näkemisestä kuin ulkomaisen, tulee teatteriin todennäköisesti myös jatkossa kotimaisia esityksiä. Tämä ajatusmalli on toisaalta kärjistetty, sillä katsojien valintoihin vaikuttavat monet tekijät. Katsojaa ei välttämättä kiinnosta näytelmän alkuperä, vaan ensisijainen huomio saattaa kiinnittyä esimerkiksi tyyliin tai tuttuuteen. Lisäksi lähiseudun teatterissa voi olla hyvinkin rajallinen tarjonta. Pidemmällä aikavälillä ”kotimaisen suosiminen” lippua ostaessa väistämättä kuitenkin vaikuttaa ohjelmistoon ainakin jossain määrin.

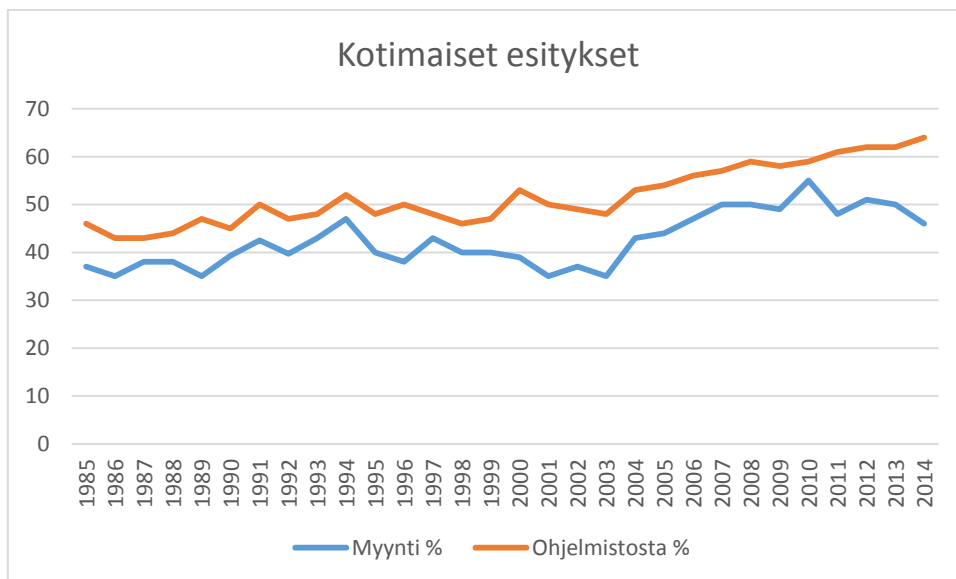
Myydyt liput on sekin tilasto, joka kätkee sisäänsä monia asioita. Suurella teatterilla on käytössään useita saleja, jolloin yhden näytelmän lipunmyynti saattaa olla suurempi kuin esimerkiksi kolmen

muun samaan aikaan esitettävän yhteensä. Kyse on myös erityyppisistä näytelmistä. Pienimuotoinen näytelmä saattaa vetää täysiä saleja ja olla siten menestynyt, mutta jäädä silti myydyissä lipuista isommassa salissa esitetystä näytelmästä, joka saa katsojia selvästi alle odotusten.

Tarkasteltaessa rinnakkain kotimaisten esitysten osuutta ohjelmistosta ja toisaalta niiden osuutta myynnistä huomataan, että kummatkin osuudet ovat olleet keskimäärin nousussa tarkastellun ajanjakson aikana (kuvaaja 5). Näyttää tosin siltä, että kotimaisten esitysten osuus myynnistä oli jossain määrin laskussa 1990-luvun puolivälistä 2000-luvun alkuvuosiin asti. Koko ajanjakson aikana myynnin osuus kuitenkin kasvaa alle 40 prosentista noin 50 prosenttiin.

On huomionarvoista, että kotimaisten esitysten osuus myynnistä ei missään vaiheessa ylitä niiden osuutta ohjelmistosta. Näyttää myös siltä, että ohjelmisto-osuuden ja myyntiosuuden välinen ero hieman kasvaa tarkasteltavan ajanjakson loppua kohti. Kokonaisuudessaan vaikuttaa, että kotimainen esitys myy keskimäärin vähemmän kuin ulkomainen. Yksi mahdollinen selitys tälle voi olla se, että ulkomaisia esityksiä esitetään keskimäärin suuremmissa saleissa kuin kotimaisia.

Myytyjen lippujen perusteella voidaan arvioida, että suomalaiset näytelmät eivät keskimäärin saa yhtä paljon katsojia kuin ulkomaiset. Kuten edellä on todettu, tähän voi olla useita syitä. Saatu tulos on joka tapauksessa ainakin jossain määrin kyseenalaistamassa kotimaisen näytelmän menestystä tai ainakin se herättää jatkokysymyksiä.



Kuvaaja 5. Kotimaisten esitysten prosentuaalinen osuus myynnistä ja ohjelmistosta.

4.4 Suosituimmat näytelmät

Tässä osiossa tarkastellaan sitä, miten kotimaiset näytelmät ovat näkyneet näytäntökausien katsotuimpien näytelmien tilastoissa. Yksittäisten suomalaisten näytelmien mahdollista yleisömenestystä voidaan pitää yhtenä osoituksena kotimaisen näytelmän vahvasta kaudesta ylipäänsä. Yksittäisiä menestyneitä näytelmiä voidaan jopa verrata kuvataiteen aikakauden tunnettuihin tauluihin, jotka osaltaan luovat kuvaa ajanjaksosta ja sen vahvuudesta. Lisäksi voidaan ajatella, että mahdollinen kultakausi myös nimenomaan näkyisi siinä, kuinka yksittäiset menestysnäytelmät nousevat esiin suhteessa ulkomaisiin. Osiossa tarkastellaan yleisösuosion ohella sitä, mitä genreä menestyneet näytelmät edustavat ja millaisia johtopäätöksiä saadusta jakaumasta on mahdollisesti tehtävissä.

Analyysia tehdessä on huomionarvoista, että Teatterin tiedotuskeskuksen tilastoihin perustuvassa listauksessa on mukana kaikki saman näytelmän katsojaluvut eri produktioista. Mikäli näytelmää on esitetty näytäntökaudella esimerkiksi kolmessa eri teatterissa, ovat katsojamäärät jokaisesta produktiosta mukana luvuissa. Katsojaluvuista ei siis välttämättä suoraan voi päätellä näytäntökauden esityksistä yksittäistä yleisömagneettia yksittäisessä teatterissa, vaan luvut peilaavat kirjoitetun näytelmän suosiota suhteessa yleisöön ja teattereiden valintoihin. Osittain katsojamäärät kertovat myös siitä, minkä kokoisilla näyttämöillä näytelmiä esitetään. Katsojatilastoissa käytännössä korostuvat isojen teattereiden suurien salien näytelmät, kuten musikaalit.

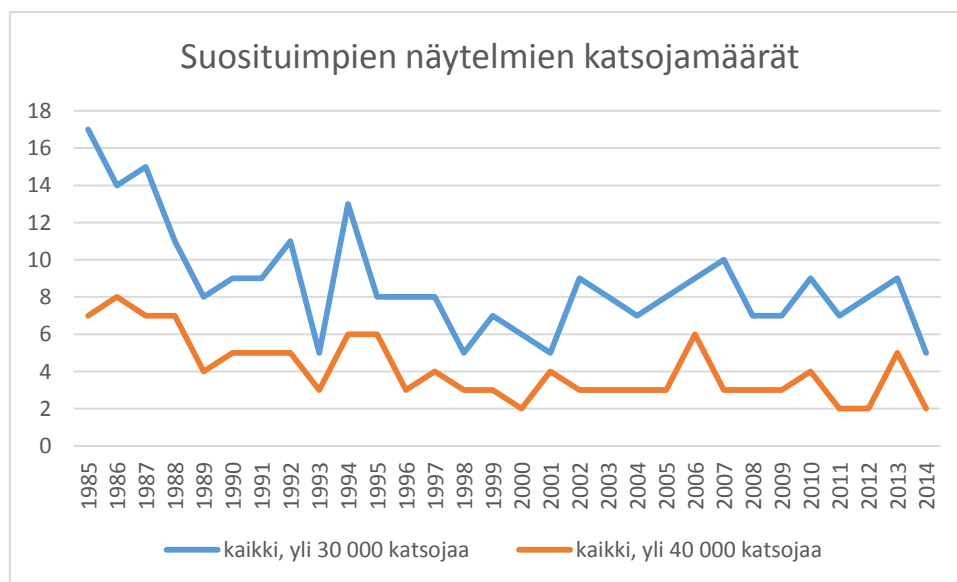
Tarkastelun tarkoitus on selvittää, näkyykö kotimaisen draaman nousu suosituimpien näytelmien listalla. Tarkastelun luonteesta johtuen tulokset ovat lähtökohtaisesti suuntaa-antavia. Mahdollisia muutoksia suosituimpien näytelmien suhteen voi arvioida tarkastelemalla kotimaisten näytelmien määrää katsotuimpien näytelmien listalla. Tätä tarkastelua varten erotellaan näytäntökausittain näytelmät, jotka ovat saaneet yli 30 000 tai vastaavasti yli 40 000 katsojaa. Rajat ovat keinotekoisia, mutta niiden kautta on mahdollista arvioida sitä, kuinka yleisesti näytelmät vuosittain saavuttavat suuria katsojamääriä. Esimerkiksi 2000-luvulla 30 000:en katsojan rajaan yltää keskimäärin vähän alle kymmenen näytelmää ja jälkimmäiseen rajaan muutama näytelmä näytäntökautta kohti.

Esitysten suosiota niiden katsojamäärällä mitattaessa on ensi alkuun huomioitava, miten katsojamäärät ovat ylipäänsä kehittyneet. Tutkimuksen kohteena olevana aikavälinä on huomattavissa, että tarkastelujakson alussa, näytäntökaudesta 1984–1985 eteenpäin, suuria katsojamääriä on ollut enemmän kuin tarkastelujakson loppupuolella (kuvaaja 6). Erityisesti yli 30 000 katsojan ylittäneistä näytelmistä on huomattavissa muutos. Tarkastelujakson kolmena

ensimmäisenä näytäntökautena tämän rajan ylittäneitä näytelmiä oli 14 tai enemmän. Vuoden 1995 jälkeen vastaava lukumäärä ei missään vaiheessa ole ollut enemmän kuin kymmenen.

Yli 30 000 katsojan näytelmiä tarkastellessa huomataan, että vaihtelu vuodesta toiseen on ollut toisinaan suurtakin. Esimerkiksi vuonna 1993 yli 30 000 katsojan ylsi vain viisi näytelmää, kun taas kaksi vuotta myöhemmin vastaava luku oli 13. Katsojamääriin vedettävien raja-arvojen kautta ei suuren vaihtelun takia voikaan tehdä suuria johtopäätöksiä yksittäisiä näytäntökausia koskien. Sen sijaan pidemmällä aikavälillä on mahdollista tehdä huomioita muutoksista. Suosituimpien näytelmien katsojamäärät näyttävät laskeneen kohti 1990-lukua tultaessa ja saman vuosikymmenen alkupuoliskolla määrissä tapahtui suuria heittäilyitä. Tästä eteenpäin katsojamäärissä nähdään pientä laskusuhdannetta 2000-luvun alkuvuosiin asti, kunnes luvut lähtevät taas nousuun. 30 000 katsojan rajan ylittävien näytelmien lukumäärä säilyy tästä lähin suhteellisen tasaisena tarkastelujakson loppuun asti, lukumäärän ollessa vuodesta 2002 vuoteen 2013 välillä 7–10.

Tarkasteltaessa erityisen suosittuja, yli 40 000 katsojan rajan ylittäneitä näytelmiä, huomataan, kuinka katsojamäärien väheneminen on vaikuttanut niihinkin. Vuosina 1985–1992 tämän rajan ylittäneitä näytelmiä oli joka näytäntökautena vähintään neljä, kun taas vuosina 1996–2013 rajapyökin ylittää yli neljä näytelmää vain kahdesti, vuosina 2006 ja 2013.

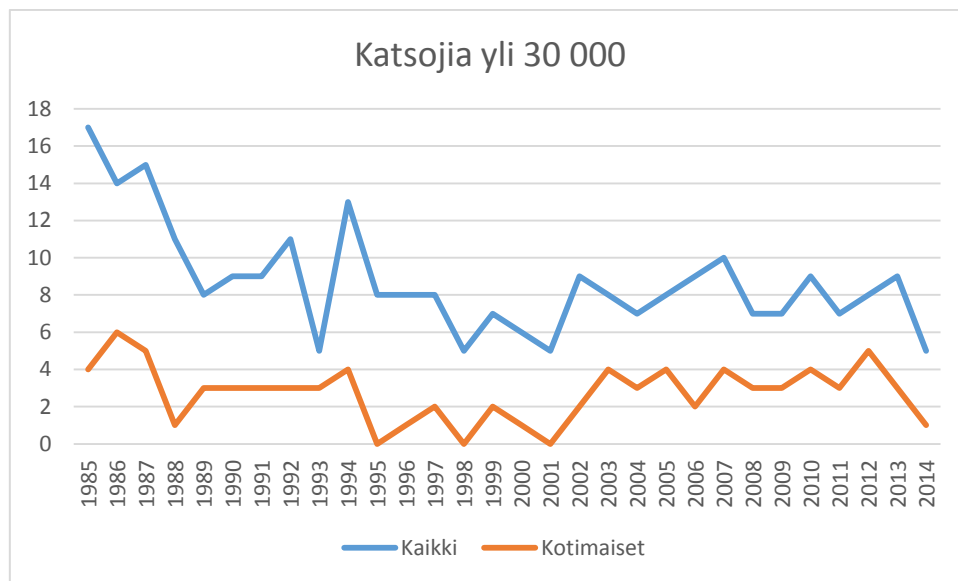


Kuvaaja 6. 30 000 ja 40 000 katsojaa ylittäneiden esitysten määrä.

Edellä oleva tarkastelu suosituimpien näytelmien katsojamääristä kertoo ennen kaikkea teatterin suosioista ylipäänsä. Toisaalta sen perusteella voi arvioida, kuinka vaikea milloinkin on tehdä

todella suosittuja esityksiä. Osin kyseessä voi olla myös yksittäisten näytelmien vetovoimasta, jolloin pääsy useamman eri teatterin ohjelmistoon näkyy vääjäämättä myös näytelmän katsojamäärässä. Lisäksi luvut kertovat painotetusti suurimpien teattereiden valinnoista isoille näyttämöilleen.

Tämän tutkimuksen katsantokannalta on erityisen merkittävää, miten kotimaiset näytelmät näyttäytyvät katsotumpien näytelmien joukossa. Katsottaessa yli 30 000 katsojaa saaneita esityksiä, kotimaisten esitysten määrä vaikuttaa kohtalaisen hyvin noudattelevan kaikkien näytelmien katsojamäärien suhdanteita (kuvaaja 7). Esimerkiksi vuosina 1998 ja 2001 yksikään kotimainen näytelmä ei yltänyt mainittuun rajaan, mutta vastaavasti samat vuodet näkyvät heikkoina ulkomaistenkin näytelmien osalta. On huomattavaa, kuinka vuodesta 1995 vuoteen 2002 rajapyykkiin yltäneitä kotimaisia näytelmiä oli näytäntökautta kohti korkeintaan 2. Sen sijaan 2000-luvun alusta tarkastelujakson loppua kohti tullessa kotimaisten määrä nousee samoihin lukuihin kuin 1980-luvun lopussa ja 1990-luvun alussa, jolloin vastaavasti kaikkien raja-arvon ylittäneiden näytelmien lukumäärä oli keskimäärin suurempi kuin 2000-luvulla.

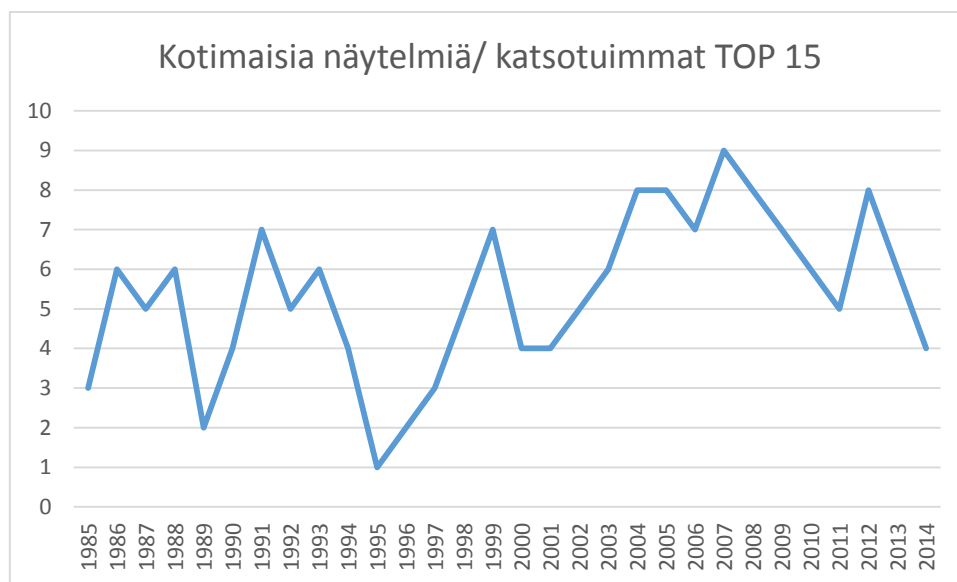


Kuvaaja 7. Kaikkien ja kotimaisten 30 000 katsojaa ylittäneiden esitysten määrä.

Toinen tapa arvioida kotimaisten näytelmien suosiota suhteessa muuhun ohjelmistoon on tarkastella suomalaisten näytelmien määrää suosituimpien näytelmien listoilla vuosittain. Teatterin tiedotuskeskuksen teatteritilastoissa suosituimpia näytelmiä on listattu vähintään 15 näytäntökautta kohti, joten on kattavinta ottaa tarkasteluun nimenomaan 15 suosituinta näytelmää joka vuodelta.

Kuvaajassa 8 on esitetty kotimaisten näytelmien osuus tästä joukosta vuosittain. Kuvaajasta on esimerkiksi nähtävillä, kuinka vuonna 1995 15:sta katsotuimmasta näytelmästä vain yksi oli kotimainen. Vaihtelu tässäkin kategoriassa on lyhyellä välillä suuri, eikä pitkälle vietyjä johtopäätöksiä voi tämän vuoksi tehdä. Kuten aiemminkin, voidaan kuvaajaa kuitenkin tulkita pidemmällä aikavälillä. Tästä on pääteltävissä, että vaisumman 1990-luvun jälkeen kotimaisia näytelmiä on ollut 2000-luvulla suhteellisesti enemmän suosituimpien näytelmien joukossa. Vuoden 1995 pohjalukujen jälkeen kotimaisten osuus nousi vuosituhanen loppua kohti, notkahti sitten muutamaksi vuodeksi ja nousi taas suhteellisen tasaisesti useamman vuoden ajan. Osuudessa onkin nähtävissä tasaista laskua vuodesta 2007 vuoteen 2011, jona aikana osuus tippui yhdeksästä näytelmästä viiteen. Tarkastelujakson viimeisinä näytäntökausina lukumäärä on ollut laskussa, mutta suuren vuosittaisen vaihtelun takia tästä ei voi tehdä suuria ennusteita jatkoa ajatellen.

Voidaan huomata, että erityisesti 2000-luvun alun jälkeen kotimaiset näytelmät näkyvät jonkin verran aiempaa vahvemmin myös suosituimpien näytelmien listoilla. Tällainen kehitys kertoo siitä, että suomalaisista näytelmistä on löytynyt useita yleisöhittejä, minkä taas voidaan ajatella tukevan kuvaa kotimaisen näytelmän menestyksestä. Toisaalta on huomioitava, että ulkomaiset näytelmät eivät ole tässä katsannossa jääneet suomalaisten varjoon ja että viimeisimpien näytäntökausien perusteella voidaan myös havaita laskevaa trendiä kotimaisten näytelmien osalta.



Kuvaaja 8. Kotimaisten näytelmien lukumäärä katsotuimpien näytelmien joukossa.

Teatterin Tiedotuskeskuksen Ilona-tietokannan avulla on mahdollista tarkastella lisäksi sitä, mitä lajityyppiä eniten katsojia saaneet näytelmät ovat. Tietokannan kautta voidaan etsiä tietoja kotimaisissa ammattiteattereissa ja ryhmissä toteutetuista esityksistä. (Ilona-esitystietokanta.) Kotimaisten näytelmien tilannetta arvioitaessa erityinen mielenkiinto kohdistuu siihen, millaiset suomalaiset näytelmät ovat suosituimpia ja toisaalta siihen, miten ne eroavat suosituimpien ulkomaisten näytelmien lajityyppien jakaumasta. Tarkastelun kautta on myös mahdollista pohtia, onko kotimaisilla näytelmillä esimerkiksi vahva tai heikko edustus joissakin suurta yleisön kiinnostusta keräävissä lajityypeissä. Esimerkiksi aliedustus voi viitata siihen, että kotimaisen näytelmän asema on näissä kohdin heikko verrattuna ulkomaiseen.

Tätä osiota varten tietokannasta eroteltiin suosituimmat, yli 30 000 katsojaa jonakin näytäntökautenaan saaneet esitykset vuosilta 2000–2014. Tarkasteluvälin sijoittuminen 2000-luvulle edustaa nykyisyyttä ja myös ajanjaksoa, jolloin kotimaisten näytelmien osuus on pääsääntöisesti ollut yli 50 % ohjelmistosta.

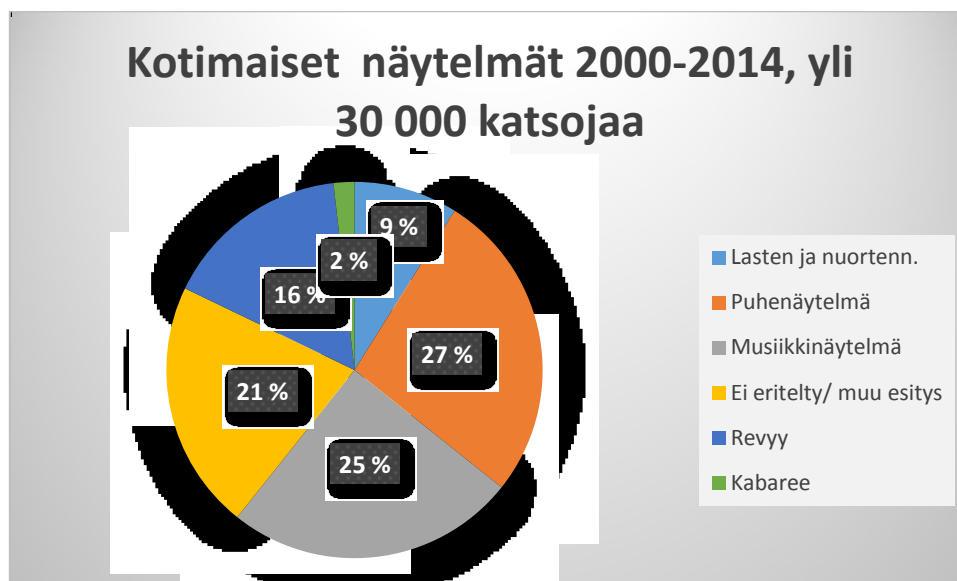
Huomioitavaa on, että tässä tarkastelussa ei ole jaoteltu erikseen VOS-teattereita ja lain ulkopuolelle jääviä teattereita. Toisaalta koska suurimmat teatterit kuuluvat pääasiassa ensin mainittuun ryhmään, jää muiden teattereiden osuus suhteellisen pieneksi. Toinen huomionarvoinen seikka on Ilona-tietokannan tapa jaotella lajityyppiä. Merkinnät lajityypeistä ovat osin liian suurpiirteisiä lähempää tarkastelua ajatellen ja erityisesti kotimaisten näytelmien osalta joukosta löytyy useita sellaisia suosittuja näytelmiä, joiden lajityyppiä ei ole määritelty. Ainakin jotkin näistä ovat kesäteatteriesityksiä, mitkä ovat olleet tietokannan piirissä suhteellisen vähän aikaa.

Mainittujen huomioiden perusteella tarkastelu on ennen kaikkea suuntaa-antava, mutta antaa kuitenkin osviittaa lajityyppien jakaumasta. Ajanjakson suosituimpien kotimaisten näytelmien osalta musiikinäytelmät ja puhenäytelmät ovat yleisimpiä ja niitä on keskenään lähes yhtä paljon (kuva 1). Puhenäytelmien joukosta löytyy klassikoita, kuten *Nummisuutarit* (Kansallisteatterissa vuonna 2002) sekä dramatisoinnit romaaneista *Tuntematon sotilas* (Kansallisteatterissa 2007) ja *Seitsemän veljestä* (Lahden Kaupunginteatterissa 2002). Uudempia näytelmiä taas edustavat Juha Jokelan *Patriarkka* (Kansallisteatterissa 2012) sekä peräti kahdesti vaaditun katsojamäärän ylittäneet Sirkku Peltolan *Suomen hevonen* (KOM-teatterissa 2004 ja Tampereen Työväen Teatterissa 2005) sekä Bengt Ahlforsin *Viimeinen sikari* (Helsingin Kaupunginteatterissa 2004 ja Tampereen Teatterissa 2009).

Musiikinäytelmien osalta merkittävässä osassa ovat kesäteatterit. Kuten aiemmin todettiin, myös useampi lajityyppiltään avoimeksi jäänyt esitys on kesäteatteriesitys, joista useamman voidaan

arvella kuuluvan nimenomaan musiikkinäytelmiin. Muualla kuin kesäteattereissa esitettyjä kotimaisia musiikkinäytelmiä ovat esimerkiksi Tampereen Työväen Teatterissa toteutetut, Tiina Brännaren ja Eija-Riitta Nuotion kirjoittamat *Marilyn* (2005) ja *Musikaali Liz* (2012) sekä samoin Tampereen Työväen Teatterissa suuren suosion saaneet niin sanotut jukebox-musikaalit *Vuonna 85* (2006) ja *Vuonna 85 Remix* (2009), jotka ovat Riku Suokkaan ja Heikki Syrjän käsikirjoittamia.

Kuten todettua, kotimaisissa näytelmissä määrittelemättömät lajityypit tai *muu esitys* -genreen listatut esitykset ovat merkittävässä roolissa, niitä on yhteensä 21 % tarkastelluista esityksistä (kuva 1). Merkittävin määritelty lajityyppi puhe- ja musiikkinäytelmien jälkeen on revyy, joita on 16 % yli 30 000 katsojaa saaneista kotimaisista esityksistä. Suurin osa näistä on UIT – Uusi Iloinen Teatteri:n esityksiä. Lisäksi joukossa on esimerkiksi Komedioteatteri Arenan kaksi esitystä. Maininnan arvoisia ovat myös lasten- ja nuortennäytelmien lajityyppiin laskettavat esitykset, jotka muodostavat 9 % suosituimmista kotimaisista esityksistä. Tähän luokkaan kuuluvat esimerkiksi Sinikka ja Tiina Nopolan kirjoittamat *Risto Räppääjä ja Nuudelipää* (Linnateatterissa 2007) sekä *Risto Räppääjä ja villi kone* (Turun Kesäteatteri Vartiovuoressa 2011).



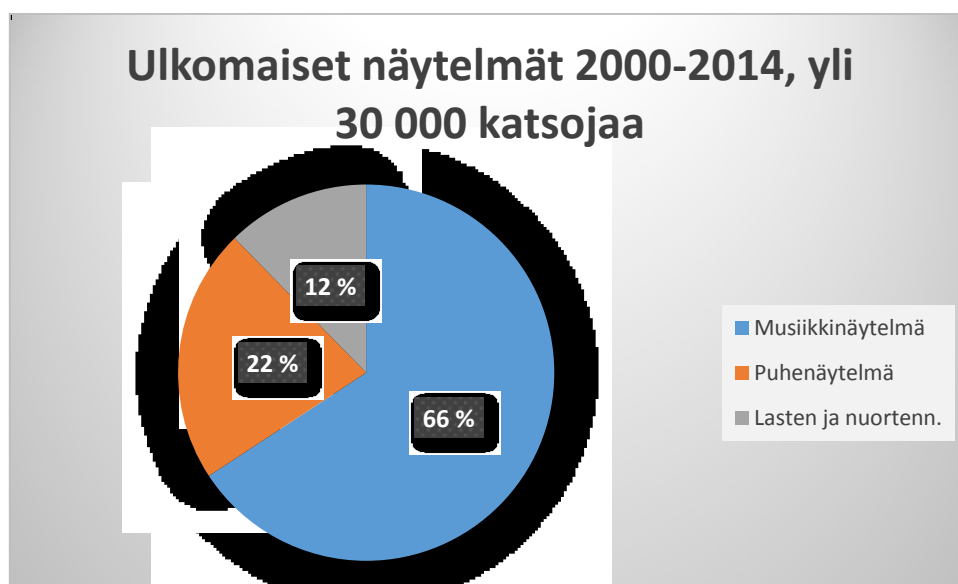
Kuva 1

Tarkastellun ajanjakson yli 30 000 katsojaa saaneista ulkomaisista esityksistä selvästi suurin osuus on musiikkinäytelmiä, 66 % (kuva 2). Joukosta löytyy useita tunnettuja suurmusikaaleja, jotka nousevat yhä vahvemmin esiin, jos siirretään tarkastelun rajaa vielä suurempiin katsojamääriin. Tällaisia teoksia ovat esimerkiksi *Chicago* (Tampereen Työväen Teatterissa 2011), *Hair* (UIT:ssa

2003) , *Evita* (Helsingin Kaupunginteatterissa 2006), *Les Misérables* (Tampereen Teatterissa 2013) ja *Grease* (Helsingin Kaupunginteatterissa 2002). Näistä jokainen sai ainakin yhtenä esityskautenaan vähintään 50 000 katsojaa.

Toiseksi yleisimmän luokan suosituimpien ulkomaisten näytelmien kohdalla muodostavat puhenäytelmät (22 %). Tähän kategoriaan kuuluvat esimerkiksi vuonna 2002 sekä Helsingin Kaupunginteatterissa että Tampereen Työväen Teatterissa ensi-iltansa saanut Michael Fraynin *Saranat ja sardiinit* ja samojen teattereiden yhteistyönä valmistunut Ray Cooneyn *Munaako herra ministeri* (2000). Joukkoon mahtuu myös klassikoita, kuten Tennessee Williamsin *Kissa kuumalla katolla* (Kansallisteatterissa 2000).

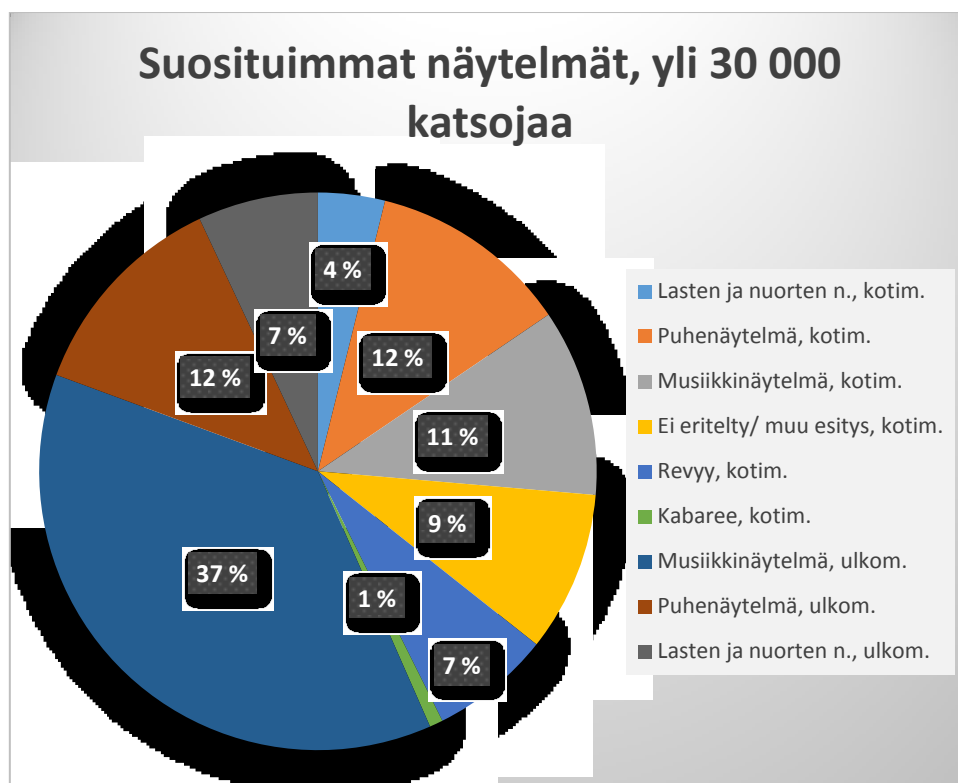
Kolmannen ryhmän ulkomaisista näytelmistä muodostaa lasten- ja nuortennäytelmät. Niihin sisältyy lähinnä tuttuja lastenklassikoita, kuten *Peppi Pitkätossu* (Turun Kesäteatterissa 2002 ja Turun Kaupunginteatterissa 2012), *Vaahteramäen Eemeli* (Helsingin Kaupunginteatterissa 2001 ja Turun Kesäteatterissa 2003) ja *Kolme iloista rosvoa* (Helsingin Kaupunginteatterissa 2011).



Kuva 2

Kaikista tarkasteltuna ajanjaksona yli 30 000 katsojaa saaneista esityksistä kotimaisia oli Ilona-tietokannan mukaan 56 ja ulkomaisia 73. Kaikkiaan ylivoimaisesti suurimman ryhmän muodostavat ulkomaiset musiikinäytelmät, joita on tästä kokonaisuudesta 37 %. Sekä kotimaisia että ulkomaisia puhenäytelmiä on kumpaakin 12 % ja kotimaisia musiikinäytelmiä 11 % (kuva 3).

Katsaus katsotuimpien näytelmien lajityyppeihin näyttää, että ulkomaiset musiikkinäytelmät ovat merkittävässä osassa. Ero kotimaisiin vastaavan genren näytelmiin on huomattava. Lisäksi on huomattavaa, että todennäköisesti merkittävä osa ulkomaisista musiikkinäytelmistä on niin sanottuja alkuperäisiä musikaaleja. Tällaisessa kategoriassa kotimaisten näytelmien on vaikea kilpailla, vaikka muun muassa aiemmin mainitut jukebox-musikaalit ovatkin täyttäneet eräänlaista tyhjiötä kotimaisten musikaalien osalta. Lajityyppi on kuitenkin ainakin toistaiseksi ulkomaisten teosten hallitsema. Muiden lajityyppien kohdalla aivan vastaavanlaista eroa ei ole nähtävillä, vaikka esimerkiksi lasten- ja nuortennäytelmien suhteen ulkomaiset näytelmät ovatkin prosentuaalisesti edellä kotimaisia. Huomionarvoista on lisäksi kuinka revyy näyttäytyy tässä katsannossa erityisen suomalaisena lajityyppinä, vaikka kategoria saattaakin pitää sisällään hyvin erilaisia näytelmiä. Osa lajityypin näytelmistä saattaa myös sisältää esimerkiksi runsaasti musiikkia ja tätä kautta lähestyä musikaalia.



Kuva 3

5. Kysymyksiä ja mittareita kultakaudesta

Tilastollisen katsauksen perusteella voidaan arvioida, että ajatus kotimaisten näytelmien määrällisestä kasvusta pitää pääpiirteissään paikkansa. Määrällinen tarkastelu sisältää kotimaisen näytelmän kannalta myös joitakin mahdollisia ongelmakohtia, mutta tilastollisesti on perusteltua kuvata meneillään olevaa aikaa pääasiassa kotimaisen näytelmän nousukautena. Toisaalta, kuten aiemmin on mainittu, ajatus taiteenlajin todellisesta kultakaudesta ei perustu vain määrälliseen menestykseen. Seuraavaksi käsitellään muita kotimaisiin näytelmiin ja niiden kirjoittajiin liittyviä tekijöitä. Joitakin aiheita voi ajatella myös eräänlaisiksi mittareiksi kultakauden nimityksen perusteltavuutta arvioitaessa. Jotta voidaan todella puhua kultakaudesta tai merkittävästä menestyksestä ylipäänsä, on kotimaisen näytelmän tilanteen näytettävä myös näiden mittareiden perusteella vahvalta.

5.1 Näytelmien laatu

Puhuttaessa tavalla tai toisella taiteenlajin kultakaudesta, on käytännössä mahdotonta väistää kysymystä laadusta. Laadun määrittäminen on yhtäältä hankala asia väistämättömän subjektiivisen luonteensa takia. Laadukysymystä voidaan kuitenkin yrittää lähestyä esimerkiksi lehtikritiikkien ja asiantuntijoiden näkemysten kautta. Yksi taiteen laadun arvioimisen haasteista löytyy teosten asettamisesta oman alansa jatkumoon. On hankala ennustaa, kuinka taide näyttäytyy myöhemmässä tarkastelussa, jääkö se elämään tai saako se myöhemmissä katsannoissa enemmän tai vähemmän arvoa kuin omana aikanaan. Kuten Anna Kortelainen (2005, 66–67) toteaa, ei kotimaisen kuvataiteen kultakaudenkaan laadullisesta erityisyydestä oltu aikanaan millään muotoa yksimielisiä. Uusia näytelmiä on niiden määrälliseen menestykseen suhteutettuna tutkittu vasta vähän ja osin onkin arvioimatta, millainen syvyys niissä on teatteriesteettiseltä, filosofiselta tai yhteiskuntapoliittiselta kannalta, mikä osaltaan hankaloittaa tilannetta (Suutela 2013, 112).

Laadun kohdalla voidaan huomioida myös taiteen kyky kommunikoida yhteiskunnallisten ilmiöiden ja ihmisten arkitodellisuuden kanssa. Kuten kuvataide aikanaan esitti suomalaisuuden mielekkääksi koetulla tavalla, voi näytelmiltäkin toivoa ihmisten puhuttelua eletyssä ajassa (Kortelainen 2005, 66).

Tässä yhteydessä haetaan ensin osviittaa näytelmien laatuun arvioimalla kolmen kotimaisen näytelmän saamaa vastaanottoa lehtikritiikkien kautta. Valitut näytelmät ovat samalla myös

sellaisia, joita on esitetty useita kertoja eri teattereissa, jolloin ne myös ovat olleet osaltaan vahvasti vaikuttamassa kotimaisen näytelmän määrälliseen menestykseen. Näytelmät ovat *Tarpeettomia ihmisiä*, *Mobile Horror* ja *Marilyn*.

Reko Lundánin *Tarpeettomia ihmisiä* ja Juha Jokelan *Mobile Horror* ovat kantaesityksensä vuosituhaten alussa saaneita näytelmiä, joiden voi laskea olevan merkittävässä roolissa kotimaisen näytelmän aseman vahvistumisessa. *Marilyn* taas on vuonna 2005 Tampereen Työväen Teatterissa kantaesitetty musikaali, jonka ovat kirjoittaneet Tiina Brännare ja Eija-Riitta Nuotio. *Tarpeettomia ihmisiä* on näytäntökauteen 2013–2014 mennessä esitetty seitsemän kertaa, *Mobile Horror* yksitoista kertaa ja *Marilyn* neljä kertaa. (Ilona-esitystietokanta.)

Tarpeettomia ihmisiä kantaesitettiin Teatteri Jurkassa vuonna 2003. Näytelmä sai pääasiassa erittäin positiivisen vastaanoton. *Tarpeettomia ihmisiä* on arvioitu taitavasti rakennetuksi ja yhteiskunnallisesti kantaaottavaksi näytelmäksi.

”*Tarpeettomia ihmisiä* on ibseniläinen näytelmä. Siinä yhdistyy taitavan teatterimiehen *well made play* -osaaminen ja yhteiskunnallisesti suuntautunut realistinen kuvaustapa.” (Lahtinen 2003, 22.)

Näytelmää on kuvattu todentuntuiseksi, osittain tragikoomiseksi ja kielellisesti oivaltavaksi (Lahtinen 2003, 22). Kritiikkiä on annettu aikasiirtymien repliikkien toisteisuudesta (Lehtonen 2003b, 29) ja yleisölle heti näytelmän alussa annettavasta runsaasta informaatiosta, minkä takia näytelmä on ennalta-arvattava (Kajava 2003). Näytelmää kuvaillaan tragediaksi, joka kuitenkin antaa tilaa myös huumorille (Haapanen 2015). Toisaalta on herännyt kysymyksiä siitä, saavatko keveämmät kohdat liiankin paljon valtaa sinänsä vakavasta aiheesta (Kajava 2003). Kritiikeistä voi lisäksi päätellä, että näytelmä saattaa vaatia toimiakseen erityisen taitavat näyttelijät, mitä ei kuitenkaan voi suoraan pitää negatiivisena asiana.

Tarpeettomia ihmisiä -näytelmää kuvataan johdonmukaiseksi ja tragedian mallia toteuttavaksi. Näytelmän on koettu olevan myös tarpeellinen aikalaisnäytelmä. (Lehtonen 2003b, 29.) Sitä on kiiteltu lisäksi teatterin aiheiden laajentamisesta tavallisiin ihmisiin (Kajava 2003). Kaiken kaikkiaan kritiikkiäkin esittäneet arviot näytelmästä ovat olleet pääosin kiittäviä. Lisäksi *Tarpeettomia ihmisiä* on useilla myöhemmillä esityksillään osoittanut olevansa edelleen ajankohtainen ja puhuttelevan ihmisiä raa’anakin realistisella kuvauksellaan. Näytelmää esitettiin näytäntökaudella 2013–2014 Jyväskylän Kaupunginteatterissa ja Tampereen Teatterissa.

Mobile Horror oli ilmestyessään menestys. Jo kantaesityksen yhteydessä näytelmälle ennustettiin löytyvän myös jatkossa teattereiden ohjelmistoista (Lehtonen 2003a, 25; Harju 2003). Näytelmää esitettiin vuosien 2003 ja 2004 aikana peräti kymmenessä kotimaisessa ammattiteatterissa. Tämän lisäksi *Mobile Horror* keräsi kiinnostusta myös ulkomailla, missä se sai runsaasti positiivista palautetta (Ylänen 2004).

Mobile Horror edustaa perinteistä näytelmää siinä mielessä, että se säilyttää ajan, paikan ja toiminnan ykseyden. Tästäkin syystä sitä on pidetty hyvänä valintana teattereille (Mikkola 2003). Voidaan ajatella, että tällaisen rakenteen puolesta näytelmä on katsojille suhteellisen helposti aukeava. Aiheeltaan *Mobile Horror* kommentoi vahvasti aikaansa it-alan kautta. Näytelmä saikin runsaasti kiitosta tavastaan olla kiinni reaali maailmassa ja monen tavallisen ihmisen arjessa (Lehtonen 2003a, 25).

Ajankohtaisuutensa lisäksi *Mobile Horroria* on useissa lehtikritiikeissä keuhuttu sen kielestä, jonka on sanottu olevan erityisen nokkelaa ja näyttelijöiden suuhun sopivaa puhekieltä (Mikkola 2003; Lehtonen 2003a, 25). Näytelmän kielessä hyödynnetään taitavasti it-kontekstia, mutta samalla se on helposti ymmärrettävää. Erityisen mainittavaa on, ettei tekstissä ole suvantokohtia, vaan jokainen repliikki jaksaa kannatella mielenkiintoa (Mikkola 2003, Suvanto 2004). Ylipäänsä näytelmän dialogi on herättänyt arvostusta (Harju 2003).

Lehtiarvioista käy ilmi, että *Mobile Horroria* on pidetty aidosti hauskana ja viihdyttävänä näytelmänä (Harju 2003, Suvanto 2004, 35). Toisaalta naurattamista ei tehdä sisällön kustannuksella (Harju 2003). Huumorin alta paljastuu vakavampia aiheita, jotka antavat näytelmälle syvyyttä (Mikkola 2003).

Vaikka *Mobile Horroria* voidaan pitää esitysmääriensä suhteen huomattavan menestyneenä näytelmänä, esitettiin sitä kahden ensimmäisen vuoden jälkeen seuraavaksi vasta vuonna 2007, Keski-Uudenmaan Teatterissa. Näytelmän suosion ja toisaalta esitysten myöhemmän vähentymisen voi arvella johtua osin näytelmän aiheen sidonnaisuudesta omaan aikaansa. Yhtäältä ajassaan kiinni oleva aihevalinta on eduksi näytelmälle ja tekee siitä ilmestyessään puhuttelevan, mutta toisaalta herää kysymyksiä siitä, miten näytelmä kestää aikaa ja jääkö se suuresta suosiostaan huolimatta elämään. Toisaalta *Mobile Horrorin* vahvuudeksi on myös todettu pinnan alla olevat ajattomat teemat, kuten elämän mielekkyyden etsintä ja itseään suurempien voimien kanssa taisteleminen (Suvanto 2004, 35). Voidaan myös ajatella, että teatterit saattavat valita näytelmän ohjelmistoonsa taas, kun sen runsaista esitysmääristä on kulunut riittävästi aikaa. *Mobile Horrorissa* on lisäksi huomionarvoista se, että näytelmän kirjallista versiota on keuhuttu (Mikkola 2003).

Marilyn on otettu kritiikeissä vastaan ristiriitaisesti. Tampereen Työväen Teatterin vuoden 2005 kantaesityksen yhteydessä näytelmästä on yhtäältä sanottu, että se on ”näppärästi koottu ja sujuvasti toimiva kokonaisuus, joka toimii TTT:n suurella näyttämöllä hyvin” (Haapanen 2005). Toisaalta näytelmän lähtökohtia on myös kyseenalaistettu. Aamulehden kritiikissä (Suvanto 2005, 27) näytelmän yhdeksi motiiviksi arveltiin rahastusta, eikä käsikirjoitusta pidetty korkeatasoisena: ”Näytelmän käsikirjoitus on omituinen sekoitus siirappista patetiaa ja kökköä huumoria”. Samassa arviossa kritisoitiin repliikkien tasoa ja näytelmän nojautumista aiheeseensa liittyviin kliseisiin. Positiiviset huomiot liittyivät muuhun kuin näytelmän tekstilliseen osuuteen, kuten musiikkiin, näyttelijöihin ja lavastukseen.

Marilyniin on suhtauduttu muissa kritiikeissä Aamulehden arviota hieman positiivisemmin. Turun Sanomien arviossa todettiin, että musikaali ei sisältänyt mitään uutta aiheestaan, mutta toisaalta tarina on kuitenkin kertomisen arvoinen (Haapanen 2005). Helsingin Sanomien arvion mukaan näytelmän käsikirjoituksessa on ideaa, vaikka paikoin tapahtumia seliteltiin liikaa (Meri 2005). Kantaesityksensä jälkeen näytelmää on esitetty kolmessa muussa teatterissa näytäntökauteen 2013–2014 mennessä. Tästä voidaan arvioida, että musikaalia on pidetty ainakin suhteellisen toimivana valintana ohjelmistoon. Kritisointi mahdollisesta rahastuksesta voi juontaa juurensa tuttuun aiheeseen, josta on tehty muitakin näytelmiä ja jota voidaan pitää helpottavana tekijänä markkinoinnissa. Toisaalta *Marilyn* on musikaali ja viihteellisyyttä voidaan pitää lajityypin yhtenä tunnusomaisena piirteenä. On huomionarvoista, että musikaalit ovat voittopuolisesti ulkomaista alkuperää, joten tätä kautta *Marilynin* voi ajatella laajentavan kotimaisen näytelmän kirjoa. Toisaalta kritiikkien mukaan voidaan myös arvioida, että teos ei välttämättä laadullisesti nosta 2000-luvun kotimaisen näytelmän tasoa, vaikka se määrällisesti lisääkin kuvaa menestyksestä.

Kritiikkikatsaukseen valitut kolme näytelmää edustavat suhteellisen pientä osuutta kokonaisuudesta, mutta käyvät toisaalta esimerkkitapauksista. *Tarpeettomia ihmisiä* ja *Mobile Horror* edustavat lisäksi näytelmiä tekijöiltä, jotka ovat olleet paljon esillä kotimaisella näytelmäkentällä 2000-luvulle tultaessa, jolloin myös suomalainen näytelmä alkoi yhä vahvemmin nousta esiin. Erityisesti *Mobile Horror* on usein mainittu keskeisenä kotimaisena nykynäytelmänä. *Marilyn* taas edustaa musikaalina hieman poikkeavaa kotimaista näytelmää. Jokainen on kuitenkin omalta osaltaan nostanut kotimaisten esitysten määrää ja näin vaikuttanut kuvaan suomalaisen näytelmän menestyksestä. Laatukysymykseen ne tuovat erilaisia näkökulmia ja osaltaan näyttävät, että menestystä ei voida arvioida vain määrän kautta.

Laatua voidaan arvella olevan myös sopiminen näytelmien kaanoniin pidemmällä aikavälillä. Toisaalta laatua on eräällä tapaa lisäksi oman aikansa kommentointi. Kuten sanottua, *Mobile*

Horror oli esimerkiksi erityisen vahvasti kiinni ajassaan, mikä toisaalta herättää kysymyksiä sen tulevaisuudesta. Juha Jokelan näytelmistä Riitta Pohjola-Skarp pitääkin *Mobile Horrorin* sijaan *Fundamentalistia* näytelmänä, josta voisi tulla aikaa kestävä klassikko (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015). Pidemmällä aikavälillä on kuitenkin vaikea arvioida, kuinka historiallisessa mittakaavassa uudet näytelmät suhteutuvat aiempiin näytelmäklassikkoihin (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015).

Yleinen arvio kotimaisen näytelmän laadusta vaikuttaa olevan se, että ennen kaikkea hyvän tason näytelmiä on enemmän verrattuna aiempaan. Sen sijaan on vaikeampaa arvioida, onko taso varsinaisesti korkeampaa (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015). Näytelmien tyylien ja lajien kirjoa on kiitelty. On myös tuotu esiin, että nykynäytelmissä tiedostetaan entistä paremmin näytelmien kirjoittamisen olevan oma taiteenlajinsa verrattuna esimerkiksi proosaan. (Lampela, haastattelu 7.10.2015.) Uusien tekijöiden kokeilunhalu on myös nostettu positiiviseksi tekijäksi (Helavuori, haastattelu 24.2.2016). Näytelmiään teattereihin saavia kirjoittajia on tällä hetkellä runsaasti, minkä voi arvioida edesauttavan tason laajuutta. Hyvien kirjoittajien suuri määrä on pitkälti koulutuksen ansiota (Holma, haastattelu 16.12.2015).

Kotimaisten näytelmien määrän kasvuun on osaltaan vaikuttanut suhteellisen suuri joukko uuden polven näytelmäkirjailijoita. Merkillepantavaa on naisten osuus. Paula Salminen, Kati Kaartinen, Saara Turunen, Heini Junkkaala, Pipsa Lonka, Marjo Niemi, Maria Kilpi, Laura Gustafsson ja Emilia Pöyhönen ovat vain joitakin esiin nousseita tekijöitä. Heistä Salminen (*13 uponnutta vuotta*, 2012), Kaartinen (*Aina*, 2009) ja Lonka (*Lauluja harmaan meren laidalta*, 2013) ovat myös saaneet Lea palkinnon (naytelmat.fi). Miespuolisista kirjoittajista muun muassa Okko Leo, Jussi Moila, Tuomas Timonen, Ari-Pekka Lahti ja Veikko Nuutinen ovat saaneet huomiota näytelmillään.

Huomionarvoista on, että kiiteltäviä nuorille suunnattuja näytelmiä on kirjoitettu suhteellisen paljon. Jo mainitun Kati Kaartisen *Ainan* lisäksi pääasiassa nuorille katsojille tehdyiksi näytelmiksi voidaan laskea esimerkiksi Heini Junkkaalan *Sexton* (2006), *Kymmenen tikkua laudalla* (2008) ja *Toinen vasemmalta* (2010), Paula Salmisen *Erkat ja tavikset* (2013), Elisa Salon *Räjähdyksvaara* (2007) ja Tuomas Timosen *Meganin tarina* (2010). Toisaalta on koettu, että määrällisesti lapsille ja nuorille suunnattuja näytelmiä on kirjoitettu melko vähän ja että kirjoittajien joukossa on hyvin vähän miehiä (Ruuskanen 2011, 3).

Nykynäytelmien tason laajuus on myös osin kyseenalaistettu. Maria Kilpi kokee, että suomalaisen näytelmään on syntynyt eräänlainen oma genrensä, mikä uhkaa niiden monimuotoisuutta. Vaikka näytelmät ovat tyyliältään erilaisia ja niissä on toisistaan eroavia teemoja, niin samalla niitä kuitenkin

yhdistää jokin. Kilpi näkee näytelmien edustavan ”suureen yleisöön menevää kotimaista näytelmää”. Näytelmät järjestäen puhuttelevat aktiivisesti teattereissa käyvää väestöä. Kilven mukaan näytelmien monimuotoisuus ja syvyys ovat enemmänkin niiden henkilöissä kuin tekstissä itsessään. Samalla henkilökeskeisyys jättää varjoonsa rakenteellisesti moniulotteisen ajattelun ja syvemmän tietoisuuden tekstin estetiikasta. (Kilpi, haastattelu 7.10.2015.)

Kilpi näkee näytelmien sisällössä myös toisenlaisen ongelman. Hänen mielestään suomalainen näytelmäkirjallisuus ei ole erityisen hyvin yhteydessä eri elämäntilanteisiin, toisin sanoen siihen, mitä kadulla tapahtuu, yliopistoissa tutkitaan tai lehdissä lukee. Kilpi ottaa vertailukohdaksi juuri suomalaisen kuvataiteen kultakauden, jolla oli yhteys siihen, kuinka ympäröivää maailmaa ymmärrettiin. Vastaavaa yhteyttä hän ei näe nykyisessä näytelmäkirjallisuudessa. Tämän havainnon voi nähdä uhkaavan kuvaa näytelmien kultakaudesta. Muihin elämäntilanteisiin puuttuvan yhteyden yksi syy voi Kilven mukaan juontaa näytelmäkirjailijoiden taustoista. Hän näkee, että vaikka suomalaiset näytelmäkirjailijat ainakin näennäisesti ovat eri ikäpolvista ja erilaisista taustoista tulevia ihmisiä, niin he ovat kuitenkin suhteellisen homogeeninen ryhmä keskenään.

Näytelmäkirjallisuudesta muodostuu eräänlainen oma luokka-asetelmänsä. Kilpi näkee ongelmana sen, että ryhmänä näytelmäkirjailijat jollakin tavalla vastaavat suuren yleisön koostumusta ja heidän kirjoittamansa näytelmät tämän yleisön makua. (Kilpi, haastattelu 7.10.2015.)

Osin Maria Kilven arvion vastaisesti Hanna Suutela on kokenut Suomen EU-ajan näytelmien suhteen yhteiskuntaan positiivisesti ja arvioinut, että kotimaiset nykynäytelmät toimivat vahvoina suomalaisuuden peileinä ja muovaajina (Suutela 2013, 10). Aiemmin kuvatun mukaisesti juuri esimerkiksi Reko Lundánin ja Juha Jokelan näytelmät pureutuivat aikansa todellisuuteen pinnalla olevien yhteiskunnallisten aiheiden kautta. Heidän ikäpolvensa nousi kuitenkin esiin jo 2000-luvulle siirryttäessä. Maria Kilven huomio näytelmien heikosta yhteydestä ympäröivään maailmaan voi osin liittyä kirjoittamistapojen muutokseen. Kilpi itse koki, että hänen ikäluokkansa, 2000-luvun alussa Teatterikorkeakoulussa opiskelleet, opastettiin lähestymään kirjoittamista yhteiskunnallisen tason sijaan henkilökohtaisen kautta (Kilpi, haastattelu 7.10.2015). Muutoksen voikin ajatella näkyvän Lundánin ja Jokelan polvea nuoremmissa kirjoittajissa. Näytelmien kirjoittamisen lähtökohdat ovat luonnollisesti jossain määrin vaihdelleet aikakausittain. Esimerkiksi Teatterikorkeakoulun painotuksen henkilökohtaisiin lähtökohtiin voi jopa ajatella olevan kontrastissa 1980-luvun poliittisuuden kanssa (Kilpi, haastattelu 7.10.2015). Sen sijaan tällä hetkellä hiljalleen esiin nousevan uusimman kirjoittajapolven lähtökohdat voivat olla jo aivan toisenlaiset.

Maria Kilven mukaan kirjailijoiden Teksti-yhteisössä on jonkin verran keskusteltu näytelmien suhteesta yhteiskuntaan, mutta usein näissä keskusteluissa yhteiskunnallisuus ja henkilökohtaisuus on nähty toisensa poissulkevinä lähtökohtina ja yhteiskunnallisuus ylipäänsä usein kapeana ja aihevalintaan liittyvänä kysymyksenä. Kilpi on huolissaan myös siitä, miten teatterien ohjelmistovalinnat vaikuttavat kirjoitettaviin näytelmiin. Hän kokee, että teatterit palvelevat ennen kaikkea yhtä sektoria yleisöstä ja yhteiskunnasta. Tämä tarkoittaa myös sitä, että valittavat näytelmät ovat tähän kategoriaan sopivia. Teatterien tarkempi kohderyhmäajattelu sen sijaan synnyttäisi myös monimuotoisempia näytelmiä. (Kilpi, haastattelu 7.10.2015.) Myös Hanna Helavuori on huomionnut teattereiden ohjelmistojen yhdenmukaisuuden ja toisaalta sen, kuinka näytelmävalinnat usein painottuvat samoihin suosikkeihin (Helavuori, haastattelu 24.2.2016). Teattereiden ohjelmistovalinnat eivät vaikuta vain siihen, mitä katsojat oppivat katsomaan, vaan osin myös siihen, millaisia näytelmiä kirjoitetaan (Harju 1999, 14). Voidaankin ajatella, että näytelmien laatu ei tarkoita pelkästään niiden korkeaa tasoa sinänsä, vaan myös niiden keskinäistä erilaisuutta. Erilaisuus taas riippuu kirjoittajien koulutuksen painotuksista, teattereiden valinnoista ja kirjoittajien omista pyrkimyksistä. Teattereilla voi tässä yhtälössä nähdä mahdollisuuden käyttää valtaa ohjelmistovalintojensa kautta, mutta toisaalta valintoihin vaikuttavat monet tekijät. Teattereiden ohjelmistopolitiikkaa käsitellään tarkemmin luvussa 5.6.

Kirjoittajapolvissa voi nähdä muitakin eroja kuin muutokset painotuksessa yhteiskunnallisen ja henkilökohtaisen välillä. Aiemmin mainitun kokeilunhalun lisäksi 2000-luvun kirjoittajien näytelmissä näkyy uudenlainen tapa hahmottaa näytelmää modernin elokuvan tapaan. Nuoret tekijät pystyvät ikään kuin näkemään rakenteen läpi. Näytelmissä näkyy myös medialukutaito. Toisaalta Seija Holman mukaan nuoremman polven kirjoittajien näytelmistä puuttuu tunnistettavia, arkisia tunteita ja kerronnan kaaren kuljetus ei välttämättä avaudu helposti katsojalle. (Holma, haastattelu 16.12.2015.) Kirjoittamisen tavan muutoksissa voi nähdä sen, kuinka ympäröivän maailman hahmottamisen tapa muuttuu. Muutokset voivat kertoa myös, mihin suuntaan näytelmä on menossa, vaikka toisaalta kyse on sykleistä, kuten edellä mainitussa kahtiajaossa yhteiskunnallisen ja henkilökohtaisen välillä. Muutokset voivat osin aiheuttaa sen, että teatterissa käyvät vanhemman polven katsojat eivät välttämättä saa helposti kiinni nuoren polven kirjoittajien näytelmistä.

Vaikuttaa siltä, että 2000-luvun vaihteessa ja alkupuolella kotimaisen näytelmän määrän kasvua vauhdittivat erityisesti näytelmät, jotka noudattivat melko vahvasti perinteistä näytelmän muotoa. Esimerkiksi Reko Lundánin ja Juha Jokelan näytelmät muodostuvat pitkälti aristoteelisista rakenteista ja niitä voidaan hyvin kutsua termillä ”well made play”. Toisaalta Juha Jokela on esimerkki hieman toisenlaisesta lähestymistavasta, joka oli lyömässä läpi. Hän oli ennen *Mobile*

Horroria jo tunnettu kirjoittaja TV:n puolella ja edustaa kirjoittajana sukupolvea, joka haki estetiikkaansa esimerkiksi amerikkalaisista TV-sarjoista. Kiinnostava huomio on se, että vaikka Jokela oli jo tunnettu kirjoittaja, esitettiin *Mobile Horror* ensin pienessä teatterissa, Teatteri Jurkassa (Nyytäjä 2004, 13).

Voidaankin arvioida, että vaikka 2000-luvun vaihteessa läpilyöneet näytelmät eivät välttämättä murtaneet perinteisen näytelmän kaavaa, niin ne kuitenkin edustivat ainakin osin uutta kielellistä tyyliä ja toivat näytelmien aiheet omaan aikaansa. Sen sijaan 2000-luvun puolella koulutuksensa saaneet Teatterikorkeakoulun kasvatit ovat tehneet näytelmissään enemmän nykyteatterillisiä kokeiluita, jotka ovat osin tätä kautta tulleet hiljalleen osaksi teatterin valtavirtaa. Toisaalta uudet kokeilut eivät välttämättä ole tuottaneet suurten näyttämöiden näytelmiä.

Yksi näytelmien monimuotoisuuteen liittyvä kysymys onkin näytelmien sopivuus erikokoisille näyttämöille. Uudet kotimaiset näytelmät esitetään lähinnä teattereiden pienillä näyttämöillä, mikä on herättänyt huolta (Helavuori, haastattelu 24.2.2016). Asiaan vaikuttavia syitä on monia, mutta yksi mahdollinen tekijä liittyy kirjoittajien omiin valintoihin. Seija Holma on kokenut, että nuoren polven kirjoittajilta puuttuu halua tai kykyä kirjoittaa suurille näyttämöille (Holma, haastattelu 16.12.2015). Suurille ja pienille näyttämöille sopivat näytelmät rakentuvat pääsääntöisesti hieman eri tavoilla muun muassa teeman suhteen. Pienellä näyttämöllä toimiva aihe ei välttämättä toimi vastaavalla tavalla suuremman kokoluokan näyttämöllä. Holma muistuttaa, että näytelmän kirjoittaminen suurelle näyttämölle ei ole helppoa, vaan vaatii esimerkiksi ison henkilömäärän hallintaa (Holma, haastattelu 16.12.2015). Yksi vaikuttaja Holman huomioon voi johtua Teatterikorkeakoulun aiemmin mainitusta painotuksesta henkilökohtaisiin aiheisiin 2000-luvun alussa. Yksityiset ja intiimit teemat eivät välttämättä ole lähtökohtaisesti parhaimmillaan suurella teatterinäyttämöllä. Toisaalta balanssin löytäminen yksityisen ja yhteiskunnallisen tason välille on ajaton haaste näytelmien kirjoittamisessa (Lampela, haastattelu 7.10.2015).

Positiivista on, että osa kotimaisista nykykirjoittajista on kuitenkin saanut toistuvasti näytelmiään teattereiden suurille näyttämöille. Tällaisia ovat esimerkiksi Juha Jokela, Laura Ruohonen ja Sirkku Peltola. He eivät kuitenkaan edusta 2000-luvun kirjoittajapolvea. Teattereista erityisesti Kansallisteatteri on panostanut siihen, että sen suurella näyttämöllä nähdään runsaasti kotimaisia näytelmiä ja niistäkin usein kantaesityksiä (Vuori 2015). 2010-luvulla kotimaisista uusista näytelmistä Kansallisteatterin suurella näyttämöllä ovat näytäntökauteen 2013–2014 mennessä olleet Heidi Räsäsen *Vihan veli*, Mika Myllyahon, Taina Westin ja Paula Korvan yhdessä kirjoittama *Kansanhiihto*, Juha Jokelan *Patriarkka*, Sami Keski-Vähälän ja Esa Leskisen *Neljäs tie*,

Sofi Oksasen *Kun kyyhkyset katosivat*, Laura Ruohosen *Luolasto* sekä Klaus ja Leea Klemolan *Maaseudun tulevaisuus*.

Kuten edellä on todettu, on joka tapauksessa viitteitä siitä, että moni uusi kotimainen näytelmä esitetään nimenomaan pienellä näyttämöllä ja jotkin teatterit kokevat kotimaisen näytelmän olevan riski suurella näyttämöllä (Helavuori, haastattelu 24.2.2016). Kysymys siitä, minkä kokoisilla näyttämöillä kotimaisia näytelmiä esitetään, on laajempi kuin vain laatuun liittyvä ja vaatisi tarkempaa tutkimusta. Joka tapauksessa voidaan arvella, että näyttämön koko on ainakin osittain suhteessa näytelmän näkyvyyteen ja siihen kuinka paljon suomalainen näytelmä ylipäänsä on esillä.

Yhden laadun kannalta kiinnostavan osatekijän muodostavat tunnustusta saaneet näytelmät, joita ei kuitenkaan erityisesti esitetä teattereissa. Jotkin kirjailijat saattavat kirjoittaa virallista arvostusta saavia näytelmiä, jotka syystä tai toisesta päätyvät suhteellisen harvoin näyttämölle. Esimerkiksi vuonna 2014 parhaalle näytelmäteokselle myönnettävän Lea-palkinnon teoksellaan *Ihanat ihmiset* saaneen Antti Hietalan näytelmistä mitään ei ole esitetty yhtä kertaa enempää. Vastaavasti Jussi Parviaisen näytelmiä ei *Jumalan rakastajaa* lukuun ottamatta ole esitetty kahta kertaa enempää. Parviaisen näytelmistä *Akka* voitti Lea-palkinnon vuonna 1987, mutta sitäkin on esitetty vain kahdesti. Suhteellisen pienistä esitysmääristä huolimatta Parviaisella on kiistattomasti ollut merkitystä kotimaiselle näytelmälle. (Ilona-esitystietokanta; naytelmat.fi.)

Tämä asetelma osuu vahvasti näytelmän kaksitasoiseen olemukseen. Näytelmässä on aina olemassa sen kirjallinen ja esityksellinen taso. Laatua arvioitaessa on otettava huomioon, mitä tarkoittaa kotimaisen nykynäytelmän kannalta, jos syntyy kiiteltyjä näytelmiä, joita ei juurikaan esitetä teattereissa. Voidaan pohtia, vaikuttaako vähäinen esitysmäärä arvioon näytelmän laadusta. Jollain tapaa voidaan kyllä ajatella, että esitettävyyys on yksi puoli näytelmän laatua arvioitaessa. Syitä vähäisiin esitysmääriin voi kuitenkin olla useita. Näytelmä voi esimerkiksi tuntua ohjaajasta liian rajaavalta tai teatterista hankalasti markkinoitavalta. Vaikeassa taloudellisessa tilanteessa juuri markkinoitavuus voi saada suhteellisen paljon painoarvoa.

On selvää, että esitysmäärillä on vaikutusta siihen, mitkä näytelmät jäävät pysyvästi laatu näytelmien kaanoniin. Kuitenkaan runsas esittäminen ilmestymisen yhteydessä ei välttämättä kerro puhtaasti näytelmän laadusta, eikä takaa klassikon asemaa. Toisaalta vain vähäinenkin esittäminen saattaa jättää jäljen teatterihistoriaan. Esimerkki tästä on *Nuorallatanssijan kuolema eli kuinka Pete Q sai siivet*. Tässäkin kohtaa on tosin muistutettava, että näytelmän vaikuttavuus määräytyy osin sen mukaan, millaisen vaikutuksen siitä tehdyt esitykset ovat tehneet. Joitakin näytelmiä voidaan niin sanotusti löytää myös myöhemmin, vaikka ilmestymisen yhteydessä niitä ei

olisi esitetty, kun taas osa näytelmistä toimii vahvasti juuri omassa ajassaan. On myös näytelmiä, joita voidaan ennen kaikkea pitää laadukkaina kirjallisina tuotoksina. Kirjallisten teosten lukijakunta on kuitenkin suhteellisen marginaalinen.

Laadukkaiden näytelmien syntyyn liittyy niiden työstämisprosessi. Toimiva näytelmä ei useinkaan synny pelkästään kirjailijan oman työpanoksen kautta, vaan usein apuna on esimerkiksi kommentoiva lukija. Oma lukunsa ovat yleistyneet ryhmälähtöisesti syntyneet näytelmät. Näytelmäkulman dramaturgina toimiva Jussi Suvanto (haastattelu 1.11.2015) on huolestunut siitä, että tällä hetkellä monista teattereista puuttuu näytelmien työstämisprosessi, minkä takia näytelmät saattavat päätyä esitettäväksi muodoltaan ja ajattelultaan keskeneräisinä. Lisäksi hänen kokemuksensa mukaan teattereiden resurssien puute saattaa konkretisoida siinä, että teatterit haluavat näytelmiä, jotka voidaan toteuttaa pienellä näyttelijämäärällä, mikä rajoittaa näytelmien aiheita ja kirjoittamistapoja.

Mahdollisen työstöprosessin puute voi paikoin johtua dramaturgien vähentymisestä, jonka taas voi nähdä olevan yhteydessä taloudelliseen tilanteeseen. Lisäksi teatterit eivät ole useinkaan olleet halukkaita maksamaan ulkopuoliselle lukevalle dramaturgille (Helminen 2012, 278–279). Dramaturgien vähentymistä käsitellään tarkemmin omassa luvussaan. Näytelmäkirjailijat ovat itse järjestäneet näytelmien työstön tueksi omia lukupiirejä esimerkiksi Teksti-yhteisön kautta (Pohjateksti.fi). Toisaalta on tuotu esille, että mahdollisesti dramaturgian opetuksen vähentymisen myötä myös kirjailijoiden itsekriittinen analyysi on vähentynyt (Kilpi, haastattelu 7.10.2015). Teksti-yhteisön pyrkimystä kehittää kotimaista näytelmäkirjallisuutta voidaan kuitenkin sinänsä pitää positiivisena asiana.

Yhdeksi laadun osa-alueeksi voidaan nähdä vaikutteet, joita kotimainen näytelmä saa ulkomailta. Vaikutussuhteella voi ajatella olevan merkitystä näytelmien monimuotoisuuden kannalta ja ylläpitävän keskustelua näytelmien kirjoittamisesta. Maria Kilpi kokeekin tärkeänä sen, että Suomeen saataisiin tuotua vaikutteita muualta. Hän toivoo nykyistä orgaanisempaa dialogia kotimaisen ja ulkomaisen näytelmäkirjallisuuden välillä. Kilven arvio on, että vain harva suomalainen kirjailija ottaa aktiivisesti selvää siitä, mitä muualla näytelmämaailmassa tapahtuu. (Kilpi, haastattelu 7.10.2015.) Voidaan myös ajatella, että kotimainen teatteri on ottanut ulkomailta enemmän vaikutteita näyttämöajatteluun kuin näytelmiin (Lampela, haastattelu 7.10.2015). Toisaalta näytelmien omaäänisyyttä voidaan pitää tärkeänä ja sen suhteen ulkomaiset esikuvat voivat olla myös rasite (Lampela, haastattelu 7.10.2015; Holma, haastattelu 16.12.2015).

Riitta Pohjola-Skarp muistuttaa, että suomalainen näytelmäkirjallisuus ei alkujaankaan, Aleksis Kivistä ja Minna Canthista alkaen, ole syntynyt umpiossa. Tässä mielessä kansainvälisellä vuorovaikutuksella on aina ollut merkityksensä. Toisaalta Pohjola-Skarp korostaa, että teatterin voima piilee välittömässä vuorovaikutuksessa ja tätä kautta vuorovaikutus kotimaan ja sen ihmisten kanssa pitää suomalaisen teatterin ja näytelmän elinvoimaisena. (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015.) Kuitenkin yhtenä haasteena Suomessa voi pitää myös alueellisuutta. Voimakkaasti alueellisista aiheista ammentavat näytelmät eivät välttämättä puhuttele toisen alueen teatterikatsojia (Mäkelä 2000, 10). Tällaisia eroja voi arvella syntyvän esimerkiksi vahvasti pääkaupunkiseudun näkökulmasta kirjoitettujen näytelmien ja maakuntien välille, tai toisinpäin. Vaikka kyse ei sellaisenaan ole näytelmän laadusta, on tekstin vuoropuhelu yleisönsä kanssa tärkeä osa näytelmän toimivuutta. Tässä suhteessa voidaan pitää tavoittelemisen arvoisena, että näytelmiä syntyy laajasti, alueelliset erityispiirteet huomioiden.

Maria Kilpi toivoo kotimaisten näytelmien suhteen nimenomaan syvempää ja laajempaa laadullista keskustelua. Suomessa vaikuttaa tällä hetkellä olevan vain harvoja sellaisia ihmisiä, jotka tuntisivat kotimaisen näytelmän riittävän hyvin johtaakseen keskustelua. Tilanne voi johtua osin dramaturgien vähentymisestä. Teoreettinen analyysi palvelisi näytelmäkirjallisuuden kehittämistä ja samalla mahdollistaisi sen, että näytelmien menestystä ei arvioitaisi pääsääntöisesti vain tilastojen perusteella. (Kilpi, haastattelu 7.10.2015.)

Tiukan talouden tilanteissa valtiollisen tuen osaltakin voidaan joutua etsimään laadullisia kriteereitä. Tällaisten mittareiden kehittäminen voisi olla kokonaisvaltaisen taidekritiikin tehtävä. (Kurkela 2000, 128.) Kysymys laadusta palautuu joka tapauksessa väistämättömästi subjektiiviseen mielipiteeseen. Selvää vaikuttaa kuitenkin olevan, että analyttistä keskustelua kotimaisesta nykydraamasta on liian vähän.

Maria Kilven huomiot näytelmien laatua koskevan keskustelun puuttumisesta ovat merkittäviä myös tämän tutkimuksen kannalta. Laatu voidaan laskea erittäin merkittäväksi tekijäksi kotimaisen näytelmän tilannetta arvioitaessa, mutta isompia kokonaisuuksia kartoittavan tutkimuksen ja keskustelun puuttuessa laadusta on vaikea tehdä suuria johtopäätöksiä. Pääpiirteissään vaikuttaa kuitenkin siltä, että näytelmäkirjailijoiden koulutus on laadukasta ja kirjoittajia on paljon. Vasta myöhemmässä katsannossa voidaan arvioida, missä määrin näytelmät jäävät elämään. Vaikuttaa siltä, että näytelmien painotukset esimerkiksi teemallisesti ovat vaihdelleet suhteellisen pienelläkin aikavälillä. Tämä antaa aihetta uskoa, että kokonaisuudessa näytelmät voivat positiivisessa mielessä olla keskenään erilaisia, vaikka toisaalta ainakin samaan aikaan koulutuksensa saaneiden

kirjoittajien valinnat saattavat noudattaa jonkinlaista kaavaa. Näytelmien kirjon ja laadun vaaliminen on myös riippuvainen teattereiden valinnoista ja kirjailijoiden itsensä tekemästä työstä.

Tämän katsannon perusteella voidaan kotimaisen näytelmän laadun suhteen puhua vähintään jonkinlaisesta menestyksestä ja erityisesti tason laajuuden suhteen positiivisesta kehityksestä verrattuna edeltävään aikaan. Yksittäisiä menestyskirjailijoitakin voidaan sanoa olevan. On kuitenkin vaikea määritellä kyseessä olevan sen kaltaisen suurmenestyksen, että puhe varsinaisesta kultakaudesta olisi perusteltua. Esimerkiksi näytelmien vuorovaikutus aikansa ja ympäristönsä kanssa vaikuttaa vaihdelleen jossain määrin. Tässä voidaan nähdä muutosta kirjoittajasukupolvien välillä. Toisaalta Nuoren sukupolven kokeilunhalu ja aktiivisuus antavat positiivisia viitteitä kotimaisen näytelmän tulevaisuuden suhteen. Tärkeää on kuitenkin myös turvata näytelmien työstämisprosessi ja ylläpitää laadullista keskustelua.

5.2 Näytelmäkirjailijan asema

Kotimaisen näytelmän tilannetta voidaan ainakin osittain peilata sillä, mikä on näytelmäkirjailijan asema Suomessa (Helavuori, haastattelu 24.2.2016). Taiteilijan asema kertoo osittain koko taiteenlajin tilanteesta ja vaikuttaa toisaalta alan tulevaisuuteen.

Kotimaisella näytelmällä vaikuttaa tilastollisesti menevän hyvin ja kasvua esimerkiksi 1990-luvun alusta on tapahtunut, mutta kirjailijan asemaa kehitys ei välttämättä ole turvannut. Turun yliopistossa tutkittiin suomalaisten näytelmäkirjailijoiden ja käsikirjoittajien toimeentuloa vuonna 2011. Kyselyn perusteella kirjoittajien keskimääräiseksi vuosituloksi saatiin 5000 euroa. Tutkimuksen pohjalta Minna Sirnö totesi näytelmäkirjailijan olevan ”suomalaisen draaman kultakauden maksumiehenä”. Tulosten perusteella näytelmäkirjailijat osoittautuivat korkeasti koulutetuiksi mutta huonotuloisiksi ja miltei 60 % vastanneista teki kirjoittamisen ohessa muuta työtä. (Grönlund 2012, 5; Sirnö 2012, 18.)

Suositus teattereiden kirjailijoille näytelmästä maksettavasta tilausmaksuminimistä oli vuonna 2012 3000 euroa. Suomen Näytelmäkirjailijat ja Käsikirjoittajat ry, SUNKLO, on toivonut tähän summaan korotusta. Kyseinen suositus on pätenyt kaikkiin SUNKLO:n jäseniin. Suosituksessa ei täten ole huomioitu kirjailijan koulutusta, kokemusta tai ammattilaisuuden astetta. Kirjailijan tulot näytelmää kohden ovat muodostuneet tilausmaksun lisäksi mahdollisesta kantaesitystuesta sekä lipputulojen mukaan saatavista tekijänoikeuskorvauksista (12 %). Näytelmää kohden tulot ylittävät harvoin isossakaan teatterissa 10 000 euroa. (Snicker 2012, 256.) VOS-teattereissa tilauspalkkion

minimi on 3500 euroa. Edellä mainittua kantaesitystukea ei enää ole, vaan sen sijasta kirjailijat hakevat työsuunnitelmaa vastaan niin sanottua vastikkeellista tukea. Vanhan mallin mukaista kantaesitystukea jaettiin viimeisen kerran vuonna 2015 (Taike.fi a). Järjestelmä ei enää yhtä lailla tue kantaesityksiä ja se voi tuoda lisää epävarmuutta näytelmäkirjailijan toimeentuloon. Näytelmän kirjoittamisen prosessi teatterin näyttämölle tähtäävänä teoksena jää tässä yhtälössä osin huomioimatta. (Helavuori, haastattelu 29.4.2016.)

Kuten aiemmin kultakausiajatuksista kohtaan esitetyn kritiikin yhteydessä mainittiin, Teatterikorkeakoulun dramaturgialinjalaiset joutuvat valmistumisensa jälkeen vaatimaan tilanteeseen. Vaikuttaa siltä, että taidealoille usein koulutetaan liikaa ihmisiä ja tämä näkyy myös näytelmäkirjailijoiden alalla. Kilpailu on kovaa, korvaukset alhaisia ja keskustelut teattereiden kanssa ovat usein epävarmalla pohjalla. Suhdeverkosto nousee erityisen tärkeään asemaan. Esimerkiksi vapautuvat dramaturgin paikatkin ovat teattereissa vähissä ja ne täytetään äärimmäisen harvoin avoimen haun kautta. Yksi esitetty ajatus onkin, että näytelmäkirjailijoita tulee koulutuksen kautta liikaa, kun vielä lisäksi muun muassa ohjaajat ja näyttelijät kirjoittavat näytelmiä. (Colliander 2012.) Toisaalta epävarmuus on jotakin, jonka kirjailijan on hyväksyttävä osana työnkuvaa (Rasila 2012, 234, 241).

Pasi Lampela arvioi, että Suomessa ei käytännössä kukaan elä vain näytelmiä kirjoittamalla. Näytelmien kirjoitustyöstä saatavat tulot eivät vastaa työn vaativuutta ja siihen käytettävää aikaa. Kirjoittamisen prosessi ideasta ensi-iltaan voi viedä vuosia ja tämän työn rahoittaminen tilauspalkkiolla, mahdollisilla apurahoilla ja aikanaan mahdollisesti saatavilla tekijänoikeuspalkkioilla on käytännössä hyvin vaikeaa. Lampela arvelee, että kotimaisista kirjailijoista Juha Jokela voisi olla yksi harvoja, joka saattaa elää näytelmistä saatavilla tuloilla. Jokelan näytelmiä on hyvällä menestyksellä esitetty suurien teattereiden, kuten Kansallisteatterin ja Espoon Kaupunginteatterin suurilla näyttämöillä. Lampela huomauttaa, ettei muissakaan maissa ole välttämättä tavallista ansaita elantonsa pelkästään näytelmiä kirjoittamalla. (Lampela, haastattelu 7.10.2015.)

Nuoren polven näytelmäkirjailijat ovat kokeneet erityisen ongelmallisena sen, että näytelmäkirjailija ei käytännössä voi tulojensa puolesta olla Suomessa ammatti. Erityisen haastavaa on sellaisilla, joilla ei ole koulutusta tai halua esimerkiksi ohjaustöihin. Moniosaaminen vaikuttaa olevan avainasemassa toimeentulon kannalta. Kirjailijat saattavat myös esimerkiksi opettaa päivätyönään. Tässä tilanteessa monipuolisesta koulutuksesta voi olla apua, kuten esimerkiksi 1990-luvun alussa Teatterikorkeakoulussa opiskelleiden kohdalla. (Lampela, haastattelu 7.10.2015.)

Yksi arvio on, että käytännössä vain teattereiden niin sanotut kotikirjailijat voivat saada elantonsa näytelmistä (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015). Suomessa erityisesti Kansallisteatteri on viime vuosina panostanut kotikirjailijoihin (Helavuori, haastattelu 24.2.2016). Kotikirjailijan asemassa työskentely voi tuoda kirjailijalle toimeentulon lisäksi työskentelyrauhaa. Vaikuttaa siltä, että ainakaan toistaiseksi kotikirjailijoita ei Suomessa ole kovin paljoa. Lisäksi Seija Holma arvioi, että ylipäänsä ajatus kotikirjailijasta ei toimi nykyisessä taloustilanteessa (Holma, haastattelu 16.12.2015). Kuitenkin ikääntymisen ja rakennemuutosten on muutama vuosi sitten ennustettu lisäävän kotikirjailijoita ja esimerkiksi parityöskentelyä (Snicker 2012, 263).

Maria Kilpi kyseenalaistaa sellaisen lähtökohdan, että näytelmäkirjailijan työn tulisi välttämättä elättää tekijänsä. Hän pitää ongelmallisena ajatusta, että kirjailija saisi ikään kuin automaattisesti riittävästi palkkaa, riippumatta tehdystä työstä. Kilpi kokee, että mikäli näytelmäkirjailija saa työstään kokopäivätoimista palkkaa, niin olisi perustelua antaa työnantajalle oikeus vaikuttaa työn sisältöön. Toisaalta Kilven mielestä palkkiojärjestelmiä on hyvä miettiä uudelleen. (Kilpi, haastattelu 7.10.2015.)

Seija Holma ottaa esille, kuinka näytelmäkirjailijat voivat osin myös omilla valinnoillaan vaikuttaa toimeentuloonsa. Yleisöystävällisempiä näytelmiä kirjoittamalla on mahdollista saada suurempia tuloja (Holma, haastattelu 16.12.2015). Riitta Pohjola-Skarp on myös huomionnut, että osa tekijöistä ehkä lähtökohtaisesti puhuttelee teoksillaan vain pieniä yleisöjä, mutta tämä johtuu osin myös kulttuurikentän enenevästä jakautumisesta ylipäänsä pieniin yleisöihin (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015).

Yksi tapa parantaa näytelmäkirjailijoiden toimeentuloa on saada näytelmät entistä paremmin kiertämään teatterista toiseen (Snicker 2012, 262). Sen sijaan mahdollinen dramatisointien lisääntyminen saattaa jatkossa vaikuttaa heikentävästi kirjailijoiden tuloihin (Yle.fi 2012). Näytelmien kiertämistä ja dramatisointeja käsitellään tarkemmin myöhemmissä luvuissa.

Kotimaisen näytelmän kilpailukyky teattereiden ohjelmistopaikoista on osin myös hintakysymys. Suomalaisesta näytelmästä maksetaan ulkomaista suurempia tekijänoikeuskorvauksia, mutta vastaavasti ulkomaisten näytelmien suomentamiskustannukset tasoittavat tilannetta. Sen sijaan mikäli kotimaisten näytelmien hinta nousisi merkittävästi, vaikuttaisi se väistämättä myös niiden houkuttelevuuteen teattereiden silmissä. (Holma, haastattelu 16.12.2015.) Toiveet palkkioiden kasvamisesta törmäävät näin osin kilpailuun ulkomaisten näytelmien hintojen kanssa.

Minimipalkkioiden nousu saattaisi siis parantaa kirjailijan tuloja ohjelmistoon otettavasta näytelmästä, mutta todennäköisesti samalla vähentäisi ylipäänsä kotimaisten näytelmien osuutta.

Kirjailijoiden asemasta on kysymys myös siinä, kuinka prosessi näytelmäideasta teatterissa esitettäväksi näytelmäksi etenee. Edellisessä luvussa on jo osin käsitelty prosessia näytelmän laadun kannalta. Prosessin kulku on väistämättä teatteri- ja tapauskohtainen, mutta jonkinlaisia yleisiä toimintatapoja voidaan tarkastella. Vaikuttaa esimerkiksi siltä, että vaikka osa teattereista sitoutuu jo keskeneräiseen näytelmään, niin monet sitoutuvat pääsääntöisesti vasta valmiiseen (Rasila 2012, 234). Ensin mainitussa tapauksessa kirjailija saa turvaa ja luottamusta työstämisprosessiin, kun taas jälkimmäisessä tilanteessa hän työskentelee epävarmuuden kanssa. Toisaalta teatterin näkökulmasta voi olla vaikea sitoutua näytelmään ilman varmaa tietoa lopputuloksesta. Myös monet teatterin kokonaisprosessiin liittyvät riskit saattavat entisestään vähentää teatterien halua ottaa lisäriskiä näytelmätekstin kanssa (Snicker 2012, 262–263). Työstämisprosessin vajavaisuuden voi joka tapauksessa ajatella asettavan näytelmäkirjailijan epävarmaan asemaan.

Parasta olisi löytää menettelytapa, jossa kirjailijat saisivat sopivassa suhteessa työrauhaa ja turvaa prosessille, kun taas teatterit voisivat vähentää omaa riskiään olemalla mukana työstössä, varmistaakseen samalla lopputuloksen suuntaa ja laatua. Toisaalta kyse on myös teatterin resursseista, kirjailijan taiteellisesta vapaudesta ja jo mainitusta runsaasta kilpailusta, joka antaa teattereille mahdollisuuden valita ennemmin valmiista näytelmistä mieluisin kuin panostaa näytelmien työstöprosessiin. Taloudellinen tilanne paineistaa myös teattereita panostamaan vain sellaisiin näytelmiin ja kirjailijoihin, joilta voi lähtökohtaisesti odottaa merkittäviä lipputuloloja. Toisaalta toimintatapojen vaihtelevuus näkyy siinä, että vastaavasti jotkin teatterit saattavat maksaa jopa niin sanotulla kaveriperiaatteella näytelmästä, josta ei odotetakaan tuottoja (Snicker 2012, 265).

Kuten edellä on todettu, kirjailijoiden toimeentulo on monitahoinen asia. Voidaan ylipäänsä kysyä, ovatko näytelmien tilausmaksut tällä hetkellä riittävät suuria siihen, että kirjailija voi kunnolla työstää tekstiä rauhassa ja paneutuen (Suvanto, haastattelu 1.11.2015). Toisaalta voidaan ajatella, että näytelmäkirjailijan ammatti on lähtökohtaisesti sellainen, että siinä on siedettävä epävarmuutta ja uhkaa siitä, että kirjoitettu näytelmä ei ehkä koskaan päädy näyttämölle (Rasila 2012, 241).

Vuonna 2007 perustettu näytelmäkirjailijoiden yhteisö Teksti on pyrkinyt parantamaan näytelmäkirjailijan ammatin asemaa. Teksti on omalta osaltaan paneutunut teatterin ja kirjailijan välisen prosessin kehittämiseen ja työskentelyolosuhteiden parantamiseen (Pohjateksti.fi). Toistaiseksi vaikuttaa kuitenkin siltä, että näytelmäkirjailijan asema ei välttämättä ole erityisen hyvällä pohjalla. Vaikka tekijöiden epävarma toimeentulo liittyy osin ammatin luonteeseen ja toisaalta kysymykseen maan kokoon suhteutettuna suuresta kirjoittajamäärästä, ei näytelmäkirjailijan aseman voi sanoa monilta osin olevan vahva. Osin kyse on teattereiden

resursseista, mutta joka tapauksessa asetelma ei vaikuta vastaavan tilannetta, jossa voitaisiin puhua taiteenlajin kultakaudesta tekijöiden aseman osalta.

5.3 Dramaturgit

Dramaturgien määrän pienenemisen ja toisaalta Teatterikorkeakoulussa annettavan dramaturgisen koulutuksen vähentymisen vaikutukset teattereihin ja näytelmiin ovat herättäneet huolta (Helavuori, haastattelu 24.2.2016). Kysymys dramaturgeista tuntuu olevan liitoksissa moneen kotimaiseen näytelmään liittyvään asiaan, minkä vuoksi aiheen tarkastelu erikseen on tässä yhteydessä tarpeellista. Osin kyse on kehityksestä, joka on vaikuttanut kotimaisten näytelmien määrään ja toisaalta muutokset ovat yhteydessä näytelmien kirjoittamisen prosessiin.

Kuten aiemmin on todettu, on Teatterikorkeakoulussa tapahtuneilla opintojen painotusten muutoksilla merkittävä rooli siihen, mitä Teatterikentällä tapahtuu. Dramaturgian linjan 1990-luvun loppupuolella alkanut voimakas painotus näytelmien kirjoittamiseen dramaturgian sijaan on vähintään epäsuorasti tuottanut useita uuden polven menestyviä näytelmäkirjailijoita. Samaan aikaan kolikon toisella puolella on uusien erityisesti dramaturgin työhön pätevöityneiden ihmisten väheneminen.

Teatterikorkeakoulun opetuksen painotus kirjoittamiseen johtuu kahdesta toisiinsa vahvasti sidoksissa olevasta asiasta. Yhtäältä dramaturgin ammatti tuli eräänlaiseen kriisiin ja toisaalta kouluun hakeneet opiskelijat olivat luonteeltaan sellaisia, että he halusivat olla enemmän luovassa ja näkyvämmässä roolissa kuin mitä laitosteatterin dramaturgin työnkuva piti sisällään. (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015.) Dramaturgi nähtiin kuolevana ammattina, jossa olevalla ei ele minkäänlaista taiteellista vaikutusvaltaa (Hotinen 2002, 303–304).

Dramaturgien lukumäärän kääntymisen laskuun 1990-luvulla voi linkittää myös laman luomaan paineeseen vähentää palkattuja työntekijöitä. Työnkuvansa puolesta pitkälti taustavaikuttajana toimiva dramaturgi saattoi näyttäytyä helpommin poistettavana kuin moni muu virka teatterissa. Yhteiskunnalliset muutokset lisäksi suosivat kiinnitysten purkamista ja siirtymistä freelancereiden käyttöön (Rasila 2003, 7). Tämä kehitys on nähtävissä myös monissa muissa teatteriammateissa.

Juha-Pekka Hotinen arvioi 1990-luvun alussa, että dramaturginen työ tekstien ja käsikirjoitusten kanssa on välttämätöntä, mutta työn voi tehdä joku muukin kuin dramaturgi. Hotisen mukaan dramaturgisen työn voisi tehdä konsulttityönä, eikä dramaturgin tarvitsisi olla teatteriin

kuukausipalkkaisessa suhteessa. Dramaturgin ammatti voisi jäädä henkiin jonkinlaisena käsikirjoitusten toimitussihteerinä, mutta tähän liittyen Hotinen ehdotti, että ihmiset kyseisiin tehtäviin voisi Teatterikorkeakoulun sijaan löytää esimerkiksi yliopiston teatteritieteen ja kirjallisuuden opiskelijoista. (Hotinen 2002, 307–308.)

Osin Hotisenkin ajatusten mukaisesti Teatterikorkeakoulun dramaturgian linjalle valittiin epävirallisesti opiskelijoita kahdelle linjalle, näytelmäkirjailijoiksi ja dramaturgeiksi. Jälkimmäisetkään eivät kuitenkaan juuri hakeutuneet dramaturgin ammattiin. Hotinen näki tämän itse teatterialan, ei Teatterikorkeakoulun, ongelmana. (Hotinen 2002, 307.) Voidaan kysyä, oliko tässä suuntauksessa pohjimmaltaan kyse ihmisten kunnianhimosta vai dramaturgi-nimikkeen huonosta kaiusta.

Muutosten myötä dramaturgien vähentymisestä koettiin myös huolta. 2000-luvun taitteessa Kuopion Kaupunginteatterin johtajana toiminut Heikki Mäkelä piti trendiä huonona. Hän koki tärkeänä dramaturgin, joka on lähellä ohjelmistosuunnittelua ja tukee kantaesitystekstien valmistumista kohti ensi-iltaa. (Mäkelä 2000, 11.) Sittemmin uhkakuva näyttää ainakin osin toteutuneen. Jussi Suvannon (haastattelu 1.11.2015) huomion teattereiden puutteellisesta työstämisprosessista näytelmien suhteen voi ainakin osin nähdä liittyvän dramaturgien puutteeseen. Lisäksi teattereiden sisällä ei välttämättä ole ketään, joka tukisi ohjelmistosuunnittelussa teatterin johtajaa yhtä lailla kuin vakituinen dramaturgi.

Riitta Pohjola-Skarp näkee, että saksalaisen teatterin vahvan dramaturgin malli ei missään vaiheessa kunnolla kotiutunut Suomeen. Saksassa dramaturgi on taiteellisen henkilökunnan arvostettu jäsen, kun taas Suomessa dramaturgi saattoi päätyä ennemminkin teatterisihteerin asemaan. (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015.) Lisäksi teatterit eivät välttämättä ole palkanneet uutta dramaturgia, kun edellinen on jäänyt eläkkeelle (Holma, haastattelu 16.12.2015). Jäljellä olevat teatteridramaturgit ovat kylläkin varsin aktiivisia tuottamaan dramatisointeja esimerkiksi romaaneista, elämäkertoista ja nykyään yhä useammin myös tietokirjallisuudesta (Suutela 2013, 118), mutta heidän työnsä ei välttämättä haeta jatkajia. Seija Holman mukaan juuri muista yliopistopohjaisista koulutuksista voitaisiin löytää opintojen ja kiinnostuksen puolesta dramaturgin työnkuvaan soveltuvia ihmisiä (Holma, haastattelu 16.12.2015). On kuitenkin epäselvää, kuinka helposti teatterit ottaisivat tämän ajatuksen omakseen.

Riitta Pohjola-Skarp huomauttaa, että dramaturgeilla on Suomen teatterihistoriassa ollut keskeinen roolinsa monen teatterin menestyksessä. Hän nostaa esille Kajaanin Kaupunginteatterin Marja Louhijan, Lappeenrannan Kaupunginteatterin Maaria Koskiluoman ja Turun Kaupunginteatterin

Ritva Holmbergin. Kaikilla oli aikanaan merkittävä rooli teattereissaan, mutta suuremmissa mittakaavassa dramaturgien asema ei ole Suomessa vakiintunut. Pohjola-Skarp vertaa tilannetta Saksaan, jossa teatterissa olisi viisi dramaturgia siinä missä Suomessa vastaavan kokoisessa teatterissa lukumäärä on yksi tai kaksi. (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015.)

Tällä hetkellä Suomessa on vain muutamia teattereita, joissa on vakituinen dramaturgin virka (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015). Kansallisteatterissa dramaturgien asemaa on jopa vahvistettu ja siellä on tätä nykyä yksi päädramaturgi ja kaksi muuta dramaturgia (Kansallisteatteri.fi). On kuitenkin epävarmaa, kuinka muut teatterit seuraavat Kansallisteatterin trendiä. On myös huomionarvoista, että harvalla, jos yhdelläkään, teatterilla on Suomessa käytettävissä samanlaisia resursseja kuin Kansallisteatterilla.

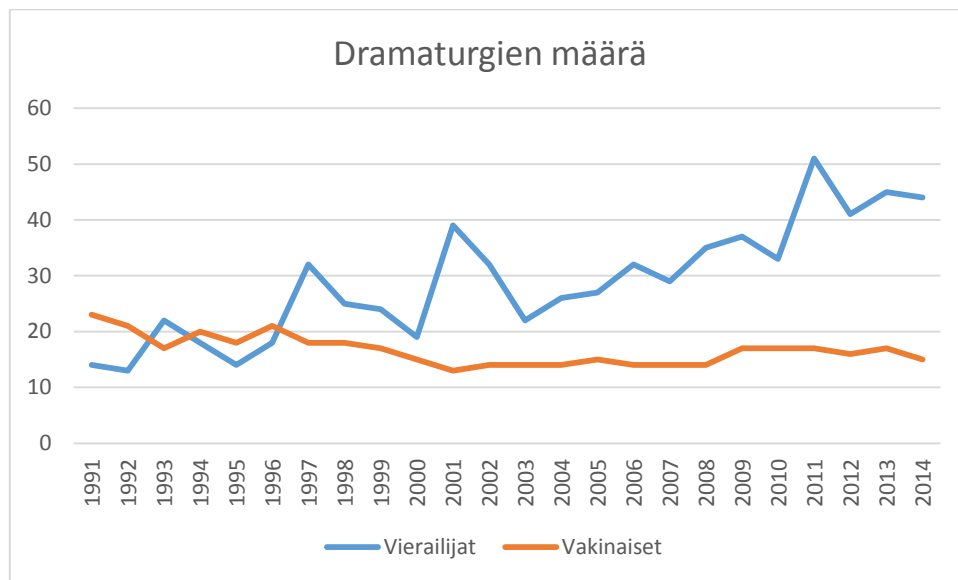
Dramaturgien mahdollista vähenemistä teattereissa voi seurata Teatterin Tiedotuskeskuksen pitkän ajan tilastojen kautta. Tätä tarkastelua varten oli mahdollista saada Teatterin Tiedotuskeskukselta käyttöön vuodesta 1991 vuoteen 2014 ajoittuva teatterihenkilökuntaa koskeva tilasto. Koonti koskee puheteattereita ja siinä on eritelty vierailijatehtävät sekä vakinainen henkilökunta. Tarkastellun ajanjakson alussa teattereissa toimi vakinaisia dramaturgeja yhteensä 23 (kuvaaja 9). Tämä on myös korkein luku koko jakson aikana, sillä lukumäärä on hiljalleen laskeva kohti 2000-lukua, kuitenkin nousten välillä vuositasolla. Vuonna 2000 vakinaisia dramaturgeja oli 15 ja lukumäärä pysyy suhteellisen vakaana lähelle vuosituhannen ensimmäisen vuosikymmenen loppua. Vuonna 2009 lukumäärä oli 17 ja pysyykin joitakin vuosia hieman edeltänyttä ajanjaksoa korkeampana, kunnes tarkastelun viimeisenä vuonna lukumäärä on taas 15.

Satu Rasila arvioi 2000-luvun alkupuolella, että vakinaisten dramaturgien määrä vakiintuu vuoden 2001 tasolle, jolloin dramaturgeja oli 13. Hän ennusti, että vaikka dramaturgit olivat vähentyneet, jäisi heitä kuitenkin suurimpiin teattereihin. (Rasila 2003, 8.) Ennuste vähentymisen pysähtymisestä näyttää toteutuneen tai kuten edellä on todettu, on lukumäärä hieman jopa kasvanut.

Vierailevan henkilökunnan osalta dramaturgien määrässä on nähtävissä kasvua pitkällä tähtäimellä. Ajanjakso sisältää vuositasolla suuriakin vaihteluita, mutta trendi vierailevien dramaturgien määrän kasvamisesta on selkeä. Esimerkiksi ajanjakson alussa vuonna 1991 vierailevia dramaturgeja oli 14, kun taas vuonna 2014 luku oli 44.

Tilastojen perusteella näyttää selvältä, että vakinaiset teatteridramaturgit ovat vähentyneet. Toisaalta myös muiden teatterin ammattinimikkeiden osalta on nähtävissä trendi, jossa vakinaisten työntekijöiden määrä on vähentynyt ja vierailevien selvästi kasvanut (TINFO a). Voidaan kuitenkin pohtia, kuinka kokonaisvaltaisesti vierailevat dramaturgit pystyvät toteuttamaan historiallisesti

melko laajaa työnkuvaansa verrattuna esimerkiksi enemmän produktiokohtaisesti palkattuihin vieraileviin ohjaajiin.



Kuvaaja 9. Vakinaisten ja vierailevien dramaturgien määrän kehitys vuodesta 1991 vuoteen 2014.

1990-luvun lopussa Juha-Pekka Hotinen pohti dramaturgian ammatin mahdollista katoamista. Hän koki asian siltä kannalta, että vaikka ammatti sinänsä häviäisi, niin dramaturginen ajattelu ei katoa, vaan se vain vaihtaa paikkaa. Lisäksi jos dramaturgin ammatti lakkaa olemasta, niin Hotisen mukaan sille varmasti on syynsä. (Hotinen 2002, 303.)

Se, kuinka paljon näytelmien työstämisprosessien puutteeseen on vaikuttanut dramaturgien vähentyminen, ei ole yksiselitteistä. Kuitenkin voidaan arvella, että Hotisen ennustamaa dramaturgisen työn siirtymistä muille tahoille ei ole kunnolla tapahtunut. Huomionarvoista on sekin, että Hotisen ehdottama konsultoinnin kautta tapahtuva dramaturginen apu ei ole saanut teattereilta juurikaan arvontoa esimerkiksi palkkioiden kautta, vaikka kirjoittajat itse kokevat lukevan kollegan palautteen arvokkaaksi (Helminen 2012, 265, 278–279).

Hotinen tunnusti dramaturgien ammattitaidon, mutta koki sen sijoittuvan liian kapealle sektorille – puheteatteriin ja kamarinäytelmään. Hotinen koki tämän alueen olevan yhä pienemmässä osassa teatterissa, jolloin dramaturgi olisi tarpeellinen vain kyetessään laajentamaan osaamistaan uudenlaisen teatterin ja esitystaiteen puolelle. Hotinen piti puheteatteria pysähtyneenä lajityyppinä,

muiden lajityyppien vallatessa tilaa. Hän kritisoi dramaturgeja jumiutumisen kirjalliseen lähestymistapaan ja vanhentuneeseen esityskieleen. Toisaalta hän huomioi positiivisena dramaturgien haluttomuuden niin sanottuun ajanvietetehtailuun, mitä kautta dramaturgin voi nähdä eräänlaisena ohjelmiston valvojana. (Hotinen 2002, 305–306.) Seija Holma näkee, että syy dramaturgin ammatin kriisiin johtuu osittain juuri dramaturgeista itsestään. Osa dramaturgeista on pyrkinyt rajaamaan toimenkuvansa sellaiseksi kuin itse haluaa, kuuntelematta kunnolla teatterin tarpeita. Holma kuvaa asetelmaa ajatuksella, että dramaturgin pitäisi kyetä levittäytymään ”talonsa kokoiseksi” sen sijaan, että päätyisi olemaan lähinnä teatterin taiteellisia linjauksia vastaan. Lisäksi dramaturgin työ vaatii monenlaista ammattitaitoa, riippumatta omista yksityiskohtaisemmista kiinnostuksen kohteista. Tässä ajatuksessa voi nähdä yhteyttä Hotisen huomion kanssa. Toisaalta parhaimmillaan dramaturgit ovat Holman mukaan kuin kännykkätehtaan tuotekehittelyosasto, jonka lakkauttaminen laman aikana syö pohjaa tulevaisuudelta. (Holma, haastattelu 16.12.2015.) Yhtenä syynä dramaturgien työn tarpeellisuuden kyseenalaistumiselle on arvioitu olleen myös sen, että virkojen lakkautusuhka on vähentänyt dramaturgien motivaatiota ja panostusta työhönsä (Rasila 2003, 7). Dramaturgin työn kriisissä voidaan Holman ja Hotisen ajatusten pohjalta nähdä myös yhteentörmäyksen, jossa dramaturgit eivät ole halunneet tinkiä omasta ajattelustaan näytelmien laadun suhteen sen sijaan, että pyrkisivät mukautumaan teatterin omiin vaihtuviin tavoitteisiin. Asettuminen vastarintaan voi tehdä dramaturgista ulkopuolisen, kun taas mukautuminen on voitu nähdä kompromissina, jota uuden polven tekijät eivät ole omanarvontunnon olleet välttämättä valmiita tekemään.

Hotisen ajatus dramaturgin liian kapeasta toimintakyvystä vain puheteatterin alueella voidaan nykykatsannossa osin kyseenalaistaa. Vaikka draaman jälkeisyys ja erilaisen uudet ilmaisumuodot ovat jossain määrin vallanneet alaa teatterissa, elää puheteatteri edelleen vallitsevana suurissa teattereissa (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015). Uudet muodot ovat valtavirrassa ennemminkin tuntuneet sulautuvan osaksi teatteria, joka edelleen nojaa perinteiseen näytelmätekstiin. Muut kuin draamalähtöiset lähestymistavat esiintyvät vahvimmin pienemmissä teattereissa, joissa ei välttämättä muutenkaan olisi ainakaan vakinaista dramaturgia. Samalla on kuitenkin todettava, että teatteri on koko ajan muuttuva ja myös dramaturgien on muututtava sen mukana.

Tilastoista ei voi suoraan lukea sitä, mitä on tapahtunut teattereissa tehtävälle dramaturgisen työn määrälle. Vierailevilla dramaturgeilla on voitu ainakin osin paikata vakinaisten dramaturgien vähenemistä. Juha-Pekka Hotisen ehdottaman mukaisesti voisi olla mahdollista, että dramaturginen prosessi olisi siirtynyt osin toisaalle, pois varsinaisilta dramaturgeilta, esimerkiksi ohjaajille tai

vieraileville dramaturgeille (Hotinen 2002, 303). Mutta kuten todettua, vaikuttaa siltä, että dramaturgien vähentyminen ei ole tapahtunut niin, että vastaavaan työhön olisi löytynyt muita tekijöitä ainakaan teatterin sisältä. Dramaturgin poistuttua teatterissa ei useinkaan ole enää ihmistä, joka voisi yhtä aktiivisesti seurata sitä, mitä näytelmiä maailmalla esitetään. Lisäksi dramaturgit ovat usein olleet teattereiden kielitaitoisimpia ihmisiä, jotka ovat voineet lukea etukäteen monella kielellä kirjoitettuja näytelmiä vähintään auttavasti, minkä pohjalta on voitu päättää niiden mahdollisesta suomentamisesta teatterin tarpeisiin. Tämän seurauksena ulkomaisten kantaesitysten määrä on mahdollisesti pienentynyt. Kyse on osin kielten osaamisesta laajemmin, sillä vaikka nuorempi polvi osaa yhä paremmin englantia, on saksan ja ruotsinkin hallitseminen aiempaa harvinaisempaa. (Holma, haastattelu 16.12.2015; Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015.)

Kielikysymys näkyi konkreettisesti Näytelmäkulmassa, jossa työskennellyt Riitta Pohjola-Skarp huomasi, että teattereita oli hiljalleen yhä vaikeampaa saada innostumaan muista kuin suomenkielisistä tai englanninkielisistä näytelmistä. Ohjelmistopaikalle, jolle aiemmin olisi ehkä valittu esimerkiksi uusi saksalainen näytelmä, otettiin yhä useammin kotimainen. Pohjola-Skarp kokeekin, että kotimainen näytelmä on valloittanut ohjelmistoista tilaa hieman vaikeasti lähestyttävämmältä ulkomaiselta näytelmältä, erityisesti saksalaiselta. (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015.) Luvussa 5.3.1 käsitellään tarkemmin kysymystä siitä, minkä maalaisten näytelmien kustannuksella kotimaisten näytelmien tilastollinen kasvu näyttäisi tapahtuneen.

Dramaturgin työ ja ylipäänsä dramaturginen työstäminen on pysynyt suhteellisen näkymättömissä suomalaisessa teatterissa myös viime vuosina. Laitosteatterin dramaturgin tekemä taustatyö saattaa usein jäädä huomaamatta myös oman talon sisällä (Holma, haastattelu 16.12.2015). Laitoksen ulkopuolisen lukevan dramaturgin työ taas nähdään usein eräänlaisena palkattomana kaverille tehtävänä palveluksena. Tämän dramaturgien panoksen arvostuksen voi nähdä olevan hienoisessa nousussa, mutta teatteritalojen ulkopuoliset lukevat dramaturgit ovat harvoin saaneet edes nimeään esitysten käsiohjelmiin, eivätkä teatteritalot lähtökohtaisesti maksa heille, vaan näytelmän kirjoittaja saattaa joutua lupaamaan korvauksen omasta palkkiostaan. (Helminen 2012, 265, 278–279.) Kuitenkin kirjailijat itse kokevat dramaturgisen avun tärkeäksi oman työnsä ja lopputuloksen kannalta (Kilpi, haastattelu 7.10.2015).

On mahdollista, että dramaturgin ammatti on tulossa takaisin ainakin jossain muodossa, sillä Teatterikorkeakoulussa annettava dramaturgian opetus on lisääntynyt viime vuosina. Teatterikorkeakoulun dramaturgian lehtorina toimiva Maria Kilpi pitää panostusta dramaturgian opetukseen positiivisena. (Kilpi, haastattelu 7.10.2015.) Dramaturginen koulutus voi jatkossa mahdollistaa myös nykyistä laajemman analyttisen keskustelun kotimaisen näytelmän ympärillä.

Kilpi näkee, että dramaturgin määritelmä voi olla positiivisella tavalla venyvä. Ammattinimike voisi olla muokattavissa osittain senkin mukaan, mitä teatteri tarvitsee. Toisaalta dramaturginen työ kuuluu useammalle eri tekijälle taiteellisessa prosessissa, eikä nykyisessä usein ryhmätyöstä ammentavassa työskentelytavassa sen tarvitse välttämättä olla vain dramaturgiksi nimetyn ihmisen asia. (Kilpi, haastattelu 7.10.2015.) Tällainen uudensisältöinen dramaturgi-ammattinimike voisi vastata Juha-Pekka Hotisen aikanaan esittämään kritiikkiin. Moderni dramaturgi, joka hallitsee perinteisten tekstien lisäksi laajasti teatterin eri osa-alueita, voisi olla vastaus teattereissa mahdollisesti piilevään esitystekstien työstämisprosessien puutteellisuuteen.

Joissakin teattereissa on otettu viime vuosinakin käyttöön niin sanottu kotikirjailija-ajatus.

Kotikirjailijat usein sekä kirjoittavat teatterille näytelmiä että tekevät dramaturgin työtä.

Asetelmasta on olemassa hyviä kokemuksia, mutta toisaalta kysymysmerkinä on kirjailijan ajan riittävyys laajamittaisiin dramaturgin töihin oman kirjoittamisen ohella. (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015.) Lisäksi, kuten aiemmin on todettu, nykyinen taloudellinen tilanne ei välttämättä mahdollista teattereita palkkaamaan kotikirjailijoita (Holma, haastattelu 16.12.2015).

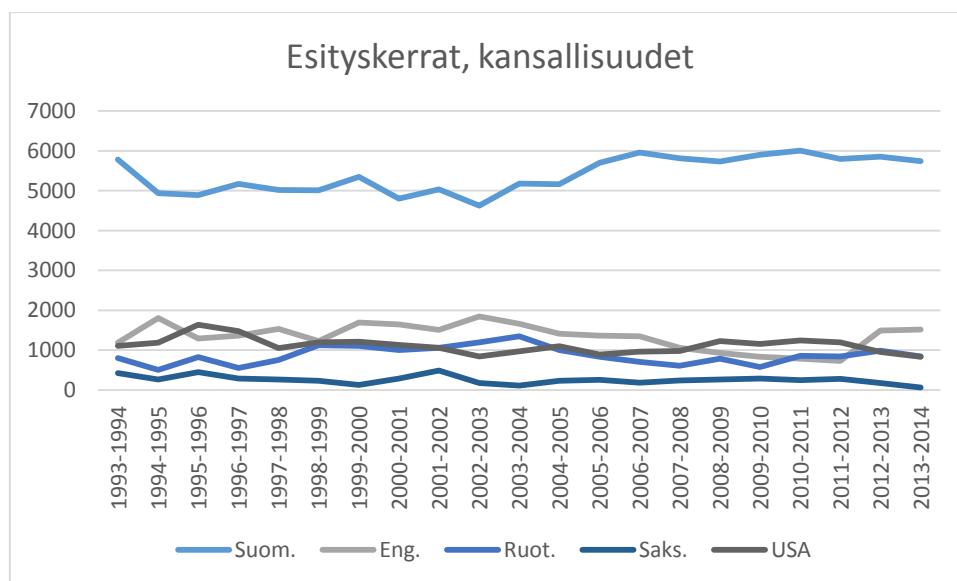
Dramaturgin ammatin säilymisessä kyse on kuitenkin viime kädessä siitä, että teatterien täytyisi kokea dramaturgien toimenkuva tarpeelliseksi. Ennen kaikkea se tarkoittaisi dramaturgisen työn arvostamista. Tällöin voisi olla mahdollista, että trendin mukaisesti myös dramaturgit palkattaisiin vahvasti produktiolähtöisellä tavalla, joka sekä antaisi tukea näytelmien työstöön että antaisi toimeentuloa dramaturgisen työn tekijälle. Tämä toimintamalli ei kuitenkaan täyttäisi suoraan kaikkia perinteisen dramaturgin toimenkuvaan kuuluvia tehtäviä, kuten työtä ohjelmistosuunnittelun parissa. Tähän liittyy toinen dramaturgien vähentymiseen liittyvä kysymys siitä, ovatko suomalaiset näytelmät itse asiassa lisääntyneet osin dramaturgien ohjelmistosuunnitteluun antaman panoksen vähenemisen myötä.

5.3.1 Kielikysymys

Vakinaisten dramaturgien väheneminen teattereista on yhdistetty kotimaisten näytelmien määrän kasvuun. Dramaturgien poistumisen myötä kielitaidon on arveltu vähentyneen teattereista ja tästä syystä muilla kielillä kuin suomeksi kirjoitetut näytelmät ovat tulleet vaikeammiksi lähestyä. Englanti on Suomessa yhä paremmin osattu kieli, mutta sen sijaan esimerkiksi saksan ja ruotsin taitaminen on entistä harvinaisempaa. Tällainen trendi suosisi suomalaisia näytelmiä. (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015; Holma, haastattelu 16.12.2015.) Tässä luvussa arvioidaan, miten muutos näkyy tilastoissa eri kielten suhteen.

Tilastot kansalaisuuksittain jaotelluista esityskertoista ja myydyistä lipuista ovat yksi tapa arvioida, minkä maalaisten näytelmien kustannuksella suomalaiset näytelmät ovat mahdollisesti vallanneet tilaa ohjelmistosta. Esityskertojen suhteen tätä tarkoitusta varten oli mahdollista koostaa Teatterin Tiedotuskeskuksen tilastoista kuvaaja näytäntökaudesta 1993–1994 alkaen. Myytyjen lippujen kohdalla voitiin käyttää seuranta, joka alkaa esityskaudesta 1980–1981 lähtien. Näiden tietojen pohjalta on mahdollista tehdä suuntaa-antavia arvioita ohjelmistojen trendeistä liittyen näytelmien alkuperämaihin.

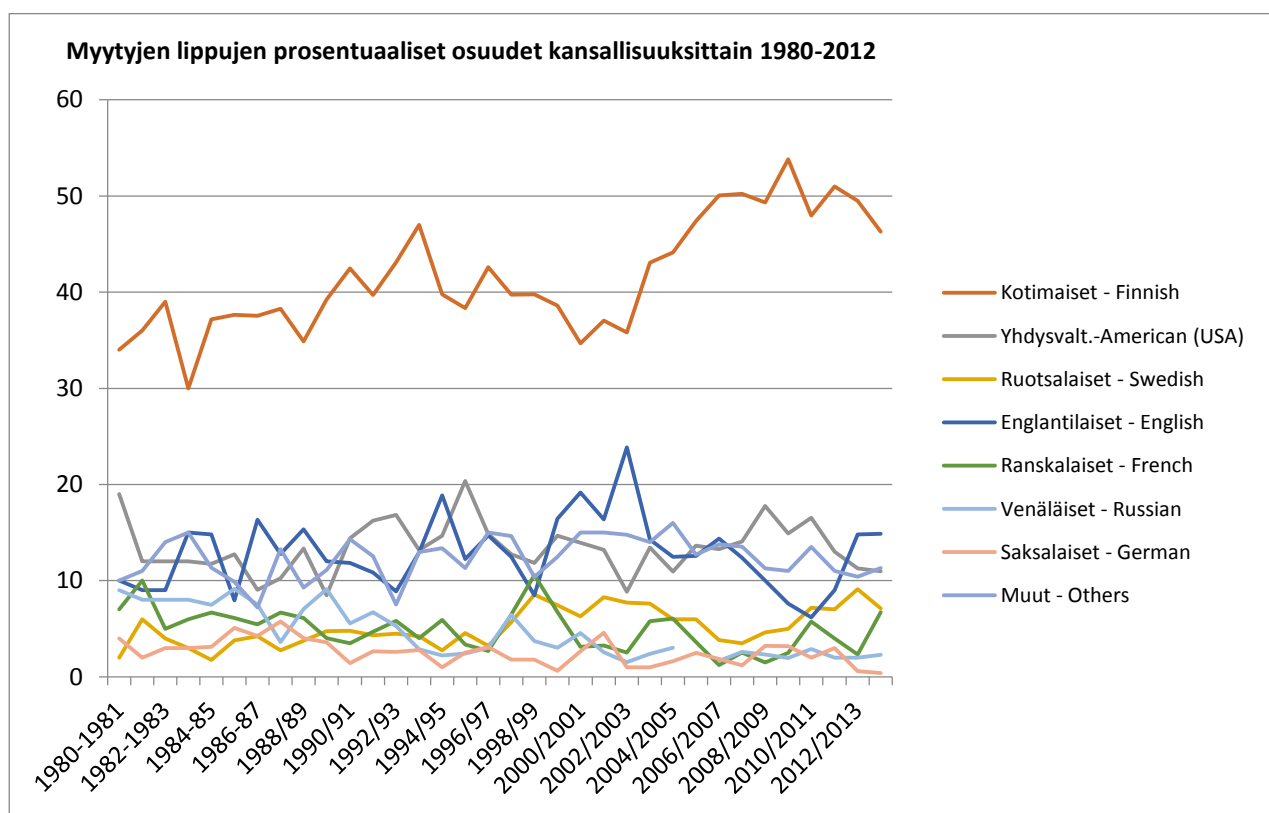
Tilastoja tarkastelemalla on havaittavissa, että kotimaisten näytelmien esityskerrat ovat määrällisesti nousseet viiden tuhannen vuositasosta kuuteen tuhanteen muutama vuosi vuosituhannen vaihteen jälkeen (kuvaaja 10). Vastaavanlainen nousu oli havaittavissa jo produktioiden (esitysmäärä) kohdalla. Sama on todettavissa myös myytyjen lippujen osalta (kuvaaja TINFO 1). Kotimaisten osuus myydyistä lipuista lähtee nousuun hieman vuosituhannen vaihteen jälkeen kohti 50 prosentin tasoa, jolla se pysyttelee tarkastelun viimeistä esityskautta lukuun ottamatta.



Kuvaaja 10. Näytelmien esityskerrat kansallisuuksien mukaan.

Lähempään tarkasteluun muiden kansallisuuksien osalta on otettu englantilaiset, ruotsalaiset, saksalaiset ja yhdysvaltalaiset näytelmät. Kaikki edustavat maita, joista kotimaisten ohella Suomessa on esitetty suhteellisen runsaasti näytelmiä. Valitun rajauksen kautta tarkastellaan, kuinka ajatus kielitaidon kaventumisesta ja sen vaikutuksesta ohjelmistovalintoihin mahdollisesti näkyy tilastoissa. Oletuksen mukaan suomalaisten näytelmien ohella englanninkieliset näytelmät, joita

tässä edustavat englantilaiset ja yhdysvaltalaiset, saattavat saada etulyöntiaseman laajan englannin taidon myötä. Vastaavasti ruotsin osaamisen on katsottu heikentyneen, samoin saksan, mikä voi vaikuttaa teattereiden taitoon arvioida uusien näytelmien soveltuvuutta ohjelmistoon ennen päätöstä käännöksen hankkimisesta. Ruotsalaisten näytelmien kohdalla on toisaalta syytä huomioida, että Suomen ruotsinkielisissä teattereissa esitetään suhteellisen merkittävä määrä ruotsalaista alkuperää olevista näytelmistä. Kuitenkin voidaan arvella, että mikäli kielitaidon kaventuminen on vaikuttanut ohjelmistovalintoihin, näkyisi se tilastoissa suomenkielisten teattereiden ohjelmistovalintojen kautta.

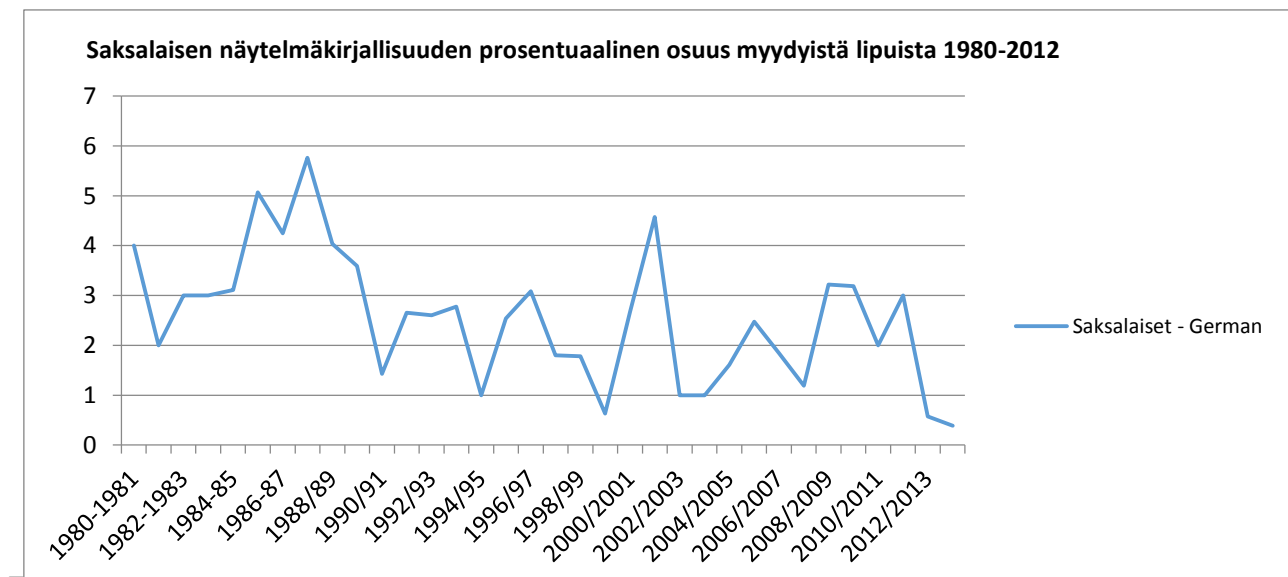


Kuvaaja TINFO 1. Myytyjen lippujen prosentuaaliset osuudet kansallisuuksittain. (TINFO b.)

Kuvaaja 11 osoittaa, että paikoin heittelyt esityskertojen määrässä ovat vuodesta seuraavaan suuriakin, eikä johtopäätöksiä tästä syystä ole mahdollista viedä kovin pitkälle. Kuitenkin on nähtävissä joitakin trendejä. Ruotsalaisten näytelmien esityskerrat ovat tilastokatsannon alkuvaiheen jälkeen korkealla vuosituhannen vaihteen molemmin puolin, mutta esityskauden 2003–2004 piikin ja samalla jakson korkeimman lukeman jälkeen esityskertojen määrät kääntyvät laskuun, noustakseen taas loppupuolella hieman. Esityskausien 1998–1999 ja 2004–2005 välisenä

aikana ruotsalaisten näytelmien esityskerrat nousevat joka kerta yli tuhannen. Alimmillaan lukema on esityskaudella 2009–2010, jolloin se on vain 575. Prosentuaalisia osuuksia (kuvaaja 12) tarkasteltaessa huomataan sama lasku ruotsalaisten näytelmien osuudessa, mutta toisaalta myös vahvemmin pieni vastakkainen muutos viimeisinä tarkasteltuina esityskausina. Pitempää aikaväliä kuvaava myytyjen lippujen kuvaaja näyttää, kuinka 1990-luvun lopussa ruotsalaisten esitysten osuus nousi esityskertojen ja prosenttiosuuden kuvaajissakin nähdyllä tavalla, oltuaan sitä ennen koko 1980-luvun ja 1990-luvun loppuun asti tämänhetkistä alemmalla tasolla (kuvaaja TINFO 1).

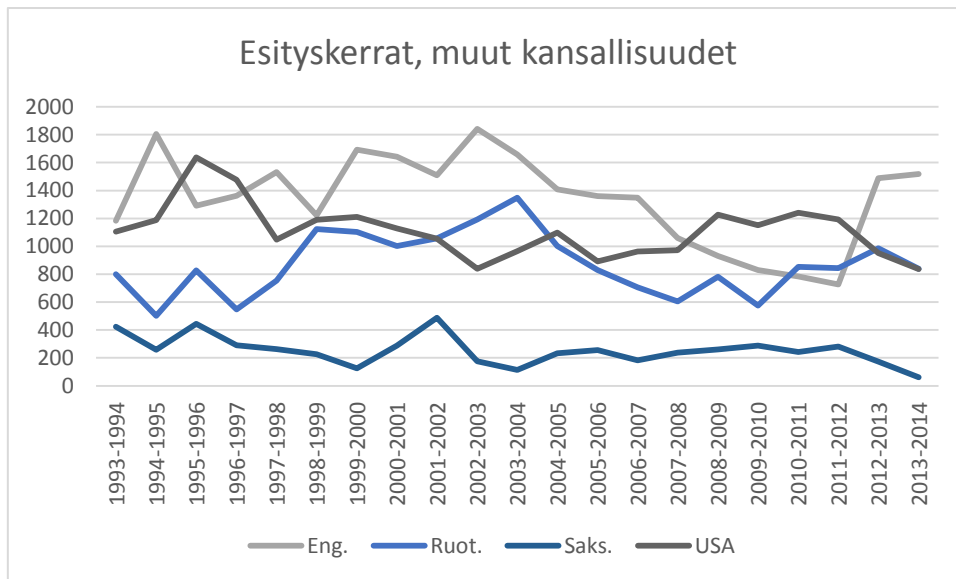
Saksalaisten esitysten esityskertojen määrät ovat vuodesta vuoteen olleet suhteellisen pieniä. Enimmillään esityskertoja on ollut 488, näytäntökaudella 2001–2002. Tuolloin osuus oli 4 prosenttia kaikista esityskerroista. Näin pieni osuus tekee tarkastelusta haastavaa ja selvien johtopäätösten teko vaatisi toisenlaista ja tarkempaa analyysia. Kuitenkin kuvaajista voidaan arvella, että saksalaisten näytelmien osuus on ollut hienoisessa laskevassa trendissä edellä mainitun huippuvuoden jälkeen. Viimeisenä tarkasteltuna esityskautena saksalaisten näytelmien esityskertoja oli vain 61, mikä on selvästi koko tarkastellun ajanjaksoin pienin lukema. Myytyjen lippujen osalta näyttää (kuvaaja TINFO 2), että saksalaisten näytelmien osuus oli 1980-luvulla keskimäärin hieman korkeammalla kuin sitä myöhemmin. Toisaalta myös myytyjen lippujen osalta suhteellisen suuret vuosittaiset vaihtelut ovat tyypillisiä.



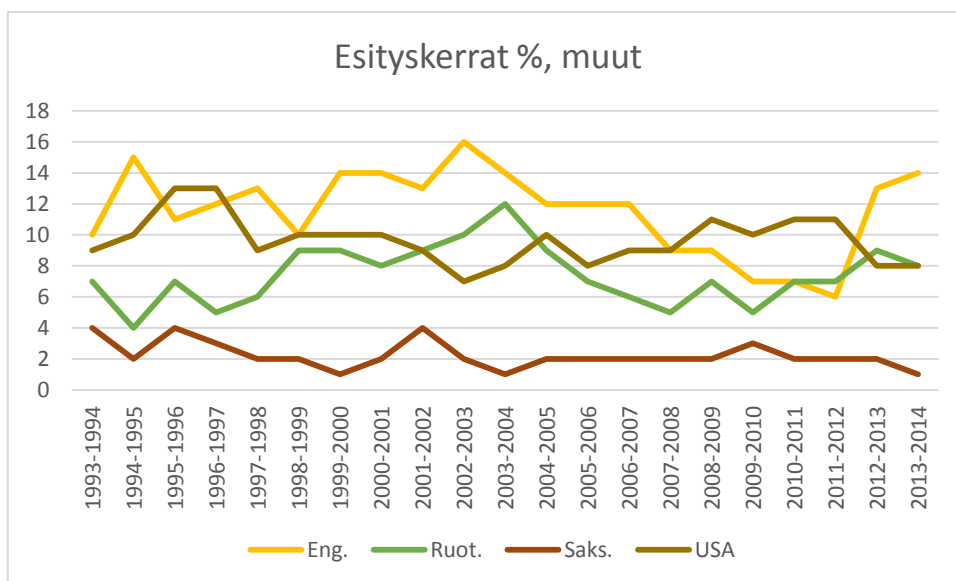
Kuvaaja TINFO 2. Saksalaisten näytelmien osuus myytyistä lipuista. (TINFO c.)

Englanninkielisten näytelmien osalta tarkastellaan sekä englantilaisia että yhdysvaltalaisia näytelmiä. Englantilaista alkuperää olevien näytelmien osalta on havaittavissa selvä laskusuunta esitysmäärissä näytäntökauden 2002–2003 korkean lukeman jälkeen. Tuolloin esityskertoja oli peräti 1842, mikä oli 16 % näytäntökauden kaikista esityksistä. Tämän jälkeen esityskertojen määrä oli joka vuosi edellistä pienempi aina näytäntökauteen 2011–2012 asti. Tuolloin esityskertoja oli 726, mikä oli 6 % kaikista esityksistä. Kahtena viimeisenä tarkasteltuna näytäntökautena esityskertoja on taas huomattavasti enemmän. Voidaankin arvioida, että erityinen notkahdus englantilaisten näytelmien esityskerroissa on vuodesta 2007 vuoteen 2012, jolloin niiden osuus näyttää olevan keskimäärin alhaisempi. Myydyissä lipussa englantilaisten esitysten piikki on nähtävissä esityskaudella 2002–2003, jolloin osuus myynnistä oli jopa 24 % (kuvaaja TINFO 1). Myytyjen lippujen osalta näyttää hienoisesti siltä, että joitain pienempiä notkahduksia ja nousuja lukuun ottamatta englantilaisten näytelmien osuus on pysynyt kohtalaisen samana.

Yhdysvaltalaista alkuperää olevien näytelmien esityskertojen osuus vaikuttaa muihin tarkastelussa olleisiin alkuperämaihin verrattuna suhteellisen vakaalta. Esityskausina 1995–1996 ja 1996–1997 niiden osuus oli korkeimmillaan, 13 %, ensin mainitun ollessa myös esityskertojen määrissä huippuvuosi (1637). Vastaavasti esityskautena 2002–2003 osuus oli alimmillaan, 7 %. Kuitenkin pääasiassa prosentuaalinen osuus on suhteellisen tasaisesti ollut 10 prosentin tuntumassa. Myydyistä lipuista voi tehdä samanlaisia johtopäätöksiä kohtalaisen tasaisesta vuosittaisesta osuudesta (kuvaaja TINFO 1). Prosentuaalinen osuus lipuista on ollut korkeimmillaan esityskausina 1980–1981 (19 %) ja 1995–1996 (20 %), mutta muutoin vaihtelut vaikuttavat pienemmiltä kuin monien muunmaalaisten näytelmien osalta.



Kuvaaja 11. Englantilaista, ruotsalaista, saksalaista ja yhdysvaltalaisista alkuperää olevien näytelmien esityskerrat.



Kuvaaja 12. Englantilaista, ruotsalaista, saksalaista ja yhdysvaltalaisista alkuperää olevien näytelmien osuus esityskerroista.

Tilastojen kautta on nähtävissä jo odotettavissa oleva tietoa siitä, että ulkomaiset esitykset ovat vähentyneet samalla kun kotimaiset ovat selvästi lisääntyneet. Sen sijaan ei voida yksiselitteisesti tehdä päätelmiä siitä, että jonkin kielialueen näytelmät olisivat vähentyneet selkeästi enemmän kuin jonkin toisen. Syyt havaituille muutoksille voivat olla moninaisia. Lisäksi varsinkin pienissä

määrissä esityksiä myytyjen lippujen tilastoissa saattavat suuret produktiot vaikuttaa huomattavasti lopputulokseen. Tämä voi olla yksi syy merkittäviin vuosittaisiin vaihteluihin.

On kuitenkin huomioitavaa, että tarkastelu ei kerro, millaisia näytelmiä eri kielialueilta valitaan. Näytelmänvalinnat varsinkin hankalampien kielien kohdalla saattavat painottua jo tuttuihin näytelmiin ja sellaisiin, joita sekä teattereiden että yleisön on helppo lähestyä. Tästä syystä on mahdollista, että Näytelmäkulmassa työskennelleen Riitta Pohjola-Skarpin tuntuma erityisesti haastavampien ulkomaisten näytelmien vähentymisestä kotimaisten näytelmien lisääntymisen myötä pitää paikkansa (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015). Asian selvittäminen vaatisi lähempää ja perusteellisempaa tarkastelua.

5.4 Dramatisoinnit

Näytelmäkirjailijat ovat olleet huolissaan dramatisointien määrän kasvusta (Yle.fi 2012). Dramatisoinnit kotimaisista teoksista, esimerkiksi romaaneista, näkyvät esitystilastoissa kotimaisina näytelminä ja uudet dramatisoinnit myös kantaesityksinä (Kilpi 2013, 36). Dramatisointien käsittely kotimaisen näytelmän tilanteeseen liittyen on relevanttia siltä kannalta, että dramatisointien on osin nähty uhkaavan niin sanottuja alkuperäisnäytelmiä. Tästä syystä seuraavassa arvioidaan, ovatko dramatisoinnit todella lisääntyneet ja millä tavalla voidaan nähdä niiden arvo ohjelmistossa suhteessa alkuperäisiin näytelmiin.

Näytelmäkulman dramaturgi Jussi Suvanto vahvistaa, että hänen kokemuksensa mukaan erityisesti romaanidramatisointeja tehdään teattereissa yhä enemmän. Moni menestynyt uusi romaani päätyy dramatisointina teatterin näyttämölle parin vuoden sisällä ilmestymisensä jälkeen. (Suvanto, haastattelu 1.11.2015.) Myös Seija Holma pitää dramatisointien yleistymistä mahdollisena (Holma, haastattelu 16.12.2015). Myöhemmin tässä luvussa tarkastellaan mahdollista lisääntymistä tilastojen kautta. Joka tapauksessa dramatisointien käsittely johtaa haasteelliseen kysymykseen siitä, miten dramatisoinnit vertautuvat niin sanottuihin alkuperäisnäytelmiin. Yhtäältä voidaan ajatella, että jokainen dramatisointi ottaa niin sanotun alkuperäisnäytelmän paikan (Kilpi 2013, 36). Lisäksi kyseessä on näytelmäkirjailijoille toimeentulokysymys (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015).

Riitta Pohjola-Skarp (haastattelu 22.5.2015) muistuttaa, että dramatisoinnit ovat herättäneet ristiriitoja aiemminkin. Romaanidramatisointeja tehtiin paljon esimerkiksi 1980-luvulla (Lehtonen 1999, 263). Ristiriidat voivat johtua paljon muustakin kuin perustavanlaatuisesta kysymyksestä dramatisointien arvosta suhteessa alkuperäisnäytelmiin. Esimerkkinä Pohjola-Skarp nostaa esiin

KOM-teatteriin 1989 tehdyn Orvokki Aution *Pesärikon*. Tuolloin kyse oli vastakkainasettelusta kirjailijan, teatterin ja teatterin dramatisoijan välillä. Pohjola-Skarpin mukaan useimmiten näissä tilanteissa kiistan aiheena on raha, kuten erimielisyydet tekijänoikeuspalkkioiden jakaantumisesta. Kysymys on siitä, kuinka prosessin eri osapuolet näkevät oman panoksensa lopputuloksesta. Romaanikirjailija saattaa nähdä kirjansa ja siihen luomansa maailman olevan ensiarvoisen tärkeä ja muu on vain rakennettu tämän varaan, kun taas teatterin osapuolet näkevät näyttämösovittamisen arvon ja työn suurena. Usein kysymyksenä on, jaetaanko tekijänoikeusprosentit lähtökohtaisesti puoliksi, vai haluaako romaanikirjailija isomman osuuden. Erityisesti nimekkäiden kirjailijoiden kohdalla jälkimmäinen voi tulla kyseeseen. Nykyään vastaavanlaisia kiistoja kuin aikanaan KOM-teatterissa saattaa olla vähemmän, johtuen ennakkotapauksista. (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015.) Kuitenkin kysymys dramatisointien vaikutuksesta näytelmäkirjailijoiden toimeentuloon on yhä ajankohtainen.

Dramatisointeja ei tehdä pelkästään romaaneista, vaan esimerkiksi aiemmin niitä on tehty ahkerasti myös elokuvista. Elokuvadramatisointeihin on kuitenkin liittynyt erityisesti tekijänoikeudellisia ongelmia, sillä niiden tekijänoikeudet ovat yleensä maksaneet huomattavan paljon. Tämän takia elokuvadramatisoinnit rajoittuivat yleensä kotimaisiin elokuviin. Pohjola-Skarp arvelee, että tällä hetkellä dramatisointeja elokuvista ei tehdä yhtä paljon. Tähän saattavat olla syynä joko juuri oikeuksien hinta tai sitten kotimaisen näytelmän menestys on vähentänyt elokuvadramatisointien tarvetta. (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015.) Sen sijaan romaanien rinnalla yleistymässä ovat olleet dramatisoinnit esimerkiksi muistelmista, kirjekokoelmista ja päiväkirjoista (Suutela 2013, 118).

Teoksen dramatisoinnin näytelmäksi tekee usein näytelmäkirjailija. Kuten edellä on todettu, on hänen saamansa palkkio tästä työstä käytännössä pienempi kuin alkuperäisnäytelmästä. Romaanin dramatisointi on hyvin erityyppistä työtä kuin alkuperäisnäytelmän tekeminen (Kilpi, haastattelu 7.10.2015), mikä tekee myös kohtuullisen palkkion arvioimisesta hankalaa. Heini Junkkaala kuitenkin muistuttaa, että vaikka useimmiten dramatisointi syntyy näytelmää nopeammin, ei näin läheskään aina ole (Yle.fi 2012). Dramatisoinnit eivät myöskään kuuluneet sittemmin käytöstä poistuneen kantaesitystuen piiriin, mikä vähensi dramatisoijan tuloja (Yle.fi 2012). Dramatisoijan tuloihin vaikuttaa olennaisesti myös aiemmin mainittu sopimus tekijänoikeuksista.

Kuten todettua, dramatisointien arvollinen vertailu alkuperäisnäytelmien kanssa on haastavaa. Pasi Lampelan kokemuksen mukaan romaanidramatisoinnit ovat harvoin hyvää teatteria, vaikka joskus niissä saatetaankin onnistua (Lampela, haastattelu 7.10.2015). Riitta Pohjola-Skarpin mielestä

romaanidramatisoinnilla ja alkuperäisnäytelmällä ei sinänsä ole arvollista eroa, jos dramatisointi on hyvä. Hänen näkemyksensä mukaan dramatisoinnit kuitenkin yleensä jäävät romaanin itsensä tasosta, vaikka joskus dramatisointi saattaa olla romaania parempikin. Syy dramatisointien heikkouteen suhteessa romaaneihin on Pohjola-Skarpin arvion mukaan se, että kyseessä on kaksi paljon toisistaan poikkeavaa taiteen lajia, joissa käytetään hyvin erilaisia keinoja. (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015.) Samasta syystä voidaan esittää, että esimerkiksi romaaniin pohjautuvan näytelmän on hankalampi onnistua nimenomaan teatterissa verrattuna alkuperäiseen näytelmään, joka on alkujaankin kirjoitettu teatteria ajatellen.

Dramatisoinneista tehtyjä esityksiä ei kuitenkaan voi leimata yksiselitteisesti huonommiksi kuin alkuperäisnäytelmiä. Esimerkiksi 1980-luvun jälkikatsannossa kriitikot ovat nostaneet kyseisen vuosikymmenen merkityksellisimpien esitysten joukkoon pääasiassa juuri dramatisointeja. Tällaisia ovat Outi Nyytäjän Hannu Salaman romaanien pohjalta dramatisoima *Finlandia* (Ryhmäteatterissa 1986), Liisa Urpilaisen Märta Tikkasen romaanista dramatisoima *Punahilkka* (Turun Kaupunginteatterissa 1988) ja Maaria Koskiluoman dramatisointi Maria Jotunin romaanista *Huojuva talo* (Lappeenrannan Kaupunginteatterissa 1983). (Lehtonen 1999, 263.)

Oleellinen kysymys dramatisointien yhteydessä on se, miksi niitä tehdään teattereihin. Jussi Suvanto kokee, että yleisölle entuudestaan tutut esitykset ovat nykyisessä tilanteessa erityisen tärkeitä teattereille. Tuttuus helpottaa olennaisesti markkinointia ja avaa samalla paremmat mahdollisuudet esityksen kaupalliselle menestykselle. (Suvanto, haastattelu 1.11.2015.) Vaikka jokin teos ei olisi tuttu näytelmänä, saattaa yleisö yhdistää tuttuuden dramatisointiin alkuperäisteoksen kautta.

Tuttuuteen on kiinnittänyt huomiota myös Maria Kilpi siitä näkökulmasta, että ihmisille on usein antoisampaa nähdä tarina jo ennestään tutuista henkilöistä kuin aivan uusista. Monet ehkä haluavat nähdä kuvitettuna ja tulkittuna ennestään tutun tarinan. Tästä syystä klassikot ja muut tunnetut tarinat kiehtovat ihmisiä yhä uudestaan. (Kilpi, haastattelu 7.10.2015.) Myös Seija Holma kokee, että yleensä dramatisointien vahvuus on tarinassa, mikä on katsojille usein hyvin tärkeä tekijä (Holma, haastattelu 16.12.2015). Voidaankin ehkä ajatella, että jos valikoiduissa dramatisoinnin kohteissa on vahva tarina lähtökohtana, on niillä mahdollisuus nousta merkittäviksi myös teatterissa.

Teattereille on tärkeää, että näytelmien aiheet kiinnostavat yleisöä (Holma, haastattelu 16.12.2015). Tähän huutoon saattavat vastata juuri esimerkiksi entuudestaan tutut ja suosituiksi tiedetyt romaanit. Seija Holman aiemmin mainittu huomio siitä, että nuoren polven kirjoittajat eivät välttämättä kirjoita suurille näyttämöille sopivia näytelmiä (Holma, haastattelu 16.12.2015), saattaa myös tarjota yhden mahdollisen vastauksen siihen, miksi teatterit valitsevat dramatisointeja ohjelmistoonsa.

Pasi Lampela näkee talouden ajattelun olevan lähes yksinomaan syynä dramatisointien suureen määrään. Teatterit etsivät romaaneista kaupallista potentiaalia. Lampela pitää dramatisointien lisääntymistä räikeänä ilmiönä, joka näkyy laajalti kaikissa teattereissa tällä hetkellä. Hänestä suuntaus ei ole kunniaksi teattereille ja se vie myös töitä näytelmäkirjailijoilta. Suuremmassa mittakaavassa Lampela ei kuitenkaan pidä romaanidramatisointeja uhkana kotimaisen näytelmän asemalle, sillä menestysromaanien määrä on lopulta suhteellisen pieni. (Lampela, haastattelu 7.10.2015.)

Seija Holma muistuttaa ohjelmiston rakentamisen olevan monimutkaista työtä, jossa ei ole välttämättä varaa kiinnittää huomiota siihen, kuinka monta dramatisointia teatterin ohjelmistossa on ollut milläkin välillä. Dramatisoinnin tilalle ei valita toista ja mahdollisesti heikompa näytelmää vain sen takia, että ohjelmistoon saataisiin enemmän alkuperäisnäytelmiä. Lisäksi vaikka romaanin kautta esitys voi olla entuudestaan yleisölle jossain määrin tuttu, niin Holma ei täysin allekirjoita sitä, että kotimainen romaani menestyisi nyt poikkeuksellisen hyvin. Hän kokee romaanien menestykseen liittyvässä uutisoinnissa olevan jossain määrin liioittelua. (Holma, haastattelu 16.12.2015.)

Seija Holma tuo esille yhtenä mahdollisena taloudellisena syynä dramatisointien lisääntymiselle sen, kuinka dramatisoinnit tuovat tuloja esimerkiksi niitä tekeville ohjaajille. Romaanista dramatisoidun näytelmän tarjoaminen teatterille tuo dramatisoinnin tehneelle ohjaajalle mahdollisia tekijänoikeustuloja, eikä teatterin johtajalla useinkaan ole aikaa miettiä, millä ajatuksella tarjous tehdään. Holman arvion mukaan suhteellisen pienellä sovittamisella on mahdollista saada kohtalaisen merkittäviä lisäansioita. (Holma, haastattelu 16.12.2015.) On myös mahdollista, että osa ohjaajista kokee dramatisointien antavan väljemmät mahdollisuudet ohjaustyölle kuin alkuperäisnäytelmät (Mäkelä 2000, 11).

Holman mielestä on ilman muuta hyvä asia, että alkuperäisiä kotimaisia näytelmiä tehdään, mutta samalla hän kuitenkin korostaa, että ohjelmistoa valittaessa näytelmän laatu ratkaisee (Holma, haastattelu 16.12.2015). Maria Kilpi kokee myös, että näytelmän lähtökohdalla ei ole niin suurta merkitystä, vaan hän toivoo ennen kaikkea parhaan ja kiinnostavimman teoksen pääsevän esitettäväksi (Kilpi, haastattelu 7.10.2015).

Tässä vaiheessa on epäselvää, miten dramatisointien määrä pitkällä tähtäimellä on kehittynyt. Tiina Vanhanen on kuitenkin selvittänyt dramatisointien määrää suhteessa alkuperäisnäytelmiin näytäntökausilta 1999–2000 – 2009–2010. Selvitys näytti kotimaisten ensi-iltojen osalta, että dramatisointien määrä on pysynyt aikavälillä suhteellisen vakaana. Vuosittaista vaihtelua oli jonkin verran, enimmillään dramatisointien osuus oli 25 % ja vähimmillään 14 %. Kuitenkin keskimäärin dramatisointien osuudessa ei ole nähtävissä selkeää nousevaa tai laskevaa trendiä tarkasteltuna ajanjaksona. (Vanhanen 2013, 2–5.)

Kuten Vanhanen huomauttaa (2013, 2), on dramatisoinnin ja alkuperäistekstin raja joskus häilyvä. Nimitys dramatisointi voi itsessään myös viitata useisiin eri lähteisiin, kuten elokuvaan tai romaaneihin. Toisinaan teoksen kansallisuus saattaa myös olla vaikeasti määritettävissä. Vanhasen selvityksen tapaan täydentäviä tilastoja dramatisointien määrästä on tätä tutkimusta varten koostettu Teatterin Tiedotuskeskuksen materiaalin perusteella. Edellä mainittu selvitys pohjautuu Ilona – tietokantaan (Vanhanen 2013, 2) ja sen tietoja on hyödynnetty myös täydentävien tilastojen yhteydessä. Viimeisimpien näytäntökausien osalta erittelyt on sisällytetty Teatterin Tiedotuskeskuksen *Teatteritilastot* -julkaisuihin.

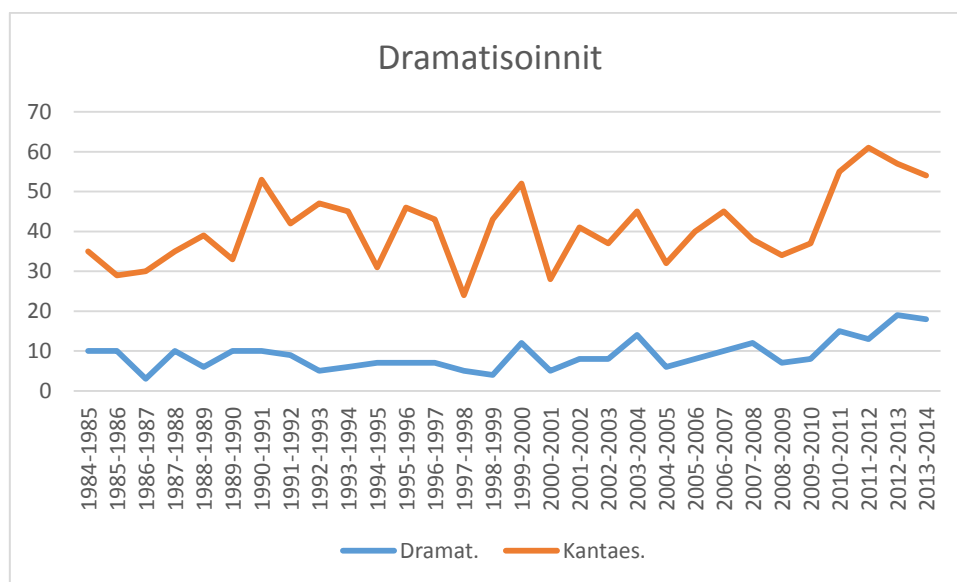
Tämän tutkimuksen laajuuden huomioiden tarkastelu on rajattu puhenäytelmien kantaesityksiin. Mikäli muutosta on tapahtunut, voivat juuri puhenäytelmät olla hyvä indikaattori asialle. Kantaesitykset taas edustavat näytelmien uusinta suuntaa kullakin hetkellä. On selvää, että saadut tulokset ovat vain suuntaa-antavia, eivätkä ne sisällä tarkempaa erittelyä esimerkiksi dramatisointien osuuden muuttumisesta suhteessa eri näytelmälajeihin. Vastaavasti kantaesityksiin keskittymällä jää huomioimatta erityisen suosittu ja monessa teatterissa esitettävät dramatisoinnit.

Kuten todettua, kahden viimeisimmän tarkastellun näytäntökauden osalta *Teatteritilastot*-julkaisu erittelee dramatisoinnit lajityypeittäin kotimaisista näytelmistä. Edeltäneiden näytäntökausien kohdalla tiedot esitysten alkuperästä on selvitetty tätä katsantoa varten käyttäen hyväksi Ilona-tietokannan tietoja ja muita internet-lähteitä, kuten Suomen Näytelmäkirjailijat ja Käsikirjoittajat ry:n naytelmat.fi -sivustoa. On oletettavaa, että luvut eivät välttämättä ole täysin tarkkoja, sillä joissakin tapauksissa näytelmän alkuperän selvittäminen on ollut vaikeaa ja näytelmän nimeäminen

dramatisoinniksi tai ei-dramatisoinniksi ei aina ole yksiselitteistä. Lisäksi on huomioitavaa, että joukossa on myös joitakin sellaisia dramatisointeja, joiden kohdalla kirjailija on dramatisoinut oman aiemman teoksensa näytelmäksi.

Puhenäytelmien kantaesitysten määrät vaihtelevat paikoin suurestikin näytäntökaudesta toiseen (kuvaaja 13). Vastaavasti myös dramatisointien määrissä on nähtävissä suuria muutoksia. Näiden tekijöiden takia ei ole helppoa tehdä pitkälle vietyjä johtopäätöksiä dramatisointien suosiosta teattereiden ohjelmistoissa. On kuitenkin huomattavissa, että määrällisesti aivan viime näytäntökausiina dramatisointeja on ollut runsaasti. Tarkastelujakson kahden viimeisen näytäntökauden dramatisointimäärät ovat 19 ja 18, mitkä ovat koko jakson korkeimmat lukemat. Jakson keskiarvo on noin 9 dramatisointia näytäntökautta kohti. Toisaalta samaan aikaan myös kantaesitysten määrä on ollut korkea, 57 ja 54, keskiarvon ollessa 41 kantaesitystä.

Dramatisointien määrää tarkastelemalla voidaan huomata, että 1990-luvun osalta vain ensimmäisenä ja viimeisenä näytäntökautena, 1990–1991 ja 1999–2000, määrä on ollut kaksinumeroinen. Sen sijaan näytäntökaudesta 2003–2004 lähtien dramatisointeja on ollut kymmenen tai enemmän seitsemänä näytäntökautena yhdestätoista.



Kuvaaja 13. Puhenäytelmien kantaesitysmäärän ja dramatisointien määrän kehitys.

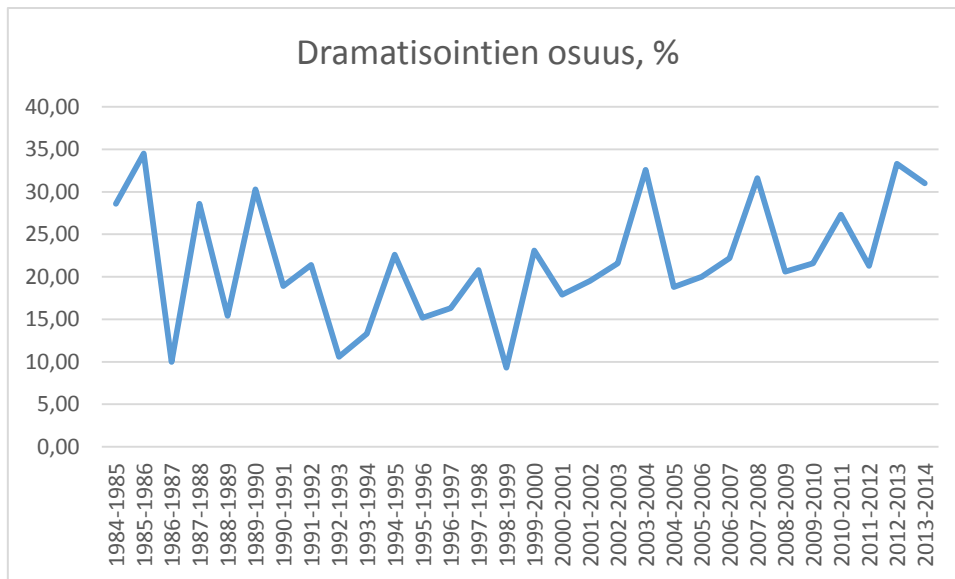
Kuten sanottua, puhenäytelmien kantaesitysten määrässä on huomattavaa vaihtelua. Tämän vuoksi voi olla perusteltua tarkastella määrän sijaan dramatisointien suhteellisen määrän kehitystä (kuvaaja 14). Näyttää siltä, että myös dramatisointien suhteellinen osuus on muuttunut huomattavasti

näytäntökaudesta toiseen. Kuitenkin on huomattavissa, että joinakin ajanjaksoina dramatisointien korkeat osuudet ovat yleisempiä.

Vaikuttaa siltä, että 1980-luvun puolella dramatisointien osuus heittelee paljon. Tämä voi johtua osin siitä, että tuolloin puhenäytelmien kantaesitysten määrät ovat suhteellisen pieniä, jolloin pienetkin muutokset dramatisointien määrissä vaikuttavat huomattavasti niiden suhteelliseen osuuteen. 1980-luvun puolella jokaisena näytäntökautena jäädäänkin alle koko jakson keskiarvon kantaesitysten määrässä. Esimerkiksi näytäntökautena 1985–1986 dramatisointien osuus on noin 34,5 %, kun taas seuraavana näytäntökautena osuus on vain 10 %. Kyseisinä näytäntökausina kantaesityksiä on puhenäytelmien osalta hyvin vähän, 29 ja 30 kappaletta. Näin pieni otanta ei anna kovin luotettavia tuloksia johtopäätöksiä varten.

1990-luvulla dramatisointien osuus vaikuttaa vaihtelusta huolimatta keskimäärin pieneltä. Näytäntökausien 1990–1991 ja 1999–2000 välisenä ajanjaksona dramatisointien osuuden keskiarvo on noin 17,15 %, kun koko tarkastelujakson osalta keskiarvo on noin 21,94 %. 1990-luvulla jälkimmäinen keskiarvo ylittyy vain kolmena näytäntökautena.

2000-luvun alun jälkeen dramatisointien osuus vaikuttaa nousevan. Erityisen korkeita osuuksia on nähtävissä verrattuna 1990-lukuun ja vastaavasti erityisen matalat osuudet puuttuvat. Huomionarvoista on, että näytäntökausien 2002–2003 ja 2013–2014 välillä dramatisointien osuuden keskiarvo on noin 25,16 % näytäntökautta kohti, mikä on noin 8 prosenttiyksikköä korkeampi kuin 1990-luvulla. Näytäntökausien 2012–2013 ja 2013–2014 osalta dramatisointien ohjelmisto-osuudet ovat huomattavan korkeita, 33,30 % ja 31 %, mutta koko tarkastelujaksolla on myös muita vastaaviin osuuksiin yltäviä näytäntökausia. Puhenäytelmien kantaesityksiä on viime vuosina ollut muutenkin erityisen runsaasti, mikä osaltaan vaikuttaa dramatisointien korkeaan määrään.



Kuvaaja 14. Dramatisointien prosentuaalinen osuus puhenäytelmistä.

Vaikuttaa siis siltä, että erityisesti verrattaessa 1990-luvun tasoon, dramatisointien osuus on puhenäytelmien kantaesitysten suhteen ollut keskimäärin korkeampi. Määrällinen nousu vaikuttaa johtuvan osin kantaesitysten määrän noususta, mutta kasvua on tapahtunut selvästi myös suhteellisesti. Dramatisointien osuuden nousu ajoittuu aikaan, jolloin kotimaisen näytelmien osuus kasvoi koko ohjelmistossa. Tässä tarkastelussa oli mukana vain kotimaisten puhenäytelmien kantaesitykset, mutta voidaan kuitenkin arvioida, että dramatisoinneilla on ainakin jonkinlainen osuus kotimaisen näytelmän tilastollisessa menestyksessä.

Yksi kiinnostava tutkimisen aihe on se, miltä pohjalta dramatisointeja tehdään. Jotakin osviittaa erityisesti nykyisestä trendistä voi saada tarkastelemalla näytäntökausien 2012–2013 ja 2013–2014 dramatisointien alkuperää. Näytäntökaudella 2012–2013 puhenäytelmien kantaesitysten osalta dramatisointeja oli yhteensä 19 kappaletta. Vuotta myöhemmin vastaava luku oli 18. Näiden kahden näytäntökauden yhteenlasketusta 37:sta dramatisoinnista 24 pohjautui yhteen tai useampaan romaaniin. Näistä 21 näytelmää oli kirjoitettu 2000-luvulla ilmestyneiden romaanien pohjalta. Useimmat romaaneista oli julkaistu muutaman vuoden sisällä ennen dramatisoinnin näytäntökautta. Tätä kautta voidaan arvioida, että nimenomaan tuoreet romaanit ovat olleet viime vuosina pääasiallinen dramatisointien lähde näytelmille. Muita alkuperiä ovat esimerkiksi sarjakuvat, elokuva ja TV sekä dokumentaarinen materiaali. Romaanipohjaisista dramatisoinneista on noussut myös monessa teatterissa esitettäviä yleisösuosikkeja, kuten Tuomas Kyrön *Mielensäpahoittajateosten* pohjalta tehdyt näytelmät. Vuosien 2012 ja 2014 välillä pelkästään sarjan aloittaneeseen kirjaan perustuvia näytelmiä esitettiin seitsemässä teatterissa.

Yksi näkökulma dramatisointeihin on se, miten ne vaikuttavat ylipäänsä kotimaisen näytelmän esilläoloon ja asemaan ohjelmistossa. Voidaan ajatella, että kotimaiset dramatisoinnit voivat edesauttaa suomalaisen näytelmän asemaa yleisön ja teattereidenkin silmissä, samalla madaltaen teattereiden kynnystä panostaa kotimaiseen näytelmään. Toisaalta dramatisointien menestys voi jatkua sellaisena trendinä, joka yhä enemmän vähentää alkuperäisten kotimaisten näytelmien osuutta. Samalla voi syntyä illuusio, jonka mukaan kotimainen näytelmä voi vahvasti ja kysymys alkuperäisnäytelmien tilanteesta jää taka-alalle. Dramatisointeihin liittyy siis monia asioita, vaikka samalla onkin syytä edelleen huomauttaa, ettei niitä sellaisenaan voi pitää yksinomaan huonona tai hyvänä asiana.

5.5 Näytelmien kiertäminen

Eeva Kauppinen (2011, 142) arvioi kotimaisen näytelmän epäkohdaksi näytelmin vähäisen kiertämisen kantaesitystensä jälkeen. Runsas kotimaisten kantaesitysten määrä ei tämän kritiikin nojalla ole välttämättä kovin hyvä perustelu menestyksestä. Toisaalta Näytelmäkulmassa työskennellyt Riitta Pohjola-Skarp arvioi, että kotimaisten näytelmien kiertäminen on itse asiassa lisääntynyt 2000-luvulla (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015). Joka tapauksessa kysymystä voidaan pitää tarkastelun arvoisena pohdittaessa kotimaisen näytelmän menestystä. Näytelmien kiertäminen liittyy merkittävästi myös siihen, miten näytelmät jäävät elämään.

Näytelmäkirjailijat itse ovat toivoneet näytelmien kiertävän enemmän (Snicker 2012, 262). Tämä vaikuttaisi luonnollisesti myös heidän kirjoitustyötä vastaan saamaansa korvaukseen. Valtion tukimuodot ovat aiemmin pääasiassa huomioineet kantaesitykset. Niin sanottu kantaesitystuki jaettiin viimeistä kertaa vuonna 2015, minkä jälkeen käytössä on ollut kohdeapuraha (Taike.fi b). Uuden tukimuodon vaikutus näytelmien kiertämiseen on tällä hetkellä avoin. Joka tapauksessa tukien mahdollinen kohdistuminen ennen kaikkea juuri kantaesityksiin saattaa vaikuttaa siihen, että teatterit painottavat niitä valinnoissaan (Helavuori, haastattelu 29.4.2016). Huomionarvoista on myös, että kantaesitys voi olla teatterille markkinointivaltti. On kuitenkin vaikeaa osoittaa, että tämä osatekijä olisi oleellisesti muuttunut vuosien varrella.

Vaikuttaa siltä, että näytelmien kiertäminen kantaesitysten jälkeen on vaihdellut suhteellisen paljon vuosikymmenestä toiseen. Muutoksia on seuraavassa arvioitu Ilona-tietokannan tietojen perusteella. Esimerkiksi vuonna 1969 kantaesityksensä saanut Eeva-Liisa Mannerin *Poltettu oranssi* on ilmestymisensä jälkeen saanut pitkälti toistakymmentä esitystä, joista viimeisin on vuodelta 2005.

Vuonna 1965 kantaesitetty Veijo Meren *Sotamies Jokisen vihkiloma* on taas saanut yhteensä peräti 23 esitystä. Näytelmää esitettiin jo kantaesitysvuonna kuudessa teatterissa ja ennen vuosikymmenen loppua sitä ehti esittää peräti kuusitoista teatteria. Sen sijaan kolmannen merkittävän suomalaisen modernistin Paavo Haavikon näytelmiä ei ole esitetty yhtä paljon. Hänen näytelmistään eniten esityksiä on saanut vuonna 1968 kantaesitetty *Agricola ja kettu*, jota on esitetty yhteensä kuusi kertaa.

1980-luvulla näytelmät ovat mahdollisesti kiertäneet vähemmän. Vuosikymmenellä vaikuttaneista merkittävistä kirjailijoista esimerkiksi Arto Mellerin näytelmistä vain yhtä, *Siriuksen vieraat*, esitettiin 1980-luvulla enemmän kuin kerran. Sekin jäi kahteen esitykseen. Jussi Parviaisen teoksista vain *Jumalan rakastaja* sai vuosikymmenen aikana yli kaksi esitystä, yhteensä neljä.

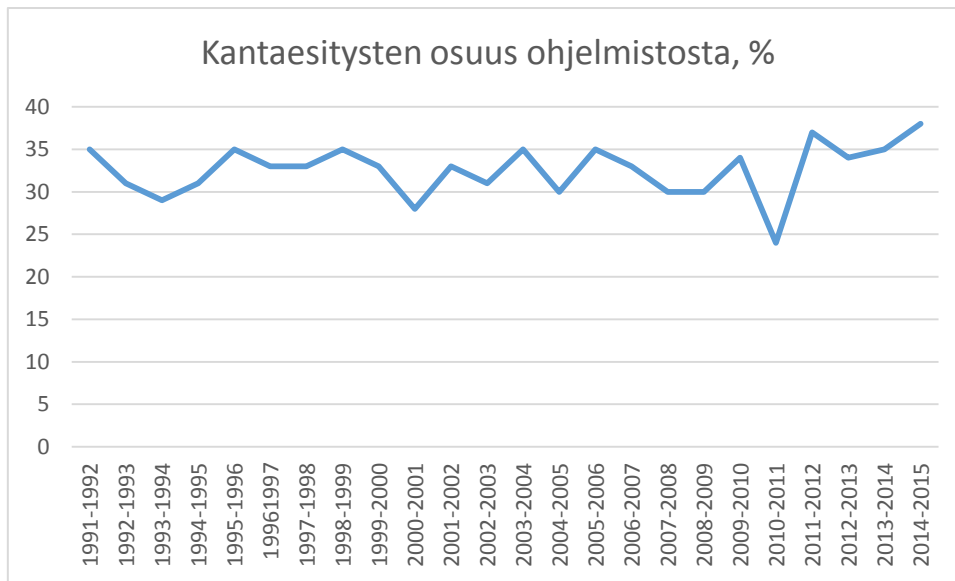
Uudempien näytelmien osalta kiertämisen määrä vaikuttaa olevan hyvin tekijä- ja teoskohtaista. Vaikka suuret kansansuosikit näyttävät olevan nykyaikana entistä harvemmassa, esitetään joitakin 2000-luvulla kirjoitettuja näytelmiä useissa teattereissa. Esimerkiksi Juha Jokelan *Mobile Horroria* esitettiin jo kantaesitysvuonna 2003 viidessä teatterissa. Seuraavana vuonna esityksiä tuli viisi lisää. Jokelan toinen näytelmä, vuonna 2006 kantaesitetty *Fundamentalisti*, on esitetty yli kymmenessä teatterissa. Anna Krogeruksen *Kuin ensimmäistä päivää* on vuodesta 2007 lähtien ehtinyt sekin jo ylittää kymmenen produktion rajan. Reko Lundánin näytelmistä *Tarpeettomia ihmisiä* ja erityisesti *Aina joku eksyy* ovat kiertäneet monissa teattereissa. Näistä jälkimmäinen on kantaesitetty 1990-luvun puolella, vuonna 1998. Laura Ruohosen näytelmistä viisi on 2000-luvulla saanut vähintään kolme esitystä: *Olga*, *Kuningatar K*, *Sotaturistit*, *Yksinen* ja *Suurin on rakkaus*. Näistä vain *Olga* on kantaesitetty 1990-luvulla. Vastaavalla tavalla Sirkku Peltolan useat näytelmät ovat kiertäneet 2000-luvulla monissa teattereissa. Niistä esitetyin on *Suomen hevonen*.

Yhden näkökulman kiertämiseen tuovat ohjaaja-käsikirjoittajat. Tällaisiksi voidaan lukea esimerkiksi Kristian Smeds ja Leea Klemola. Erityisesti Smeds on ollut teatterintekijänä paljon julkisuudessa ja osaltaan lisännyt puhetta kotimaisesta teatterista. Voidaan ajatella, että ohjaustensakin kautta Smeds on vaikuttanut tapaan, jolla kotimaisen näytelmän tilanne nähdään. Kuitenkaan hänen näytelmänsä eivät ole kantaesitysten jälkeen juuri kiertäneet teattereissa, sillä yhtäkään ei ole tähän mennessä esitetty yli kolmea kertaa. Myös Klemolan näytelmät ovat menestyneet vahvasti, mutta nekään eivät ole lähteneet mainittavasti kiertämään. Kiertämisen vähyys voi liittyä siihen, että kirjoittajien itsensä ohjaamat kantaesitykset ovat eräällä tavalla tyhjentäneet pöydän. Toisaalta on viitteitä siitä, että ohjaaja-kirjailijat itse suhtautuvat suopeasti mahdollisiin uusiin versioihin (Suutela 2013, 112). On myös esitetty, että ylipäänsä vahvasti teatterin kanssa yhteistyössä tehdyt näytelmät eivät välttämättä ole helposti siirrettävissä muualle

(Lehtonen 1999, 265). Tällaisia voivat olla ohjaajien kirjoittamien näytelmien lisäksi ryhmäpohjalta tehdyt tekstit. Ryhmän kautta syntyneet näytelmät saattavat myös teksteinä jäädä sellaisiksi, että ne eivät välttämättä kestä käyttöä (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015). Ryhmälähtöisesti työstetyistä näytelmistä on toisaalta myös toisenlaisia esimerkkejä, kuten Mika Myllyahon näytelmät *Paniikki* ja *Kaaos*, joita on esitetty suhteellisen paljon kantaesitystensä jälkeen. Joka tapauksessa on huomionarvoista, että ohjaaja-kirjailijoiden kirjoittamat ja vastaavasti yhä yleistyneet ryhmälähtöisesti syntyneet näytelmät ovat yhtäältä tyypillisiä nykyajalle ja toisaalta ne ovat voineet vaikuttaa ajatukseen siitä, että näytelmät eivät kierrä.

On kuitenkin olemassa muitakin näytelmäkirjailijoita, joiden näytelmät eivät juuri kierrä kantaesityksensä jälkeen. Esimerkiksi Tuomas Timoselta on esitetty yli 10 näytelmää 2000-luvulla, mutta niistä vain *Meganin tarinaa* on esitetty enemmän kuin kerran. Tämä voi myös liittyä siihen, että Timosen näytelmiä on voittopuolisesti esitetty pienillä näyttämöillä ja ne voivat myös tyyliään suosia tällaista intiimimpää esitystapaa. Voidaan arvella, että teatterit hakevat muualla hyväksi todettuja näytelmiä aktiivisemmin suuriin saleihinsa kuin pieniin. Tähän voi liittyä kirjoittajien suuri määrä. Jo aiemmin esitetty Seija Holman arvio siitä, että nuoret kirjoittajat eivät juuri tee suuren näyttämön näytelmiä, saattaa viitata siihen, että kilpailu voi kohdistua määrällisesti ennen kaikkea teattereiden pienille näyttämöille. Tästä syystä niin sanotut pienimuotoiset näytelmät mahdollisesti myös kiertävät harvemmin kuin suurille näyttämöille päässeet.

Kotimaisten näytelmien kiertämisestä voidaan saada jonkinlaista osviittaa, jos tarkastellaan kantaesitysten osuutta kotimaisista esityksistä. Mitä korkeampi kantaesitysten osuus on, sitä harvempi näytelmä on toisaalta jo aiemmin esitetty – toisin sanoen kiertänyt kantaesityksensä jälkeen kerran tai useammin muuhun teatteriin. Kuten luvussa 4.2 on esitetty, 2000-luvulla kotimaiset näytelmät ovat kasvavassa määrin olleet enemmistönä kantaesityksissä. Tätä kautta kantaesitysten osuus ohjelmistossa on viime vuosina koskenut ennen kaikkea juuri kotimaisia näytelmiä. Tarkasteltaessa kantaesitysten osuutta näytäntökaudesta 1991–1992 lähtien, huomataan, että osuus on pääsääntöisesti ollut suhteellisen samalla tasolla, joskin vuosittaista vaihtelua on ollut jonkin verran (kuvaaja 15). Erityisen alhainen osuus on ollut näytäntökaudella 2010–2011, kun taas vastaavasti sen jälkeen osuus vaikuttaa keskitasoa korkeammalta.



Kuvaaja 15. Kantaesitysten osuus ohjelmistosta.

Tilasto kantaesitysten osuudesta ohjelmistossa ei anna vahvaa viitettä näytelmien kiertämisen yleistymisestä tai vähentymisestä. Voidaan arvioida, että kiertämisen suhteen on mahdollisesti tapahtunut kahdenlaista suuntausta, jossa yhtäältä jotkin kotimaisista kantaesityksistä selvästi huomioidaan muissa teattereissa ja ne saavat tätä kautta myös jatkoesityksiä. Toisaalta jotkin näytelmät saattavat esimerkiksi olla vahvasti liitoksissa ohjaaja-kirjoittajaan, ne saattavat olla ryhmälähtöisinä hankalasti siirrettäviä tai sitten ne on jo alkujaan kirjoitettu marginaalista yleisösegmenttiä varten, eivätkä välttämättä houkuttele esimerkiksi Helsingin ulkopuolisia teattereita. Edellä mainituissa tapauksissa näytelmät saattavat menestyä hyvin, mutta jäädä kuitenkin vain kantaesityksensä varaan. Voidaan ajatella, että kaikki kuvatus kaltaiset näytelmät edustavat ainakin jossain määrin tyypillistä kotimaista 2000-luvun näytelmää.

Mikäli sekä näytelmien kiertämistä että kantaesitysten korkeaa määrää pidetään kotimaisen näytelmän menestyksen mittareina, puhutaan kahdesta lähes vastakkaisesta asiasta, jotka käytännössä voivat päätyä syömään toistensa osuutta. Voidaan kylläkin ajatella, että pitkä elinkaari on positiivinen merkki näytelmien tasosta ja elinvoimaisuudesta. Tätä kautta on tärkeää, että osa näytelmistä saa kantaesityksensä jälkeen myös myöhempiä esityksiä. Toisaalta kantaesitykset itsessään pitävät teatterin raikkaana ja muuttuvana sekä samalla mahdollistavat tason jatkuvuuden.

Toistaiseksi on liian aikaista arvioida, vaikuttaako poistettu nimellinen kantaesitystuki kantaesitysten määrään tai lisääkö se toisaalta teattereiden halukkuutta valita ennemmin jo toisaalla esitetty näytelmä, mikä voisi vaikuttaa suotuisasti näytelmien kiertämiseen. On myös esitetty ajatus,

jossa kantaesityksen tehnyt teatteri voisi saada korvauksia näytelmän seuraavaksi esittävältä teatterilta (Snicker 2012, 262). Tällainen menettely voisi taas osaltaan kannustaa kantaesitysten tekemiseen.

5.6 Ohjelmistopolitiikka ja talous

Teatterien ohjelmiston valintakriteereitä on monia, eivätkä prosessit ole millään muotoa yksinkertaisia. Näytelmiä valittaessa otetaan huomioon näytelmän sopiminen juuri kyseisen teatterin omaan linjaan, ajankohtaisuus, mahdolliset esitykset lähipaikkakuntien teattereissa, näytelmien ja niiden tekijöiden aiempi menestys ja tunnettuus, teatterin miehitys, näytelmän saatavuus, taloudelliset edellytykset mahdollisille riskeille sekä esityksen toteuttamisen kustannukset. (Paavolainen 1992, 69–71.)

Teatterit tekevät ohjelmistovalintansa vallitsevan politiikkansa mukaan ja näissä valinnoissa painaa tärkeänä osatekijänä pohdinta siitä, mikä mahdollisesti kiinnostaa yleisöä. Tunnetut klassikot voivat potentiaalisesti houkutella katsojia. Asiaan vaikuttavat monet muutkin tekijät, kuten aiheen ja sen käsittelyn ajankohtaisuus. Tunnettua näytelmää on kuitenkin lähtökohtaisesti helpompi markkinoida, sillä se ei kaipaa erityisesti esittelyjä. Vanhojen klassikoiden lisäksi saattaa usein olla helppo tarttua sellaiseen uuteen näytelmään, joka on hiljattain niittänyt mainetta ja menestystä toisella paikkakunnalla (Paavolainen 1992, 70). Yhden aspektin tässä suhteessa muodostavat dramatisoinnit, joita on tarkemmin käsitelty luvussa 5.4.

Yksi merkittävä vaikuttaja ohjelmistopolitiikkaan on teattereiden talous. Esimerkiksi taloudellinen lama vaikuttaa usein suoraan teattereiden tilanteeseen rahoituksen kautta ja lisäksi lama saattaa nostaa ihmisten kynnystä ostaa teatterilippuja. 1990-luvun lamalla ei ollut välttämättä suuria vaikutuksia teattereiden toimeentuloon, pitkälti 1993 syntyneen teatterilainsäädännön ansiosta, mutta lama asetti paineita valita ohjelmistoon enemmän potentiaalisesti suurta yleisöä puhuttelevia näytelmiä (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015). Tutkimusten mukaan 1990-luvun aikana teattereilla oli useita toisistaan poikkeavia keinoja yrittää selvitä taloudellisista uhista, yksi keinoista oli juuri ohjelmistopoliittinen (Kurkela 2000, 112–113). Käytännössä lama siis pakotti kulttuuriakin tulosvastuuajatteluun, koska tulevaisuuden toimeentuloon liittyi epävarmuutta (Lehtonen 1999, 265). Vastaavaa painetta voi enenevässä määrin tulla myös kilpailusta muiden ajanvietemuotojen kanssa. Epävarmassa tilanteessa teatterit painottavat ohjelmistossaan niin sanottua varmaa ja tuttua sekä helposti markkinoitavaa ohjelmistoa suhteessa esimerkiksi uusiin näytelmiin (Suvanto,

haastattelu 1.11.2015). Tällaisessa tilanteessa teatterit saattavat ottaa riskejä vain pienillä näyttämöillä (Lehtonen 1999, 265). Lisäksi resurssien pienentyessä uusilta näytelmiltä saatetaan toivoa esimerkiksi mahdollisimman pientä näyttelijämäärää (Suvanto, haastattelu 1.11.2015). 2010-luvun laman vaikutuksia teattereihin ei vielä ole lähemmin tutkittu, mutta on merkkejä siitä, että vastaavanlainen tulospaine on lisääntynyt viime vuosina.

Ohjelmistopolitiikassa saatetaan usein pohtia näytelmien valintaa vastakohtaparina, jossa ääripäitä edustavat niin sanottu varma, yleisöön menevä näytelmä sekä kokeilevampi näytelmä, joka voi olla lipunmyynnin kannalta riski (Kilpi, haastattelu 7.10.2015). Voidaan ajatella, että epävarmassa tilanteessa teatteri kallistuu aiempaa useammin edellä mainitun vaihtoehdon puoleen. Toisaalta isoimmilla teattereilla on käytössään useita näyttämöitä, jolloin niiden on mahdollista esimerkiksi ottaa riskejä pienen näyttämön ohjelmistovalinnoilla, valita niin sanottua varmempaa ohjelmistoa suurille näyttämöille ja ikään kuin rahoittaa pienen näyttämön riski sen tuotolla (Holma, haastattelu 16.12.2015). Vaikuttaa kuitenkin olevan yhä vaikeampaa tietää etukäteen, mikä näytelmä tulee saavuttamaan yleisön suosion (Lampela, haastattelu 7.10.2015). Toisaalta esimerkiksi 1990-luvun laman ajalta teattereiden taloudellisesta tilanteesta on ollut vaikea löytää merkittäviä suoria vaikutuksia niiden ohjelmistovalintoihin. Tämä johtuu osin myös siitä, että ohjelmistot suunnitellaan useitakin vuosia etukäteen. (Kurkela 2000, 92–93.)

Taloudellisessa mielessä teattereiden täytyy ottaa huomioon esityksen kustannukset, mihin kuuluvat muun muassa tekijänoikeudet. Aihetta on osin käsitelty aiemmin liittyen näytelmäkirjailijoiden asemaan. Kotimaisten näytelmien tekijänoikeuspalkkiot kattavat keskimäärin 12 prosenttia lipputuloista, minkä lisäksi on yleensä olemassa eräänlainen minimisumma, joka suhteutetaan katsomon kokoon. Ulkomaisten näytelmien tekijänoikeudet maksavat keskimäärin vähemmän, noin 8–9 prosenttia lipputuloista. Niiden kohdalla on toisaalta huomioitava suomentamiseen menevät kustannukset. Käännöskustannuksien osuus kokonaissummasta laskee käytännössä sitä mukaa, mitä useampia kertoja näytelmää esitetään. Esimerkiksi pienellä näyttämöllä pienen esitysmäärän saavassa ulkomaisessa näytelmässä käännöskustannukset voivat olla suhteellisen suuret verrattuna kokonaiskustannuksiin. Toisaalta kääntäjien palkkiot ovat Suomessa kohtalaisen alhaisia verrattuna esimerkiksi Ruotsiin. (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015.) Näitä näytelmän kustannuksia ajatellen erot kotimaisen ja ulkomaisen näytelmän hinnoissa riippuvat siis pitkälti siitä, minkä kokoisella näyttämöllä näytelmä esitetään. Mikäli kotimaisten näytelmien korvauksia korotettaisiin, vaikuttaisi se samalla niiden kannattavuuteen suhteessa ulkomaisiin näytelmiin (Holma, haastattelu 16.12.2015). Tässä yhtälössä musikaalien kustannuksien voidaan sen sijaan arvella muodostuvan hieman eri tavalla.

Pasi Lampela (haastattelu 7.10.2015) pitää valitettavana sellaista ohjelmistopolitiikkaa, jossa pyritään tarjoamaan ”kaikille jotakin”. Hänen mukaansa repertuaariteatterimainen ratkaisu, jossa teatterin suurelle näyttämölle valitaan musikaali tai farssi ja pienelle näyttämölle esimerkiksi lastennäytelmä, ei toimi enää näkyään. Lampela pitää tällaista ajattelua kuitenkin edelleen yleisenä niin sanotuista maakuntateattereissa.

Maria Kilven mielestä olisi hyvä kiinnittää ohjelmistopolitiikassa huomiota erilaatuisiin yleisöihin. Tulisi miettiä, minkälaisiin katsojiin mikäkin näytelmä voisi vedota, esimerkiksi yliopistokaupungissa voisi olla intellektuellista näytelmästä kiinnostuneita ihmisiä. Kilpi uskoo myös, että yleisö tulee katsomaan, mitä se opetetaan katsomaan. Tässä mielessä teatteri voi myös itse muokata yleisöään. (Kilpi, haastattelu 7.10.2015.) Kuten sanottua, ohjelmistopolitiikalla on lisäksi vaikutuksensa siihen, millaisia näytelmiä kirjoitetaan (Harju 1999, 14). Aihe liittyy vahvasti näytelmien laatuun, sillä teattereiden ohjelmiston vahva kohdentaminen erilaisille yleisöille voisi myös lisätä näytelmien kirjoa.

Ohjelmistopolitiikassa teatterin on pakko huomioida sen toimeentulo, jota nykyisessä taloudellisessa tilanteessa ei ole turvaamassa esimerkiksi kaupunki yhtä lailla kuin aiemmin (Holma, haastattelu 16.12.2015). Tällainen asetelma varmasti puoltaa ohjelmiston valitsemista ainakin jossain määrin niin sanotusti varman päälle. Toisaalta 1990-luvun aikana jotkin teatterit olivat valmiita ottamaan ennemmin taloudellisia riskejä ohjelmistopoliittisten kompromissien tekemisen sijaan, jotta ne eivät vaarantaisi mainettaan (Kurkela 2000, 112–113).

Kuten aiemmin mainittiin, on varmuudella suurta yleisöä puhuttelevia näytelmiä entistä vaikeampi löytää. Tämä johtuu osin yhtenäiskulttuurin hajoamisesta ja siitä aiheutuneesta yleisön pirstoutumisesta (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015). Tästä syystä on toisaalta mahdollista pyrkiä tavoittamaan spesifimpiä yleisöryhmiä kohdistetuilla näytelmillä. Suomen kokoluokka tuo kuitenkin haasteensa, sillä vaikuttaa siltä, että vain Helsingissä on riittävän suuria tällaisia osayleisöjä teattereille. Esimerkkeinä pääasiassa osayleisöjä puhuttelevista helsinkiläisistä teattereista ovat Teatteri Takomo ja Ryhmäteatteri. (Holma, haastattelu 16.12.2015.) Vaikka Helsingin ulkopuolellakin on erilaisia valistuneita ja erilaisista aiheista sekä toteutustavoista kiinnostuneita yleisöryhmiä, eivät ne välttämättä ole riittävän suuria täyttämään montaakaan esitystä (Lampela, haastattelu 7.10.2015).

Teatterit joutuvat siis tasapainottelemaan ohjelmistopolitiikkansa suhteen monen eri tekijän välillä. Kotimaisten näytelmien tilanteen kannalta oleellista on miettiä, onko suomalaisten näytelmien valitseminen nykyaikana lähtökohtaisesti suotuisampaa kuin aiemmin. Mikäli kotimainen näytelmä

on markkinoinnin kannalta hyvä valinta, voidaan ajatella, että ohjelmistopolitiikka suosii kotimaista näytelmää. Tätä kautta taloudelliset paineet ovat saattaneet kääntyä kotimaisen näytelmän eduksi. Toisaalta, kuten aiemmin on todettu, vaikuttaa siltä, että kotimaisia näytelmiä esitetään erityisesti pienillä näyttämöillä, joiden suhteen teatterit saattavat ottaa enemmän riskejä tiukassakin taloudellisessa tilanteessa.

5.7 Näytelmien myyminen kotimaisuudella

Kulttuurinen ilmapiiri on yhteydessä siihen, kuinka paljon näytelmien kansallisuus vaikuttaa niiden kiinnostavuuteen. Teatterit saattavat myös itse korostaa kotimaisuutta näytelmien markkinoinnissa, jos sen uskotaan kiinnostavan mahdollista yleisöä. Kotimaisten teosten suosio voi johtaa myös siihen, että seuraavia suomalaisia teoksia on helpompi markkinoida. Tässä luvussa arvioidaan näiden tekijöiden vaikutuksia.

Riitta Pohjola-Skarp kokee, että kulttuuri-ilmasto Suomessa on muuttunut jossain määrin aiempaa kapea-alaisemmaksi. Hän pitää suuntausta ongelmallisena. Pohjola-Skarp uskoo, että muutoksella on osaltaan saattanut olla vaikutusta myös siihen, kuinka kotimaisiin näytelmiin on suhtauduttu. Suomalaista näytelmää saattaa olla helpompi myydä yleisölle kuin uutta ulkomaista näytelmää. (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015.) Seija Holma muistuttaa, että näytelmien markkinointi on monimutkainen asia, eikä toisaalta mainonta muuta kiinnostavaksi sellaista näytelmää, josta yleisö ei yksinkertaisesti innostu (Holma, haastattelu 16.12.2015).

Näytelmän itsessään on oltava kiinnostava, mutta toisaalta voidaan ajatella, että markkinoinnissa nostetaan mielellään esille seikat, joihin yleisön arvellaan suhtautuvan positiivisesti. Pasi Lampela on omassa työssään ohjaajana huomannut, että teattereiden markkinointitilaisuuksissa on tärkeää mainita, jos kyseessä on kotimainen näytelmä ja kantaesitys (Lampela, haastattelu 7.10.2015). Seija Holma puolestaan kokee, että monessa asiassa nostetaan tällä hetkellä esille kotimaisuutta (Holma, haastattelu 16.12.2015). Lampelan esimerkin kautta on nähtävissä, että myös teatterit tarttuvat mielellään tähän trendiin.

On mielenkiintoista arvioida, mistä mahdollinen muutos kulttuurisessa ilmapiirissä johtuu ja millainen rooli kotimaisilla näytelmillä voi muutoksessa olla. Maria Kilpi huomioi, kuinka teatterilla on aikanaan ollut osansa 1800-luvulla nationalismin aikakautena, jolloin sillä oli muun taiteen ohella eräänlainen vastuu kuvata Suomea (Kilpi, haastattelu 7.10.2015). Tuolloin suomalaisella taiteella oli ylipäänsä erityinen tehtävänsä poliittisesti, kun suomalaisuutta ja yhteistä

”kansanhenkeä” pyrittiin rakentamaan (Seppälä 2010a, 25). Tältä pohjalta muodostui myös kotimaisen kuvataiteen kultakausi, joka synnytti samalla useita suomalaisittain ikonisia teoksia. Voidaan ajatella, että kansallisromanttiselle kuvaukselle oli olemassa tilaus, joka osaltaan vaikutti kuvataiteen menestysjaksoon. Samalla herää mielenkiintoinen kysymys siitä, onko tämänhetkisessä mahdollisessa kotimaisuuden suosimisessa samankaltaisia piirteitä, jotka olisivat voineet edesauttaa kotimaisen näytelmän nousua.

Aikanaan Suomen Euroopan unioniin liittyminen herätti kysymyksiä siitä, mitä suomalaisuus jatkossa oikeastaan on. Yleinen globalisoituminen aiheuttaa ristivetoa kansainvälistyvän identiteetin ja toisaalta paikallisen identiteetin ankkuroitumisen välillä. Maailman ongelmat, kuten sodat ja luonnonkatastrofit, ovat tulleet konkreettisemmiksi suomalaisille muun muassa internetin ja viime vuosina runsaasti vilkastuneen maahanmuuton ja pakolaisten myötä. Samalla laman aiheuttama vaikea työttömyystilanne yhtäältä lisää ristiriitoja ja toisaalta se saa monet tahot puolustamaan esimerkiksi kotimaassa tehtävää työtä.

Jo paljon ennen EU:ta alkanut kansainvälistyminen loi epävarmuutta kansallisvaltion kulttuurisen yhteisyyden suhteen, tällöin syntyi ajatus kansallisesta identiteetistä (Saukkonen 2005, 91). Voidaan ajatella myöhempien muutosten vain lisänneen epävarmuutta. Eräänlaisen nationalismin ja yhteisöllisyyden tarpeet eivät ole menettäneet merkitystään uudenlaisessa maailmassa, vaan Benedict Andersonin ajatusten mukaisesti niille on edelleen tarvetta, jopa aiempaa enemmän (Pakkasvirta 2005, 79, 82–83). Taiteella on erityinen yhteisön koheesiota luova rooli, joka tuntuu korostuvan kriisitilanteissa (Häkkinen 2013, 21, 79).

Nykyisessä yhteiskunnallisessa tilanteessa teatteri voi osaltaan tavallaan päivittää, mitä Suomi ja suomalaisuus tarkoittavat tänä päivänä. Suomalaisuus ei välttämättä enää ole sama kuin aiemmin, vaan jotain kansainvälisempää. (Kilpi, haastattelu 7.10.2015.) Hanna Suutela näkee, että EU-aikana teatteri onkin osallistunut suomalaisen identiteetin näyttämiseen ja muokkaamiseen (Suutela 2013, 110).

Kotimaisen uuden näytelmän nousukauden aikana ei ole ollut kansallista kriisiä, joka olisi liittynyt suoranaisesti itsenäisyyteen. Ei voida myöskään osoittaa minkäänlaista vastaavaa kansallisen yhtenäisyyden agenda kuin 1800-luvun loppupuolella. Sen sijaan voidaan pohtia, onko juuri kansainvälistyminen aiheuttanut kriisiä kansalliselle identiteetille, mikä on nostanut kotimaisuuden ja sitä kautta myös kotimaisen taiteen erityiseen asemaan. Ainakin on viitteitä siitä, että kotimaista näytelmää on haluttu tukea taidepoliittisesti kansainvälistymisen puristuksessa (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015). Myös suomalaisten näytelmien vientiin on panostettu, määrän lähes

kolminkertaistuessa 2000-luvun alusta (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015; Helavuori 2012, 22). Maria Kilpi on nähnyt vientiin panostamisessa eräänlaista ”Suomi maailmankartalle” -henkeä (Kilpi, haastattelu 7.10.2015), jonka voi myös nähdä jollain tapaa kansallistunteen ja kansallisen erityislaatuisuuden vahvistamisena.

Ei välttämättä ole sattumaa, että 2000-luvulle tultaessa useat läpilyöneet kotimaiset näytelmät olivat voimakkaan yhteiskunnallisia ja että 1990-luvulla koulutuksensa saaneet näytelmäkirjailijat kokivat tarvetta tarttua nimenomaan yhteiskunnallisiin kysymyksiin näytelmissään. Tuohon ikäpolveen kuuluneen Pasi Lampelan mukaan he kokivat suomalaisen näytelmän jääneen todellisuuskuvansa suhteen menneeseen aikaan. Lampela myös kokee, että kotimaisen näytelmän yksi merkittävä arvo on juuri suomalaisessa näkökulmassa. Kyse ei kuitenkaan ole muita torjuvasta patriotismista, vaan sisällöllisesti näytelmät usein nimenomaan suhtautuvat positiivisesti muihin kulttuureihin. (Lampela, haastattelu 7.10.2015.)

Voidaankin ajatella, että kansallinen tilanne on ollut otollinen kotimaiselle taiteelle. Taide on omalta osaltaan voinut vahvistaa ajatusta suomalaisuudesta, joka on ollut muuttuvassa tilassa. Mielenkiintoista on, että osin kansallinen identiteetti on muuttunut kansainvälisemmäksi. Kahtiajako voidaan jollain tapaa nähdä myös esimerkiksi suomalaisten klassikonäytelmien uusissa versioissa, joissa saatetaan pyrkiä rikkomaan alkuperäisen teoksen Suomi-kuvaa, mutta samaan aikaan nämä klassikot ja samalla suomalaisuus pidetään eräällä tapaa elossa. Teattereiden ohjelmistoissa olevien suomalaisten näytelmien voidaan lisäksi nähdä lujittavan kuvaa vahvasta ja osaavasta suomalaisesta tekijyydestä, vaikka näytelmien sisällöt eivät olisi suoraan liitoksissa suomalaisuuteen.

Yleinen panostus kotimaisuuteen voi johtua useasta eri asiasta. Yksi voi kuitenkin olla juuri kansallinen identiteetti, joka on kaivannut kotimaista taidetta tuekseen. Tätä kautta voidaan ajatella, että tällainen otollinen tilanne on edesauttanut kotimaisen näytelmän nousua.

5.8 Muut kotimaiset taiteet

Kotimaisen näytelmän tilastollinen noususuhdanne voi liittyä myös laajempaan ilmiöön kotimaisessa taidemaailmassa. Jos edellisessä luvussa käsitelty ajatus kotimaiselle taiteelle otollisesta ajasta pitää paikkansa, se oletettavasti näkyisi myös muissa taiteenlajeissa. Asetelma voi vaikuttaa monella tavalla, lähtien kulttuurin tukemisesta ja päätyen eräänlaiseen dominoefektiin, jossa taidelajit ovat yhteydessä toisiinsa, esimerkiksi käyttäen hyväkseen toistensa materiaaleja.

Tätä tutkimusta varten seuraavassa käsitellään lyhyesti kotimaisen elokuvan ja kaunokirjallisuuden suhdanteita viime vuosina. On selvää, että elokuva- ja kirjallisuusinstituutiot ovat pitkälti itsenäisiä ja erillään teatterimaailmasta, eivätkä niiden tilanteet suoraan vertaudu näytelmien menestykseen. Niiden kautta on kuitenkin mahdollista pohtia, millaisessa suhdanteessa kotimainen taide ylipäänsä on. Valitut taidelajit vertautuvat teatteriin ennen kaikkia käsikirjoituksen kautta. Elokuva on teatterin tapaan auditiivis-visuaalinen taiteenlaji ja erityisesti proosakirjallisuus on läheistä sukua näytelmäkirjallisuudelle. Romaanit, kuten jossain määrin myös elokuvat, ovat vaikutuksessa teatterin kanssa myös dramatisointien kautta. Tätä vaikutusta on käsitelty tarkemmin luvussa 5.4.

Kotimaisten elokuvien suhteen viime vuosista on jopa käytetty samaa *kultakausi*-termiä kuin teatterin puolella. Vuoteen 2016 mennessä edeltävinä viitenä peräkkäisenä vuotena elokuvateattereissa oli nähty suomalaisia elokuvia yli 30, mikä on suuri luku niitä edeltäneisiin vuosiin verrattuna. Kasvun tärkeimpänä mahdollistajana pidetään rahoitusta. 2000-luvun alun jälkeen Suomen Elokuvasäätiö on pystynyt jakamaan joka vuosi enemmän rahaa elokuvien tekoon, kunnes vuoden 2012 jälkeen elokuvien tuki on kääntynyt laskuun. (Yle.fi 2015.)

Suomalaisen kirjallisuuden myynti on ollut viime vuosina laskussa. Lasku on tapahtunut nimenomaan suhteessa ulkomaiseen kirjallisuuteen. Samalla vieraskielisen kirjallisuuden lukeminen on ollut kasvussa (Kirjakauppaliitto.fi). Toisaalta lukujen takaa on huomattavissa, että kotimaisessa kirjallisuudessa on myös nousussa olevia trendejä, kuten kansainvälistäkin huomiota saanut ilmastofiktio. Yksi esimerkki tällaisesta on Risto Isomäen kirjoittama *Sarasvatin hiekkaa*, jota on dramatisointina esitetty myös useassa teatterissa (Ilona-esitystietokanta). (Isomaa, sähköposti 29.4.2016.)

Vaikuttaa siltä, että erityisesti elokuvat ovat teatterin ohella riippuvaisia taloudellisesta tuesta. Elokuvilla on ollut vahva nousukausi, osin samaan aikaan kotimaisen näytelmän kanssa. Ilmiöiden samanaikaisuudesta ei voi tehdä suuria johtopäätöksiä, mutta voidaan arvella vähintään yhtenä osatekijänä olevan asetelman, jossa kotimaisuus ei ole ainakaan suosion esteenä teokselle. Kotimaisella kirjallisuudella taas näyttää olevan meneillään laskusuhdanne. Syitä tähän on vaikea arvioida, mutta toisaalta vaikuttaa siltä, että kiinnostavia ja julkisuuttakin saavia teoksia syntyy siitä huolimatta, että kokonaistilanne on kääntynyt negatiiviseen suuntaan. Huomionarvoista on, kuten luvussa 5.4. on todettu, että suurin osa teattereissa esitettävistä dramatisoinneista pohjautuu juuri kotimaiseen romaaniin.

Katsaus on suppea ja aihe vaatisi syvempää tutkimusta, mutta kuitenkin se on näkökulmana huomioonotettava. Kaiken kaikkiaan vaikuttaa siltä, että kotimaisuus voi olla lähtökohtaisesti

jossain määrin positiivinen asia teokselle, mutta ei kuitenkaan missään määrin menestyksen tae. Lisäksi voidaan arvioida suhdanteiden olevan suhteellisen herkkiä myös heikentymiselle ja ne ovat myös monesti riippuvaisia taloudellisesta tuesta. Suuressa mittakaavassa elokuvien tilannetta voidaan pitää ainakin pienenä merkinä siitä, että kotimainen taide on nähty tärkeänä ja taiteen suomalaiset näkökulmat ovat herättäneet kiinnostusta. Tämä voisi osittain tukea ajatusta siitä, että ajanjakson ilmapiiri on ollut suotuisa kotimaiselle taiteelle ja että sille on myös nähty olevan tarvetta.

5.9 Kotimaisen näytelmän itseisarvo

Kotimaisen näytelmän asemasta puhuttaessa keskustelun pohjana on usein joko ilo suomalaisen näytelmän menestyksestä tai huoli sen tilanteesta. Tässä asetelmassa voi implisiittisesti nähdä sen, että kotimaisen näytelmän asemalla on väliä. Kotimaisen näytelmän arvon teattereiden ohjelmistoissa voi johtaa siitä ajatuksesta, että mikäli suomalaisen teatterit eivät esittäisi kotimaisia näytelmiä, ei niitä esittäisi kukaan (Holma, haastattelu 16.12.2015; Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015). Viime kädessä vain kotimaiset teatterit voivat pitää suomalaisen näytelmän elossa valitsemalla niitä esitettäväksi.

Kotimaisten näytelmien arvon voi nähdä myös sitä kautta, että ne on kirjoitettu suomalaisesta yhteiskunnasta ja todellisuudesta (Kilpi, haastattelu 7.10.2015). Tällöin niiden on mahdollista puhutella nimenomaan suomalaisia teatterinkatsojia ja pureutua takäläisiin puheenaiheisiin. Kulttuurit kuitenkin eroavat toisistaan ja siksi voi ajatella kotimaisen näytelmän kuvaavan parhaiten juuri oman kulttuurin elämää (Kilpi, haastattelu 7.10.2015). Toisaalta voidaan esittää, että näytelmien kulttuuripohjaiset erot eivät ole niin suuria, että teatterit voisivat siitä syystä tinkiä tasosta (Harju 1999, 14). Pasi Lampela kokee myös jollain tapaa kunniakkaammaksi kirjoittaa itse omista havainnoistaan – ja vastaavasti teatterille esittää sellainen näytelmä ohjelmistossa – kuin valita ulkomainen teos. Lampela kokee, että oman kulttuurin asioista on arvokasta puhua. (Lampela, haastattelu 7.10.2015.) Asetelma liittyy vahvasti aiemmissa luvuissa käsiteltyihin teemoihin. Kuten on todettu, kansallisilla aiheilla voi olla tiettyinä historiallisina hetkinä erityistä tilausta ja myös arvoa.

Voidaan sanoa, että vaikka kotimaisella näytelmällä olisi itseisarvo, ei se tarkoita sitä, että yksittäisiä näytelmiä täytyisi pitää arvossa vain niiden kotimaisuuden takia. Esimerkiksi kotimaisten näytelmien kritiikitön ylistävä uutisointi ei ole pidemmän päälle eduksi näytelmille (Holma,

haastattelu 16.12.2015). On myös syytä pohtia, onko kotimaista näytelmää syytä juhliä, vaikka ne olisivat laadultaan heikkoja (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015). Toisaalta teattereissa on myös havahduttu kotimaisten näytelmien runsaudessa siihen, että niiltä voi myös vaatia korkeaa tasoa (Snicker 2012, 258–259). Yleisenä suuntauksena voi nähdä sen, että eri tahot kokevat kotimaisen näytelmän vaalimisen arvoisena nimenomaan laadulliselta kannalta. Laadun vaaliminen vaatii kuitenkin sitä, että sitä pidetään tärkeänä niin poliittisissa päätöksissä, teattereiden toimesta kuin kirjoittajien itsensäkin taholta.

5.10 Näytelmien vienti ulkomaille

Aiemmin on sivuttu suomalaisten näytelmien vientiä ulkomaille. Vientiin panostamisen voi nähdä kertovan yhtäältä kotimaisen näytelmän arvostuksesta ja toisaalta siinä voi nähdä piirteitä halusta vahvistaa taiteen kautta suomalaista identiteettiä. Joka tapauksessa laadullisessa mielessä voidaan ajatella, että mikäli kotimaiset esitykset menestyvät ulkomailla ja suomalaisia tekstejä halutaan kääntää toisille kielille esitettäväksi, voidaan se ottaa positiivisena merkinä näytelmien vetovoimasta ja tasosta. Vientitoiminnan voidaan ajatella myös edesauttavan vuorovaikutusta ulkomaisen teatterimaailman kanssa.

Vuosituhanen alussa Suomen näytelmäviennin koettiin olevan vielä hyvin pientä naapurimaihin verrattuna (Kurki 2000, 7). Näytelmien vientiin on kuitenkin viime vuosina kiinnitetty enemmän huomiota. Asia on ollut mukana hallituksen kulttuurivientistrategioissa ja vientiin on panostettu niin Teatterin Tiedotuskeskuksen, Näytelmäkulman kuin Näytelmäkirjailijoiden liiton taholta (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015). Kansainvälisten kontaktien luomisen lisäksi tuki on kohdistunut esimerkiksi näytelmien kääntämiseen (Suutela 2013, 110).

2000-luvun alusta vuoteen 2012 suomalaisten näytelmien ulkomaisten tuotantojen määrä lähes kolminkertaistui. Tähän kehitykseen ovat osaltaan vaikuttaneet eri tahojen, kuten TINFO:n ja agentuurien, toimiva yhteistyö. (Helavuori 2012, 22.) Vuonna 2011 ulkomailla tehtiin yhteensä 85 esitystä suomalaisten tekstien pohjalta. Nämä esitykset jakaantuivat 24 maahan. Erityisen mainittavaa on, että Bengt Ahlforsin viidestä eri näytelmästä tehdyt 19 esitystä levittäytyivät kymmeneen eri maahan. Ahlfors edustaa samalla kotimaista ruotsinkielistä näytelmää. Myös Sofi Oksasen *Puhdistus* sekä Mika Myllyahon näytelmät saivat useita esityksiä ulkomailla (Tinfo.fi 2012). Lisäesimerkinä suomalaisen teatteritekstin saamasta huomiosta ulkomailla voidaan pitää Maria Kilven näytelmää *Harmin paikka*, joka voitti Stückemarkt-palkinnon Berliinissä vuonna

2007 (Aaltonen 2010, 9). Näytelmän kantaesitys oli poikkeuksellisesti ulkomailla, jonka jälkeen se esitettiin Kansallisteatterissa vuonna 2008 (Naytelmat.fi b).

Haasteena näytelmien viennissä on se, että suomalainen näytelmä on syntynyt vahvasti omassa kulttuurissaan, eikä näin ollen kovin helposti vastaa muiden maiden teatterikatsojien tottumuksia (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015). Suomessa on vastaavasti nähtävillä, että ulkomailta tulevien näytelmien siirtäminen kotoisiin oloihin ei ole välttämättä helppoa (Lampela, haastattelu 7.10.2015). Tässä kohtaa on kuitenkin huomionarvoista, että suomalaiset ovat muun muassa TV-sarjojen ja elokuvien seuraamisen kautta tottuneempia esimerkiksi yhdysvaltalaiseen kerrontaan ja estetiikkaan kuin päinvastoin. Suomalainen maailma, vaikkakin se on liikkunut kansainvälisempään suuntaan, ei välttämättä ole yhtä helposti ymmärrettävissä muissa maissa.

Pasi Lampela toivoisi nykyistä useamman kotimaisen näytelmän saavan menestystä myös ulkomailla. Hän ei koe asiaa niinkään merkittäväksi taloudellisessa mielessä, vaan häntä kiehtoo ajatus maailman avartumisen kannalta – kotimainen teatterikenttä on kuitenkin lopulta verraten pieni. Lampelan arvion mukaan kotimaiset teokset eivät ole kaukana uusien ulkomaisten verrokkien tasosta. Ongelma on kuitenkin näytelmien markkinoinnissa, joka ei Lampelan kokemuksen mukaan ole tällä hetkellä tehokasta. Toivottavaa on, että suomalaisista näytelmistä otettaisiin ainakin nykyistä enemmän käännöksiä tilanteen edistämiseksi. (Lampela, haastattelu 7.10.2015.)

Maria Kilpi kokee näytelmien vientiin sisältyvän toisaalta eräänlaisen kolonialistisen asetelman, jossa Suomi halutaan saada maailmankartalle ilman loppuun asti mietittyä ajatusta. Kilpi kysyy myös, miksi suomalaiset näytelmät ovat niin hyviä, että niitä pitäisi viedä ulkomaille. Hän myöntää, että kirjailijalle näytelmän esittäminen ulkomaille voi tuoda urallista nostetta ja rajoitetusti myös taloudellista hyötyä, mutta kokonaisuudessa hän toivoo, että viennin ajattelemisen sijaan panostettaisiin siihen, että kotimainen kirjallisuus olisi luontaisemmin vuoropuhelussa ulkomaisen kulttuurikentän tapahtumien kanssa. (Kilpi, haastattelu 7.10.2015.)

Suomalaisten näytelmien viennin voi nähdä ainakin tässä vaiheessa melko marginaalisena toimintana. Vaikuttaa myös siltä, että suomalaisten näytelmien ulkomaiset produktiot nojaavat pitkälti samoihin nimiin (Helavuori 2016, haastattelu 24.2.2016). Näytelmien vienti on lisäksi vahvasti sidoksissa siihen, kuinka paljon asiaan panostetaan rahallisesti. Näistä syistä vientiä on myös hankala nähdä erityisen hyvänä mittarina kotimaisen näytelmän tilannetta ajatellen. Koska näytelmät ovat vahvasti omassa kulttuurissaan syntyneitä, niiden tasosta on vaikea tehdä johtopäätöksiä suhteessa toisissa kulttuureissa syntyneisiin näytelmiin. Sinällään hyvän vastaanoton

ulkomailla saavaa suomalaista näytelmää voidaan kyllä pitää positiivisena merkkinä näytelmän laajemmasta puhuttelevuudesta, mutta menestys on toistaiseksi liikaa yksittäisten näytelmien varassa, jotta sitä voitaisiin pitää vahvana positiivisena merkkinä laajemmin. Toisaalta kotimaisen näytelmän tilanteen kannalta voidaan pitää hyvänä asiana sitä, että sen vientiin ollaan valmiita panostamaan. Tämän voi ajatella kertovan vähintään jossakin määrin arvostuksesta. Eri asia on, mihin osa-alueeseen kotimaisten näytelmien suhteen tulisi ennen kaikkea panostaa nykyisessä taloustilanteessa.

5.11 Taidepolitiikka

Tässä luvussa käsitellään lyhyesti taidepoliittisia linjauksia kotimaisen näytelmän kannalta. Linjaukset vaikuttavat suoraan tai epäsuorasti siihen, mitä taiteen kentällä tapahtuu. Tätä kautta ne voivat olla selittävinä tekijöitä monenlaisille muutoksille. Voidaankin arvioida, missä määrin nämä linjaukset ovat olleet osana kotimaisen näytelmän tilanteen kehittymisestä.

Kuten aiemmin on todettu, teatterit selvisivät 1990-luvun lamasta suhteellisen hyvin nimenomaan valtion tuen ansiosta (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015). Vuonna 1993 voimaan tullut teatteri- ja orkesterilaki vakautti erityisesti kiinteiden ammattiteattereiden rahoitusta ja toimintaa (Kurkela 2000, 16). Viime vuosina uudestaan iskenyt lama on aiheuttanut yhtäältä poliittisille päättäjille painetta tehdä säästöjä eri alueilla ja toisaalta se on asettanut teattereille haasteita täyttää katsomonsa.

Voidaan arvioida, että niin sanotun kultakauden aikaiset ja sitä edeltäneet taidepoliittiset päätökset ovat pääasiassa tukeneet kotimaista näytelmää kilpailussa ulkomaisia teoksia vastaan (Pohjola-Skarp, haastattelu 22.5.2015). Esimerkiksi pitkään voimassa ollut kantaesitystuki pyrki auttamaan uusia kotimaisia näytelmiä ja toimi myös näytelmäkirjailijoiden hyväksi (Helavuori, haastattelu 29.4.2016). Viime vuosina teatteri on saanut myös osansa kulttuuriviennin hankkeiden tuista (Opetus- ja kulttuuriministeriö 2011, 21).

Nyttemmin kantaesitystuki on sellaisenaan poistettu käytöstä. Kantaesitystuen kautta teatterit saivat avustusta uusien suomalaisten näytelmien näytelmäpalkkioiden maksamiseen. Uusittu järjestelmä antaa kirjailijoille eräänlaista vastikkeellista tukea, joka kuitenkin jättää huomioimatta näytelmäkirjallisuuden erikoislaatuisuuden. (Helavuori, haastattelu 29.4.2016.) Toisaalta kantaesitysten rahallinen tukeminen on voinut vaikuttaa siihen, että näytelmät eivät useinkaan näytä

saavan jatkoa kantaesityksensä jälkeen muissa teattereissa. Aihetta on arvioitu lähemmin luvussa 5.5.

Uuden hallitusohjelman taidepoliittiset muutokset ovat lisänneet kuntien vapautta kulttuuripalvelujen järjestämisen suhteen. Teatterintekijät ovat huolissaan siitä, että laman paineissa kunnat leikkaavat teattereille antamaansa rahoitusta. (Teme.fi 2015.) Tälläkin hetkellä on jo nähtävissä, että teatterit eivät voi entiseen tapaan tiukan paikan tullen rakentaa sen varaan, että kunta antaa tarvittaessa taloudellista tukea (Holma, haastattelu 16.12.2015). Hallitusohjelman taidetta koskeva kärkihanke pyrkii parantamaan taiteen ja kulttuurin saavutettavuutta (Minedu.fi). Kuitenkin tehtyjen muutosten koetaan uhkaavan laajaa teatteriverkkoa, joka on olennainen nimenomaan saavutettavuuden kannalta (Teme.fi 2015).

Jo edellinen lama pakotti teatterit vähintään jossain määrin tulosvastuuajatteluun (Lehtonen 1999, 265). Vaarana on, että entistä epävarmemman kunnallisen rahoituksen takia teatterit joutuvat yhä vahvemmin pohtimaan taloutta valinnoissaan. Kuten aiemmissa luvuissa on todettu, taloudellinen ajattelu saattaa johtaa riskien minimoimiseen ohjelmistosuunnittelussa. Tällä voi olla monenlaisia vaikutuksia kotimaisen näytelmän kannalta, kuten esimerkiksi näytelmien yhdenmukaistuminen, dramatisointien lisääntyminen ja kotimaisten näytelmien pääsy entistä harvemmin teattereiden suurille näyttämöille. Tiukempi talous saattaa vaikuttaa myös teattereiden henkilöstöihin ja erityisesti vakinaiseen henkilökuntaan. Tämä voi tarkoittaa sitä, että teatterit yhä harvemmin panostavat esimerkiksi dramaturgeihin tai kotikirjailijoihin. Laman aikaiset leikkaukset ovat konkreettinen taloudellinen ongelma sekä teatterille että näytelmien laadulle. On joka tapauksessa vaarallista mitata taiteen arvoa talouden kautta, unohtaen samalla sen muut arvot (Kurkela 2000, 127). Taloudellisen tuloksen tavoittelu voi yhdenmukaistaa näytelmiä viihteellisemmiksi, eikä mahdollinen myöhempi taloudellisen tilanteen parantuminen välttämättä palauta tilannetta entiselleen automaattisesti.

Katsauksen perusteella vaikuttaa siltä, että kotimainen näytelmä on saanut jonkin verran tukea taidepoliittisista linjauksista. Havaitun perusteella ei kuitenkaan voida esittää, että kotimaisen näytelmien määrällinen nousu johtuisi niin merkittävässä määrin näistä linjauksista, että niitä voitaisiin pitää pääasiallisena syynä muutoksiin. Sen sijaan vaikuttaa selvältä, että tulevaisuuden kannalta taidepolitiikka ja rahoitus ovat suuressa asemassa niin kotimaisen näytelmän kuin ylipäänsä teatterin kannalta.

6. Yhteenveto ja johtopäätökset

Pro gradu -tutkielman aiheena on ollut tarkastella kotimainen näytelmän tilaa, pääasiassa nykyistä ”kultakaudeksi” nimettyä ajanjaksoa. Julkisuudessa puhe menestyksestä ajoittuu alkaneeksi vuoden 2005 tienoille. Vielä aivan vuosituhaten alussa kotimaisen näytelmän tilanne näyttäytyi alan artikkeleissa pääasiassa huolestuttavana, joten muutos on tapahtunut muutamassa vuodessa. Monitahoinen kysymys kultakaudesta pitää sisällään myös itse nimityksen siirtymisen teatterimaailmassa yleisesti tunnetuksi.

Ajatus menestyksestä suhteutuu usein ajanjaksoa ympäröivään aikaan ja tämän takia historiallista taustaa on haettu pääasiassa 1980-luvulta lähtien. Tutkielmassa on yhtäältä pyritty avaamaan tekijöitä, jotka ovat johtaneet suomalaisen näytelmän mahdolliseen nousukauteen ja toisaalta arvioimaan kyseiseen ilmiöön liittyviä puolia positiivisten ja mahdollisten negatiivisten muutosten kautta. Kultakausi-nimityksen perusteltavuutta varten on täytynyt pohtia, mitä tekijöitä se oikeastaan pitää sisällään. Vaikka nimitystä ei kotimaisten näytelmien yhteydessä ole välttämättä tarkemmin avattu, viittaa sanamuoto poikkeukselliseen menestykseen. Menestyksen tason määrittämiseksi kotimaisen näytelmän tilannetta on arvioitu useista eri näkökulmista. Tällaisia eräänlaisia menestyksen mittareita voidaan löytää eri tavoin. Osin taustaa on haettu siitä, mitä kautta esimerkiksi kotimaisen kuvataiteen kultakautta on määritelty. Toisaalta on käsitelty osia alueita, joita kotimaisen näytelmän tilanteen yhteydessä on puitu julkisuudessa. Näitä menestysajatusta mahdollisesti tukevia tai horjuttavia näkökohtia on arvioitu tilastojen, julkaisujen ja asiantuntijahaastatteluiden kautta.

Aluksi tarkastellaan kotimaisen näytelmän tilannetta tilastolliselta kannalta. Perustelut kotimaisen näytelmän menestyksestä pohjaavat usein juuri määrälliseen menestykseen, joten tämä lähtökohta on selvitettävä ennen kuin voidaan käsitellä asioita numeroiden takaa. Tilastollisen analyysin pohjalta selviää, että suomalainen draama on hiljalleen vallannut alaa ulkomaiselta näytelmältä 1990-luvun alkupuolelta lähtien. Nousua noin viidenkymmenen prosentin ohjelmisto-osuudesta viime vuosien noin kuuteenkymmeneen voi pitää merkittävänä.

Kantaesitysten voi arvella ilmentävän erityisesti sitä, mikä on uusien näytelmien asema kunakin vuonna. Sen osalta tilastollinen seuranta osoittaa, että erityisesti 2000-luvun alusta lähtien kotimaisten näytelmien kantaesitysten määrät ovat lähteneet kasvuun, samalla kun ulkomaiset kantaesitykset ovat olleet laskusuhdanteessa.

Tilastot eivät kuitenkaan yksipuolisesti kerro vain suomalaisen näytelmän menestyksestä. Kotimaisten näytelmien osuus myydyistä lipuista ei ole suhteessa yhtä korkea kuin esitysmäärän osuus. Vastaavasti ulkomaiset näytelmät ovat vahvemmin edustettuina suosituimpien näytelmien joukossa, vaikka suomalaiset näytelmät ovatkin 2000-luvulla kirineet eroa kiinni. Näiden tilastollisten osa-alueiden muutosten voi arvella johtuvan useammasta asiasta. Yhtäältä kotimaisia näytelmiä ei välttämättä esitetä suurilla näyttämöillä yhtä paljon kuin ulkomaisia. Toisaalta ulkomaisia näytelmiä saatetaan valita tyypillisemmin yleisömenestyksen toivossa. Tästä voisi kieliä myös se, että merkittävä osa suosituista ulkomaisista teoksista on musiikkinäytelmiä.

Näyttää siltä, että vaikka kotimainen näytelmä ei ole tilastojen valossa kaikilta osin ohittanut ulkomaista näytelmää, niin erityisesti esitysosuuden nousu on merkittävä. Muutos ei välttämättä ole radikaali, mutta sen pohjalta on kuitenkin perusteltua puhua kotimaisen näytelmän vahvasta kaudesta. Tilastollinen nousu johtaa jatkokysymyksiin muutoksen syistä.

Yksi vahva vaikuttava tekijä on koulutus. Teatterikorkeakoulun dramaturgian linja koki muutoksia 1990-luvulle tultaessa. 1980-luvulla koulutus ei tuottanut moniakaan nimekkäitä näytelmäkirjailijoita, mutta sen ryhmävetoiset työskentelytavat saivat jatkoa 1990-luvulla, jolloin opetuksessa korostui monitaitoisuus. Tämä aika synnytti Suomeen ikäpolven, jonka tunnuspiirteenä oli kyky toimia sekä ohjaajina että kirjoittajina. Ohjaaja-kirjailijat ovat olleet valmiita ohjaamaan omat näytelmänsä ja toisaalta toteuttamaan kumpaakin osaamistaan erikseen. Sittemmin kirjailijat, jotka ohjaavat omia tekstejään, ovat olleet tunnusomaisia Suomen teatterikentällä.

Ikäluokan johtavat kirjailijat ja joidenkin teattereiden panostus kotimaisiin näytelmiin esimerkiksi niin sanottujen tekstihautomoiden kautta toivat kotimaiselle näytelmälle jalansijaa ja positiivista mainetta vuosituhannen vaihdetta kohti tultaessa. Samaan aikaan Teatterikorkeakoulun dramaturgian linja muuttui hiljalleen enemmän kirjoittajapainotteiseksi perinteisen dramaturgian opetuksen sijaan, minkä johdosta syntyi joukko päämäärätietoisia ja omaleimaisia näytelmäkirjailijoita. Vaikuttaa myös siltä, että yhä lisääntyvä ryhmälähtöisyys on tuonut kirjailijan lähemmäs muuta työryhmää, mikä on mahdollistanut näytelmien kirjoittamisen osana kokonaisprosessia.

Edellän mainitut kehityssuunnat ovat osaltaan lisänneet kotimaisten näytelmien määrää. Ajatus todellisesta kultakaudesta pitää sisällään kuitenkin myös muita tekijöitä kuin määrällisen menestyksen. Suomalaisen kuvataiteen kultakauden kautta on mahdollista johtaa joitakin mittareita, jotka voidaan laskea kuuluvaksi olennaisena osana myös näytelmätaiteen kukoistuksen merkeiksi. Näistä yksi on laatu. Laatuksymys on itsessään laaja ja osin myös vaikeasti arvioitavissa.

Kuvataiteen kohdalla merkittävään asemaan nousi myös taiteen kyky kuvata ja rakentaa yhteiskunnallisia asioita, erityisesti suomalaisuutta. Historiallisesti tällä hetkellä eletään hyvin erilaista ajanjaksoa verrattuna kuvataiteen kultakauteen, mutta taiteeseen voidaan edelleen liittää kyky kommunikoida yhteiskunnallisten asioiden kanssa.

Voidaan havaita, että kotimaisten näytelmien määrällinen menestys pitää sisällään laadullisesti vaihtelevan tasoisia näytelmiä. Kuitenkin joukossa on sellaisia näytelmiä, jotka ovat asiantuntijalausunnoissa ja lehtikritiikeissä arvioitu korkealaatuisiksi. Erityistä huomiota ovat saaneet tason laajuus ja kirjoittajien suuri määrä. Vahva koulutus on ainakin osaltaan luonut hyvän pohjan näytelmien laadulle. Laadun suhteen on kuitenkin olemassa myös huolestuttavia näkökulmia. Näytelmien työstöprosessissa näyttää olevan puutteita, johtuen osin dramaturgien vähentymisestä. Dramaturgien vähentyminen uhkaa myös vaikuttaa siten, että maasta ei löydy montaa sellaista ihmistä, joka pystyisi arvioimaan nimenomaan näytelmien laatua ja tilannetta kokonaisuutena. Lisäksi teatterit painivat tiukan talouden kanssa, mikä ohjaa niitä tekemään ohjelmistojensa suhteen painotetusti kaupallisia valintoja. Tällaista suuntausta voidaan pitää riskinä näytelmien laadulle.

Pintapuolisesti vaikuttaa siltä, että erityisesti 2000-luvun taitteen monet menestyneet näytelmät pureutuivat vahvasti yhteiskunnallisiin aiheisiin. Sen sijaan hieman myöhemmin näytelmien aiheet kääntyivät enemmän henkilökohtaisiksi. Onkin esitetty huolta siitä, että uudet näytelmät eivät välttämättä pureudu yhtä vahvasti ympäröivän todellisuuden kysymyksiin kuin aiemmin. Asia vaatisi kuitenkin tarkempaa tutkimusta.

Esiin on noussut uuden polven näytelmäkirjailijoiden halu kokeilla uutta, mutta rinnalla kulkee vahva perinteisen näytelmän traditio. Toisaalta on esitetty, että kotimaiseen näytelmään on muodostunut eräänlainen oma genrensä, minkä voi ajatella uhkaavan näytelmien monipuolisuutta. Ainakin toistaiseksi vaikuttaa myös siltä, että suurten näyttämöiden näytelmät ovat voittopuolisesti ulkomaisia. Onkin tuotu esille, että nuoren polven kirjoittajat tekevät pääasiassa pienille näyttämöille sopivia näytelmiä. Toisaalta erityisesti Kansallisteatteri valitsee säännöllisesti kotimaisia teoksia päänäyttämölleen.

Kokonaisuudessaan kotimaisen näytelmän tilanne vaikuttaa laadun osalta hyvältä, mutta ei välttämättä kestävältä. Voi olla, että jatkossa näytelmien laadun säilyttäminen ja kehittäminen vaatii toimenpiteitä ja keskustelua. Laadullisesti kotimaisen näytelmän tilannetta on hankala arvioida tarvittavalla laajuudella, minkä lisäksi vaatii usein ajan kulumista, jotta selviää, miten näytelmät vertautuvat tasollisesti pitkällä aikavälillä. On kuitenkin perusteltua arvioida, että kotimainen

näytelmä on laadullisesti ja erityisesti tason laajuuden puolesta kokenut ainakin jonkinlaisen nousukauden 2000-luvun taitteesta alkaen.

Näytelmäkirjailijan asema näyttäytyy tarkastelussa parannusta kaipaavaksi. Kirjailijat joutuvat koulutuksen päätyttyä kohtaamaan kovan kilpailun ja taloudellisen epävarmuuden. Teatterit eivät välttämättä myöskään sitoudu keskeneräiseen näytelmään. Työmäärään suhteutettuna pienet palkkiot kirjoittamisesta aiheuttavat sen, että suurin osa kirjailijoista tekee muutakin työtä näytelmien kirjoittamisen lisäksi. Näytelmäkirjailijan ammatti ei harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta tällä hetkellä elätä Suomessa, mitä ei voida pitää positiivisena merkinä kotimaisen näytelmän kokonaistilanteen kannalta. Vaikuttaa myös siltä, että uusimmat taidepoliittiset linjaukset eivät välttämättä tiedosta näytelmien kirjoittamisen prosessin erityislaatuisuutta, eikä näytelmäkirjailijoiden toimentuloon ole luvassa parannusta ainakaan lyhyellä tähtäimellä.

Dramaturgien vähentyminen teatterissa on osaltaan vaikuttanut näytelmien työstöprosessin lisäksi mahdollisesti siihen, että ohjelmistoa valitessa teatterilla on ollut käytössään aiempaa vähemmän kielitaitoa. Dramaturgi on usein seurannut ulkomailta esitettäviä näytelmiä, mikä on samalla lisännyt vuorovaikutusta ulkomaisen teatterimaailman kanssa. On ollut viitteitä siitä, että esimerkiksi saksalaisia näytelmiä on osin dramaturgien vähentymisen takia otettu harvemmin ohjelmistoon. Tilastollisen katsauksen perusteella on kuitenkin vaikea tehdä johtopäätöksiä siitä, onko tällainen trendi toteutunut. Mielenkiintoinen jatkokysymys on se, ovatko ulkomailta otettavat näytelmät yhä vahvemmin niin sanotusti yleisöön meneviä.

Dramatisoinnit muodostavat yhden osa-alueen kotimaisten näytelmien joukossa. Ne vaikuttavat yhtäältä näytelmäkirjailijoiden taloudelliseen tilanteeseen ja toisaalta nostavat kysymyksen siitä, vähentävätkö ne alkuperäisnäytelmien määrää. Tarkastelun perusteella on merkkejä siitä, että dramatisoinnit erityisesti romaaneista ovat lisääntyneet 2000-luvulla, mikä on osaltaan voinut nostaa kotimaisten näytelmien määrää. Dramatisointien vaikutus alkuperäisnäytelmien määrään vaatisi kuitenkin lähempää tarkastelua. Dramatisoinnit eivät välttämättä ole näytelminä arvoltaan huonompia kuin alkuperäisnäytelmät, mutta joidenkin arvioiden perusteella dramatisointien pohjalta tehtävät esitykset saattavat usein olla heikompileatuisia. Tältä pohjalta voidaan arvioida, että dramatisointien lisääntyminen saattaa vaikuttaa heikentävästi suomalaisten näytelmien laatuun kokonaisuutena. Dramatisointien suosio näyttää perustuvan alkuperäisteosten tuttuihin tarinoihin, jotka kiinnostavat yleisöä ja helpottavat samalla teattereiden markkinointia.

Yksi esiin nostettu huolenaihe on ollut uusien näytelmien kiertäminen, jota on joidenkin lähteiden mukaan ollut vähän. Tarkastelun perusteella kiertämistä näyttää kuitenkin tapahtuvan edelleen

ainakin joidenkin näytelmien osalta. Toisaalta kiertäminen saattaa rajoittaa tietynlaisiin näytelmiin, joten osa-aluetta ei sellaisenaan voida pitää erityisenä merkinä menestyksestäkään.

Teattereiden ohjelmistopolitiikka on suuressa osassa siinä, että kotimaisten näytelmien määrä on kasvanut. Ohjelmistovalintoihin vaikuttavat monet asiat, mutta erityisesti laman aikaan teatterit joutuvat miettimään ratkaisujaan taloutta painottaen. Tämä saattaa painostaa teattereita valitsemaan ensisijaisesti näytelmiä, joiden suhteen voi olettaa yleisömenestystä. Toisaalta näyttää siltä, että nykypäivänä on yhä vaikeampaa ennustaa, mikä näytelmä täyttää katsomot. Kotimaisella näytelmällä tuntuu olleen viime vuosina hienoinen positiivinen leima ohjelmistovalintoja mietittäessä. Lisäksi kotimaisuus vaikuttaa olevan markkinoinnin kannalta hyvä asia. Lähtökohta on suomalaisen näytelmän kannalta positiivinen, tosin teatterit eivät ole useinkaan ensisijaisesti ottamassa kotimaista esitystä suurelle näyttämölleen. Kuten aiemmin on todettu, syitä tähän voi hakea myös itse näytelmistä. Ylipäänsä on kuitenkin toivottavaa, että teatterien ohjelmistovalinnat eivät suosi vain tietyn tyyppistä kotimaista näytelmää. Erityisesti tiukasta taloudesta johtuvat ohjelmistovalinnat aiheuttavat huolta kotimaisen näytelmän kannalta.

Taloudellinen tilanne ja siihen liittyvät taidepoliittiset päätökset vaikuttavat väistämättä myös näytelmiin ja kirjailijoihin. Vaikka esimerkiksi näytelmien vientiä on edeltävinä vuosina tuettu valtiollisesti ja panostus on tuottanut positiivisia tuloksia, jää nähtäväksi, kuinka paljon poliittisissa päätöksissä arvostetaan kotimaisia näytelmiä, niiden kirjoittajia tai teatteria ylipäänsä.

Teatteri ja sen näytelmät ovat myös itse muutoksessa. Draaman jälkeisyys ei näytä olevan syrjäyttämässä näytelmätekstiä, mutta sen sijaan lajityypit ja toisaalta työskentelytavat ovat murroksessa. Esitysten tyylit ovat muuttumassa uudenlaisen havainnointitavan myötä. Simultaanisuus, elokuvamaisuus ja intermediaalisuus ovat yleistymässä. Tyylimuutokset voidaan nähdä merkinä teatterin muuntautumiskyvystä ja myös mahdollisuutena vastata kasvavaan kilpailuun muiden ajanvietemuotojen kanssa. Vuorovaikutteisuus yleisön kanssa tulee oletettavasti jatkossa korostumaan. Muutoskykyä voi pitää positiivisena merkinä kotimaisen näytelmän kannalta. Toisaalta myös perinteiselle näytelmälle näyttää tällä hetkellä olevan paikkansa erityisesti laitosteattereissa ja esimerkiksi kesäteattereissa.

Kotimaisen näytelmän tulevaisuuden kannalta tärkeitä ovat myös meneillään olevat kehityssuunnat. Työskentelytapojen osalta ryhmälähtöisyys on lisääntymässä ja teatterin perinteinen tehtäväjako on rikkoutumassa, vaikka toisaalta esimerkiksi vahvoja ohjaajahahmoja on edelleen runsaasti. Jatkossa parityöskentely saattaa olla lisääntymässä kirjoittamisessa. On myös mahdollista, että dramaturgin nimike tulee ainakin jossain muodossa takaisin, tästä on viitteitä Teatterikorkeakoulun opetuksessa.

Uudenlainen dramaturgi voisi olla perinteistä muokkautuvampi, mutta se voisi myös vastata teattereiden jonkinlaiseen dramaturgisen työn vajeeseen. Mainittuja suuntia voi pitää pääosin positiivisina kotimaisen näytelmän kannalta.

Julkiseen keskusteluun siirtynyt kultakausi-ilmioistä puhuminen on monimutkaisen yhtälön summa. Menestyksestä puhumista voi pitää olennaisena osana myös siinä, miten mielikuva menestyksestä syntyy. Positiivinen mielikuva voi osaltaan edesauttaa konkreettista menestystä ja toisaalta mielikuva voi historiallisesti elää pidempään kuin menestyksen konkreettiset merkit. Kotimaisen näytelmän osalta yhdeksi lähtökohdaksi voidaan ajatella kirjailijoita itseään. 1980-luvulla vallinnut eräänlainen kirjailijoiden ”tyhjiö” vaikutti osin Teatterikorkeakoulussa opiskelleiden haluun luoda näytelmäkirjailijalle ja samalla kotimaiselle näytelmälle vahvempi asema. 1990-luvun Teatterikorkeakoulu-sukupolven ajatuksissa oli muuttaa lähestymistapoja (Lampela, haastattelu 7.10.2015). He olivat myös koulusta saaneet mallin pyrkiä parantamaan asemaansa (Moring 2006, C1). Ikäluokan näytelmäkirjailijat, kuten Reko Lundán ja Juha Jokela nousivat esiin yhtäältä näytelmien kautta ja toisaalta he olivat myös valmiita puhumaan kotimaisen näytelmän puolesta. Myöhemmin samanlaisen ajatus suomalaisen näytelmäkirjallisuuden ja -kirjailijoiden aseman edistämisestä oli myös Teatterikorkeakoulun 2000-luvun alun opiskelijoilla (Kilpi, haastattelu 7.10.2015). He asettivat tavoitteekseen eräänlaisen vahvan ammatti-identiteetin ja -ylpeyden rakentamisen (Kilpi, haastattelu 7.10.2015). 2000-luvun kirjoittajapolvella oli tavoitteidensa tukena Teatterikorkeakoulun opetus, joka oli siirtynyt yhä enemmän kirjailijapainotteiseksi. Asetelmassa voi nähdä tervettä halua parantaa ammattikunnan asemaa.

Mediassa esimerkiksi Reko Lundán sai runsaasti positiivista huomiota sekä näytelmiensä että ohjaustensa kautta (Bamberg 2002, 24). Lundánin menestysnäytelmät *Aina joku eksyy* (1998), *Teillä ei ollut nimiä* (2001) ja *Tarpeettomia ihmisiä* (2003) ilmestyivät 2000-luvun alun molemmin puolin, juuri merkittävässä kohdassa huomioiden, missä vaiheessa kotimaisen näytelmän menestyksestä alettiin julkisuudessa puhua. Julkisuuden innostuneessa vastaanotossa voi nähdä puhtaan laadun arvostamisen lisäksi myös halua tarttua sellaiseen aiheeseen, joka kiinnostaa ihmisiä. Lundán on esimerkki näytelmäkirjailijasta, joka on sekä teoksillaan että puheillaan nostattanut mielenkiintoa kotimaista näytelmää kohtaan. Suomalaisuuden ja ylipäänsä yhteiskunnallisten asioiden käsittelylle teatterissa voi nähdä olleen tuohon aikaan tilausta. Lundánin lisäksi muun muassa jo mainittu Juha Jokela, Sirkku Peltola ja Laura Ruohonen ovat olleet vahvasti esillä. 2000-luvun alussa ja sen jälkeen koulutuksensa saaneet tekijät ovat sittemmin osaltaan laajentaneet ja vankistaneet kotimaisen näytelmän jalansijaa, osin omien päämäärätietoisten pyrkimystensä kautta.

Voidaan ajatella, että kotimaisen näytelmän puolesta puhuminen on hyödyttänyt sekä kirjailijoita että teattereita. Julkista puhetta kannattavalle medialle aihe on myös ollut hedelmällinen.. Tätä kautta ajatellen on mahdollista, että julkinen keskustelu niin sanotusta kultakaudesta on ainakin osin ikään kuin ruokkinut itseään. Toisaalta se on syntynyt eri tahojen perustelluista tarpeista. Kuitenkin jo mainitut muutokset esimerkiksi koulutuksessa ovat tukeneet näytelmien laajaa tasoa, eikä näin ollen ”kultakautta” voida pitää pelkästään merkinä julkisen puheen voimasta.

Tarkastelun perusteella voidaan arvella, että taloudelliset haasteet ovat saattaneet jopa lisätä kotimaisen näytelmän määrää. 1990-luvun lama saattoi osaltaan muuttaa kulttuurista ilmapiiriä kotimaisuutta suosivaan suuntaan. Teattereiden taloudellisina päätöksinä voidaan nähdä dramaturgien vähentyminen ja kotimaisten dramatisointien lisääntyminen, jotka ovat saattaneet vaikuttaa suotuisasti kotimaisten näytelmien määrään. Kuten on todettu, mainitut muutokset eivät välttämättä ole kuitenkaan hyviä laadulliselta kannalta.

Kotimaisten näytelmien lisääntymistä voi pitää positiivisena asiana, mutta taustalla voi nähdä myös joitakin uhkakuvia ja negatiivisia kehityskulkuja. Tällä hetkellä suomalainen näytelmä näyttää pääpiirteissään kiinnostavalta ja kirjailijoiden pyrkimys tehdä töitä asemansa eteen on hyvä lähtökohta myös jatkoa ajatellen. Näytelmäkirjailijoilla on lisäksi kenties aiempaa vankempi tietoisuus mahdollisuudesta saada äänensä kuuluviin. Vaikuttaa myös siltä, että eri teatteri- ja kulttuuritoimijat pitävät kotimaisen näytelmän elinvoimaa tärkeänä. Samalla on kuitenkin tunnistettava kehityskohteita ja pidettävä yllä keskustelua suomalaisen näytelmän ja teatterin tilasta.

Kotimaisen kuvataiteen kohdalla niin sanottu kultakausi ei ollut omana aikanaan yleisesti tunnustettu menestyskaudeksi ja se saikin nimityksensä pääasiassa jälkikäteen. Nimitys juontuu osin vääjäämättömistä lasku- ja nousukausista. (Kortelainen 2005, 66–67.) Toisaalta yksiselitteistä kultakautta ilman heikkoja kohtia tai lieveilmiöitä ei ole olemassa minkään taiteen saralla. Markku Valkonen (1989, 6) on kuvataidetta käsitellessään tuonut esiin, että nimitystä voi ajatella enemmän runollisena kuin historiallisena ja ajanjaksoa voi pitää ”aktiivisena ponnistuksena kohti kansallisesti merkittävää taidekulttuuria”. Tämän suuntaista pyrkimystä voi nähdä myös kotimaisen näytelmän saralla, vaikka ajan tilanne on toisenlainen. Se, kutsutaanko nykyistä ajanjaksoa myöhemmin kultakaudeksi tai ylipäänsä menestyskaudeksi, on kiinni useasta muuttujasta. Vaikuttaa siltä, että aineksia on olemassa mahdollisesti pidemmällekin vievään nousukauteen, mutta se vaatii sitä, että kotimaiselle näytelmälle annetaan arvoa niin poliittisissa päätöksissä, teattereiden taholta kuin kirjoittajien itsensä keskuudessa. Epävarmassa taloudellisessa tilanteessa uskoa tulevaisuuteen luovat muun muassa vahva koulutus, laaja ja kunnianhimoinen kirjailijakunta sekä taiteelliseen työhön panostavat teatterit.

LÄHTEET

TUTKIMUSHAASTATTELUT

Helavuori, Hanna 24.2.2016, ensimmäinen sähköpostihaastattelu.

Helavuori, Hanna 29.4.2016, toinen sähköpostihaastattelu.

Holma, Seija 16.12.2015, Tampere. Haastattelijana Karri Kuusela. Ääninauhoite.

Kilpi, Maria 7.10.2015, Helsinki. Haastattelijana Karri Kuusela. Ääninauhoite.

Lampela, Pasi 7.10.2015, Helsinki. Haastattelijana Karri Kuusela. Ääninauhoite.

Pohjola-Skarp, Riitta 22.5.2015, Helsinki. Haastattelijana Karri Kuusela. Ääninauhoite.

Suvanto, Jussi 1.11.2015, sähköpostihaastattelu.

Tilastokoonneissa käytetty lähteenä:

Teatterin Tiedotuskeskuksen *Teatteritilastot*-julkaisuja vuosilta 1985–2015. TINFO.

PAINETUT LÄHTEET

Aaltonen, Sirkku 2010: ”Esipuhe”. Teoksessa Aaltonen, Sirkku (toim.): *Matkalippu maailmalle. Suomalaisten näytelmien kääntämisestä ja viennistä*. Helsinki. Like Kustannus. 7–20.

Aro, Matti 1973: ”Sorretaanko kotimaisia näytelmäkirjailijoita”. *Aika*. 1/1973. 19–21.

Bamberg, Rolf 2002: ”Alussa oli sisältö”. *Uutispäivä Demari, Joululehti* 4.12.2002. 24.

Colliander, Laura 2012: ”Pitkät pääsykokeet”. *Teatterikorkea-lehti* 1/2012.

Grönlund, Mikko 2012: *Näytelmäkirjailijoiden ja käsikirjoittajien taloudellinen asema Suomessa 2011*. Helsinki. Suomen näytelmäkirjailijat ja käsikirjoittajat.

Gustafsson, Laura 2012: ”Mä teen sen vaan siksi, että siitä saa v*stusti massii.”: näytelmäkirjailijan taloudellinen toimeentulo. Teatterikorkeakoulun kirjallinen opinnäytetyö. Helsinki. Teatterikorkeakoulu.

Harju, Hannu 1999: ”Mitä nyt? Draama synnytti dialogin. Miten voi kotimainen näytelmä?”. Teatteri 3/1999. 12–14.

Harrastajateatteritilastot 2014. Helsinki. TINFO.

Helavuori, Hanna 2012: ”Sekametsän lajinmuodostuksesta”. Teoksessa Salminen, Paula & Snicker, Elina (toim.): *Jumalainen näytelmä; Dramaturgisia työkaluja*. Helsinki. Like Kustannus. 10–30.

Helavuori, Hanna (toim.) 2014: Teatteritilastot 2013. Helsinki. Tinfo.

Helminen, Taija (toim.) 2012: ”Dramaturgin ja kirjailijan dialogista. Keskustelijoina Okko Leo, Pipsa Lonka ja Emilia Pöyhönen”. Teoksessa Salminen, Paula & Snicker, Elina (toim.): *Jumalainen näytelmä; Dramaturgisia työkaluja*. Helsinki. Like Kustannus. 265–286.

Häkkinen, Liisa Maija 2013: Taide yhteisön rakentajana. Yhteiskunnan ja sen tulevaisuuden tutkimisen tarkastelua Lévi-Straussin bricoleur-käsitteen kautta. Pro gradu –tutkielma. Valtiotieteellinen tiedekunta. Helsinki. Helsingin yliopisto.

Hotinen, Juha-Pekka 2002: Tekstuaalista häirintää – Kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta. Helsinki. Like Kustannus.

Junkkaala, Heini 2004: ”Ei tässä ihan käyttämättömiä olla”. Teatteri 5/2004. 43.

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

Kanto, Anneli 2000: ”Draama saa synnytyvalmennusta”. Teatteri 8/2000. 4–7.

Kauppinen, Eeva 2011: ”Tuomas Timonen”. Teoksessa Vaismaa, Riitta (toim.): *Suomalaisia näytelmäkirjailijoita 2*. Helsinki. Avain. 138–143.

Kemppi, Eeva 2011: ”Luokkakokous”. Teatteri 8/2011. 12–16.

Kilpi, Maria 2010: ”Miksi suomalaisia näytelmiä pitäisi viedä yhtään mihinkään”. Teoksessa Aaltonen, Sirkku (toim.): *Matkalippu maailmalle. Suomalaisten näytelmien kääntämisestä ja viennistä*. Helsinki. Like Kustannus. 220–240.

Kilpi, Maria 2011: ”Kotimainen näytelmä vuonna 2010”. Teatteri 8/2011. 8–11.

Kilpi, Maria 2013: ”Dramatisoinnin taide”. Teatteri & Tanssi 2/2013. 36–37.

Koivisto, Kaisa 2013: *Suomalaisen taidelasin kultakausi*. Helsinki. Tammi.

Kortelainen 2005: ”Kuinka niin kultakausi?: nostalginen retro painaa jarrua”. Teoksessa Halonen, Tero & Aro, Laura (toim.): *Suomalaisten symbolit*. Jyväskylä. Atena kustannus. 66–71.

Kurki, Anneli: ”Myyntitykki puuttuu. Näytelmävientä lapsen kengissä”. Teatteri 8/2000. 7–8.

Kurkela, Tiia 2000: *Hyvinvointivaltion lippuluukulla. Teattereiden ohjelmistopoliittiset ja taloudelliset selviytymiskeinot rahoitusympäristön muutoksissa*. Helsinki. Taiteen keskustoimikunta.

Kyrö, Pekka 1979: ”Miksei näytelmiä löydy?”. Teatteri 8/1979. 16–17.

Kyrö, Pekka 1989: ”Jokainen lahjakkuus luo oman dramaturgiansa”. Teatteri 5/1989. 8–10.

Lahti, Ari-Pekka 2005: ”Sukupolvet kohtaavat”. Teatteri 8/2005. 16–21.

Lahtinen, Outi 2003: ”Tunnistettavasti tarpeettomista”. Teatteri 7/2003. 22.

Lehtonen, Soila 1999: ”Teatteri 1980- ja 1990-luvun kehityksessä”. Teoksessa Lassila, Pertti (toim.): *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Helsinki. Suomalaisen kirjallisuuden seura. 162–165.

Lehtonen, Soila 2003a: ”Täsmäkomedia kaikilla herkuilla”. Aamulehti 22.2.2003. 25.

Lehtonen, Soila 2003b: ”Toivoa ja epätoivoa nykylähiössä”. Aamulehti 10.10.2003. 29.

Loivamaa, Ismo 2010: ”Lukijalle”. Teoksessa Loivamaa, Ismo (toim.): *Suomalaisia näytelmäkirjailijoita 1*. Helsinki. BTJ Avain. 7–8.

Moring, Kirsikka 2006: ”Kutsumattomat vieraat asettuvat taloksi”. Helsingin Sanomat 8.10.2006. Kulttuuri C1.

Mäkelä, Heikki 2000: ”Antakaa meille meitä! Kotimainen näytelmä – alati tarkkailtavana”. Teatteri 8/2000. 9–11.

Mäkinen, Eija 2009: ”Minne menet, suomalainen näytelmä?”. Teatteri 2/2009. 20–23.

Mäkinen, Erkki 1980: ”Kirjailijan ja teatterin ongelmallinen yhteistyö”. Teatteri 6/1980. 14.

Nuortimo, Marjo 2016: ”Myllyahon talossa”. Event 2/2016. 8–9.

Nyytäjä, Outi 2003: ”Dramaturgi... on”. Teatteri 6/2003. 47.

Nyytäjä, Outi 2004: ”Käyttämättömiä kykyjä, eli teatterin menetetyt mahdollisuudet”. Teatteri 4/2004. 13–15.

Ollikainen, Anneli 1988: *Lihat ylös!* Helsinki. Valtion painatuskeskus.

Opetus- ja kulttuuriministeriö 2011: *Kulttuurivienti näkyy, uudistaa ja vaikuttaa; Suomen kulttuuriviennin kehittämisohjelman 2007-2011 loppuraportti*. Helsinki. Opetus- ja kulttuuriministeriö.

Paavolainen, Pentti 1992: Teatteri ja suuri muutto. Ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana 1959–1971. Jyväskylä. Kustannus Oy Teatteri.

Pakkasvirta, Jussi 2005: ”Kuvittele kansakunta”. Teoksessa Pakkasvirta, Jussi & Saukkonen, Pasi (toim.): *Nationalismit*. Helsinki: WSOY. 70–89.

Rasila, Satu 2003: ”Dramaturgin kuolinsyyt”. Teatteri 5/2003. 6–8.

Rasila, Satu 2012: ”Hyllyyn kirjoitettu”. Teoksessa Salminen, Paula & Snicker, Elina (toim.): *Jumalainen näytelmä; Dramaturgisia työkaluja*. Helsinki. Like Kustannus. 234–242.

Ruuskanen 2010: ”Vallattomat lapset”. Teatteri 6/2011. 3.

Saukkonen, Pasi 2005: ”Kansallinen identiteetti”. Teoksessa Pakkasvirta, Jussi & Saukkonen, Pasi (toim.): *Nationalismit*. Helsinki. WSOY. 90–105.

Seppälä, Arto 1980: ”Voiko, saako, pitääkö näytelmäkirjailijaa kouluttaa?” Teatteri 8/1980. 9–10.

Seppälä, Mikko-Olavi 2010a: ”Kotimaisesta teatterista kansallisteatteriin”. Teoksessa Seppälä, Mikko-Olavi & Tanskanen, Katri (toim.): *Suomen teatteri ja draama*. Helsinki. Like Kustannus. 25–42.

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

Seppälä, Mikko-Olavi 2010c: ”Teatterilaki, lama ja lainsuojattomat”. Teoksessa Seppälä, Mikko-Olavi & Tanskanen, Katri (toim.): *Suomen teatteri ja draama*. Helsinki. Like Kustannus. 398–402.

Sipari, Lauri 1992: ”Kirjailija, teatterin välttämätön ulkopuolinen”. Teoksessa Vänttinen, Pekka (toim.): *Kirjoituksia 1990–1992*. Helsinki. Teatterikorkeakoulu.

Sirnö, Minna 2012: ”Kirjailija suomalaisen draaman maksumiehenä”. *Meteli* 4/2012. 18–19.

Snicker, Elina (toim.) 2012: ”malleja näytelmäkirjailijan ja teatterin kohtaamiseen: Teatterinjohtaja Ilkka Laasosen haastattelu”. Teoksessa Salminen, Paula & Snicker, Elina (toim.): *Jumalainen näytelmä; Dramaturgisia työkaluja*. Helsinki. Like Kustannus. 256–264.

Suutela, Hanna 2013: ”Näytelmäkirjallisuus seuraa aikaansa”. Teoksessa Hallila, Mika & Hosiaisuusluoma, Yrjö & Karkulehto, Sanna & Kirstinä, Leena & Ojajärvi, Jussi (toim.): *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa*. Helsinki. Suomalaisen kirjallisuuden seura. 110–118.

Suvanto, Jussi 2004: ”Kännykkäkomedia täyttää odotukset”. Aamulehti 1.10.2004. 35.

Suvanto, Jussi 2005: ”Marilyn, Marilyn, miksi palasit takaisin?”. Aamulehti 5.2.2005. 27.

Tanskanen, Katri 2010: ”Vuosituhaten vaihteen teatteri”. Teoksessa Seppälä, Mikko-Olavi & Tanskanen, Katri (toim.): *Suomen teatteri ja draama*. Helsinki. Like Kustannus. 402–418.

Teatteri 2005. Lehden sisällys. Teatteri 8/2005. 2–3.

Tuomarila, Ilpo 1980: ”Elävää taidetta pelätään. Kirjailijan ja teatterin ongelmallinen yhteistyö”. Teatteri 6/1980. 13.

Valkonen, Markku 1989: Kultakausi. Helsinki. WSOY.

INTERNET-LÄHTEET

Haapanen, Irmeli 2005: ”Sari Siikander sähköy Marilyninä”. Turun Sanomat 6.2.2005. Viitattu 9.6.2016.

<http://www.ts.fi/kulttuuri/1074023794/Sari+Siikander+saihkyy+Marilynina>

Haapanen, Irmeli 2015: ”Mitä perheille kuuluu?” Turun Sanomat 12.2.2015. Viitattu 12.6.2016.

<http://www.ts.fi/kulttuuri/734003/Mita+perheille+kuuluu>

Harju, Hannu 2003: ”Hillittömän hauska it-komedia Jurkassa Juha Jokelan Mobile Horror on teatterikauden hervottomin hupailu”. Helsingin Sanomat 8.2.2003. Viitattu 8.6.2016.

<http://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000004118220.html>

Ilona-esitystietokanta

<http://www.tinfo.fi/fi/ILONA-esitystietokanta>

Kajava, Jukka 2003: ”Reko Lundánin Itiksessä asuu kuka hyvänsä meistä Komin näyttelijät taitavat tekstiherkkujen nosteen Itse näytelmään kaipaa salaisuuksia ja yllätyksiä”. Helsingin Sanomat 10.10.2003. Viitattu 11.6.2016.

<http://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000004173655.html>

Kansallisteatteri.fi: Info. Julkaisut. Viitattu 10.2.2016.

<http://www.kansallisteatteri.fi/info/julkaisut/>

Kansallisteatteri.fi: yhteystiedot. Viitattu 15.10.2015.

<http://www.kansallisteatteri.fi/yhteystiedot/>

Kirjakauppaliitto.fi: Tilastotietoja. Viitattu 27.3.2016.

http://www.kirjakauppaliitto.fi/?page_id=29

Meri, Lauri 2005: ”Sari Siikander on mykistävä Marilyn Eppu Nuotion ja Tiina Brännaren musikaalissa lava, rooli ja näyttelijätär ovat elimellisesti yhtä”. Helsingin Sanomat 5.2.2005. Viitattu 5.6.2016.

<http://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000004285723.html>

Mikkola, Kaisu 2003: ”Nuori Mikke on Mobile Horrorin tähti”. Kaleva 29.9.2003. Viitattu 7.6.2016.

<http://www.kaleva.fi/uutiset/kulttuuri/nuori-mikke-on-mobile-horrorin-tahti/537048/>

Minedu.fi: Opetus- ja kulttuuriministeriö; Kulttuuri hallitusohjelmassa. Viitattu 16.3.2016.

http://www.minedu.fi/OPM/Kulttuuri/kulttuuripolitiikka/kulttuuri_hallitusohjelmassa/?lang=fi

Naytelmat.fi

<http://naytelmat.fi/>

Naytelmat.fi a: Reko Lundánin kirjailijaesittely. Viitattu 12.5.2016.

<http://naytelmat.fi/index.php?view=writer&id=72>

Näytelmä.fi b: Harmin paikka –näytelmän esittely. Viitattu 5.3.2016.

<http://naaytelmat.fi/index.php?view=searchResult&frontpage=1&writer=harmin+paikka&name=harmin+paikka>

Pohjateksti.fi: Teksti-yhteisön sivusto. Viitattu 25.3.2016.

<http://www.pohjateksti.fi/>

Taike.fi a: Näytelmäkirjallisuuden kantaesitystukea 76 näytelmäkirjailijalle. Julkaistu 18.6.2015. Viitattu 3.10.2015.

<http://www.taike.fi/fi/uutinen/-/news/686659>

Taike.fi b. Infosivusto apurahoista. Viitattu 3.10.2015.

<http://www.taike.fi/fi/web/nayttamotaide/apurahat-ja-avustukset/-/stipend/viewStipend/10991>

Teme.fi 2015: Hallituksen kirje tuoreelle ministerille 28.5. Teatteri- ja mediatyöntekijöiden liitto 28.5, Julkaistu 28.5.2015. Viitattu 16.3.2016.

<http://www.teme.fi/stod/2607-hallituksen-kirje-tuoreelle-ministerille-285.html#.VydYaUYkTOs>

Tinfo.fi 2012: Ajankohtaista. Julkaistu 24.9.2012. Viitattu 2.3.2016.

<http://www.tinfo.fi/fi/Bengt-Ahlfors-Mika-Myllyaho-ja-Sofi-Oksanen-naytelmakirjailijoidemme-karkinimet-85-eri-esitysta-suomalaisista-naytelmista-ulkomailla-vuonna-2011>

Tinfo.fi 2011: Harrastajateattereissa kotimaisuus suosiossa tilastot valmistuneet. Julkaistu 10.6.2011. Viitattu 25.4.2016.

<http://www.tinfo.fi/fi/Harrastajateattereissa-kotimaisuus-suosiossa-tilastot-valmistuneet>

Tinfo.fi 2014: Kesäteatterissa miljoonayleisö – juurevalle teatterille ja perhe-esityksille kysyntää Suomen suvessa. Julkaistu 10.4.2014. Viitattu 25.4.2016.

<http://www.tinfo.fi/fi/Kesateatterissa-miljoonayleiso-juurevalle-teatterille-ja-perhe-esityksille-kysyntaa-Suomen-suvessa>

Toljonen, Siskotuulikki: ”Reko Lundánin näytelmä yli kymmenen vuoden takaa on liiankin ajankohtainen”. Kansan Uutiset 16.1.2015. Viitattu 10.6.2016.

<http://www.kansanuutiset.fi/artikkeli/3310864-reko-lundanin-naytelma-yli-kymmenen-vuoden-takaa-on-liiankin-ajankohtainen>

Uniarts.fi: Teatterikorkeakoulu, historia. Viitattu 10.2.2016 ja 12.5.2016.

<http://www.uniarts.fi/teak/historia>

Vanhanen 2013: VOS-teattereiden ja Suomen Kansallisteatterin kotimaisen puheteatteriensi-illat 2000-luvulla: dramatisointien määrä suhteessa alkuperäistekstien määrään. TINFO. Viitattu 20.11.2016.

http://www.tinfo.fi/documents/kotimainen_ohjelmisto_2000-luvulla_dramatisoinnitvanhanen_0901141133.pdf

Viirus.fi: teatteri Viiruksen sivusto. Textfest. Viitattu 15.4.2016.

<http://www.viirus.fi/textfest/?lang=fi>

Vuori, Suna 2015: ”Teatterin pääjohtajan kausi on ollut täynnä säästöjä – ”Kansallisteatterin paikallakin voi 20 vuoden päästä olla kuntosali”. Helsingin Sanomat 31.1.2015. Viitattu 20.11.2016.

<http://www.hs.fi/kulttuuri/a1422671459829>

Yle.fi 2009: Pete Q – nuorallatanssijan kuolema. Julkaistu 20.2.2009. Viitattu 1.11.2016.
<http://yle.fi/aihe/artikkeli/2009/02/20/pete-q-nuorallatanssijan-kuolema>

Yle.fi 2012: Romaanisovitusten vyöry hirvittää näytelmäkirjailijoita. Julkaistu 11.9.2012. Viitattu 23.4.2015.
http://yle.fi/uutiset/romaanisovitusten_vyory_hirvittaa_naytelmakirjailijoita/6289137

Yle.fi 2015: Suomalainen elokuva elää nyt toista kultakauttaan. Viitattu 10.11.2015.
<http://yle.fi/aihe/artikkeli/2016/02/12/suomalainen-elokuva-elaa-nyt-toista-kultakauttaan>

Ylänen, Helena 2004: ”Mobile Horror sai kehuja Saksan lehdiltä”. Helsingin Sanomat 2.10.2004. Viitattu 7.6.2016.
<http://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000004256193.html>

MUUT LÄHTEET

Isomaa, Saija 29.4.2016. Sähköposti. Kirjallinen kopio tekijän hallussa.

Kaukonen, Pirjo 16.9.2015. Sähköposti. Kirjallinen kopio tekijän hallussa.

TINFO a: Teatterin Tiedotuskeskukselta saatu pitkän ajan tilasto.

TINFO b: Pitkän ajan kuvaaja, saatu Teatterin Tiedotuskeskuksen arkistosta.

TINFO c: Pitkän ajan kuvaaja, saatu Teatterin Tiedotuskeskuksen arkistosta.

Volmari, Piia 27.4.2016. Keskustelu.