

Taru Huokkola

# **Jeesmiesten Tampereen luento poliittisena teatterina**

Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu – tutkielma  
Tampereen yliopisto, lokakuu 2007

Tampereen yliopisto, Taideaineiden laitos

HUOKKOLA, TARU: JEESMIESTEN TAMPEREEN LUENTO  
POLIITTISENA TEATTERINA.

Pro gradu – tutkielma, 88 s., 7 liitesivua

Teatterin ja draaman tutkimus

Lokakuu 2007

Tutkielman tarkoituksena on tutkia WTO -kriittisten aktivistien vuonna 2001 Tampereen teknillisessä korkeakoulussa pitämää luentoa poliittisena teatterina. The Yes Men -ryhmä kutsuttiin luennoimaan ”Tulevaisuuden kuidut” -konferenssiin, jonne he saapuivat WTO:n nimissä. Tutkielman tavoitteena on selvittää voidaanko Jeesmiesten luentoa pitää poliittisena teatterina ja millainen asema yleisöllä on esityksessä. Tutkielma on tapaustutkimus ja tutkimusmateriaalina on dokumentti *The Yes Men* 2005, jossa esitellään Tampereen luentoa ja Jeesmiesten toimintaa. Dokumentti ei anna puheenvuoroa katsojalle, joten dokumentin materiaalia on täydennetty haastattelemalla esityksen nähnyttä professori Pertti Nousiaista.

Ennen esityksen tutkimista poliittisena teatterina on tarpeellista pohtia voiko esitystä pitää teatterina. Tutkin luentoa Richard Schechnerin performanssiteorian avulla. Jeesmiesten esityksessä on sekä ’performatiivisia’ että ’teatterillisia’ piirteitä, mutta esityksen lähtökohta on teatterillinen, koska Jeesmiehet näyttelevät yleisölle luentoa. Esiintyjä ja yleisö ovat samassa tilassa ja Jeesmiehillä on roolit, rooliasut sekä esityksellä on käsikirjoitus. Esitys täyttää teatteriesityksen peruskriteerit ja siksi sen voi katsoa olevan teatteria

Määrittelyn jälkeen siirryn tutkimaan esitystä poliittisena teatterina Bertolt Brechtin eepisen teatterin ja Augusto Boalin näkymättömän teatterin avulla. Katsojalla on näissä teorioissa merkittävä asema, koska häneen pyritään vaikuttamaan. Myös Jeesmiesten tarkoituksena on vaikuttaa katsojiin ja saada heidät reagoimaan ironian kautta näkyväksi tehtyihin epäkohtiin. Esitystä voidaan pitää poliittisena teatterina, koska Jeesmiehet ottavat Tampereen esityksessä poliittisesti kantaa ja esityksellä on poliittinen sanoma, vaikka esitys ei onnistukaan synnyttämään kriittistä katsojaa.

Asiasanat: Teatterillisuus, performatiivisuus, eepinen teatteri, vieraannuttaminen, näkymätön teatteri, kriittinen katsoja, näkyväksi tekeminen.

University of Tampere, Department of Arts

HUOKKOLA, TARU: THE YES MEN'S LECTURE IN TAMPERE AS POLITICAL THEATRE.

Pro gradu thesis, 88 pp., 7 appendices

Theatre and Drama Studies

October 2007

The purpose of this thesis is to study a lecture given by a critical activist group in Tampere in 2001 as political theatre. A group called The Yes Men were invited to give a lecture in a conference and they arrived pretending to be representatives of the World Trade Organisation. The aim of the thesis is to find out, whether The Yes Men's lecture can be considered political theatre and what role is given to the audience. The thesis is a case study and the material consists of a document *The Yes Men 2005*, which presents the lecture in Tampere and the activities of the Yes Men. The audience is not given the floor in the document and therefore the material was completed with an interview of Professor Pertti Nousiainen who was present in the lecture.

Before studying the presentation as political theatre it is imperative to discuss whether the lecture can be considered theatre in the first place. I approach the lecture with Richard Schechner's performance theory. The presentation has both performative and theatrical features. Yet, the point of departure of the presentation is theatrical, since The Yes Men play a lecture. The performer and the audience share a common space and the Yes Men have roles, costumes and the presentation has a script. Therefore, it fulfils the basic criteria for theatre.

When it has been established that the presentation is theatre, it is considered as political theatre in the light of Bertolt Brecht's epic theatre and Augusto Boal's invisible theatre. Spectators have an important role in both, because both theatres aim at making an impact on them. The Yes Men have a similar goal and they try to make the audience react to evils made visible through irony. The lecture represents political theatre, because the Yes Men take a political stand and the presentation has a political message, even though it does not succeed in its goal to give birth to a critical spectator.

Key words: Theatricality, performance, epic theatre, alienation, invisible theatre, critical spectator, making visible.

# SISÄLLYSLUETTELO

<b>1. JOHDANTO</b> .....	1
<b>2. JEESMIESTEN ESITTELY</b> .....	4
2.1 Jeesmiesten aktivismi.....	4
2.2 Jeesmiesten luento Tampereella .....	8
<b>3. TEATTERI JA PERFORMANSSI</b> .....	13
3.1 Performanssi ja performatiivisuus .....	13
3.2 Teatteri ja teatterillisuus.....	17
3.3 Jeesmiesten esitys teatterina ja performanssina.....	22
3.3.1 Näyttelijä, teatterillinen rooli ja sosiaalinen rooli.....	25
3.3.2 Luennon käsikirjoitus ja script .....	30
3.3.3 Yhteisen sopimuksen uupuminen .....	31
<b>4. BERTOLT BRECHTIN POLIITTINEN TEATTERI</b> .....	36
4.1 Eeppinen teatteri.....	38
4.1.1 Katharsis .....	41
4.1.2 Vieraannuttaminen.....	43
4.2 Luento eeppisenä teatterina.....	46
4.2.1 Vieraannuttaminen Tampereella.....	49
4.2.2 Andyn ja Miken roolit.....	52
<b>5. AUGUSTO BOALIN POLIITTINEN TEATTERI</b> .....	55
5.1 Näkymätön teatteri osana alistettujen teatteria .....	55
5.2 Näkymätöntä teatteria ravintolassa.....	57
5.3 Näkymättömän teatterin pääpiirteet .....	60
5.3.1 Passiivisesta katsojasta aktiiviseksi toimijaksi .....	62
5.3.2 Näkymätön ramppi .....	64
5.4 Luento näkymättömänä teatterina .....	67
5.4.1 Protagonistin keskeinen asema.....	70
5.4.2 Auditorion yleisö .....	73
5.4.3 Luennon analyysii.....	75
<b>6. LOPUKSI</b> .....	79
6.1 Näkyväksi tekeminen .....	79
6.2 Yhteenveto.....	82

# 1. Johdanto

Pro graduni käsittelee vuonna 2001 sattunutta poikkeuksellista tapahtumaa, kun silloinen Tampereen teknillinen korkeakoulu, nykyinen Tampereen teknillinen yliopisto, kutsui Maailman kauppajärjestö WTO:sta vierailijan luennoimaan ”Tulevaisuuden kuidut” -konferenssiin, joka oli järjestetty Suomen akateemisen tekstiiliteknikan opetuksen 90-vuotisen taipaaleen kunniaksi. Kutsu WTO:lle lähetettiin sähköpostitse, mutta se ei koskaan mennyt perille Maailman kauppajärjestöön, vaan päättyi yhdysvaltalaisille aktivisteille, jotka pitävät internetissä yllä WTO -kriittistä sivustoa osoitteessa [www.gatt.org](http://www.gatt.org).

Sivusto muistuttaa ulkoasultaan WTO:n virallista sivustoa, mutta huoleellisempi tarkastelu osoittaa, että siinä tehdään pilaa alkuperäisestä sivustosta. Sivustoa pitää yllä The Yes Men -niminen ryhmä, joka kritisoi WTO:n harjoittamaa uusliberalistista talouspolitiikkaa. Vuosien myötä useat tahot ovat eksyneet vahingossa sivuille lukematta niitä tarkemmin ja aktivisteille on lähetetty kauppaa koskevia kysymyksiä, koska yhteydenottajat luulevat kirjoittavansa WTO:lle. Aktivisteja on kutsuttu myös luennoimaan ympäri maailmaa.

The Yes Men -ryhmä kutsuttiin luennoimaan Tampereen teknilliselle korkeakoululle, jonne he saapuivat WTO:n nimissä. Kaikki esitykset, Tampereen luento mukaan lukien, on tallennettu dokumenttiin *The Yes Men*, joka ilmestyi Suomessa keväällä 2005. Dokumentti esittelee lukuisia tapauksia, joissa aktivistit esiintyvät ympäri maailmaa WTO:n edustajina eri alojen asiantuntijoina. Tampereella The Yes Men -ryhmän edustaja esiintyi tekstiilialan huippuosaajana.

Aktivistit käyttävät itsestään englanninkielistä nimitystä The Yes Men, mutta suomenkielisissä lehdissä heistä käytetään nimityksiä ’Yes-miehet’, ’Jeesmiehet’

ja 'valkokaulusaktivistit'. Olen päätenyt käyttämään työssäni ilmaisua Jeesmiehet sen selkeän ulkoasun vuoksi.

Tarkoitukseni on tutkia pro gradussani Jeesmiesten esitystä poliittisena teatterina. Jeesmiesten esityksistä olen valinnut tutkimuskohteekseni Tampereen luennon, jota tutkin dokumentissa nähtävän aineiston ja katsojan kokemuksen perusteella. Teatteriesitys on tietysti ajassa eletty hetki, eikä sitä voi koskaan saavuttaa sellaisenaan. Esityksestä on kuitenkin olemassa tallenne dokumentissa *The Yes Men*, jonka avulla tarkastelen esitystä. Luennon tutkimisessa on kuitenkin otettava huomioon analysoitavan aineiston rajallisuus. Dokumentissa näytetään Tampereen luennosta vain noin viiden minuutin kooste, vaikka alkuperäinen luento oli pidempi.

Vaikka rajaukseni käsittää vain yhden esityksen, on silti tarpeellista nostaa esiin myös Jeesmiesten toimintaperiaatteita. Niiden avulla selviää mihin he pyrkivät esityksellään. Tampereen luento sijoittuu osaksi Jeesmiesten laajempaa projektia Maailman kauppajärjestö WTO:n parissa.

Yleisön asema on tärkeä esityksessä, koska Jeesmiehet eivät paljasta esityksensä aikana, että eivät edusta tahoa, jota esittävät edustavansa. He toivovat yleisön olevan niin kriittinen, että se huomaa huijauksen esityshetkellä. Jos yleisö ei reagoi, Jeesmiehet ilmoittavat jälkikäteen huijauksestaan. Dokumentissa ei oteta huomioon yleisön näkökulmaa ja siksi haastattelin Jeesmiesten esityksen nähnyttä "Tulevaisuuden kuidut" -konferenssin puheenjohtajaa professori Pertti Nousiaista. Huomioitakoon, että haastateltava on pro graduni luettuaan muokannut litteroitua haastattelua lähemmäksi kirjakielen ilmaisuasua ja tehnyt myös jotain lisäyksiä omiin lausuntoihinsa. Nousiaisen korjaukset pitäytyvät pääasiassa sisällöllisesti yhdenmukaisina alkuperäisestä haastattelusta poimimieni otteiden kanssa. Ne lisäykset, joita ei ole ollenkaan alkuperäisessä haastattelussa olen kursivoinut. Haastateltavan toiveen mukaisesti en myöskään ole leikannut lisäyksistä mitään pois. Alkuperäinen haastattelu on litteroituna pro graduni liitteenä.

Jeesmiesten esitystä ei voida pitää itsestään selvästi teatterina, joten ennen esityksen tutkimista poliittisena teatterina on syytä pohtia onko se teatteria

ollenkaan. Esittelen Jeesmiesten luennon tarkemmin luvussa kaksi. Kolmannessa luvussa pyrin määrittelemään minkälainen esitys Jeesmiesten luento on. Onko se teatteria vai kenties performanssia? Käytän tässä apuna performanssiteoreetikko Richard Schechnerin kirjoituksia. Huomioitakoon, että en tutki Jeesmiesten esitystä osana performanssitaidetta vaan teatterina. Käytän analysoinnin apuna 'teatterillisuuden' ja 'performatiivisuuden' käsitteitä. Schechnerin lisäksi tarkastelen aihetta myös muutamien muiden esitystutkijoiden näkemysten valossa.

Jeesmiehet ottavat Tampereen esityksessä kuten muissakin esityksissään poliittisesti kantaa ja esityksellä on poliittinen sanoma. Tutkin Tampereen luentoa poliittisena teatterina ja käytän yhtenä työni teoreetikkona poliittisen teatterin uranuurtajana pidettyä Bertolt Brechtiä, joka pyrki uudistamaan teatteria kehittämällä uutta 'eoppistä teatteria'. Toinen poliittisen teatterin klassikko on Augusto Boal, joka on kehittänyt useita poliittisen teatterin muotoja ja hänen argumentointinsa on myös avoimen poliittista. Olen valinnut Boalin 'näkyttömän teatterin' toiseksi poliittisen teatterin viitekehyyksi, koska sekä näkyttömälle teatterille että Jeesmiesten esitykselle on yhteistä tilanne, jossa yleisö ei tiedä seuraavansa esitystä.

Sijoittamalla Jeesmiesten esityksen teatterin ja performanssin kentälle ja tutkimalla sitä valittujen teoreetikkojen ajatusten avulla pyrin löytämään vastauksen tutkimuskysymyksiini: "Onko Jeesmiesten esitys poliittista teatteria?" "Mikä asema yleisöllä on Jeesmiesten esityksessä?"

## 2. Jeesmiesten esittely

Jeesmiehiin kuuluu ainakin neljä toimijaa, joista kaksi keskeisintä hahmoa ovat Andy Bichlbaum ja Mike Bonanno, joiden oikeat nimet ovat Jacques Servin ja Igor Vamos. Edellinen luennoi Tampereella ja jälkimmäinen toimi hänen assistenttinaan. Dokumentissa esitellään myös muita Jeesmiehiä kuten Patrik, joka tekee Tampereen luennoille PowerPoint -esityksen. Sal taas suunnittelee ja valmistaa Andylle kullanvärisen ”tulevaisuuden puvun”, joka esitellään luennolla. Andy pitää myös kaikki muut dokumentissa nähtävät luennot Miken ollessa mukana.

### 2.1 Jeesmiesten aktivismi

Maailman kauppajärjestön kotisivuilla (<http://www.wto.org/>) kerrotaan WTO:n tarkoituksesta, toiminnasta ja historiasta. Tammikuussa 2007 siihen kuului 150 jäsenvaltiota, jotka ratkaisevat kauppaa koskevia kysymyksiä tapaamalla toisiaan ja keskustelemalla ongelmista. WTO on syntynyt neuvotteluja varten ja kaikki päätökset tehdään neuvottelujen pohjalta.

WTO pyrkii web-sivujensa mukaan vapauttamaan kauppaa ja toimimaan välikätenä jäsenmaiden neuvotteluissa. Kaupan vapautus ei kuitenkaan ole WTO:n ainoa päämäärä, sillä joissain olosuhteissa se saattaa myös ylläpitää kauppaa rajoittavia tekijöitä kuten tulleja, jos kyseessä on esimerkiksi kuluttajan suojeleminen tai tautien leviämisen ehkäisy. (WTO 2007.)



WTO on listannut kymmenen etua, jotka järjestön olemassaolosta koituu. Niihin kuuluvat mm. rauhan edistäminen, kiistojen selvitys, epätasa-arvon väheneminen, kulutustuotteiden hintojen aleneminen, valinnan varan tarjoaminen kuluttajille, kansallisvaltioiden ja yksilöiden tulojen kasvattaminen sekä työllisyyden ja tehokkuuden lisääminen, siten, että kustannukset pienentyvät. (WTO 2007.)

WTO:n määritelmä omasta toiminnastaan on ristiriitainen sitä arvostelevien tahojen kanssa. Epätasa-arvon vähentäminen voidaan ymmärtää tasa-arvon lisääntymisenä, mutta WTO ei ole edes omassa toiminnassaan tasa-arvoinen järjestö. Päätöksenteko voidaan teoriassa hoitaa demokraattisesti äänestämällä, jossa jokaisella jäsenmaalla on käytettävissään yksi ääni, mutta tämä periaate ei toteudu käytännössä, koska päätökset noudattavat Quad-maiden<sup>1</sup> yhdessä tekemiä päätöksiä. (George 2003, 23.)

WTO:ssa laaditaan säädöksiä, jotka eivät edistä tasa-arvoa. Yksi niistä on MFN eli Most Favored Nation (suosimisperiaate), jonka mukaan jäsenmaiden on kohdeltava samalla tavalla muista jäsenmaista tuotuja samankaltaisia tuotteita. Tällöin kahta paitaa on kohdeltava yhdenveroisesti huolimatta siitä, että toisen on tehnyt lapsi ja toisen täysi-ikäinen työntekijä, jolla on oikeus kuulua ammattiliittoon. (George 2003, 27.) Eri jäsenmaista tulleiden paitojen yhdenmukainen kohtelu on yhdestä näkökulmasta katsottuna tasa-arvoinen ratkaisu, mutta eettinen ratkaisu se ei ole.

Edellä mainitun esimerkin sekä muiden eriarvoisuutta aiheuttavien säädösten vuoksi Maailman kauppajärjestöä vastustetaan laajasti. Susan George (2003, 95) kritisoi 'alistunutta realismia', jossa uskotaan näkymättömään käteen ja asioiden vääjäämättömään kulkuun tiettyyn suuntaan. Georgen mukaan omalla toiminnalla on mahdollista vaikuttaa suuriinkin asioihin. Yksilöt voivat kokea voimattomuutta

---

<sup>1</sup> Quad-maihin kuuluvat WTO:n neljä merkittävintä jäsentä USA, Kanada, Japani ja Euroopan unioni.

globaalien kysymysten edessä, mutta kunhan tarpeeksi moni uskoo voivansa vaikuttaa asioihin, niihin todella voidaan vaikuttaa.

Aktivistit kritisoivat uusliberalistisia ajatuksia kuten kaupan edistämistä inhimillisten ja eettisten periaatteiden kustannuksella (George 2003, 12). Maailman kauppajärjestö WTO:n vastustamisen yhteydessä puhutaan 'globalisaation vastustamisesta' tai 'globalisaatiokriittisyydestä'. Edellinen on epäselvä käsite, koska se antaa ymmärtää, että globalisaatiota vastustetaan kokonaisuutena ilmiönä. 'Globalisaatio' on kuitenkin monisyinen termi, jonka merkityksistä ei vallitse konsensusa.

Jeesmiesten mukaan WTO:n piti alun perin olla kaupan YK, maailmanyhteisö, joka nostaisi kehitysmaat köyhyydestä, mutta se onkin päästänyt suuryhtiöt riistämään niitä yhä enemmän. Yhdysvaltalaiset rikastuvat, kun kolmannen maailman ihmiset joutuvat kamppailemaan selviytyäkseen. (*The Yes Men* 2005.) Jeesmiehet ovat huolissaan globalisaation aiheuttamista ongelmista, kuten taloudellisten resurssien epätasaisesta jakautumisesta. Heidä voidaan pitää globalisaatiokriittisinä aktivisteina, vaikka heidän toimintansa poikkeakin huomattavasti esimerkiksi niiden aktivistien toiminnasta, jotka järjestivät Seattlen mielenosoitukset vuonna 1999 WTO-huippukokouksen aikaan.

Jeesmiehet vaativat kriittistä suhtautumista asioihin ja pyrkivät esityksillään provosoimaan katsojaa, mutta eivät tunnusta kuuluvansa mihinkään aatteelliseen ryhmittymään, eivätkä kannata tiettyä ideologiaa. Heidän periaatteensa ovat kuitenkin yhteneväisiä globalisaatiokriittisten puheenvuorojen kanssa.

Jeesmiehet nostavat WTO:n epätasa-arvoistavan talouspolitiikan esiin ironian avulla ja omien sanojensa mukaan heidän nimensä kumpuaa ironisesta viittauksesta liike-elämään. 'The Yes Man' tarkoittaa yritysmaailmassa työskentelevää henkilöä, joka aina seuraa yrityksen linjaa kyseenalaistamatta

sitä<sup>2</sup>. Jeemmiehet ovat edellä mainitun ryhmän antiteesi ja he nostavat epäkohdat esiin. (*The Yes Men* 2005.)

Jeesmiesten luennot sisältävät materiaalia, jossa he korostavat voitontavoittelua ihmisoikeuksien kustannuksella, kuin se olisi täysin normaalia ja hyväksyttävää. Jeemmiehet esittävät WTO:n toiminnan siinä kyseenalaisessa valossa, jossa he sen itse näkevät. Jeemmiehet esittävät edustavansa WTO:ta, joten heidän puheensa eksplisiittinen merkitys näyttäytyy WTO:ta puoltavana. He esittävät WTO:n toiminnan positiivisena, vaikka tuovatkin sivulauseissa esille toiminnan negatiiviset seuraukset. Vasta ironian huomaaminen saa aikaan puheen implisiittisen merkityksen ymmärtämisen. Vasemmistolaisessa mielipide- ja kulttuurilehti *Liberossa* Jeemmiesten kuvaillaan saarnaavan ”yksityistämisen- ja vapaakauppamantraa” kuten oikeatkin uusliberalistiset tahot, mutta Jeemmiehet tekevät sen röyhkeämmin, jolloin viesti kääntyy lopulta itseään vastaan. (Nuutinen, Valkokaulusaktivistit WTO:n kimpussa. *Liberossa* 2/2004.) Kärjistettyjen näkökulmien pitäisi herättää katsoja huomaamaan WTO:n toiminnan epäinhimillinen luonne. Jeemmiehet toivovat katsojalta kriittistä suhtautumista asioihin, joita he esittävät WTO:n nimissä.

Mike kertoo dokumentissa Jeemmiesten ’oikaisevan identiteettejä’. He varastavat identiteetin sellaiselta taholta, jonka katsovat antavan itsestään valheellisen kuvan ja pyrkivät oikaisemaan sen identiteetin eli paljastamaan minkälainen kyseinen taho oikeasti on.

Haluamme oikaista [...] identiteettiä. Identiteettivaras varastaa identiteetin rikoksia varten. Me varastamme identiteetin niiltä, joita pidämme rikollisina yrittäen tehdä heistä rehellisiä tai tuoda esiin rehellisemmät kasvot. (*The Yes Men* 2005.)

Jeesmiesten mukaan WTO:n toiminta aiheuttaa kolmannen maailman köyhtymistä, vaikka väittää ajavansa sen etua. Sanat ja teot ovat ristiriidassa, joten Jeemmiehet oikaisevat WTO:n identiteetin kertomalla oman näkemyksensä siitä, mitä mieltä WTO:ssa ollaan ja minkälaista politiikkaa siellä ajetaan. (*The Yes*

---

<sup>2</sup>[...] in the corporate world, a Yes Man is a company man who always follows the company line and never questions it, and this group is the antithesis of that [...]

*Men* 2005.) Tietyn asian suorasukaisen ja röyhkeän julistamisen tarkoitus on herättää ihmisten epäluulo ja synnyttää kritiikkiä. Ideaali ei kuitenkaan toteutunut Tampereen luennolla.

## 2.2 Jeesmiesten luento Tampereella

Tämä luku perustuu pääasiassa dokumenttiin *The Yes Men* 2005, jossa Jeesmies Andy esiintyy nimellä Hank Hardy Unruh. Hänellä on mukanaan assistentti Mike, jota ei esitellä erikseen. Dokumentissa on Tampereella pidetystä luennosta vain noin viiden minuutin mittainen leikelty kooste, vaikka luennon alkuperäinen kesto on ollut noin kaksikymmentä minuuttia. Tämä selviää dokumentista. Unruh kertoo luennon alussa esittävänsä yleisölle kahdenkymmenen minuutin kuluttua ratkaisun luennolla määriteltyihin ongelmiin. Luennon otsikkona on ”Tekstiilien tulevaisuus: Elinajan tulevaisuus ja tulevaisuuden elinaika”<sup>3</sup>. Katsojan näkemys esityksestä on saatu haastatteleamalla konferenssin puheenjohtajaa professori Pertti Nousiaista.

WTO oli kutsuttu paikalle vanhan kontaktin perustella luennoimaan poikkitieteellisenä meille vieraamman, mutta tärkeän aihepiirin edustajana maailman tekstiilikaupan vapauttamisesta ja kiintiöiden poistamisesta. *Meillä oli aikaisemmin Tekstiili-instituutin maailmankongressissa 1997* WTO:lta Richard Hughes puhumassa samasta aiheesta ja tekstiilikaupan kiintiöasia oli koko ajan kehittymässä. (Nousiainen 4.9.2007.)

Dokumentissa näytetään miten konferenssin puheenjohtaja professori Pertti Nousiainen esittelee Unruhin luennon alussa ja kertoo tämän olevan kotoisin Montopoliksesta, Texasista. Esittelyn mukaan Unruh on suorittanut Master of

---

<sup>3</sup> “The future of textiles: The future of a lifetime and the lifetime of a future.”

Business Administration degree -tutkinnon Texasin yliopistossa Austinissa, jonka jälkeen hän siirtyi vuonna 1998 WTO:n palvelukseen. Unruhin varttuminen karjatilallisen poikana ja varhaiset kokemukset isänsä liiketoiminnasta herättivät hänessä pysyvän kiinnostuksen kauppaan.

Unruh aloittaa puheenvuoronsa sanomalla mikrofonin, että on kunnia olla Tampereella puhumassa maailman johtaville tekstiilialan toimijoille. Hän kertoo WTO:n olevan paikalla auttaakseen yleisöä saavuttamaan tuloksia työskennellessään suurten tekstiilialan kysymysten parissa. Unruh määrittelee luennon alussa kaksi liikkeenjohdon suurinta hallinnollista ongelmaa: 1) yhteydenpito etätyövoimaan ja 2) vapaa-ajan vaaliminen, jossa vapaata aikaa on oltava terveyden kannalta tarpeeksi. Ongelma on ratkaistavissa tekstiilien avulla ja ratkaisu esitetään luennon lopussa.

Jeesmiehillä on mukana PowerPoint – esitys, jota Mike käyttää Andyn luennoissa. Ensimmäisen ongelman esittelyn kohdalla valkokankaalle ilmestyy valkoinen nainen, joka kättelee joukkoa mustia miehiä. Kättelevien käsien yli on vedetty punainen viiva. Toisen ongelman kohdalla kuvaan ilmestyy vapaa-ajan viettoon liittyviä kuvia kuten samppanjapullo, lentokone, purjeveneen purje ja mies pelaamassa tennistä.

Ennen esitettyjen ongelmien ratkaisua Unruh haluaa puhua työntekijöiden ja johdon välisistä ongelmista historiassa. Hän esittää kysymyksen: ”Kuinka työntekijöistä tuli ongelma?” Unruh puhuu yhdysvaltojen sisällissodasta historian tuottamattomimpana sotana, jossa huomattavia määriä rahaa meni hukkaan tekstiilien takia. PowerPointissa näytetään mustavalkoista videokuvaa sotilaista taistelemassa aseiden kanssa pensaikossa. Unruh kertoo etelävaltioiden olleen rikkaita 1860 -luvulla puuvillateollisuuden vuoksi, joka myös työllisti suuren määrän kotimaassaan työttömäksi jääneitä henkilöitä. Tähän ”autuuden kehtoon” tunkeutuivat pohjoisvallat. Unruh mainitsee olevansa toki orjuuden vastustaja, mutta silti sisällissota oli turha, koska markkinat olisivat joka tapauksessa lopettaneet orjuuden ajan myötä. Todistaakseen väitteensä Andy haastaa yleisön ”ajatuskokeeseen” pohtimaan vaihtoehtoa, jossa orjuutta ei koskaan olisikaan

julistettu laittomaksi. Unruh kysyy: ”Mitä maksaisi pitää tuottavasti orjaa esimerkiksi täällä Tampereella?”

Unruhin mukaan orjan ruoka-, asumis-, vaate- ja terveydenhuoltokustannukset tulisivat kalliiksi Suomessa, mutta kun orja jätetään kotimaahansa, vaikkapa Gaboniin, elinkustannukset pienenevät huomattavasti. Unruh jatkaa, että myös lapset ja nuoret voidaan työllistää rajoituksetta, toisin kuin Suomessa, jossa lainsäädäntö tulee vastaan. Suurin hyöty etätyöjärjestelmästä koituu orjalle itselleen, koska kotimaassaan orja voi olla vapaa. Orjan ollessa vapaa hän ei ole enää orja, vaan hänestä tulee työntekijä. Valkokankaalla näkyy kaksi henkilöä työskentelemässä pellolla, joista toisen yläpuolella lukee ”paid” ja toisen yläpuolella ”unpaid”. Edellinen on työntekijä ja jälkimmäinen orja. Työntekijällä on yllään paita, housut sekä hattu, kun taas orjalla on pelkkä lannevaate. Orja on tummaihoisen ja työntekijä hieman vaaleaihoisempi, ehkä eteläamerikkalainen.

Unruhin mukaan ajatuskoe osoittaa selkeästi, että jos markkinoiden olisi annettu toimia vapaasti, orjuudesta olisi luovuttu. Pohjoisvallat sekaantuivat etelävaltojen itsemääräämisoikeuteen ja estivät näin orjuuden luonnollisen kehityksen etätyövoimaksi. Unruh jatkaa sanomalla, että jos sen ajan johtajat olisivat ymmärtäneet saman kuin nykyiset Yhdysvaltojen johtajat, sisällissotaa ei olisi koskaan käyty. Valkokankaalle heijastetaan kuva George W. Bushista.

Unruh palaa alussa esitettyihin ongelmiin ja esittelee WTO:n kehittämän prototyypin, joka ratkaisee ne. Unruh pyytää Miken avukseen ja kävelee puhujan pöydän eteen, jolloin Mike kiskaisee kokopuvun Unruhin yltä ja alta paljastuu kullanvärinen ihonmyötäinen asu. Yleisö nauraa ja antaa aplodit.

Unruh esittelee ”johdon vapaa-ajan asun” perusominaisuudet. Sen lisäksi, että se on äärimmäisen mukava päällä, se on myös ratkaisu esitettyihin ongelmiin. Unruh avaa puvussa olevan vetoketjun, josta nousee esiin ilmalla täyttyvä fallos. Se lähtee nivusista ja ylettyy suurin piirtein esiintyjän leuan korkeudelle. Unruh esittelee falloksen työntekijöiden ”visualisointilisäkkeenä”. Falloksessa on tv-ruutu, josta asua käyttävä johtaja voi Unruhin mukaan seurata helposti hands free – toiminnon avulla toisella puolella maailmaa työskenteleviä työntekijöitä ja työn

laatua sekä määrää. PowerPoint -kuvassa näkyy mies, jolla on kultainen asu päällään. Hän tarkkailee tv-ruudulta live -kuvaa fyysistä työtä tekevästä nuoresta aasialaisesta pojasta. Unruh jatkaa kertomalla, että johtaja kykenee myös aistimaan mitä työpaikoilla tapahtuu, koska työntekijöiden olkapäihin on istutettu implantit, jotka lähettävät tietoa puvun omistajalle siinä olevien sähkökanavien kautta.

Unruhin mukaan toinen vapaa-ajan asun merkittävä piirre on, että se mahdollistaa työskentelyn missä tahansa. Johtaja ottaa valkokankaalla tanssiaskeleita työpaikallaan ja juoksee luonnon helmassa kultapuku yllään nauttien olostaan. Maisemat vaihtuvat vuoristosta meren rantaan.

Kultapuvun esittely Tampereella ei jäänyt pelkästään ”Tulevaisuuden kuidut” – konferenssiin, vaan esityksen jälkeisenä päivänä *Aamulehdessä* julkaistiin iso kuva Andystä kultapuvussa ja konferenssista kirjoitettiin juttu.

Miehet kertoivat puvun olevan ns. älyasu, joka mahdollistaa entistä paremman työvoiman valvonnan. Johtaja voi olla puvun avulla yhteydessä alaisiinsa, joilla on pienet vastaanottimet. (Kangasniemi, Mullistavat kuidut ja uudet tekniikat jyräävät perinteisen kutomateollisuuden, 17.8.2001.)

Dokumentista selviää, että Jeesmiehillä on ainakin yksi kuvaaja mukana. Sitä ei kerrota suoraan, mutta Jeesmiesten saapuessa Tampereen Teknilliseen korkeakouluun vastaanottovirkailija tiedustelee ovatko tulijat jo rekisteröityneet, jolloin Mike selittää työskentelevänsä Unruhin kanssa ja Andy huitaisee kädellään kameraa kohti sanoen: ”Niin hänkin.” Kamera saattaa olla piilossa, koska kahdesta vastaanottovirkailijasta kumpikaan ei katso kameran suuntaan, joka kuvaa heitä hieman alaviistosta. Andylla on ainakin yksi assistentti kameran molemmin puolin.

Itse esitystä kuvataan useammasta kulmasta, joten kameroita on luultavasti ollut useampia, mutta ei ole varmaa olivatko kaikki kamerat näkyvissä. Kukaan yleisöstä ei ainakaan katso suoraan kameraan missään vaiheessa. Kameroiden läsnäolo saattoi vaikuttaa ihmisten käyttäytymiseen ja kynnyks kommentointiin voi nousta.

*Kaikissa meidän konferensseissamme, joita olemme järjestäneet Tampereella vuosina 1993, 1997, 1998, 2000, 2001, 2005, 2006 ja 2007 on ollut lehdistötilaisuus ja kaikissa on saanut kuvata jos haluaa. Myös videokameralla. Sama koskee Autex-järjestöä, jonka konferenssit järjestetään joka vuosi lähinnä Euroopassa. He (Jeesmiehet) kysyivät luvan ja me annettiin lupa tietämättä, että heillä oli petos mielessä. (Nousiainen 4.9.2007.)*

Dokumentissa näytetään pääasiassa luennoijaa, mutta myös yleisöä näytetään. Luennoinnin aikana kuva leikataan yleisöön kolmetoista kertaa ja kuvat ovat pääasiassa yleiskuvia, joissa yksittäisen henkilön kasvot eivät näy selkeästi. Luennon alussa yleisöä näytetään kolme kertaa, mutta orjuudesta puhuttaessa yleisöä ei näytetä kertaakaan. Lopussa kultaisen asun esittelyn yhteydessä yleisöä taas näytetään. Osa kuvista on takaa, eikä ihmisten kasvoniilmeitä näe. Toisaalta sillä ei liene suurta merkitystä, koska ihmisen kasvoniilmeistä ei voi päätellä mitään eksaktia. Nauraminen ei tarkoita yksioikaisesti iloisuutta tai sitä, että henkilö pitäisi esityksestä. Kukaan ei kuitenkaan reagoi tekemällä isoja liikkeitä tai puuttamalla puheeseen. Yleisöä ei kuvata missään vaiheessa edestäpäin, jolloin heidät näkisi parhaiten ja voisi ehkä lukea huulilta jonkin kommentin.



## 3. Teatteri ja performanssi

Tässä luvussa käsittelen teatteria ja performanssia käyttäen apuna 'teatterillisuuden' ja 'performatiivisuuden' käsitteitä. Performanssilla en tarkoita tiettyä taide- tai esitysmuotoa, josta käytetään arkikielessä nimitystä performanssi, vaan käsitteen kuten muidenkin yllä mainittujen käsitteiden käyttö perustuu Richard Schechnerin performanssiteoriaan. Käytän apuna myös muiden teatterin- ja esitystutkijoiden ajatuksia. Teatterin ja performanssin määrittelyn ja rajojen pohtimisen tarkoituksena on selvittää, voiko Jeesmiesten luento pitää teatterina ja sen jälkeen tutkia sitä poliittisena teatterina.

### 3.1 Performanssi ja performatiivisuus

Richard Schechner (2002, 29-31) valottaa teoksessaan *Performance Studies an Introduction* käsitettä 'performance', jota ei voida yksiselitteisesti suomentaa performanssiksi, koska silloin sen monimerkityksisyys saattaa jäädä huomaamatta. Suppeimmillaan suomen kielen sana performanssi viittaa vain tiettyyn taidemuotoon, kun taas englanninkielinen sana performance on huomattavasti laajempi käsite, jonka alalajeiksi voidaan Schechnerin mukaan sijoittaa lähes kaikki inhimillinen toiminta. Performance toimii yläkäsitteenä, joka sisältää elämän eri osa-alueita kuten esimerkiksi teatterin, draaman, pelit ja leikit.

Performance käsittää siis monia elämän eri osa-alueita, mutta koska käsitteellä ei ole suomenkielistä vastinetta, olen päättänyt käyttämään työssäni termiä performanssi performanssen vastineena. Lukijan tulee kuitenkin huomioida

käännöksen puutteellisuus ja ymmärtää sana laajemmassa merkityksessä kuin mihin arkikielessä on totuttu.

Myös Pirkko Koski tuo esiin performancen kääntämisen ongelman, koska suomennoksia on useita asiayhteydestä riippuen. Suomennoksena käytetään mm. sanoja ”esitys, esittäminen tai suoritus”. (Koski 2005, 169.) Kosken esimerkissä performance esiintyy suppeammassa muodossa kuin Schechnerillä, jonka merkitysskaala käsitteelle on laaja. Schechner sisällyttää performanssiin joukon yhteiskunnallisia ilmiöitä. Raja arkielämän ja performanssin välillä on paikoin keinotekoinen, mutta aina kulttuurisidonnainen (Schechner 2003, 70).

”There are limits to what ‘is’ performance. But just about anything can be studied ‘as’ performance” (Schechner 2002, 30). Yhteiskunnallisten ilmiöiden tarkastelu performanssina mahdollistaa laajojen kokonaisuuksien huomioon ottamisen, jossa rajat ilmiön ja ulkomaailman välillä ovat riippuvaisia valinnasta ja tulkinnasta. Ilmiöt ovat aina riippuvaisia muista ilmiöistä ja kontekstista. Esimerkiksi se, mitä kutsumme nyt teatteriksi, sai aiemmin eri nimityksiä (Schechner 2002, 28).

Richard Schechnerin mukaan toisen ihmisen esittäminen on inhimillistä käyttäytymistä, josta Schechner käyttää nimitystä 'restored behavior' eli vapaasti suomennettuna 'kierrätetty käyttäytyminen'. Esimerkiksi rituaali, shamanismi, teatteri, roolit ja esitys sisältävät kierrätettyä käyttäytymistä. Edellä mainituille esimerkeille on yhteistä, että esiintyvä henkilö erottautuu tekemisistään. (Schechner 2002, 22–23.) Näyttelijä tekee tekoja, joita hän ei ilman esitystä tekisi.

'Kierrätetty käyttäytyminen' on fyysistä tai verbaalista toimintaa, jota on harjoiteltu tai valmisteltu. Se ei tapahdu ensimmäistä kertaa ja sillä voidaan viitata roolihenkilön käyttäytymisen ja oman itsen välillä olevaan etäisyyteen. Näyttelijä toimisi mahdollisesti samassa tilanteessa eri tavalla kuin roolihenkilö, jota hän näyttelee. Toisaalta taas kierrätettyä käyttäytymistä ilmenee myös arkielämässä, koska ihmiset voivat harjoitella myös arkielämän käyttäytymistä etukäteen tai he käyttäytyvät opitulla tai käsketyllä tavalla. Usein käyttäytymisen harjoitus tähtää kuitenkin taiteelliseen toimintaan. (Em.)

Toiminta näyttämöllä saattaa olla identtistä arkielämän toiminnan kanssa, mutta näyttämöllä se mielletään esitetyksi ja näyttämön ulkopuolella pelkästään suunnitelluksi. (Schechner 2002, 22–23.) Arkielämässä katsojan läsnäolo ei tee käyttäytymisestä kierrätettyä käyttäytymistä, mutta esityksessä katsoja on henkilö, jota varten toimitaan. Katsojan läsnäolo ei ole yhtä oleellista normaalissa arjessa kuin esityksessä, koska on oletettavaa, että arkielämässä henkilö toimii omana itsenään sosiaalisten roolien variaatiosta huolimatta.

Esittäminen voidaan ymmärtää suhteessa olemiseen, tekemiseen, 'tekemisen näyttämiseen' ja 'tekemisen näyttämisen selittämiseen'. "Showing doing is performing". Oleminen on eksistenssiä, joka voi olla aktiivista, staattista, henkistä, fyysistä jne. Tekeminen ja tekemisen näyttäminen ovat konkreettisia tekoja, joista jälkimmäinen on esittämistä, joka tapahtuu esitystilanteessa. (Schechner 2002, 22.) Tiskaaminen lavalla ei ole sama asia kuin arkielämän tiskaaminen, jossa päämääränä on puhdistaa astiat. Lavalla tiskaamisella astioiden puhtaus on toissijainen seikka. Toiminnalla halutaan ilmaista jotain kuten esimerkiksi perheen työnjakoa. Lavalla teko on merkityksiä luovaa toimintaa, tekemisen näyttämistä.

Tekoja ja käyttäytymistä ei ole olemassa yksittäisinä tapauksina, sillä kaikki teot ja käyttäytymiset koostuvat aikaisemmin olemassa olevista osa-alueista. Schechner käyttää käyttäytymisen yksiköstä tietotekniikasta tuttua yksikköä bitti. Kaikki käyttäytyminen koostuu olemassa olevista, mutta uudelleen järjestäytyvistä biteistä. Arjen käyttäytyminen ei ole ainutkertaista, sillä se sisältää paljon toistoa. Kaikki teot sisältävät aikaisemmin käyttäytyttyä käyttäytymistä eli 'twice behaved behavior' uudelleen käyttäytymistä. (Schechner 2002, 22–23.)

Mikään teko ei ole täysin ainutkertainen, mutta täydellinen toistokaan ei ole mahdollista, koska konteksti on muuttuva. Edes digitaalinen tekniikka ei mahdollista täydellistä toistoa muulla kuin materiaalisella tasolla, koska digitaalisen tekniikan tuotokset eivät voi esiintyä kahta kertaa täysin samanlaisessa tilanteessa. (Em.) Samoin mikään esitys ei ole irrallinen tapahtuma, vaan osa historiallista jatkumoa.

Performanssi sisältää teatterin, koska performanssi sisältää kaikki tapahtumat, jotka teatteritilassa tapahtuvat siitä hetkestä lähtien, kun ensimmäinen katsoja saapuu tilaan aina siihen hetkeen asti, kun viimeinen katsoja poistuu esitystilasta. (Schechner 2002, 71.) Jos on tarve tutkia esitystä laajempina yhteiskunnallisena ilmiönä, on syytä puhua performanssista, koska termin kautta esityksen voi ymmärtää laajemmassa kokonaisuudessa, johon voi laskea myös esityksen treeniajan ja yleisön reagoinnin esitystapahtuman jälkeen. Ei ole itsestään selvää, milloin joku esitys alkaa ja milloin se loppuu.

Performatiivisuus on monimerkityksinen käsite ja siitä on tullut keskeinen termi esitysteoriassa. Sen on nostanut esiin Judith Butler tutkimuksissaan sukupuolesta.

[...] sukupuoli ei ole annettu sosiaalinen tai kulttuurinen ominaisuus vaan kategoria, joka rakentuu esityksessä. [...] sukupuolta ei voi luonnehtia ennakko-oletusten tai muuttumattomien sosiaalisten määreiden vaan muuttuvan performatiivisuuden dynamiikan avulla. (Carlson 2006, 114.)

Sukupuoli on performatiivisesti ”tehty” ja se toteutuu käytännön esittämisen kautta. Se ei ole luonnollisena olemassa oleva ominaisuus, vaan rakentuu esittämisen kautta, jossa suoritetaan tiettyyn kategoriaan sopivia tekoja. Tekijän itsessään ei voida katsoa olevan olemassa ennen tekoa, koska tekijä rakentuu tekonsa myötä suorittaessaan performatiivisesti sukupuolta viestittäviä tekoja. (Carlson 2006, 114–115.) Teatterissa hyödynnetään performatiiveja, joissa roolihenkilö määrittyy tekojensa kautta.

Performatiivisuutta ilmenee käyttäytymisessä, joka on aina opittua ja toistettavissa olevaa. Käyttäytymisen performatiivisuus liittyy ’sosiaalisiin rooleihin’, jotka auttavat hahmottamaan useimmiten automaattisesti tietyn tilanteen vaatiman toimintatavan. (Schechner 2002, 20–22.) Sosiaaliset roolit koskevat kaikkia yhteiskunnan jäseniä, koska jokaisella yhteiskunnassa elävällä ihmisellä on useita sosiaalisia rooleja, jotka muotoutuvat suhteessa muihin ihmisiin. Rooleja voivat olla esimerkiksi lapsi, vanhempi, työtön tai esimies.

Eri tilanteet vaativat yksilöiltä erilaista käyttäytymistä ja sosiaalisten roolien rakentaminen perustuu toistoon, jossa tietty tilanne aiheuttaa tietyn roolin

käyttöön oton. Sosiaaliset roolit ovat kulttuurisesti rakentuneita ja saavat eri variaatioita käyttäjänsä mukaan, eikä niitä siksi voi standardisoida. Sosiaaliset roolit ovat osa elämää ja niitä hyödynnetään eri esityksissä.

## 3.2 Teatteri ja teatterillisuus

Teatterilla ja teatterillisuudella tarkoitetaan eri asioita historiallismaantieteellisestä kontekstista riippuen, koska teatteri mielletään eri kulttuureissa eri tavoin (Schechner 2003, 30-31). Tarkoitukseni ei ole määritellä tyhjentävästi kaikkia teatterin kenttään kuuluvia ilmiöitä. Pyrin pitäytymään niissä käsityksissä, joita länsimaisessa traditiossa on perinteisesti pidetty teatterina.

Richard Schechnerin (2003, 16) mukaan yksi teatterille ominainen piirre on se, että se tapahtuu tietyssä paikassa ja toimii paikkana. Esitystilaa kutsutaan teatteriksi yhtä lailla kuin tiettyä taidemuotoakin. Teatterin ja 'teatterillisuuden' voi eritellä käsitteellisellä tasolla, mutta käytännössä niiden erottaminen on vaikeampaa, koska teatteriesitys on teatterillinen esitys. Teatterillisuus on teatteriin kuuluvaa, teatterille ominaista, mutta sitä voi esiintyä myös muualla.

Teatterille on ominaista symbolinen todellisuus, joka tarkoittaa, että yleisö tunnistaa kontekstin ja osaa siksi tulkita esitystä. Yleisö tietää esitystä katsoessaan, että tapahtuma, jota he seuraavat on teatteria. Tapahtuman viitekehys on teatteri ja tietoisuus esityksen luonteesta auttaa yleisöä merkityksellistämään sen "oikein". Esityksen maailmassa kaikki on mahdollista. (Schechner 2003, 10.) Symbolinen todellisuus syntyy katsojan ja esiintyjän vuorovaikutuksessa.

Teatteri aktualisoituu tietyssä paikassa ja esitykselle on ominaista, että se on viimeistelty eikä keskeneräinen. Kertomuksen kulku on päätetty etukäteen ja se viedään loppuun asti. Esineillä on teatterissa oma arvonsa, joka ei ole

riippuvainen esineen reaaliarvosta, vaan määritty symbolisessa todellisuudessa. Ne ovat mittaamattoman arvokkaita toiminnalle ja luovat symbolista todellisuutta. Symbolinen aika on osa symbolista todellisuutta. Esityksessä saatetaan tehdä vuosien aikaharppauksia, vaikka reaaliaikaa kuluisi ainoastaan muutama tunti. Normaalin maailman säännöt eivät kahlitse aikaa. Se voi kulkea lineaarisesti eteenpäin, mutta symbolinen aika mahdollistaa ajan kulun myös taaksepäin ja takaumat. (Schechner 2003, 11–16.) Puvustus, lavastus ja tilan rajaaminen ja elävöittäminen valojen avulla ovat myös teatterillisiä keinoja, vaikka teatteria voi olla myös ilman niitä.

Kirjoittaessaan teatterista ja poliittisesta teatterista Willmar Sauter toteaa, että esityksen merkitys muodostuu esiintyjien ja katsojien yhteisymmärryksessä. Pelkät näyttämöllä esitetyt poliittiset viittaukset eivät itsessään luo esitystä, jolla on poliittinen sanoma, sillä merkitys perustuu yhtä lailla yleisön tavalle nähdä asiat. Merkitys ei ole koskaan vain yhden tahon määriteltävissä. On mahdollista, että esityksen sisäisessä kommunikaatiossa esiintyy poliittisia merkityksiä, mutta kokonaista esitystä ei voida pitää poliittisena, jos kommunikaatio ei ole vuorovaikutuksessa kontekstin kanssa. (Sauter 2005, 14–18.)

Taiteen peruskokemus voidaan yhdistää leikkiin, jolla on omat sääntönsä, joita osallistujat noudattavat. Leikki on olemassa katsojaa varten. Teatterissa luominen ja kokeminen yhdistyvät leikkimisen tapahtumassa, jossa yleisö ja katsoja ovat kontaktissa toisiinsa. (Em.) Poliittisen viestin sisältävä esitys ei näyttäydy poliittisena universaalisti, kun taas esitys, jossa ei ole tietoista poliittista viestiä saattaa esiintyä poliittisena.

Teatterilla on yhteisiä piirteitä urheilun ja leikin kanssa esimerkiksi siinä, että se ei ole tuottavaa toimintaa siinä mielessä, että esitys toimintoinen ei synnytä tavaroita, eikä vaurautta. Teatteri saattaa tuottaa työntekijöilleen tuloja, mutta teatteri itsessään on toimintaa, joka ei tuota mitään konkreettista. (Schechner 2003, 111–12.) Teatteri synnyttää kokemuksia ja ajatuksia -henkistä pääomaa, joka ei ole mitattavissa.

Esiintyjä ja katsoja ovat teatterin peruselementit, joiden välillä on suhde. Suhde on tärkeä, koska pelkkä esiintyjän ja katsojan olemassaolo samassa tilassa ei vielä tee tietystä esityksestä teatteria. Suhteen lisäksi teatteri on sosiaalista kommunikointia, jossa keho tuottaa audiovisuaalista toimintaa ja ilmaisua. (Fiebach 2005, 133–138.) Teatteri on tapahtumasarja, jossa tuotetaan visuaalista materiaalia ja ääniaaltoja (Schechner 2003, 94).

Edellinen voisi toimia määrittelynä myös joillekin performanssiteeseen kuuluville esityksille, mutta teatterissa edelliseen yhtyy esiintyjän ja katsojan kiinteä suhde jo osittain tilan vuoksi. Traditionaalisessa teatterissa esiintyjä ja yleisö ovat samassa suljetussa tilassa esityksen ajan. Näyttelijäntyössä keho toimii liikkeen ja äänen lähteenä. Kehon monipuolinen hyödyntäminen on teatterillista.

Teatteri on pitkä historiallinen prosessi. Sille on esimerkiksi ollut tyypillistä erityistaitojen kuten akrobatian esittely. Joissain kulttuureissa kuolleita käsitelleet esitykset ovat vaikuttaneet teatteriin, koska kuolleita on pidetty elävien vastakohtina. Teatteri ei kuvannut esiintyjän todellista olemusta, vaan loi ”toisen” tai mimeesiksen. (Fiebach 2005, 136–137.) Esiintyjä ei representoinut esiintyessään omaa itseään vaan roolia. Sama pätee myös nykyajan teatterissa.

Teatterillisena voidaan pitää kaikkia ilmiöitä, joista tulee merkityksellisiä ja symbolisia toimintoja ja jotka itsessään liittyvät sosiaalisesti kommunikatiivisiin dramatisoituihin liikkeisiin ja asenteisiin tai näyttelijän audiovisuaalisiin ”kaksoisolentoihin”. (Em.) Toisin sanoen arkisesta poikkeava kehon käyttö ja käyttäytyminen luovat jotain uutta; näyttelijän roolin tai dramatisoitua olemista ja tekemistä, jotka luovat merkityksiä. Näyttelijän toiminta, joka saa aikaan roolin tai ”toisen” on teatterillista.

Länsimaissa teatterillisuus rakentuu kaikista niistä esityksistä, joita esitetään teatteritraditiossa. Katsoja oppii tunnistamaan teatterille ominaisia keinoja. Esimerkiksi näyttelijän on mahdollista representoida abstrakteja asioita kuten kuolemaa tai onnellisuutta teatterin keinoin.

Näyttelijäntyössä yksi tärkeistä osa-alueita on läsnäolo, jossa on tarkoitus olla vapaa sosiaalisesta maailmasta. Läsnäolo on harvinaista arkielämässä, jossa ihmiset järkeistävät tunteitaan, sensuroivat itseään ja antavat ajatustensa harhailla. Näyttelijän on mahdollista päästä tarinan maailmaan ja olla vapaa sosiaalisesta maailmasta, jolloin on mahdollista olla sensuroimattomana ja läsnä olevana esityksessä. Läsnäolo aiheuttaa rentoutumisen, varmuuden ja valppauden, joiden avulla näyttelijä reagoi herkästi fyysiseen maailmaan ja omaan sisäiseen maailmaansa. (Weston 1999, 80-85.) Teatterissa käytetään erilaisia näyttelijäntyön tekniikoita parantamaan näyttelijäntyön laatua, jotta yleisö jaksaisi katsoa esiintyjän työtä. Läsnäololla pyritään parempaan ilmaisuun ja keskittymiseen.

Läsnäolo aiheuttaa elävyyttä näyttelijän ilmehtimiseen hänen puhuessaan. Hän on aito ja uskottava toisin kuin näyttelijä, joka vain yrittää saada aikaan ilmeen värähtelyä ja sortuu näyttelemään maneerisesti. Teatterillisuus rakentuu teatterin eri osa-alueista ja niistä tekniikoista, joita käytetään synnyttämään teatteria. Näyttelemisessä täytyy ottaa huomioon teatterille ominaisia seikkoja kuten näyttelijäntyön tekniikka, joka mahdollistaa esiintyjän ja yleisön kohtaamisen sekä hyvän esityksen syntymisen. (Weston 1999, 80–85.)

Arki ja teatteri ovat vuorovaikutuksessa keskenään, sillä yksilöt käyttävät arkielämässä samoja esitystekniikoita kuin näyttelijät roolihahmoa luodessaan saavuttaakseen omia päämääriään (Fiebach 2005, 138). Myös teatteri käyttää jokapäiväistä elämää, arkisia asioita ja ihmisiä raaka-aineinaan, jolloin esityksen tapahtumat eivät ole vain kuvitteellisia, mutta eivät täysin todellisiakaan. Näyttelijä ja yleisö toimivat kaksinkertaisessa suhteessa esitykseen.

[...] ei tarkoita, kuten yksinkertainen teoria kuvitelmasta tai illuusiosta esittäisi, että yleisö liittyy esityksen olemassa oloon illuusiossa, vaan pikemminkin tietynlaiseen aktuaaliin, joka pysyy jatkuvassa jännitteessä mimeettiseen ja todelliseen. (Carlson 2006, 76.)

Suomessa teatterilla on vahva institutionaalinen asema ja kaupunginteattereita tuetaan rahallisesti. Myös osa muista teattereista on valtiontuen piirissä. Teatteri instituutioon vaatii tarkentamaan teatterillisuuden suhdetta teatteriin, koska



teatterillisuus ei väritä teatteria instituutiona, vaan taidemuotona. Tämä ei tarkoita, että teatterillisuus rajautuisi ainoastaan teatteriin, koska teatteri on osa maailmaa ja teatterin keinoja käytetään myös arkielämässä.

Teatteriesitys perustuu usein käsikirjoitukseen, esimerkiksi draamaan, joka on helppo määritellä kirjallisuuden alalajiksi. Myös 'script' on tärkeä osa teatteria, mutta käsitteen suomentaminen on hankalaa, koska sille ei ole olemassa yleisesti hyväksyttyä vastinetta suomenkielessä. Sanakirjan tarjoamat käänkösvaihtoehdot ”kirjoitus” ja ”käsikirjoitus” eivät vastaa Schechnerin sille antamaa merkitystä, koska script on koodi, jonka mukaan tapahtumat etenevät. Tämän koodin fyysinen olomuoto ilmenee tekemällä. (Schechner 2003, 69–72.) Käytän tekstissä englanninkielistä termiä script erottaakseni sen näytelmän käsikirjoituksesta. Fyysisen olomuodon omaavan ilmiön voi selittää sanallisesti, mutta se konkretisoituu vasta demonstraation myötä. Esimerkiksi, kun henkilö (x) opettaa käytännössä asian henkilölle (y) script ruumiillistuu.

Draama ja script ovat osa teatteria, kun taas teatteri kokonaisuutena kuuluu performanssiin. Script sen sijaan sisältää draaman, koska se on kaikki mahdolliset käsikirjoitukset mielen käsikirjoituksesta materiaalisiin käsikirjoituksiin. Performanssi sisältää teatterin, draaman sekä scriptin ja on siis näistä neljästä osa-alueesta laajin. Performanssi sisältää tapahtumien kulun alusta loppuun ja siihen kuuluvat esityksen kokonaisuus esiintyjistä yleisöön ja tilaan. (Schechner 2002, 23.)

Teatteri on tapahtuma, joka perustuu draaman lisäksi tai pelkästään ideoiden tasolla tapahtuvaan käsikirjoitukseen eli scripttiin, joka käsittää myös esitystä edeltävät ja seuraavat hetket sekä kaiken esiintyjien ja yleisön välisen vuorovaikutuksen. (Schechner 2003, 69–71.) Teatteriesityksessä kirjoitetulla käsikirjoituksella on suuri merkitys, mutta niin on scriptilläkin, joka sisältää näyttämölle panon ja ohjauksellisen aspektin esitykseen. Esityksen kulkua ei kirjoiteta seikkaperäisesti muistiin, koska se tulee tutuksi käytännön toiston ja harjoittelutilanteen ratkaisujen kautta. Scriptin avulla teatteriesitystä voi tarkastella kokonaisuutena. Käsikirjoitus on osa esitystä, osa näyttelijän puhetta,

mutta puhe sisältää myös äänenpainoja ja muuta ilmaisua, joka on riippuvaista esittävästä henkilöstä. Käsikirjoitus sisältää usein muutakin kuin pelkän replikoinnin. Parenteeseissa määritetään asenteita, puheen suuntaa ja tapahtumia, jotka voidaan toteuttaa esityksessä.

Suullinen perimätieto on säilyttänyt monta tarinaa ja taitoa tuhansia vuosia ilman niiden kirjoittamista ylös. Tietojen ja taitojen säilyminen on ollut muistin ja jälkipolville opettamisen varassa. Ennen draaman syntymistä on ollut olemassa teatterillisiä esityksiä ja teatteria, vaikka niillä ei ole kirjallista pohjaa. Esityksiä on pystytty rakentamaan vuosituhansia yhä uudelleen kuten kirjoitettuja näytelmiä nykyään. Esityksen rakenne on ollut kollektiivisessa tai yksilön muistissa ja kulkenut perimätietona opettajalta oppilaalle, vaikka muistilappuja ja tietokoneita ei ole ollut. Tietoisuus esityksen vaiheista ja tapahtumien järjestyksestä on script. (Schechner 2003, 70–73.)

Script eroaa draamasta siten, että se ei ole esineen kaltainen, jonka voi lahjoittaa sellaisenaan toiselle henkilölle. Yksittäisen draamakirjallisuuden ilmentymän voi kuljettaa paikasta toiseen, koska se ei ole riippuvainen ihmisestä, joka sitä käyttää. (Em.) Scriptiä ei taas ole konkreettisesti olemassa ilman sen todentamista. Teoriassa scriptiä voi liikutella ainoastaan liikuttamalla ihmistä, jonka henkistä pääomaa script on.

### **3.3 Jeesmiesten esitys teatterina ja performanssina**

Tampereen luennon tarkasteleminen performanssina tuo mahdollisuuden tarkastella sitä osana suurempaa kokonaisuutta, jonka dokumentti *The Yes Men* esittelee. Jeesmiesten koko projektin voi nähdä yhtenä performanssina, joka käsittelee tiettyä aihetta ja jonka osa Tampereen luento on. Tällöin performanssi

alkaisi, kun Jeesmiehet perustavat WTO -kriittisen sivuston. Tässä kuitenkin tarkastelen Tampereen luentoa omana yksittäisenä esityksenä.

Tampereen luennon kestoa voidaan mitata monella eri tavalla, kun sitä tutkitaan performanssina. Esityksen voidaan katsoa alkaneen siitä hetkestä, kun yleisö ja esiintyjät kohtaavat yhteisessä tilassa auditoriossa. Toisaalta esityksen voidaan nähdä alkaneen, kun Tampereen Teknilliseltä korkeakoululta otetaan yhteyttä Jeesmiehiin. Viestin kirjoittaja pitää Jeesmiehiä WTO:n edustajina eli lähestyy roolihenkilöitä. Jos katsotaan Tampereen luentoa osana suurempaa kokonaisuutta, kutsuja lähestyy roolihenkilöitä, jotka ovat syntyneet jo aiemmin.

Tampereen luennon suunnittelu alkaa heti kun Jeesmiehet saavat sähköpostikutsun Suomeen. Performanssi sisältää esityksen harjoitusajan ja tästä näkökulmasta esitys alkaa kutsun vastaanottamisen jälkeen, koska Jeesmiehillä on potentiaalinen mahdollisuus aloittaa tulevan esityksen valmistelu saman tien. Myös dokumentti kertoo samaa: ”Keväällä 2001 sivusto sai sähköpostia. WTO sai kutsun Suomeen puhumaan tekstiilialan konferenssissa. Hank Hardy Unruh syntyi” (*The Yes Men* 2005). Lauseessa määritellään sähköpostin vastaanottaminen roolihenkilön syntyhetkeksi. Andyn näyttelemiä WTO:ssa työskenteleviä roolihenkilöitä on useita, mutta juuri Tampereella nähty Hank Unruh syntyi Jeesmiesten saatua kutsun TTKK:lle.

Roolihahmon syntymä ei kuitenkaan vielä riitä synnyttämään kokonaista teatteriesitystä. Tarvitaan myös yleisö. Tällöin voi pohtia aloittaako Jeesmiesten saama yhteydenotto esityksen vai ei. Viestin kirjoittajaa voidaan pitää yleisön edustajana, joka ottaa yhteyttä sekä näyttelijään että roolihenkilöön. Jeesmiesten vastaus viestiin tapahtuu roolissa, jolloin syntyy vuorovaikutussuhde roolihenkilön ja yleisön edustajan välille. Näyttelijä esiintyy roolissa yleisölle, mutta teatterille ominainen yhteinen tila kuitenkin puuttuu vielä tässä vaiheessa.

Esityksen tarkastelu performanssina saa aikaan sen, että esityksen loppumisajankohta on vaikea määritellä. Voimme pitää luennon loppumista performanssin päätepisteenä, mutta yhtä hyvin voimme tulla siihen tulokseen, että sillä ei ole selkeätä loppua. Jeesmiehet ottivat jälkikäteen yhteyttä mediaan ja

paljastivat esityksen huijaukseksi, mutta emme tiedä kuinka moni luennon osallistujista sai tietää asioiden oikean laidan. Paljastus on kuitenkin osa Jeesmiesten esitystä.

Teatterissa esitys päättyy, kun tarina on kerrottu tai, kun kaikki tapahtumat on suoritettu. Teatterillinen maailma vaihtuu ”normaaliin” maailmaan ja yleisö poistuu tilasta, jossa he ovat olleet teatteria katsomassa. Jeesmiesten rakentama maailma ei rikkoudu luennon loputtua, vaan illuusio ”todellisesta luennosta” päättyy huijauksen paljastumisen myötä. Jeesmiesten esityksessä ei ole yhteisiä sääntöjä yleisön kanssa, joten sen loppuminen ei ole selkeästi määriteltävissä. Luennon päättyminen ja illuusion murtuminen eivät sijoitu samaan ajankohtaan.

Esityksessä on kuitenkin muita teatterille ominaisia piirteitä kuten roolihenkilöt. Näyttelijä Andyn toiminta luo toisen eli Unruhin. Roolihenkilöillä on omat elinkaarensa. Jos esityksen kestoä mitattaisiin roolihenkilön elinkaaren kautta, voisi olla mahdollista, että esitys jatkuisi vieläkin, koska emme voi olla varmoja saivatko kaikki katsojat koskaan tietää huijauksesta. Jos viimeinen epätietoinen saisi nyt selville totuuden, päättyisi esitys kestätyään noin kuusi vuotta.

Jokainen performanssi on ainutkertainen tapahtuma, mutta se koostuu toistetusta käyttäytymisestä. Tampereen luento on ainutkertainen luento, mutta se nojaa kaikkiin aikaisempiin luentoihin ja luentojen traditioon, sekä kollektiiviseen tietoisuuteen siitä, millainen tapahtuma luento on. Se koostuu uudelleen järjestäytyvistä biteistä omaksi kokonaisuudekseen. Jeesmiesten luento on muodoltaan suhteellisen perinteinen kultapuvun paljastamiseen asti.

Jeesmiesten esityksen lähtökohta on teatterillinen, koska he näyttelivät yleisölle luentoja. Katsojalle luento ei tosin näyttäytyä lavastettuna hetkenä. Luennon alussa esitellään aihe, jota tullaan käsittelemään, sitten aihetta käsitellään ja viimeisenä esitellään loppuratkaisu. Jeesmiesten esitys on loppuun asti viety kokonaisuus kuten teatteriesitykset yleensä.

### 3.3.1 Näyttelijä, teatterillinen rooli ja sosiaalinen rooli

Jeesmiehet eivät ole koulutukseltaan näyttelijöitä, mutta he kuitenkin näyttelevät rooleja. Esityksessä on kaksi näyttelijää, joista Andy näyttelee pääosaa. Teatteriesitykseen kuuluu yleensä esityksen harjoittelu, ellei kyse ole improvisaatioteatterista ja siinäkin treenataan eri tekniikoita etukäteen. Dokumentissa ei näytetä Jeesmiesten harjoittelevan Tampereen esityksen luennointiosuutta, mutta tavallaan he ovat harjoitelleet esitystä aikaisemmilla luennoilla, joissa Andy on myös näytellyt WTO:n edustajaa.

Jeesmiehet käsikirjoittavat itse omat esityksensä ja repliikkinsä ja myös esittävät ne. Hank Hardy Unruh vertaa Tampereen luennoilla kolmannen maailman työntekijää orjaan. Jeesmiehet ovat yhtä mieltä tekstin väitteen kanssa, että kyseiset ihmiset ovat orjia. Teatteriesityksessä on epätavallista, että näyttelijä on kirjoittanut itselleen tekstin, jonka roolihenkilö allekirjoittaa, mutta johon näyttelijä itse suhtautuu kriittisesti.

Teatterille on ominaista keholla representointi ja keho toimii näyttelijän instrumenttina. Jeesmiesten esityksessä ruumiin käyttö on rajoitetumpaa kuin teatteriesityksessä yleensä. Uskottava luentomuoto sulkee pois esimerkiksi toiseksi hahmoksi muuntautumisen. Jos haluaa luoda mielikuvan autenttisesta luennoista, ei keski-ikäinen mies voi muuntautua kesken luennoinnin teini-ikäiseksi tytöksi tai koiraksi. Luennon voi kuitenkin nähdä myös teatterillisena esiintymisenä, koska Jeesmiehet näyttelevät WTO:n edustajia. Tampereen luento edustaisi teatteriesityksenä realistista tyyllilajia, jossa noudatetaan tyyllilajin määrittämiä konventioita. Myöskään kaikki traditionaalisesti teatterina pidetyt esitykset eivät salli rajatonta muuntautumista roolista toiseen kesken esityksen.

Yhteisen sopimuksen puuttuminen rajoittaa luennon ilmaisua. Näyttelijäntyöhön kuuluu yhteinen sopimus leikistä muiden toimijoiden kanssa ja siksi voi pohtia onko näyttelijäntyötä olemassa, jos vastaanottajat eivät tiedä henkilön

näyttelevän. Perinteisessä teatterissa kukaan yleisöstä ei harkitse yhteydenottoa poliisiin Hamletin syyllistyessä veritekkoon, koska ihmiset käyttäytyvät tietonsa valossa ja uskovat, että lavan tapahtumat ovat näyteltyjä. Tampereen luento ei sisällä symbolista todellisuutta, joten mitä tahansa ei voi tapahtua. Myöskään tavaroille ei voida antaa arkielämästä poikkeavia tulkintoja. Esityksen aika noudattaa reaaliaikaa. Tässä mielessä esitys ei ole teatterillinen.

Andy viestii sekä verbaalisesti että sanattomasti kehollaan. Luennoijaa voi katsoa, mutta hänen ilmaisunsa on hyvin minimalistista. Luennoijan keho kuitenkin tuottaa teatterin ytimessä olevaa kehollista ilmaisua, vaikka se ei olekaan suureellista, eikä tyyliteltyä. Andy puhuu katsoen vuoronperään paperiin ja yleisöön. Esityksestä puuttuvat monet teatteriesitykselle ominaiset piirteet kuten näyttämölle pano (*mise en scène*), lavastus ja valot. Jeesmiehet voivat vaikuttaa omiin positioihinsa lavalla, mutta he ovat esityksen myötä ensimmäistä kertaa esitystilassa, joten harjoittelulle ei ole ollut aikaa. He eivät myöskään voi vaikuttaa lavastukseen. Luentosalin pöytää ja katsomoa ei voi liikutella. Toisaalta PowerPoint – esitystä voi pitää lavasteena, jonka Jeesmiehet ovat itse tehneet ja tuoneet mukanaan paikalle. PowerPoint – esitys tuo esitykseen visuaalisen lisän.

Kuten aiemmin tuli esille, näyttelijää arvioidaan sen perusteella onko hän virtuoosi ja onko hänellä erityistaitoja. Dokumentin katsoja näkee näyttelemisen eri valossa kuin esityksessä läsnä oleva katsoja, koska edellisellä on mahdollisuus arvioida näyttelijäntyötä tietäessään, että Andy näyttelee. Esityksen yleisö ei ole tietoinen näytellyistä rooleista. Esityksessä ei ole varsinaisia temppuja, joilla näyttelijä osoittaisi oman erityislaatuisuutensa, mutta Andyn roolihenkilöllä on yleisön kuvitelman mukaan erityistietoa konferenssissa käsiteltävistä asioista, koska hänet on valittu luennoimaan. Myös konferenssin järjestäjät uskoivat roolihenkilön kompetenssiin.

Saatoimme tästä kolmen sivun abstraktista päätellä, että henkilö on asiaan perehtynyt, joka tämän on kirjoittanut, vaikkakin vaikutti hieman huitaisemalla tehdyttä. Sen takia me lähetimme hyväksymistiedon. (Nousiainen 4.9.2007.)

Andyn näyttelijäntyöllisiä saavutuksia kuten läsnäoloa on vaikea arvioida dokumentin perusteella. Hän kuitenkin ottaa yleisönsä huomioon, eikä vain tuijota muistiinpanojaan. Hän todella puhuu yleisölleen. Vaikuttaako Andyn läsnäolo siihen, että hän onnistuu uskottelemaan yleisölle olevansa näyttelemänsä henkilö? Vai onko huonon läsnäolon vaikutusta, että yleisö ei saa kiinni esityksen perimmäisestä ajatuksesta, jonka Jeesmiehet pyrkivät yleisölle esittämään? Läsnäoloa tai sen vaikutuksia ei voi mitata. Andyn puhe ja ilmaisu ovat kuitenkin iso osa esitystä ja hän suorittaa roolinsa uskottavasti.

Andyn ja Miken roolit poikkeavat toisistaan, koska Andylla on roolinimi ”Unruh”, mutta Mikella ainoastaan status suhteessa Unruhiin. Jeesmiesten roolit ovat teatterillisiä, mutta myös sosiaalisia. Miehet suorittavat erilaisia performatiiveja. Dokumentti paljastaa, että Jeesmiehet ovat ulkoisesti samankaltaisia roolihenkilöidensä kanssa. He eivät luo roolihenkilöilleen erilaista ääntä tai muuta merkittävää seikkaa, joka poikkeaisi suuresti näyttelijän omasta habituksesta. Jeesmiesten ilmaisu perustuu sosiaalisten roolien hyödyntämiseen.

Teatterissa hyödynnetään sosiaalisia rooleja. Käyttämällä tietynlaista asua ja jargonia suoritetaan erilaisia arkielämän performatiiveja. Andy käyttäytyy kuten asiantuntija, joten hänestä tulee asiantuntija. Tätä performatiivia vahvistavat itsevarma esiintyminen ja tilanne, jossa hän on jonkin tahon edustaja. Andyn ja Miken saapuminen auditorioon vahvistaa Unruhin korkeaa statusta, koska Mike tekee merkityksellisen teon kantaessaan Andyn tavarat paikalle. Hän auttaa luennoimaan tullutta Andya, ja koska kyseessä on esitys, voidaan kantaminen nähdä tekemisen esittämisenä eli performatiivisena tekona, jossa Miken yksinkertainen teko kantaa mukanaan merkityksen Unruhin arvovallasta. Vain arvovaltaisilla henkilöillä on oma assistentti mukanaan.

Dokumentissa esitetään performatiivisuuden kannalta merkittävä seikka Andyn valmistautuessa Tampereen luennolle. Hän ajaa hiuksensa lyhyiksi koneella ja jäljelle jää millisiili. Andy näyttelee arvovaltaista henkilöä ja hiusten leikkuu on performatiivinen teko. Siistimällä hiuksensa hän ottaa arvostetun luennoijan roolin, jossa lyhyet hiukset ilmentävät myös perinteistä miehen normia. Unruhin

ulkoinen olemus ei anna vihjeitä siitä, että hän ei olisi WTO:n työntekijä. Hiusten leikkuu on rooliin valmistautumista, mutta myös rooliasuun pukeutumista. Näyttelijä muuttaa ulkonäköään ollakseen uskottavampi roolissaan.

Jeesmiehet ovat pukeutuneet mustiin pukuihin eli heillä on esiintymisasut. Ne ovat tilanteen vaatimusten mukaiset, sillä myös konferenssin puheenjohtajalla on tumma puku päällään. Luennon lopuksi korrekti pukeutuminen rikotaan, kun uusi johtajan asu esitellään. Uuden asun esittely on luennon kliimaksi, koska puku jättäfallosineen on ehdottomasti Jeesmiesten suurin vihje siitä, että luento sisältää liian absurdia materiaalia ollakseen tosissaan tehty. Kultapuvun paljastus on esityksen visuaalisin hetki ja se rikkoo luennon perinteisiä konventioita.

Puvun vaihtaminen kesken luennoinnin ei ole tavallista akateemisessa traditiossa, eikä missään virallisessa instituutiossa. Teatterissa pukujen vaihto kuuluu asiaan. Puvustus voi kertoa omaa tarinaansa ja Jeesmiehet pyrkivät kertomaan puvullaan esityksen olevan pilaa. He nostavat puvun isoon osaan esityksessä. Syynä on tietenkin luennon aihe, mutta puvun on myös tarkoitus herättää epäilyksiä yleisön joukossa. Puvustus on kiinteä osa teatteria, mutta yksittäiset asut nousevat harvoin teatteriesityksessä yhtä suureen osaan kuin kultapuku Jeesmiesten luennolla.

Ilman kultapuvun paljastusta luento ei poikkeaisi muodoltaan tavallisesta luennosta. Kultapuvun paljastus tuo esitykseen teatterillisen hetken, koska näyttelijä esittelee kehonsa avulla vaatekappaleen. Tuokio on toiminnallinen ja yleisön katseet liimautuvat esiintyjään. Perinteisen luennon rajat rikotaan ja luentoja katsotaan, eikä enää vain kuunnella. Sanallinen ilmaisu kertoo, mitä aistia ensisijaisesti käytetään missäkin esityksessä. Yleensä teatteria mennään katsomaan ja luentoja kuuntelemaan, mutta puvun esittely tarjoaa visuaalista materiaalia luennon puitteissa. Edessä tapahtuu ja yleisön katseet ovat luennoitsijassa toisin kuin esityksen alussa, jossa osa yleisöstä katsoo enemmän muistiinpanojaan kuin esiintyjää.

Dokumentti antaa ymmärtää yleisön kriittömyyden olevan syynä siihen, että he saivat jatkaa esityksensä rauhassa loppuun asti kun taas yleisön edustajan kokemus asiasta on erilainen.



[...] hän (Andy) ei tajunnut sitä, että me olemme niin ammattilaisia, että siinä hänen ”visiossaan” voi olla jotakin jujuakin. Hän piti älytekstiileitä täysin huuhaana, mutta kehitys tänä päivänä osoittaa mm. lääketieteessä, urheiluvaatteissa ja turvatekstiileissä, että infon siirto tekstiilianturien kautta on aivan totta. Esimerkiksi miinojen purkajilla on sellainen avaruusolion näköinen suojavaate. Ja ajatelkaapa avaruuspukua. Esitys voitiin käsittää symboliikaksi tavallaan. Globalisaatiosta tiedämme myös, että ilman alihankintatöitä monien maiden köyhät olisivat vieläkin köyhempiä. *Globalisaatio on pitkässä juoksussa noille ihmisille useimmiten kuitenkin vapautus orjuudesta.* (Nousiainen 4.9.2007.)

Jeesmiehet ovat käsikirjoittaneet itse oman esityksensä, jossa he esittävät WTO:ssa työskentelevien fiktiivisten roolihenkilöiden mielipiteitä, jotka eivät ole yhdenmukaisia heidän oman ajattelunsa kanssa. He esittävät kultaisen asun hienona keksintönä, vaikka rivien välistä on luettavissa heidän mielipiteensä kolmannen maailman työntekijöiden tarkkailun epäeettisyydestä. Konferenssin yleisö on kuitenkin tullut kuuntelemaan puhetta älytekstiileistä, eivätkä he kiinnitä ainakaan näkyvästi huomiota etiikkaan. He eivät myöskään arvanneet, että kyseessä oli huijaus.

Silloin päivällä ja illan mittaan keskusteltiin porukoitten kanssa, että mitäs tämä nyt oikeen oli. Kaikki oli vähän ymmällä. Tässä on nyt jotain omituista, mutta se jäi siihen. (4.9.2007 Nousiainen.)

Dokumentissa näytetään, kun konferenssin puheenjohtaja Nousiainen kiittää Jeesmiehiä ja sanoo hymyillen, että näkee ensimmäistä kertaa WTO:n esittävän demonstraation luennollaan. Unruh vastaa, että he pyrkivät tekemään niitä yhä enemmän. Hän legitimoii lauseellaan demonstraation, koska esittää sen osana WTO:n tulevaisuudensuunnitelmaa.

Jeesmiesten luento koostuu useista eri osa-alueista, eikä se ole kokonaisuudessaan teatterillinen, mutta se ei tarkoita, että sitä ei voisi pitää teatterina, koska siitä kuitenkin löytyy teatterillisia piirteitä. Esityksen määrittely teatteriksi sen perusteella kuinka teatterillinen esitys on, ei ole helppoa, koska asiasta ei ole tiukkoja määritelmiä. Täydellisen teatterillista esitystä ei välttämättä ole olemassa, mutta teatterillisuus on se ominaisuus, joka tekee esityksestä teatteria. Sen avulla tunnistamme tietyn taiteenlajin teatteriksi ja voimmekin pohtia onko teatterillisuus enemmän teatteria kuin teatteri itse.

### 3.3.2 Luennon käsikirjoitus ja script

Luento perustuu usein kirjalliseen materiaaliin ja teatteriesitykset käsikirjoitukseen. Andy käyttää luennolla muistilappua, joka auttaa häntä etenemään luennoinnissa. Yleensä käsikirjoitus ei ole fyysisenä läsnä teatteriesityksessä, mutta muistilappu on läsnä luennolla. Sitä voidaan pitää jonkinlaisena käsikirjoituksena, koska se todennäköisesti sisältää asioita, joita Andy sanoo yleisölle. Toisin sanoen siihen on tallennettu ainakin osa replikoinnista.

PowerPoint – esityksen asemaa käsikirjoituksena voi myös pohtia, koska PowerPoint sisältää esityksen rakenteen lähes kokonaan. Se ei esitä luentoa tekstuaalisessa muodossa, vaan kuvien kautta. Se sisältää esityksen kaaren ja tuo kuvallisen informaation tekstin tueksi. Sekä muistilappu että PowerPoint, eli molemmat ”käsikirjoitukset”, muistuttavat draamaa siinä, että ne voidaan kuljettaa paikasta toiseen. Ne eivät kuitenkaan sisällä esitystä kokonaisuutena kuten script, johon kuuluvat kaikki osa-alueet tekstitason käsikirjoituksista PowerPointiin ja tekoihin, joita Andy ja Mike suorittavat esitystilassa.

*The Yes Men* -dokumentissa näytetään, että Jeesmiehet harjoittelevat kultapuvun paljastusta ja luennolla teko sujuu niin reippaasti, että katsoja tietää, että paljastushetkeä on harjoiteltu. Andyn tumma puku näyttää aivan tavalliselta miesten puvulta, mutta Miken kiskaistessa sitä, se lähtee pois päältä helposti, eikä sitä tarvitse riisua normaaliin tapaan. Kultapuvun esiintulo tapahtuu muutamassa sekunnissa. Teko on Jeesmiesten suunnittelema osa esityksen kokonaisuutta ja se on asetettu luennon loppuun. Keksinnöstä on puhuttu, mutta itse paljastus tapahtuu äänettömästi. Kultapuvun paljastusta on mahdotonta kirjoittaa auki kaikkine nyansseineen, joten Jeesmiesten on osattava suorittaa teko. Käsikirjoituksessa on ehkä kohta, josta näkee missä vaiheessa kultapuku paljastetaan ja merkintä toimii käsikirjoituksen parenteesina, joka toteutetaan

lavalla. Itse paljastus voi olla kuitenkin ainoastaan osa scriptiä, koska vain script voi sisältää teon tyhjentävästi. Jeemiehet ovat siis opetelleet scriptiin kuuluvan osan esityksestä ulkoa.

Scriptin avulla esityksen pystyy hahmottamaan kokonaan ja Jeemiehillä on tietoisuus esityksen kulusta ja kokonaisuudesta. Tietoisuus esityksen pienimmistä osa-alueista kuten puvun erikoisuudesta ja tavasta, jolla asun saa kiskaistua parhaiten pois päältä, kuuluu scriptiin. Jeemiehet eivät ainoastaan toteuta kirjoitettua käsikirjoitusta, vaan esitykseen kuuluu teatteriesityksen tavoin kirjoittamaton käsikirjoitus, jonka esiintyjät tuntevat ja osaavat.

PowerPoint -esitys sisältää kuvia tulevaisuuden johtajasta juoksemassa vuoristossa kultapuku päällä. Vaikka suurin osa esityksen visuaalisesta materiaalista tulee PowerPoint – esityksestä, niin myös Andyn keho tuottaa audiovisuaalista materiaalia. Hän osallistuu sosiaaliseen kommunikaatioon, jossa yleisö kuuntelee mitä sanottavaa luennoitsijalla on. Andy ei edusta hetkessä omaa itseään vaan roolia, joka eroaa hänen omasta itsestään toiminnan, mielipiteiden ja nimen tasolla.

### **3.3.3 Yhteisen sopimuksen uupuminen**

Dokumentin *The Yes Men* katsoja ihmettelee Tampereen luennon yleisön hyväuskoisuutta ja kykenemättömyyttä huomata esityksen ironia, koska yleisölle tarjottu materiaali on niin uskomatonta. Ironian perinteiden tutkiminen suomalaisessa kulttuurissa saattaisi selittää osaltaan, miksi se ei aukea, mutta valitettavasti työn suppeus ei salli ironian syvällisempää tarkastelua, vaikka se onkin olennainen osa Jeemiesten esitystä. On kuitenkin mahdollista tehdä jotain arvioita asiasta, vaikka emme voi olla täysin varmoja, että ironia ei ole auennut kenellekään.

Jeesmiesten esityksessä on luennoille tyypillisiä rituaaleja, joiden avulla ylipäättään tunnistamme, että kyse on luennosta. Näitä seikkoja ovat mm. luennoitsijan seisominen yleisön edessä ja hänen puheensa, jota kuuntelijat seuraavat. Nämä itsestäänselvydet paljastavat kuinka arkisia jatkuvan toiston ylläpitämät käyttämiskonventiot ovat. Rutinoituneiden arkielämän tilanteiden tarkastelu paljastaa osaltaan, miksi Jeesmiehet eivät onnistuneet provosoimaan ihmisiä Tampereen luennolla. Käytännöllisyyden vuoksi esiintyjä on enemmän äänessä kuin yleisö, sillä aika on rajallinen ja luennoitsijan oletetaan tietävän käsitellystä aiheesta enemmän kuin kuuntelijoiden. Hänen puheenvuoronsa on perusteltu, koska hänet on kutsuttu luennoimaan.

Yleisö ei pyri ottamaan puheenvuoroa Tampereen luennolla, eikä kukaan kyseenalaista Jeesmiesten tarjoamaa informaatiota ääneen. Pelkästä kritiikittömyydestä ei välttämättä ole kyse, sillä kohteliaisuus ja tottumus vaikuttavat myös yleisön reaktioihin.

Jeesmiesten esityksessä säännöt eivät ole yhteisiä, vaan esityshetkessä ja esitystilassa vallitsee useampia eri sääntöjä. Yleisöllä on omat käyttäytymiskonventionsa, joiden puitteissa se toimii. Jeesmiehet pyrkivät saamaan katsojat rikkomaan totuttuja konventioita. Sauterin (2005) mukaan taiteen peruskokemus voidaan rinnastaa leikkiin. Teatteritapahtumassa esiintyjillä ja katsojilla on yhteiset pelisäännöt, joiden puitteissa merkitys muodostuu. Taiteen peruskokemusta ei voi syntyä, koska yleisö ei ole leikissä mukana.

Dokumentti tarjoaa katsojalleen Jeesmiesten näkökulman ja heidän leikkinsä hyväksymistä, kun taas luennolla ollut katsoja ei tiennyt pelisääntöjä. Luennon käyttäytymiskonventiot tuottavat sopivaksi oletettua luentokäyttäytymistä, jonka Jeesmiesten dokumentti esittää vahingollisena auktoriteettiuskollisuutena. Dokumentin katsojalle esityksen poliittinen viesti on itsestäänselvyys, mutta paikalla olevalle yleisölle esityksen todellinen viesti ei aukea.

*Siellä oli mm. konferenssin avaajana TTKK:n rehtori Jarl-Thure Eriksson ja komissaari Erkki Liikanen kertomassa alan merkityksestä EU:lle sekä kuitu- ja tekstiiliteknologian huippuja maailmalta, kuten maailman tekokuitujärjestön CIRFS:n edustaja, ympäristöystävällisen tekokuidun*

*PLA:n kehittäjä* Lunt ja Luhta Oy:n omistaja-toimitusjohtaja Pekka Luhtanen. Lisäksi oli professoreita Euroopasta ja poikkitieteellisesti mm. Helena Hyvönen taideteollisesta korkeakoulusta, *professori Englannista koskien massatuotteiden valmistusta yksilöllisesti. Älytekstiilit uutena mahdollisuutena olivat esillä useissa esitelmissä.* (Nousiainen 4.9.2007.)

Sauterin (2005) kulttuurinen konteksti ei myöskään ole esiintyjille ja yleisölle täysin sama. Esiintyjät ovat yhdysvaltalaisia ja yleisö Euroopasta. Toisaalta edellä mainitut kulttuurit eivät poikkea niin suuresti toisistaan, että yleisö ei olisi myöskin voinut ymmärtää esityksen viestiä. Nousiainen pitää yleisöä kykeneväisenä ymmärtämään käytettyä kieltä, vaikka huomauttaakin, että samanlainen ironia suomenkielisenä olisi saattanut aueta paremmin. (Em.)

Nousiainen mukaan WTO on ollut ennenkin mukana konferensseissa luennoivana tahona ja heidät haluttiin kutsua jälleen mukaan. Konferenssin järjestäjät halusivat kutsua aiemmin luennoimassa olleen henkilön uudelleen Tampereelle ja ihmettelivät, kun kutsuttu henkilö ei vastannut viestiin. ”[...] tilalle tuli toinen, joka sanoi olevansa hänen sijaisensa, niin siinä vaiheessa ajateltiin, että tämä on eläkkeellä tämä Hughes” (4.9.2007 Nousiainen).

Jeesmiesten ”identiteettivarkauden” myötä he myös varastivat WTO:n yleisön, josta osa oli nähnyt WTO:n esityksiä ennenkin. Tampereen luennolla odotukset esityksestä vaikuttivat katsomiseen samalla tavalla kuin teatterissa tyyllilaji tai muut ennakkotiedot ohjaavat katsojaa.

Olen tavannut ihmisiä eri organisaatioissa, jotka eivät aina ihan sen organisaation linjan mukaisesti käyttäydy. He eivät niin sanotusti ole kovassa vastuussa siitä organisaatiosta, niin voi vähän livetä niistä mikä on virallinen kanta. Ihmetytti tämä henkilö, on vähän omituinen, mutta ei siitä sen kummempaa. (Nousiainen 4.9.2007.)

Suhteessa aiempiin kokemuksiin WTO:sta vuoden 2001 luento vaikutti omituiselta, mutta ei kuitenkaan herättänyt suurempia epäilyksiä. Puheenjohtajan mielestä luento ei ollut laadullisesti tyydyttävä, mutta se ei kuitenkaan eronnut tarpeeksi ilmeisesti WTO:n aiemmista esityksistä, koska suurempia epäilyksiä ei syntynyt.

Se oli hajanainen ja hyvin epäselvä ja käsitteli muutamia asioita tietysti uudella tavalla. *Perinteisten kauppatilastojen puuttuminen ihmetytti.*

Esimerkiksi nämä älytekstiilit siinä oli otettu jotenkin sellaisella otteella, että niitä pidettiin aivan huuhaana. Luennoija näytti olevan kriittinen tämmöiseen ajatukseen. Minusta näytti, että WTO ei pidä sitä oikein hyvänä. Siinä oli jotain omituista. *Esityksen aikainen toisto* meni nukuttavaan junnaamiseen. Olin puheenjohtaja ja mulle oli tietysti tärkeintä aikataulujen pitäminen ja kysymysten esittäminen. *Että kun esitys loppuu ajoissa niin se antaa keskustelulle tilaa.* Monestikaan ei itse seuraa niin tarkkaan ja huomasin, että yleisö oli sillä tavalla ulalla, että esityksestä ei tajunnu mitään, *eikä voinut mitään kysyäkään.* (Nousiainen 4.9.07.)

Jeesmiesten toiminta on vakavasta aiheestaan huolimatta jonkin asteista leikkiä, jossa he pelaavat omilla säännöillään ottamatta yleisöä osalliseksi. ”Aikuiset pojat” matkustavat ympäri maapalloa huijaamassa tiettyjä tahoja. Toisaalta huijatuksi tulemisen voisi luulla olevan tehokas keino opettaa kriittistä suhtautumista, koska tuskin kenelläkään on halua joutua useampaan otteeseen petetyksi. Huijattu kokee todennäköisesti häpeää hölmöydestään varsinkin kun se on tallennettu dokumenttiin, jonka levikki kattaa useamman maan. Jo pelkkä dokumentin katsominen saa pohtimaan, kuinka itse reagoisi kyseisessä tilanteessa.

Nousiainen ei halua katsoa Jeesmiesten dokumenttia. ”[...] minulla ei ole mitään mielenkiintoa katsoa sitä (dokumenttia), enkä tule katsomaan sitä.” (Nousiainen 4.9.2007). Hän ei myöskään tuntunut olevan haastattelussa selvillä, siitä mitä Jeesmiehet esityksellään kritisoivat. Hän oli käsittänyt, että aktivistit kritisoivat älyvaatteita ja TTKK:n työtä, vaikka Jeesmiehet käyttivät ”älypukua” ainoastaan viestin välittäjänä, jotta ironia avautuisi.

Teatteri heijastaa maailmaa ja on osa maailmaa. Toisaalta ironia saattoi jäädä piiloon, koska yleisölle ei selvinnyt mitä ironisoitiin ja yleisön edustajan mukaan esitys oli sekava. Tai kenties ironia jäi huomaamatta siksi, koska esityksen sisältö ei ratkaisevasti poikennut yleisön odotuksista. Edes kulta-asun fallos tai implanttien upottaminen työntekijöiden olkapäihin eivät saaneet yleisöä hätkähtämään siinä määrin, että näkyvää reagointia olisi syntynyt. Yleisö ei ollut valmis ottamaan moraalisesti kantaa esiintyjän sanoihin tai sitten katsoja ei nähnyt sanoissa moraalista ongelmaa. Hiljainen hyväksyntä on Jeesmiesten mielestä yhteiskunnassa läsnä oleva ongelma, jonka he haluavat nostaa esiin. Jeesmiesten

alkuperäinen esitys on kadonnut ajan virtaan, mutta esityksen tallenne eli dokumentti tarjoaa katsojalleen opetuksen epäoikeudenmukaisuuden hiljaisen hyväksymisen vaarallisuudesta.

Jeesmiesten ironiassa on se erikoinen puoli, että luennolla esitettävät omituisilta tuntuvat faktat ovat totta. Taloudellisesti on edullisempaa jättää ”orja” kotimaahansa kuin tuoda hänet Suomeen, jossa elinkustannukset ovat selvästi korkeammat kuin hänen kotimaassaan. Yleisölle tarjotaan kustannustehokasta näkökulmaa, jossa humanimpi näkökulma yksilöiden kohtelun oikeudenmukaisuudesta jää pimentoon. Ironia ei piile itse faktoissa, vaan Jeesmiesten tavassa esittää asiat eettisesti kestävinä ratkaisuinä. PowerPoint -esitys on tärkeä osa luentoa, koska osa esityksen ironiasta välittyy sen kautta. On huvittavaa ajatella ketä tahansa lenkkeilemässä luonnon helmassa kultainen puku päällään.

Jeesmiesten esityksen tutkiminen teatterina ja performanssina on selventänyt minkälaisesta esityksestä on kysymys. Tampereen luentoa voidaan pitää performanssina jo siitä lähtökohdasta käsin, että mitä tahansa voidaan tarkastella performanssina. Esitys sisältää kierrätettyä käyttäytymistä ja performatiiveja. Esitystä voi pitää myös teatterina, koska se sisältää useita teatteriesitykselle tyypillisiä piirteitä kuten esiintyjän ja yleisön yhteisessä tilassa olemisen, roolin, rooliasut, käsikirjoituksen ja scriptin.

## 4. Bertolt Brechtin poliittinen teatteri

Bertolt Brecht on tunnetuimpia, ellei tunnetuin poliittisen teatterin kehittäjä ja hänen vaikutuksensa näkyy teatterissa edelleen. Brechtin teoriat ovat peräisin toisen maailmansodan jälkeiseltä ajalta ja siksi hänen ajatuksiaan voi käyttää ainoastaan ottamalla historiallinen konteksti huomioon. Brechtin puhuessa teatterista hän viittaa perinteiseen teatteritilaan esityksineen. Teatteri toimii taiteen tekemisen paikkana ja taiteenlajina, mutta myös instituutiona, jonka takana on koneisto.

Nykyään iso osa teatterista esitetään perinteisten teatteritalojen ulkopuolella, eivätkä pienemmät teatterit välttämättä omista näyttämötekniisiä laitteita tai kiinteää henkilökuntaa. Teattereiden kirjo on laaja samoin kuin hallinnoimisen tavat. Pieniä ammattiteattereita ei voida mieltää samalla tavalla koneistoiksi kuin kaupunginteattereita. Myös teatteriesitykset ovat oman aikansa lapsia, jotka sisältävät ajalleen tyypillisiä poliittisia ajatuksia, vaikka tekijöiden tarkoitus ei olisikaan tehdä poliittista teatteria. Ajatuksena on, että kulttuuri ei voi koskaan olla politiikasta vapaata. Brecht myöntääkin avoimesti oman poliittisuutensa ja politisoi teatterin ja perinteisen tavan katsoa teatteria.

Teatteri, jonka me aikanamme olemme nähneet muuttuvan poliittiseksi, ei ole ollut epäpoliittista tätä ennen. Se opetti katselemaan maailmaa niin kuin hallitsevat luokat halusivat maailmaa katseltavan. (Brecht 1991, 160.)

Brecht vaatii yhteiskunnan ja teatterin uudistamista. Teknologinen kehitys on mennyt huimasti eteenpäin, mutta yhteiskunta on jäänyt kehityksessä jälkeen, koska ihmisten välisiin monimutkaistuviin suhteisiin ei ole tullut uutta näkökulmaa. Brechtin mukaan ”uusi katse”, joka on suuntautunut luontoon, ei ole suuntautunut yhteiskuntaan.



Syy siihen, etteivät uudet ajatustavat ja tunnereaktiot vielä ole päässeet vallalle [...] on siinä, että se luokka, joka niiden ansiosta on päässyt valtaan -nimittäin porvaristo - estää näitä tieteitä, jotka [...] edistävät luonnon hyväksikäyttöä ja hallitsemista työskentelemästä [...] sillä alalla, joka käsittää ihmisten keskinäiset suhteet. (Brecht 1954/1948, 11.)

Vallanpitäjät vastustavat yhteiskunnan uusiutumista ja uusien näkökulmien esiin tuomista, koska se saattaisi heikentää heidän omaa asemaansa. Brechtin ajatuksien nähdään usein pohjautuvan Karl Marxin teorioihin yhteiskuntaluokkien valtasuhteista.

Porvarisluokka, joka saa kiittää tieteitä siitä noususta, jonka avulla se pääsi valtaan asettumalla ainoaksi käyttöoikeuden omistajaksi, tietää varsin hyvin, että sen valtakausi lähenisi loppuaan, jos tieteellinen katse kohdistuisi sen edesottamuksiin. Täten perustettiin noin sata vuotta sitten inhimillisen yhteiskunnan olemusta käsittelevä uusi tiede taistelussa hallittujen ja hallitsevien kesken. (Brecht 1954, 12)

Edellä Brecht viittaa Marxin ja Engelsin *Kommunistiseen manifestiin* (1848), jonka mukaan alarakenne vaikuttaa ylärakenteeseen. Tietyissä historiallisissa kontekstissa esiintyvä taloudellinen tilanne ja siitä johtuva yhteiskuntarakenne muodostavat perustan tämän tietyn ajanjakson poliittiselle ja älylliselle historialle. Taloudellinen valta vaikuttaa kulttuurin kenttään ja taide toisintaa usein vallalla olevia ajatusmalleja. Työläiset eivät voi enää vapauttaa itseään pelkästään siitä riistävästä ja sortavasta luokasta eli porvaristosta, vaan samalla on vapautettava ainiaaksi koko yhteiskunta riistosta ja luokkataistelusta. (Marx & Engels 1998, 52–59.) Tästä seuraa automaattisesti vaikutuksia myös teatteriin, joka on kiinteä osa yhteiskuntaa. Teatterin on uudistuttava, jotta hallitseva luokka ei hallitsisi teatteria omalla ideologiallaan. Teatterista on kehitettävä yhteiskunnallisesti kriittinen taidemuoto.

Brecht käsittelee teatteria yhtenä yhteiskunnan 'koneistoista', jonka kuvitellaan olevan olemassa, jotta se tarjoaa toimintamahdollisuuksia tekijöilleen, mutta joka todellisuudessa rajoittaa ja tyypistää taiteellisen prosessin tavarantoimitukseksi. Taiteilijat ja kriitikot luulevat omistavansa koneiston, mutta todellisuudessa koneisto omistaa heidät. Siksi taideteoksen arvo määräytyy pitkälti sen mukaan kuinka sopiva se on koneistolle, vaikka pitäisi arvioida sitä kuinka sopiva koneisto

on taideteokselle. Työläisten on yhdistyttävä ja kehitettävä yhteiskuntatiede, jonka avulla myös teatteria voi uudistaa. (Brecht 1991, 82.)

Teatterikeskustelussa vältetään perimmäisiin kysymyksiin tarttumista. Esimerkiksi uudistuksista puhuttaessa ei koskaan kyseenalaisteta koneistojen yhteiskunnallista tehtävää, vaan uudistukset ovat lähinnä kosmeettisia, eivätkä varsinaisesti muuta mitään. Koneiston hallitsevuus estää taiteen vapaan tekemisen, koska ideat ovat riippuvaisia koneistosta. (Em.) Teatteri toimii samalla tavalla kuin muutkin byrokraattiset instituutiot ja koneisto pyörii yksilöstä huolimatta sulauttaen nämä osaksi kokonaisuutta.

Brecht ei sinällään vastusta koneistoja, mutta epätydyttävät omistussuhteet aiheuttavat ongelmia. Koneistojen ja tuotantovälineiden kuulussa yksityisille tahoille työ 'tavaraistuu' eli se saa tavarantekijän luonteen, jolloin työn tulokset ovat samojen lakien alaiset kuin tavara. Ongelma ratkeaisi, jos yhteisöt omistaisivat koneistot. 'Väärä tietoisuus' aiheuttaa, että ihmiset eivät näe yhteiskunnan todellisia valtasuhteita. On tarpeen kehittää uudenlaista teatteria, joka kiinnittää huomiota näihin epäkohtiin. (Brecht 1991, 83.)

## 4.1 Eeppinen teatteri

Bertolt Brecht tekee teoksissaan *Aikamme teatterista* (1965) ja *Kirjoituksia teatterista* (1991) tiukan kahtiajaon, joka osoittaa uuden eeppisen teatterin vastakkaisuuden suhteessa vanhaan Aristoteleen kehittämään draamalliseen teatteriin. Brechtin uudistukset koskettavat teatteria sekä instituutiona että taidemuotona.

Eepinen teatteri eroaa muodoltaan ja sisällöltään draamallisesta teatterista. Se on kertovaa, eikä perustu lavan akteihin. Esitys välittää katsojalle tietoa ja tekee hänestä aktiivisen tarkkailijan. Asenne ihmiseen ja ihmisyyteen on erilainen eepisessä ja draamallisessa teatterissa. Eepisessä teatterissa ihminen on tutkimuksen kohde, joka voi muuttua. Draamallinen teatteri taas olettaa, että ihminen on muuttumaton ja tunnettu. (Brecht 1991, 85.)

Teatteritraditio on tehnyt tutuksi useat lavalla seikkailevat hahmot, eikä katsojan tarvitse ponnistella eksistentiaalististen kysymysten parissa, koska hahmot ovat ilman muuta olemassa. Draamallisen teatterin yllätyksettömyys on haasteettomuutta toisin kuin eepisessä teatterissa, jossa ihminen esitetään muuttuvana ja siksi esityksessä on mahdollisuus yllätyksellisyyteen. Katsoja ei tiedä mihin suuntaan henkilöhahmoa kuljetetaan. Totuttujen rajojen rikkominen aiheuttaa ihmisyyttä koskevia kysymyksiä. Kysymysten asettaminen ja niihin vastaaminen on ensisijaisen tärkeää kriittisen näkökulman saavuttamisessa, jossa vallitsevaa asiantilaa ei enää pidetä ainoana vaihtoehtona. (Brecht 1991, 84–85.)

Entisaikojen näytelmiä ei pitäisi tuoda lavalle erilaisuudesta riisuttuna, jossa henkilöhahmot esitetään muuttumattomina ja tuttuina katsojille, koska tällöin näytelmät muuttuvat oman aikakautemme kaltaisiksi ja saavat ikuisesti säilyvän leiman. Näytelmien eroavaisuudet ja katoavaisuus pitäisi näyttää, jotta käsitämme myös oman aikakautemme katoavaisuuden. (Brecht 1954, 11.)

Draamalliseen teatteriin liittyy esimerkiksi toiminta ja tapahtumien sisään joutuminen kun taas eepinen teatteri on kertovaa asettaen katsojan tapahtumien eteen. Eepisessä teatterissa on tarkoituksena tarkkailla tapahtumia aktiivisesti, ei eläytyä juonen käännteisiin. Katsojan eläytyminen ja vapaat mielleyhtymät voidaan estää esimerkiksi sijoittamalla katsomoon pieniä kuoroja, jotka osoittavat katsojalle oikean asenteen ja vaativat häntä muodostamaan mielipiteitä. Katsoja pitäisi saada muistelemaan omia kokemuksiaan ja tarkkailemaan aktiivisesti näyttämötapahtumia. (Brecht, 1965/1957, 38.)

Brecht haluaa estää yleisön eläytymisen. Kuorojen tarkoituksena on sekä häiritä yleisön eläytymistä, että myös johdattaa heidän ajatuksiaan oikeille urille.

Eeppisen teatterin katsojalla on mahdollisuus olla aktiivinen, toisin kuin draamallisen teatterin katsojalla. Brecht kritisoikin katsojia, jotka haluavat vaihtaa ristiriitaisen maailman hetkeksi sopusointuiseen unimaailmaan. Sekä draamallinen teatteri että uudistamaton ooppera synnyttävät elementtiensä vuoksi hämärtyneen todellisuuden tilan. Tämä ns. kolmas tila on epätodellinen tila, joka tuottaa nautintoa katsojalleen. Mitä epätodellisempi tila on, sitä enemmän se tuottaa tavaaraistunutta nautintoa. (Brecht 1991, 83–85, 138.) Teatterista tulee kulutuksen kohde.

Kolmatta tilaa ja eri elementtien luomaa koherenttia kokonaisuutta pyritään välttämään eeppisessä teatterissa. Kokonaistaideteos, jossa osa-alueet tukevat toisiaan on vaarallinen, koska katsojasta tulee osa suurta kokonaisuutta, johon hän sulautuu ja muuttuu passiiviseksi. Katsoja ottaa kritisoimatta vastaan lavan tapahtumat. (Em., 85.)

Vanhassa oopperassa sisältö on [...] keskustelun ulkopuolella. Jos katsoja sattuisi ottamaan kantaa joihinkin oopperan kuvaamiin olosuhteisiin, se olisi vanhalle oopperalle tappio: tällainen katsoja olisi ”pudonnut tunnelmasta”. (Brecht 1991, 87.)

Eeppisessä teatterissa kriittinen katsoja rikkoo vanhan draaman katsojalle asettaman tehtävän, joka on ainoastaan eläytyminen ja epätodellisen tilan saavuttaminen. Nämä aiheuttavat yksilölle mielihyvää, mutta eivät kehitä hänen ajatteluaan, eivätkä edistä yhteiskunnallista muutosta.

Elettäväksemme annettu elämä on meille liian raskas. Kykenemme kestämään sitä vain helpotuskeinojen turvin. Nämä apukeinot näyttävät keskittyvän kolmeksi pääjoukoksi: [...] harrastukset, [...] korviketyydytykset, [...] ja päihteet [...] Korviketyydytyksiä tarjoaa [...] taide. Nämä päihteet ovat osasyllisiä siihen, että tyhjiin kuluu suuri määrä energiaa, joka voisi parantaa ihmisten osaa maan päällä. (Brecht 1991, 88.)

Eeppinen teatteri ei päihdytä katsojaansa, vaan pyrkii saamaan aikaan kriittistä suhtautumista vallitsevia olosuhteita kohtaan. Yleisö on tärkeä, koska jokainen katsoja on yhteiskunnan jäsen, jolla on mahdollisuus tiedostaa asiat entistä paremmin ja pyrkiä muutokseen.

'Muutos' näkyy Brechtin ajattelussa monella saralla. Ihmisellä on kyky muuttua ja yhteiskunnalla kehittyä mikäli ihmiset niin haluavat. Draamallinen teatteri etenee lineaarisesti ja ajatus "natura non facit saltus" on sille tyypillinen. Ajatus tarkoittaa, että luonto ei tee harppauksia. Eeppiselle teatterille sen sijaan on tyypillistä esittää asiat "facit saltus" – näkökulmasta, joka tarkoittaa, että luonto voi tehdä harppauksia. Edellinen siis korostaa luonnon kehitystä jatkuvuuden näkökulmasta, kun taas jälkimmäinen on edellisen antiteesi, joka uskoo luonnon kehittyvän harppauksittain. Suuret muutokset ovat mahdollisia ja siksi maailma on kuvattava sellaisena kuin se tulevaisuudessa on, eikä sellaisena kuin se tällä hetkellä on. (Brecht 1991, 85.)

#### **4.1.1 Katharsis**

Eeppinen teatteri vaatii uutta dramatiikkaa, koska aristoteelinen dramatiikka nojaa liikaa katsojan eläytymiseen. Päähenkilöä ei pidä jättää maailman armoille, koska on tärkeää, että päähenkilö on toimija, joka voi itse vaikuttaa omaan elämäänsä ja vallitseviin asioihin. Tällöin katsoja saa esimerkin, joka antaa ymmärtää, että vaikuttaminen on mahdollista. (Brecht 1991, 51.)

Draamallisessa teatterissa saadaan aikaan katharsis mimesiksen avulla, jossa näyttelijä jäljittelee myyttistä herosta ja yleisö pääsee näyttelijän kautta osalliseksi sankarin kokemuksista. Näyttelijä toimii sankarin tunteiden välittäjänä. Tragedian päämääränä on katharsis, joka syntyy kun lavalla jäljitellään pelkoa ja sääliä herättäviä toimintoja. Mimesis tuottaa katharsiksen eli katsojan puhdistautumisen, koska hän vapautuu edellä mainituista tunteista. Katsoja näkee eläytymisen kautta sankarin maiseman ja hänen oma aktiviteettinsa ja ajattelunsa tyypistyy. (Brecht 1991, 139, 210.)

Eläytymisestä luopuminen ei tarkoita emootioista luopumista, vaikka emotionaaliset vaikutukset voivatkin olla vaarallisia palvellessaan tiettyjen tahojen etuja. Emotionaalisen vaikutuksen voi kuitenkin yhdistää rationaalisuuteen. Esimerkiksi opetusnäytelmä vaikuttaa vastaanottajaan emotionaalisesti huolimatta rationaalisista lähtökohdista. Muutos teatterin tekemisen lähtökohdissa ei poista tunteita taiteesta, mutta muuttaa emootioiden yhteiskunnallisen roolin siten, että ne eivät ole ylhäältä annettuja, eivätkä palvele tiettyjä vallanpitäjien intressejä. Katsoja tiedostaa intressit ja ottaa kantaa esitykseen siten, että kriittinen ja emotionaalinen ovat keskenään sopuosinnussa. (Brecht, 1991, 211–213.)

Esimerkiksi propaganda pyrkii emotionaaliin vaikutuksiin, jotka palvelevat propagandan levittäjän asiaa, mutta eivät välttämättä sen henkilön etuja, joka mahdollisen emootion kokee. Propaganda on tekijöidensä kannalta epäonnistunut, jos siihen suhtaudutaan liian kriittisesti. Tunteita pyritään herättämään, jotta ihmiset ajattelisivat halutulla tavalla. Eeppisessä teatterissa tunteiden synnyttämistä ei vältetä, mutta ei siihen myöskään pyritä kuten draamallisessa teatterissa.

Yleisesti ottaen aristoteelinen draama synnyttää tunteita ja sosiaalisia impulsseja, mutta kuluttaa ne saman tien loppuun (Em.). Katsoja kokee tunteita, joita esitys on hänessä herättänyt, mutta koska tunteista on tarkoitus vapautua, ne eivät kannusta katsojaa aktiivisuuteen, koska negatiivisista tunteista luovutaan heti ja vapautuminen on henkilökohtainen helpotus. Fokus ei ole yhteiskunnallisessa tilanteessa ja mahdollisessa muutoksessa, vaan yksilössä itsessään. Aristoteelinen dramatiikka houkuttelee katsojan sisäistämään valmiiksi annetun kritiikittömän näkökulman asioihin, joka estää muutoksen tavoittelun.

Katharsis ei ole Brechtille tärkeä, koska se käsittelee katsojaa yksilönä, joka keskittyy henkilökohtaisiin tuntemuksiinsa. Brechtin näkökulma teatterin tarkoituksesta on laajempi. Se toimii apuvälineenä yhteiskunnallisen muutoksen saavuttamisessa. Terapeuttinen yksilökokemus vie huomion tärkeämmiltä asioilta.

## 4.1.2 Vieraannuttaminen

Teatterista on riisuttava kaikki transsitilaa aiheuttavat maagiset elementit, jotka saavat yleisön uskomaan illuusion, jossa lavan fiktiiviset tapahtumat tapahtuvat tässä-ja-nyt. Illusio antaa ymmärtää, että esitys tapahtuu harjoittelemattomana edessämme. Eläytymisen estämisessä Brecht käyttää apuna v-efektiä (verfremdungseffekt) eli vieraannuttamista. Vieraannuttamisen tekniikan tarkoituksena on antaa katsojalle mahdollisuus seurata lavan tapahtumia kriittisesti ja tutkivasti. ”Efektin tarkoituksena on antaa katsojalle mahdollisuus suhtautua näkemäänsä yhteiskunnalliselta kannalta rakentavan kriittisesti.” (Brecht 1991, 121).

Vieraannuttamisen avulla pyritään saamaan aikaan ns. ’vieras katse’, joka ei pidä asioita itsestään selvyyksinä, vaan saa yleisön ihmettelemään. Vieras katse on vaikea, mutta tuottava, koska tuttujen asioiden tarkastelu uudesta näkökulmasta vaatii katsojalta panostusta synnyttäen uutta.

Arkipäivän, välittömän ympäristön tapahtumat ja henkilöt tuntuvat meistä luonnollisilta, koska olemme tottuneet niihin. Ne vieraannutetaan siksi, että ne herättäisivät huomiomme. (Brecht 1991, 155.)

V-efekti tarkoittaa, että tavallisesta tehdään huomiota herättävää ja itsestään selvästä epäselvää, jotta lopulta jokin asia ymmärretään aiempaa monipuolisemmin (Em.). Brechtin progressiivisuuteen pyrkivä näkökulma ei ole uusi. Yhteiskunnallisten normien kyseenalaistaminen on ensin järkyttänyt ja pikku hiljaa uudistanut yhteiskunnan ajatusmalleja ja rakenteita kautta historian. Normaalilta tuntuva asiantila muuttuu epänormaaliksi uskottavan kyseenalaistamisen myötä.

V-efekti estää sekä katsojaa että esiintyjää eläytymästä esitykseen. Tosin harjoitusvaiheessa näyttelijä saa hyödyntää eläytymistä samalla tavalla kuin kuka tahansa henkilö esittäessään kuulijalle toisen henkilön käytöstä pyrkimättä

kuitenkaan vakuuttamaan, että on esittämänsä henkilö. Eläytyminen on hyvä apuväline näyttelijäntyön prosessissa, kun tekstiin ja roolihenkilöön tutustutaan, mutta se on karsittava lopullisesta versiosta pois. (Brecht 1965, 13.)

Näyttelijä ei siis muunnu esittämäkseen henkilöksi, mutta esittää teknisesti niin taitavasti kuin mahdollista tiettyä henkilöä. Tekstinsä näyttelijä lausuu lainauksena eikä improvisointina. (Brecht 1991, 153.)

Eeppisen teatterin näyttelijän on välttämättä kerättävä materiaalia laajemmalti kuin mitä tähän mennessä on tehty. [...] hänen on katseltava ympärilleen. [...] hänen on opittava kopioimisen taito, joka on pannaan julistettu nykyisissä teatterikouluissa, koska se ”turmelee omaleimaisuuden”. (Brecht 1991, 157.)

Näyttelemistavassa, jossa luovutaan totaalista muuntumisesta ja pyritään vieraannuttamaan henkilön sanat ja teot voidaan hyödyntää kolmea tapaa: vuorosanojen siirtäminen kolmanteen persoonaan tai menneeseen aikamuotoon ja kolmanneksi näyttelemisohjeiden tai huomautusten ääneen lausuminen. (Brecht 1965, 85.) Näyttelijän on luonnollisesti helpompaa etäännyttää itsensä tekstistä, mikäli hän ei puhu minämuodossa. Mennyt aika taas kertoo sen, että tapahtuma, jota käsitellään, on takanapäin. Se on näyttelijälle ennalta tuttu toisin kuin ehkä yleisölle. Teksti tulee vieraannuttaa jo harjoituksissa.

Brecht kritisoi aikansa näyttelijäntyötä ja ohjeistaa näyttelijää löytämään uuden ilmaisutavan. Näyttelijän ei tule olla tunteiden vallassa lumottuna. Mitä parempi näyttelijä sitä enemmän hän on tunteiden vallassa ja siksi on toivottavaa, että näyttelijä näytteleisi mahdollisimman huonosti. (Brecht 1965, 13.)

V-efekti vaatii näyttelijältä selkeää näyttelijäntyön ’gestusta’, jolla ilmaista asiansa. Näyttelijän on käytettävä ”ei-vaan-menettelyä”, jossa jokainen roolihahmon tekemä teko sisältää sen vaihtoehdon, että olisi voitu valita toisin. Jokainen ratkaisu on valintaa ja korvattavissa jollain toisella menettelytavalla. Roolihenkilön toimintaa ei pyritä luonnollistamaan, koska jokin toinen vaihtoehto voisi olla yhtä luonnollinen/luonnoton. (Brecht 1991, 153.)



Näyttelijän täytyy löytää psyykkiselle fyysinen ilmenemismuoto. Tunteille on etsittävä selkeä ulkoinen ilmaisutapa esimerkiksi ele. Elettä on jalostettava, jotta se aiheuttaisi vieraantumisen. Mikään arkinen toiminto ei käy. ”Eleen erityinen eleganssi ja sulous luovat v-efektin” (1991, 154). Tässä näkyy Brechtin mieltymys itämaiseen teatteriin, jossa liikekieli on mahdollisimman epäarkista, eikä tottumaton katsoja edes osaa lukea liikkeiden merkityksiä.

Samaistumisesta pitää myös luopua eikä katsojalle saa tarjota ainoastaan yhtä itsestään selvää ratkaisumallia. Katsojalle pitää antaa valinnan mahdollisuus sekä keino kriittiseen katsojuuteen. Katsojan ei tulisi samaistua henkilöhahmoihin, eikä eläytyä tunteisiin, vaan tarkastella esitystä kriittisesti ja nähdä maailmaan mahtuvat monet ratkaisumallit ja käyttäytymistavat.

Yhteiskuntaa pitää käsitellä ikään kuin se tekisi kaiken mitä se tekee kokeiluna [...] Vieraannuttava kuvaus on sellainen, jonka nähdessään katsoja tosin tuntee kuvattavan, mutta samalla se näyttää hänestä vieraalta. (Brecht 1965, 36.)

Uuden vieraannuttamisen tarkoituksena on riistää yhteiskunnan vaikutuksille alttiilta ilmiöiltä luonnostaan lankeavan leima, joka tällä hetkellä on syynä siihen, ettemme puutu näihin ilmiöihin. Maailma on tuotava katsojan eteen ja osoitettava, että siihen on mahdollista puuttua. Katsojaa ei saa ”humalluttaa” esityksen juonenkäänteillä ja tapahtumilla, vaan hänelle täytyy osoittaa, että kaikki edessä nähtävät ratkaisut voisivat olla myös toisenlaisia. (Brecht, 1991, 140.)

Näyttelijällä on yhteiskunnallisesti aktiivinen rooli, koska hänen on oltava yhteiskuntaa arvosteleva. Näyttelijä kääntyy yleisön puoleen ja keskustele sen kanssa kehottaen kuulijoitaan joko puolustamaan tiettyjä oloja tai tuomitsemaan ne riippuen siitä, mihin yhteiskuntaluokkaan he kuuluvat. Näyttelijän yhteys yleisöön on ensisijaisen tärkeä. ”Neljännen seinän illuusio” on poistettava, jotta näyttelijä voi puhua suoraan yleisölle (Brecht 1965, 85). Poistaminen mahdollistaa aktiivisen vuorovaikutuksen yleisön kanssa, jossa myös yleisön osallistaminen ja aktiivisemmän roolin tarjoaminen ovat vaihtoehtoja.

Voyeristinen roolihahmojen ja näyttämön tapahtumien tirkistely, jossa näyttelijä käyttäytyy kuin yleisöä ei olisi olemassakaan, on vanhentunutta ilmaisua. Näyttelijän on päinvastoin otettava kontaktia yleisöön. Vuorovaikutus mahdollistuu ja katsojan rooli muuttuu kun näyttelijä kohdistaa sanansa suoraan hänelle.

## 4.2 Luento eepisenä teatterina

Jeesmiesten ajatuksista löytyy yhtäläisyyksiä Brechtin kanssa, vaikka jälkimmäinen esitti yhteiskuntakriittisiä ajatuksia jo vuosikymmeniä sitten. Molemmat kritisoivat ”riistokapitalismia” ja vallanpitäjien oman edun tavoittelua. Brechtin mukaan tieteellisen katseen ei anneta levitä yhteiskuntaan, että valtarakenne ei muuttuisi ja Jeesmiesten mukaan WTO:ssa tehdään päätöksiä, jotka köyhdyttävät köyhiä entisestään. Jeesmiehet haluavat Brechtin tavoin tuoda näkyviin asioiden moninaisuuden ja kyseenalaistaa asioiden luonnollisuuden. Jeesmiehet kritisoivat Tampereen esityksessä taloudellisten resurssien epätasaista jakautumista. Luento kertoo dokumentin katsojalle siitä miten talouden huipulla oleva eliitti hyötyy kolmannen maailman työntekijöiden riistosta. Jeesmiehet haluavat tuoda esiin valtasuhteet, joissa pääoma hallitsee, eikä etiikalla ole sijaa.

Yhteistä Brechtille ja Jeesmiehille on halu vaikuttaa yleisönsä ajatusmaailmaan ja tapaan katsoa esitystä. Molempien ajattelussa on myös nähtävissä kriittinen suhtautuminen vallanpitäjiin sekä usko yksilön toiminnan hyödyllisyyteen. Brecht on teatterintekijä ja teoreetikko, joka uudistaa teatterinkeinoja ja tapaa katsoa teatteria. Jeesmiehet kertovat dokumentissa periaatteistaan, mutta teoreetikoiksi heitä ei voi kutsua. Heidän työnsä on poliittisen toiminnan suunnittelua ja toteutusta. Jeesmiehillä on esityksen lähtökohdassa tärkeä yhteinen nimittäjä Brechtin kanssa: Tarkoitus on synnyttää kriittinen katsoja.

Andy luennoi suoraan yleisölle olettamatta, että katsoja eläytyy esitykseen. Tässä luento lähenee pikemminkin eppistä teatteria kuin draamallista teatteria, sillä neljänteen seinään ei nojata ollenkaan, vaan kaikki sanottu kohdistetaan yleisöön. Katsoja osallistuu esitykseen omalla ajattelullaan, kirjoittamalla muistiinpanoja ja katselemalla.

Luennoille on tyypillistä tiedon välitys, jossa yleisö toimii kuuntelijana ja tarkkailijana. Luennon tarkoituksena ei ole ainoastaan kaataa tietoa lukijoiden päähän, vaan saada kuulijat ajattelemaan ja myös tuottamaan tietoa. Luento on muodoltaan esitys, johon yleisön ei oleteta eläytyvän, koska se ei sisällä eläytymiseen kannustavaa fiktiivistä materiaalia kuten henkilöhahmoja, joihin voi samaistua. Toki jonkin luennon aiheena voi olla tärkeän henkilön elämäkerta, johon voi ehkä samaistua, mutta luento ei ole tavallisesti teatterillinen esitys, eikä luennolla pyritä yleisön samaistumiseen. Kerrottujen asioiden oletetaan olevan tosia, joten illuusion luomista ei tarvita. Kuulijoiden tulisi seurata aktiivisesti tarjottua informaatiota ja arvioida sen paikkansapitävyyttä.

Konferenssi on yleensä virallisen tahon järjestämä tapahtuma, jonka osio yksittäinen luento on. ”Tulevaisuuden kuidut” – konferenssin järjestää instituutio nimeltä Tampereen Teknillinen korkeakoulu. Instituutiolla on valmis tapahtumamuoto, konferenssi, käytössään. Luennoitsijat kutsutaan koolle ja jokainen pitää aiheestaan luennon. Instituutiota voidaan pitää koneistona ja Brechtin tavoin voidaan ajatella sen vaikuttavan esitykseen, koska tietty konteksti tarkoittaa tiettyä muotoa. Tässä tapauksessa Jeemiä on mukailtava luento uskottavuussyistä. Esitys on siis osittain ennalta käsin strukturoitu. Esitys ei ole poliittisen teatterin lailla koneistosta vapaa.

Toisaalta taas Jeemiet tekevät esityksiään omaehtoisesti, eivätkä työskentele jatkuvasti millekään instituutiolle. Heitä voi ajatella vapaana teatteriryhmänä, jolla ei ole kiinteää esitystilaa, koska esityspaikat vaihtelevat projektin mukaan. Jeemiet esiintyvät Tampereella tietyn koneiston protokollan vaatimalla tavalla, mutta se ei vaikuta heidän työhönsä jatkuvasti.

Hank Unruh on fiktiivinen henkilö, jonka elämästä kerrotaan muutamalla lauseella, mutta Unruhin elämä ei ole luennolla keskiössä. Yleisön ei pidä eläytyä Unruhin elämään, koska se on Jeemiesten asian kannalta epäoleennaista. Esityksessä on kuitenkin läsnä illuusio, jossa Andy näyttelee tekstiilialan huippuosajaa. Arvovaltaa korostetaan uuden innovaation esittelyllä ja assistentin läsnäololla.

Unruhin lisäksi luennolla esiintyy myös muutamia muita fiktiivisiä hahmoja, joihin voi mahdollisesti eläytyä. Hahmoista puhutaan ja he saavat myös visuaalisen ilmentymän PowerPoint -esityksessä. Yritysjohtajalle kehitetään vapaa-ajan asua ja häntä näytetään mm. lenkkeilemässä kultapuku päällään. Yritysjohtaja on luennon päähenkilö ja eepin teatterin vaatimuksen mukaisesti häntä ei ole jätetty maailman armoille. Hän on toimija, toisin kuin orjaan verrattu työntekijä, josta näytetään ainoastaan liikkumatonta kuvaa. Yritysjohtaja ei kuitenkaan ole samanlainen päähenkilö kuin teatterillisissä esityksissä yleensä. Häntä ei näyttele elävä ihminen, eikä katsoja seuraa hänen elämäänsä liittyviä tapahtumia. Hän edustaa yritysjohtajaa yleisesti ennemminkin kuin omaa henkilökohtaista persoonallisuuttaan. Katsoja ei voi samaistua yritysjohtajaan yksityishenkilönä, vaan tietyn statuksen haltijana. Tämä aiheuttaa myös sen, että Jeemiesten luennolla ei synny katharsista, koska luennolla ei pyritä jäljittelemään sääliä ja pelkoa herättäviä tunteita.

Luennolla käsitellyt asiat esitetään yritysjohtajan näkökulmasta. Innovaation kehityksessä on pyritty maksimoimaan yritysjohtajan vapaa-ajan tehokkuus, mukavuus ja taloudellinen etu. Unruh antaa äänensä yritysjohtajalle keskittyen pohtimaan, mikä sille on parasta. Orjista puhuminen kiinnittää huomion yhteiskunnalliseen epäkohtaan ja yleisöllä on mahdollisuus eläytyä orjaan verratun työntekijän asemaan. Sen luulisi herättävän empatiaa, koska se esitetään niin heikkona. Toisaalta kuulijat ovat korkeasti koulutettuja länsimaisen hyvinvointivaltion asukkaita, joten luennoitsijan tarjoama näkökulma tuntuu varmasti läheisemmältä. Työntekijöistä puhutaan yleisesti, eivätkä he saa yksilöinä tai ryhmänä ääntään kuuluville. He ovat äänetön osapuoli, jotka eivät ole läsnä esityksessä, eivätkä puhu omasta puolestaan.

Andy käyttää WTO:sta puhuessaan monikon ensimmäistä persoonaa ”me” ja monikon toista persoonaa ”te” puhuessaan yleisölle. Hän osoittaa sanoillaan, että WTO jakaa tietoa katsojille, koska he ovat tärkeitä tekstiilialan ammattilaisia. Luennoija ja yleisö omaavat erityistä tietoa ja heillä on valtaa. Työntekijä ei kuulu järjestelmään, jossa tietoa jaetaan taholta toiselle. Gabonilaiseen työntekijään suhtaudutaan hyödykkeenä, joka kannattaa pitää kotimaassaan, koska se on edullista.

Andy lupaa luennon alussa, että lopussa esitetään ratkaisu esitettyihin ongelmiin. Draamallisessa teatterissa yleisön fokus on loppuratkaisussa ja Andyn lupaus saattaa aiheuttaa loppuratkaisun odotusta. Yleensä luennoilla ei ole selkeää huipentumaa kuten Jeesmiesten Tampereen luennolla ja tässä esitys lähestyy draamallista teatteria.

Brecht näkee vastakkaisena tunteiden herättämiselle katsojan pakottamisen päätöksentekoon. Tampereen luennon tallenteesta on mahdotonta päätellä yleisön tunteita tai ajatuksia. Katsojat eivät kuitenkaan tiedosta poliittista sanomaa, joten he eivät myöskään tee päätöstä asiaan liittyen. Viestin tiedostamatta jättäminen ei saa aikaan muutosta, johon Brecht tähtää.

#### **4.2.1 Vieraannuttaminen Tampereella**

Jeesmiehet eivät puhu vieraannuttamisesta, mutta pyrkivät samaan kuin Brecht, jonka mukaan teatterin on synnyttävä katsojassa ajattelua ja muutettava maailmaa. Huijaus ja sen paljastaminen median avulla laajemman yleisön tietoisuuteen, sekä tekojen paljastaminen jälkikäteen johtuvat halusta vaikuttaa ihmisiin.

Jeesmiesten luento esittää maailman kehittyvänä, jossa kultapuvun kaltaisia keksintöjä tehdään. Kehityksestä hyötyvät kuitenkin vain tietyt henkilöt. Jeesmiesten tarjoama yksisilmäinen näkökulma esityksessään ei sisällä Brechtin vaatimaa ei-vaan -menetelmää, vaan ”ainoastaan näin” – menetelmän. Jeesmiehet tarjoavat yleisölle yhtä näkökulmaa ylitsepursuavan kritiikittömästi, jotta tilanne muuttuisi yleisön silmissä ironiseksi. Muut katsantokannat rajataan ulkopuolelle ja yleisölle ilmaistaan WTO:n epäeettisenä nähty kanta kaunistelematta. Jeesmiesten ja Brechtin päämäärä synnyttää kriittisyyttä on yhteinen, mutta siihen pyritään eri keinoin.

Yleisö nauraa, kun kultapuku esitellään. Hetki on yllättävä ja ehkä siksi komediallinen. Puvun esittelyä voidaan ajatella v-efektinä, koska hetki ravistelee normaalin luennon rajoja ja tuo uutta perinteiseen luentoan. Verbaalisen materiaalin vastaanottaminen vaatii kuuntelemista ja kenties muistiinpanojen tekoa, mutta uusi tilanne vaatii myös uutta suhtautumistapaa.

Nousiainen vastaa kysymykseen kultapuvun paljastamisen herättämistä ajatuksista, että on olemassa paljon muitakin erikoisen näköisiä pukuja, joita myös he ovat olleet kehittämässä.

Kun ajatellaan avaruuspukua ja palomiesten vaatteita, erilaisia kaivostyöläisten vaatteita, *myrkykaasuja kestäviä sotilaiden taistelupukuja ja kaikenlaisia ammatillisia erikoispukuja niissä on erikoistehosteita*, kultaakin, mutta myös paljon muita metalleja esim. alumiinia. *Uusimmissa versioissa niihin on liitetty antureita ja tietotekniikka, joka välittää anturien (esim. GPS) keräämän tiedon langattomasti kännykän kautta tietokoneelle.* (Nousiainen 4.9.2007.)

Nousiainen näkee kultapuvun yhtenä mahdollisena pukuna, joka voidaan nykyisen teknologian puitteissa valmistaa. Kultapuku ei edellisen kommentin perusteella näyttäyty vieraannuttavana elementtinä. Toisaalta Nousiainen kutsuu kultapuvun paljastusta myös sketsiksi tai teekkarisanaston mukaisesti jäynäksi, koska hetki toi luentoan erikoisen lisän (Em.). Falloksen ja sen toimintojen esittelyn pitäisi aiheuttaa yleisössä kokemus, joka ei saa heitä eläytymään kerrottuun faktaan, vaan sen tulisi näyttää heistä vieraalta ja synnyttää kriittisyyttä. Puvun fallosta voidaan tulkita vieraannuttavana tekijänä, koska

erikoisen näköiset asut, kuten avaruuspuku, ovat yleisölle tuttuja, mutta luultavasti niissä jäljitellään harvemmin genitaalialueita. Tuttuun asiaan on siis tuotu lisää, joka saa sen näyttämään vieraalta. Vieras katse on yhteiskunnallinen katse, jota ei synny Tampereella.

Myös tv-ruutu falloksen päässä tuo työntekijän tarkkailuun uuden lisän. Teknologisesti on täysin mahdollista tarkkailla tietyn tilan henkilöjä toisella puolella maailmaa, mutta puku mahdollistaa tarkkailijan riippumattomuuden paikkaan nähden. Johtajan vapautta halutaan lisätä, kun taas työntekijän itsemääräämisoikeutta pyritään kaventamaan. Unruh esittää, että työntekijöiden kehoon asetettaisiin implantti, jotta tarkkailu olisi mahdollisimman informatiivista.

Luennot luonnollistuvat käytännön kokemusten kautta tapahtumiksi, joissa esiintyy vain pientä variaatiota. Kultapuvun paljastaminen on yllättävä hetki, joka herättää katsojat. Luulisi, että he kuuntelisivat tarkoin, mitä asusta puhutaan. Luento ei koostu vain perinteisestä luennoinnista, vaan siihen tuodaan uusi osa-alue. Luento lähestytään uudesta näkökulmasta, jossa ongelman ratkaisu esitetään käytännönläheisesti ja konkreettisesti todistaen, että kuituteknologiassa on paljon mahdollisuuksia. Tilannetta, jossa kultapuku paljastetaan, voidaan pitää kokonaisuudessaan vieraannuttavana, koska tavallisesta luennosta tehdään epätavallinen demonstraation myötä. Luennon luonnollinen kulku häiriintyy ja yleisölle pyritään vihjaamaan miten ajatella ”oikein”.

Puhuessaan Yhdysvaltojen sisällissodasta Andy kutsuu etelävaltioita ”vapauden kehdoksi, johon pohjoisvallat tunkeutuivat” (*The Yes Men* 2005). Orjuuskysymyksen takia etelävaltioita ei yleensä kutsuta ”vapauden kehdoksi”. Uusi määritelmä etelävaltioille ihmetyttää dokumentin katsojaa ja tekee tutusta asiasta vieraan. Uusi ilmaisu rikkoo perinteisen voittajien historian, jossa esimerkiksi Yhdysvaltojen sisällissotaa tarkastellaan orjuuden lopettajana ja siksi oikeutettuna. Ilmaisua ei kuitenkaan voida pitää ”ei vaan” -menettelynä, jossa on tarkoitus kyseenalaistaa luonnollisina pidetyt asiat ja osoittaa muut mahdolliset vaihtoehdot. Tavallaan Jeesmiehet osoittavat, että asiaa voi tarkastella myös tästä

näkökulmasta, mutta he eivät kuitenkaan tarjoa tätä ajatusta tosissaan yleisölle, vaan se on ironiaa. Ilmaisuu on vieraannuttava, koska se näyttää tutun asian oudossa valossa.

Jeesmiehet eivät ole vieraannuttaneet tekstiään siten, että Unruh esimerkiksi puhuisi itsestään kolmannessa persoonassa. Luentomuoto aiheuttaa kuitenkin sen, että puhutun tekstin aiemman olemassaolon saa tuoda esille esimerkiksi pitämällä muistilappua mukana. Ei ole tarpeen uskotella yleisölle, että luennoijan puhumat asiat syntyisivät esityshetkessä, vaan ne on laadittu etukäteen. Esityksen muoto ei salli Brechtin vaatimia näyttelijäntyön eleitä, jotka saavat aikaan vieraan katseen, koska luennoitsijan on pidättäydyttävä arkisessa ilmaisussa.

#### **4.2.2 Andyn ja Miken roolit**

Brecht vaatii näyttelijältä kriittistä suhtautumista tekstiin ja roolihenkilöön. Hank Hardy Unruhin rooli on kirjoitettu kertomaan niitä ajatuksia, joita Jeesmiehillä on WTO:sta. Näyttelijä ja roolihenkilö ovat samaa mieltä asioiden tilasta, mutta he eivät suhtaudu asioihin samalla tavalla. Andy katsoo asioiden tilaa eri näkökulmasta kuin Unruh, joka puhuu käsikirjoitettua tekstiä näkökulmasta, joka ei kritisoi WTO:n toimintaa ja politiikkaa. Roolihenkilö hyväksyy WTO:n olemassaolon, koska hän työskentelee kyseisessä organisaatiossa.

Andy näyttelee esityksessä Hank Unruhia, mutta yleisö ei näe teatterillista roolia, vaan ainoastaan sosiaalisen roolin, jossa Andy esiintyy. Luennolla Unruh esittäytyy ensisijaisesti WTO:n työntekijänä, eikä karjatilallisen poikana, vaikka tästäkin roolista yleisölle mainitaan. Sosiaaliset roolit ilmentävät henkilöä eri tilanteissa, joissa hän on suhteessa muihin ihmisiin. Voidaan ajatella, että sosiaalisten roolien summa ja eri roolien lukemattomat yhdistelmät kattavat suuren osan yksilön sosiaalista persoonaa.



Jos oletetaan, että Jeesmiehet toimivat luennolla näyttelijöinä niin Brechtin vaatimus näyttelijän kriittisestä suhtautumisesta omiin sanoihin toteutuu. Jeesmiehillä näyttelijä on yksi tekstin luojista ja kriittinen suhtautuminen tekstiin toteutuu, koska teksti on tehty kriittisestä lähtökohdasta. Andy ei usko Unruhin luennoimiin asioihin, vaan suhtautuu niihin kriittisesti. Hän ei kuitenkaan osoita kriittistä näkökulmaa näyttelijäntyöllään. Hän siis täyttää osittain sen mitä Brecht vaatii, mutta ei kokonaan, koska ei näytellessään tarjoa yleisölle vaihtoehtoista ajattelutapaa. Hänen esimerkkinsä ei anna katsojalle vihjettä siitä, että vaihtoehtoinen ratkaisumalli on aina olemassa. Andy kutsuu yleisöä uskomaan omiin sanoihinsa suoraan.

Andyn tullessa luennoimaan tietyssä kontekstissa kukaan ei odota hänen puhuvan roolistaan perheenisänä tai jalkapallon harrastajana, vaan hänen oletetaan puhuvan työstään WTO:n palveluksessa. Samoin on teatterin lavalla. Näyttelijän oletetaan esiintyvän siinä roolissa, jonka käsiohjelma mainitsee tai mainos lupaa poikkeuksia lukuun ottamatta. Onko siis Jeesmiesten toiminnassa kyse näyttelemisestä? Vastaus riippuu paljolti niistä teoreettisista puitteista, joista käsin näyttelijäntyötä tarkastellaan. Andyn näyttelijäntyötä voidaan ajatella sekä eepisenä että draamallisena, koska hän suhtautuu kriittisesti roolihenkilön asenteisiin, mutta toisaalta taas ei paljasta tätä yleisölle, vaan eläytyy rooliinsa tehden siitä mahdollisimman autenttisen.

Jeesmiesten luento koostuu fiktiivisestä materiaalista, joka esitetään totena ja yleisö pitää esitettyjä asioita realistisina. Brechtin vastustama illuusion ylläpitäminen on tavallaan läsnä Jeesmiesten luennossa. He esittelevät uuden innovaation, joka helpottaa spesifin ihmisjoukon työntekoa. Yleisö luulee, että heille esitellään WTO:n keksintö, vaikka näin ei ole. Yleisölle luodaan illuusio tapahtuman ainutlaatuisuudesta ja todenmukaisuudesta. Jeesmiehet rakentavat illuusion ja rikkovat sen paljastamalla huijauksen. Brecht ei edes rakenna illuusiota. Lopputulos on kuitenkin sama: Illuusiota ei ole, vaikka Jeesmiehet eivät lähtökohtaisesti sitä välttä.

Olen pohtinut Brechtin teatteriteorian avulla Jeesmiesten luentoa ja tullut siihen johtopäätökseen, että Jeesmiesten luentoa ei voida varauksetta kutsua eepiseksi teatteriksi, vaikka molemmille on yhteistä kriittinen suhtautuminen asioiden tilaan, katsojan tietoisuuden kasvattaminen ja kriittisen suhtautumisen herättäminen, vieraannuttaminen ja muutokseen tähtääminen. Katsojaa ei kannusteta samaistumaan päähenkilöön, eikä katharsista synny. Esityksestä löytyi myös muutamia draamalliseen teatteriinkin kuuluvia piirteitä kuten loppuratkaisuun keskittyminen ja hetkellinen eläytyminen näkökulmaan tai hahmoon. Esitystä voi kuitenkin jossain määrin tulkita eeppisenä teatterina ja siten myös poliittisena teatterina.

## 5. Augusto Boalin poliittinen teatteri

Tässä luvussa pohdin Jeesmiesten esitystä näkymättömänä teatterina. Näkymätön teatteri kuuluu alistettujen teatteriin, jonka on kehittänyt brasilialainen Augusto Boal. Alistettujen teatteri on usean eri teatterimuodon kattokäsite ja kaikille sen alalajeille on tyypillistä poliittinen kannanotto. Ennen Jeesmiesten esityksen tutkimista näkymättömän teatterin valossa, on selvitettävä, mitä näkymätön teatteri on. Boal esittelee alistettujen teatteria alalajeineen teoksessaan *Theatre of the Oppressed* 1985, jossa hän keskittyy sekä teatterin käytäntöön, teoriaan että teatterin keinoin käsiteltäviin yhteiskunnallisiin ongelmiin.

### 5.1 Näkymätön teatteri osana alistettujen teatteria

Boalin mukaan teatteri ja teatterillisuus ovat ihmiselle luontaisia ominaisuuksia, koska vain ihmisellä on kyky tarkkailla itseään tekemässä jotain. Esimerkiksi kissa voi jahdata hiirtä, mutta vain ihminen on kykenevä maalaamaan taulun itsestään jahtaamassa hiirtä. Tämän mahdollistaa ihmisen tietoisuus. Teatterilla ei ole siis mitään tekemistä fyysisen tilan kuten teatteritalon kanssa, koska teatteri ja teatterillisuus ovat olemassa ihmisessä itsessään. (Boal, 2003/1995, 13.) Teatterissa on keskeistä näyttelijän ruumis, joka toimii teatterin tuotantovälineenä. Teatterillisen ilmaisun keskiössä on näyttelijän keho, joka tuottaa ääntä ja liikettä. (Boal 1985, 125.)

Alistettujen teatterin keskiössä ovat näyttelijät ja yleisö, sekä erilaiset Boalin kehittämät teatteritekniikat. Boalin määritelmä alistetulle ei ole tarkka. Alistettuja voivat olla käytännössä ketkä tahansa.

Which oppressed? All of them. The oppressed in general sense. Too general a sense. And we made use of our art to tell Truths, to bring Solutions. [...] We taught the blacks how to combat racial prejudice –we, who were almost all very, very white. (Boal 2003/1995, 1)

Valkoiset opettamassa vapautumista mustille kuulostaa historian valossa oudolta, koska nimenomaan valkoiset ovat mm. orjuuttaneet mustia. Miten alistetut voivat koskaan vapautua alistajistaan jos he eivät saa itse vapaasti vaikuttaa omaan tulevaisuuteensa? Jopa ”ylivallasta vapautumisen” keinot ovat valkoisten määriteltävissä. Boal ei kuitenkaan sorru antamaan ohjeita ylhäältä käsin, vaan kertoo miten käytännön kokemus on johtanut siihen, että alistettujen teatteri ei taistele alistettujen puolesta vaan heidän rinnallaan. Alistetut saavat itse vaikuttaa omiin asioihinsa, eikä heille tarjota valmiita ratkaisumallia. Alistettujen teatterissa annetaan puheenvuoro niille henkilöille, jotka eivät ole sitä aikaisemmin saaneet.

Monet Boalin ajatukset ovat syntyneet käytännön kautta kuten esimerkiksi ajatus alistetun henkilökohtaisesta oikeudesta tulla kuulluksi.

[...] when the spectator herself comes on the stage and carries out the action she has in mind, she does it in a manner which is personal [...] as she alone can do it, and as no artist can do it in her place. On stage the actor is an interpreter who, in the act of translating, plays false. (Boal 2003, 7.)

On tärkeää, että alistetut pääsevät itse ehdottamaan omia ratkaisumallejaan ongelmiin, koska kukaan ei voi tehdä sitä heidän puolestaan. Jokaisella henkilöllä on oma originelli tapansa hoitaa asiat, jota on mahdotonta kopioida.

Näkymättömässä teatterissa nostetaan yhteiskunnallinen ongelma tai vääryys esiin lavastetun tilanteen kautta. Perusideana on tehdä esitys johonkin muuhun tilaan kuin teatteriin, jossa paikalla olevat ihmiset eivät tiedä esityksen olevan teatteria. Ihmiset ovat paikalla sattumalta, eivät halusta nähdä esitys. Esityksen tarkoitus ei ole viihteellisyydessä, vaan ihmiset pitää saada ajattelemaan ajankohtaisia aiheita ja huomaamaan yhteiskunnassa vallitsevat epäkohdat sekä lopulta toimimaan

niiden poistamiseksi. (Boal 1985, 122.) Näkymättömässä teatterissa näyttelijät luovat alkutilanteen, jossa ilmenee epäoikeudenmukaisuutta. Esityksen edetessä myös katsojilla on mahdollisuus osallistua ja vaikuttaa esityksen kulkuun.

Bertolt Brecht on ollut monessa suhteessa Boalin innoittaja, vaikka Boalin moninaiset teatteritekniikat poikkeavatkin suurelta osin Brechtin kehittelemästä eppisestä teatterista (Em.). Boal käyttää teatterin tekniikoita ja eri teatterimuotoja apuvälineenä yhteiskunnallisessa muutoksessa, eikä kaikkia Boalin keinoin syntyneitä esityksiä voida edes pitää teatterina, koska hän on erottanut teatterin tekemisen teatterista instituutiona. Brecht keskittyi selkeämmin perinteisen teatterin uudistamiseen, eikä esimerkiksi kehottanut viemään esityksiä pois teatteritilasta kuten Boal.

## **5.2 Näkymätöntä teatteria ravintolassa**

Helsingin Sanomissa vuonna 1998 julkaistun artikkelin ”Mies, jonka töistä Brecht uneksi” mukaan näkymätön teatteri syntyi vuonna 1971 kun Augusto Boal joutui pakenemaan sotilasdiktatuuria kotimaastaan Brasiliasta Argentiinaan. Uudessa kotimaassaan hän kehitti vahingossa kuuluisan näkymättömän teatterinsa. Boal sai tietää, että maassa oli voimassa laki, jonka mukaan varattomalla ihmisellä on oikeus mennä mihin tahansa ravintolaan syömään pääruokaa ilmaiseksi, koska kenenkään ei tule nähdä nälkää. Boal oli innoissaan laista ja halusi tehdä esityksen, jolla havainnollistettaisiin lain toimintaa.

Boal ei kuitenkaan voinut mennä itse paikan päälle katsomaan esitystä, että häntä ei lähetettäisi takaisin kotimaansa sotilasdiktatuuriin. Silloin joku sai idean, että ravintolassa olevien ihmisten ei tarvitsisi tietää, että kyseessä on esitys. Idea toteutettiin ja näkymätön teatteri sai alkunsa. Boal järjesti kohtauksen, jossa mies meni ravintolaan ruokailemaan, mutta maksun koittaessa kieltäytyi maksamasta

vedoten edellä mainittuun lakiin. Tästä seurasi tietenkin riitaa henkilökunnan kanssa ja lopulta ravintolasta aiottiin soittaa poliisit paikalle. Tällöin tilanteeseen puuttui lakimiehenä esiintyvä toinen näyttelijä kertoen, että laki on todellinen ja miehen toiminta juridisesti oikein. Ympärillä olevat ihmiset osallistuivat kiivaasti keskusteluun, koska tilanne oli heille totta eikä teatteria. (Mies, jonka töistä Brecht uneksi. HS 21.11.1998, Hannu Harju.)

Edellä mainittu ravintolakohtaus kuulostaa pitkälti samalta kuin Boalin teoksessaan *The Theater of the Oppressed* (1985) esittelemä esimerkki näkymättömästä teatterista. Teoksessa ei kuitenkaan mainita, että kyseessä olisi ensimmäinen näkymättömän teatterin esitys, eikä tapahtumapaikkakaan ole sama. Helsingin Sanomien ravintolakohtaus sijoitetaan Argentiinaan kun taas teoksessa esitellyn tapauksen tapahtumapaikaksi mainitaan Chiclayo, joka sijaitsee Luoteis-Perussa. Kirjan tapauksessa tarjoilija myös kertoo ruuan hinnaksi seitsemänkymmentä solea, joka viittaa todennäköisesti Perun rahayksikköön nuevo soleen eli uuteen soleen. Argentiinan valuutta on peso. ([http://matkailijan.info/valuutat/.](http://matkailijan.info/valuutat/))

Teoksen esimerkki on tarkasti kuvattu ja se tapahtuu hotellin yhteydessä olevassa ravintolassa. Näyttelijät istuutuvat eri pöytiin ja protagonistista saapuu paikalle herättäen heti alussa huomiota kertomalla tarjoilijalle suhteellisen kovalla äänellä, että ei voi syödä hotellin puolella tarjontua ruokaa, koska se on niin huonoa. Liian huomiota herättävästi ei saa esiintyä heti alussa, jotta tilanne ei vaikuta epäilyttävältä. Tarjoilija ehdottaa ruokaa a la carte – listalta huomauttaen samalla sen hinnaksi seitsemänkymmentä solea. Protagonisti vastaa kuuluvalla äänellä, että hinnalla ei ole väliä. Protagonisti syö aterian nopeasti ja on lähtemäisillään, kun tarjoilija tuo laskun. Protagonisti huomauttaa naapuripöydässä istuville, että hänen ruokansa oli paljon parempaa kuin se, jota he syövät. On sääli, että he joutuvat maksamaan siitä. Sitten hän kertoo aikovansa maksaa omasta ateriansaan, mutta matkassa on mutka, koska hän on aivan rahaton. (Boal 1985, 144–147.)

Tarjoilija ihmettelee, miten protagonistista aikoo maksaa ruokansa ja huomauttaa, että tämä tiesi hinnan ennen kuin tilasi. Ympärillä olevat ihmiset seuraavat

tilannetta tarkkaavaisesti ja protagonisti ehdottaa, että voi maksaa ruuan työllään. Hän kehuu taas herkullista annostaan ja surkuttelee, että muille asiakkaille tarjoillaan huonompaa ruokaa. Protagonistin huomautukset saavat aikaan ensimmäisiä kommentteja ruuan ja palvelun hinta-laatusuhteesta. (Em.)

Paikalle kutsutaan päätarjoilija, jolle protagonisti kertoo, että voi maksaa ruokansa vuokraamalla itsensä työvoimaksi, mutta hän ei osaa tehdä juuri mitään, joten hänen on saatava yksinkertainen työ. Mitä esimerkiksi roskien viejä saa palkkaa? Päätarjoilija ei halua antaa tietoa palkkauksesta, mutta kolmas näyttelijä puuttuu puheeseen kertomalla tuntevansa roskien viejän ja hänen palkkansa on seitsemän solea tunnissa. Protagonisti tulistuu ajatuksesta, että roskien viejän on työskenneltävä kymmenen tuntia saadakseen aterian, jonka syömiseen menee kymmenen minuuttia. (Em.)

Protagonisti nostaa panoksia ehdottamalla, että voisi tehdä jotain erikoistuneempaa työtä, kuten hoitaa hotellin kaunista puutarhaa, jota ilmeisesti hoitaa ammattitaitoinen ihminen, koska puutarha on niin kukoistava. Kenties erikoistaitoja vaativasta työstä saisi nopeammin tarvittavan summan kasaan. Tällöin neljäs näyttelijä puuttuu puheeseen kertoen puutarhurin palkaksi kymmenen solea tunnissa. Protagonisti suuttuu jälleen ja vaatii päätarjoilijalta selitystä sille, että henkilö, joka työskentelee säästä riippumatta kauniin puutarhan ylläpitämiseksi, joutuu tekemään seitsemän tuntia ansaitakseen summan. (Em.)

Ravintolasta tulee julkinen keskustelufoorumi, jossa sana on vapaa. Yleisö liikuttuu erään näyttelijän kertoessa, että hänen kotikylässään kukaan ei tienaa seitsemääkymmentä solea päivässä, joten yhdelläkään ei olisi varaa syödä protagonistin saamaa annosta. Tilanteen päättää näyttelijä, joka huomauttaa, että tarjoilijat ovat työtätekeviä henkilöitä, eikä heille haluta ongelmia ja hän ehdottaa kolehtia maksamattoman aterian korvaamiseksi. Osa asiakkaista kieltäytyy osallistumasta, mutta samassa pöydässä ehdottajan kanssa istuvat henkilöt aloittavat keräyksen. Kolehti tuottaa sata solea ja ylimääräiset rahat annetaan tarjoilijoille. (Em.)

## 5.3 Näkymättömän teatterin pääpiirteet

Edellisen luvun esimerkki kertoo minkälaista näkymätön teatteri voi olla, mutta on olemassa ääretön määrä mahdollisia näkymättömän teatterin esityksiä. Esittelen seuraavaksi joitakin näkymättömälle teatterille ominaisia piirteitä, jotta sen voi sijoittaa teatterin kentälle. Toisaalta voidaan pohtia kuuluuko se teatterin kenttään ollenkaan, koska se ei ole teatteria samassa merkityksessä kuin traditionaalinen länsimainen teatteri, jota pidetään taiteena, vaikka variaatio teatterikentän sisällä on laaja.

Näkymättömässä teatterissa ihmiskehon representaatiokykyä on rajoitettu, koska siihen ei voida liittää liikaa fiktiivisiä ominaisuuksia, jotta tilanne pysyisi uskottavana. Ihmistä ei voi laittaa näyttelemään näkymättömän teatterin esityksessä eläintä tai enkeliä, koska katsoja ei uskoisi tilanteen olevan osa arkielämää tai sitten hän luulisi, että esiintyjällä on henkilökohtaisia ongelmia.

Kehoa käytetään yhteiskunnallisten tilanteiden yksilöllisinä ruumiillistumina. Näyttelijä voi esimerkiksi näytellä syrjäytynyttä, jolloin hän edustaa sekä yksilön tilannetta että yhteiskuntaa, jossa syrjäytyminen on mahdollista. Jos protagonistilla on esimerkiksi koditon, kertoo esitys yksilön ongelman lisäksi myös yhteiskunnallisesta ongelmasta, johon katsoja voi halutessaan vaikuttaa.

Näkymätön teatteri vie arjen keskelle ja esiin nostetaan yhteiskunnallinen epäkohta tai muuten tärkeäksi koettu asia. Toisin kuin traditionaalinen länsimainen teatteri se ei pohjaa draamaan. Sen painottaa esityksen huolellista suunnittelua ja harjoittelua. Esitystä on harjoiteltava siten, että kaikki mahdolliset esitystilanteen kehitysuunnat käydään läpi ja tämän pohjalta laaditaan käsikirjoitus tai suunnitelma.



The invisible theater calls for the detailed preparation of the skit with a complete text or a simple script; but it is necessary to rehearse the scene sufficiently that the actors are able to incorporate into their acting and their actions the intervention of the spectator. During the rehearsal it is also necessary to include every imaginable intervention from the spectators [...] (Boal 1985, 144)

Perinteisen käsikirjoituksen, draaman laatiminen repliikkeineen on näkymättömän teatterin esityksen kohdalla mahdotonta, koska esitys toteutetaan julkisessa tilassa. Esityksessä on läsnä satunnaisia henkilöitä, jotka eivät tiedä katsovansa teatteriesitystä. Heidän käyttäytymistään ei määritä teatteritilan etiketti. Siksi tarkka ennustus satunnaisten henkilöiden reaktioista ja kommentteista on mahdoton. Julkista tilaa määrittää oma käyttäytymiskoodistonsa, jonka puitteissa tilanteen etenemistä voidaan ennakoida, mutta käsikirjoituksen tulee olla vain yksi kuvitelluista tapahtuman kuluista. (Boal 1985, 143.)

Käsikirjoitusta ei voi noudattaa ja sen laatimisen tarkoitus on lähinnä pragmaattinen, sillä esityksen onnistuminen on sanoman kannalta tärkeä seikka. Mahdollisimman monen tilanteen läpikäyminen tuo näyttelijälle esiintymisvarmuutta ja harjoituksilla on siten sama tarkoitus kuin traditionaalisessa teatterissa. (Boal 1985, 143–145.) Näkymättömässä teatterissa ei ole selkeää kaarta, joka toistuisi kaikissa esityksissä, koska kaikki riippuu tilanteesta, mutta rakenteesta on selkeästi erotettavissa kolme osiota, joista ensimmäinen on alkukohtaus. Toisessa osiossa näyttelijät aloittavat keskustelun ja kolmannessa osiossa katsoja osallistetaan keskusteluun. Joskus myös katsoja voi olla keskustelun avaaja. Ravintolassa tapahtunut esitys on kokonainen, koska se sisältää perusrakenteen ja esityksessä on selkeän tematiikan lisäksi myös loppuratkaisu, joka tyydyttää kaikkia osapuolia. Kokonaisen esityksen aikaansaaminen ei ole näkymättömässä teatterissa aina mahdollista ja joskus tilanne voi jäädä myös kesken. (Boal 1985, 147).

Boal puhuu protagonistista, mutta päähenkilö ei ole itsestään selvä määritelmä näkymättömässä teatterissa, koska yksi henkilö saattaa olla alun alkaen harjoitusvaiheessa protagonistina, mutta esitystilanteessa asiaan laita voi muuttua. On mahdollista, että jokin keskustelua herättävistä hahmoista on jälkikäteen

tarkasteltuna noussut protagonistin asemaan. Kaikki roolit ovat näkymättömässä teatterissa tarpeellisia ja toisiaan tukevia.

Näkymätön teatteri on toimintakeskeistä. Näyttelijät menevät tilaan toimijoina, joiden teot aiheuttavat polemiikkaa. Aiemmin mainittu ravintolakohtaus kertoo miehen syöneen ruokansa, mutta kieltäytyneen maksamasta. Teot tapahtuvat tässä ja nyt -tilanteessa. Vuorovaikutus paikalla olevien ihmisten kanssa saattaa olla nopeatempoista, eikä asioiden kuvailulle tai selittelylle ole aikaa. Paikalla olevat ihmiset eli katsojat joutuvat suoraan tapahtumien keskelle. Jokin tilanne alkaa, ja vaikka katsoja poistuisi paikalta, hän on ehtinyt edes hetken olla tapahtumassa läsnä.

### **5.3.1 Passiivisesta katsojasta aktiiviseksi toimijaksi**

Varsinkin varhaisemmassa tuotannossaan Boal arvostelee aristoteelista poetiikkaa, jossa katsoja antaa esiintyjälle vallan ajatella ja toimia puolestaan. Brechtin poetiikassa katsoja omaa kriittisen tietoisuuden ja ajattelee itse, mutta antaa esiintyjälle vallan toimia puolestaan. 'Alistettujen poetiikassa' taas keskitytään toimintaan, jossa katsoja ei anna valtaansa pois, vaan ottaa itse protagonistin roolin ja etsii ratkaisuja ongelmiin. Esitykset ovat vallankumouksen harjoittelua. (Boal 1985, 122.)

Näkymättömään teatteriin, kuten muuhunkin alistettujen teatteriin, liittyy ajatus aktiivisesta katsojasta 'spect-actorista', joka ei ole ainoastaan katsoja, vaan myös toimija. Spect—actor muodostuu kahden sanan, spectator ja actor, yhteen sulautumisesta. Katsoja ja näyttelijä yhdistetään, jolloin katsoja ei jää seuraamaan sivusta tapahtumien kulkua, vaan hänestä tulee aktiivinen toimija toisin kuin aristoteelisessa teatterissa, jossa katsoja antaa näyttämöllä olevalle henkilölle

vallan ajatella ja toimia puolestaan. Aristoteelisen esityksen tulee herättää katsojissa sääliä ja pelkoa, jotka lopun katharsis eliminoi. (Em.)

Aristoteelinen poetiikka aiheuttaa liiallista tyytyväisyyttä, eikä kannusta toimimaan. Negatiivisista tunteista puhdistautumalla ihmiset hyväksyvät ympärillään vallitsevan järjestyksen ja menettävät aggressionsa, jonka voisi käyttää vallankumoukseen. (Em.) Boal kritisoi konformistista ajatussuuntaa, jossa mukaudutaan vallitsevaan asiantilaan siitä huolimatta, että vallitsevat olosuhteet voivat sisältää epäoikeutettua vallankäyttöä.

Aristoteelinen teatteri ei provosoi katsojia toimimaan, vaan pikemminkin pitää yllä aikaisempaa yhteiskuntajärjestystä valtasuhteineen. Alistettujen teatterissa pyritään luomaan epätasapainoa, joka luo pohjan toiminnalle. Tarkoituksena on synnyttää ”intoa ja energiaa” toimia, jolloin katsojat puhdistautuvat toiminnan kautta. Toiminta tuottaa katharsiksen.

The goal of the theatre of the Oppressed is not then to create calm, equilibrium, but rather to create disequilibrium which prepares the way for action. Its goal is to *dynamise*. This dynamisation, with the action which results from it [...] destroys all the blocks which prohibited the realisation of actions such as this. [...] it purifies the spect-actors, it produces a catharsis. The catharsis of detrimental blocks. (Boal 1995, 72–73.)

Kaikessa alistettujen teatterissa astutaan askel pidemmälle kuin brechtalaisessa teatterissa, jossa pyritään positioimaan katsoja siten, että hän ei eläydy esitykseen, vaan seuraa esitystä aktiivisena ajattelijana, mutta näkymättömässä teatterissa ”katsojasta tulee spect-actor eli toimija” (Boal, 1995, 73).

Katsojan asema on näkymättömässä teatterissa erilainen kuin traditionaalisessa teatteriesityksessä, jossa ei yleensä joudu toimimaan. Konkreettinen esitykseen osallistuminen muuttaa katsojan asemaa. Hän ei ole pelkästään esityksen katsoja, vaan toimija, jota muut mahdollisesti katsovat. Osallistujasta tulee katseiden kohde. Näkymättömässä teatterissa esityksen järjestäjät seuraavat osallistujien tekoja, mutta spect-actor ei tiedosta asiaa, koska ei tiedä olevansa osa esitystä. Jos osallistujat tietäisivät tapahtuman olevan teatteria, heidän reagointinsa saattaisi

muuttua harkitummaksi itsetietoisuuden kasvaessa. Kertomatta jättäminen on tässä tapauksessa voimavara, koska spect-actorin energia ei kulu itsereflektioon.

On myös mahdollista, että jos katsojat tietäisivät hetken lavastetusta luonteesta, he asettaisivat itsensä automaattisesti yleisöksi ja jäisivät katsomaan tapahtumia kunnioittaen perinteistä dikotomiaa. Jo lapsena opitaan istumaan aloillaan teatterissa ja katsomaan esitys kiltisti loppuun. Esityksen häiritseminen, tapahtuipa se sitten kadulla tai teatterirakennuksessa, koetaan kulttuurissamme loukkaavana.

Näkymättömässä teatterissa pyritään ideaaliin, jossa katsojasta tulee aktiivinen osallistuja. Arkielämään tuodaan lisämaustetta, kun ravintolassa ruokailu ei sujukaan tavanomaisesti. Tilanne poikkeaa odotetusta ja katsoja saattaa joutua osallistumaan esitykseen. Sama tilanne ei toistu teatterissa, koska teatteri on leikkiä, jossa lavalla tapahtuu, mutta katsomon penkit ovat turvallista aluetta.

### **5.3.2 Näkymätön ramppi**

Boal puhuu 'esteettisestä tilasta', joka on suuremman tilan sisältä esiintymistilaksi/-lavaksi valittu alue. Esteettinen tila voi olla esimerkiksi huoneen nurkka. Tilan voi luoda kuka tahansa ja tilan luoja voi esiintyä itsekseen ilman yleisöä tai mielikuvituksen luoman yleisön kanssa samoin kuin näyttelijä treenatessaan esitystä varten. Kuvitteellinen yleisö on tulevaisuuden yleisö, joka on tietyssä hetkessä poissaoleva, mutta läsnä mielikuvituksessa. Esteettinen tila on 'plastinen tila', jossa kaikki on mahdollista. Kuolleet elävät ja kissat puhuvat. Esteettinen tila elää hetkessä, jossa esitys tai harjoitus on käynnissä, ja kun hetki päättyy, esteettinen tila katoaa. (Boal 2003, 18–19.) Näkymättömässä teatterissa ei ole esteettistä tilaa, joka sisältää plastisen tilan. Esityksen on pysyttävä riittävän lähellä arkirealismia. Siitä voidaan myös poiketa, mutta tiettyjen rajojen puitteissa.

Teatteri on julkinen tila, johon voi periaatteessa tulla kuka tahansa lipun lunastanut henkilö. Toisaalta teatteri on osittain suljettu tila, koska sillä on tietyt aukioloajat, eikä sinne välttämättä pääse pääsymaksutta ja siten vapaasti. Kadut ja puistot ovat julkisia ja avoimia tiloja, joissa voi vapaasti kulkea ilman rajoituksia. Teatteria voi esiintyä missä tahansa, mutta se mielletään usein spesifiin tilaan, esimerkiksi teatteritaloon, huoneeseen tai ulkona sijaitsevaan rajattuun alueeseen, sijoittuvaksi taiteeksi.

Teatteritila on tietenkin osa maailmaa, mutta myös oma pieni maailmansa tapahtumiseen. Teatteritilan sisältä löytyy rajoituksia, joista yksi suurimmista on rajaus esiintyjän ja katsojan välillä. Toisissa teatteritiloissa raja on näkyvämpi kuin toisissa. Esimerkiksi monissa Suomen vanhimmissa teatteritaloissa kuten Porin teatterissa näyttämö on selkeästi permanttoa korkeammalla ja kahtiajako näyttämön ja yleisön välillä on selkeä. Tästä kahtiajaosta käytetään käsitettä 'ramppi' (Bahtin 2002, 9). Yleisöllä on teatteritilassa oma rajattu tilansa ja 'mise en scene' kertoo jo terminä, että esitys sijoittuu tiettyyn rajattuun alueeseen eli näyttämölle, johon teatteriesitys sijoitetaan.

Teatteritilalle on ominaista rampin olemassaolo. Ramppi erottaa esiintyjän ja katsojan toisistaan. Ramppia ei kuitenkaan voida ajatella pelkästään fyysisenä etäisyytenä, joka on esiintyjän ja katsojan välissä, vaan ramppi sisältää myös tietoisuuden kahtiajaosta. On esityskohtaista kuinka näkyvä ramppi on.

Katuteatteri poikkeaa edellä olevasta, koska sitä eivät rajaa esityksen vuoksi rakennetut seinät tai aidat ja nimestään huolimatta se voi sijoittua torille, kauppakeskukseen tai lähes mihin tahansa julkiseen tilaan. Tila-aspektin suhteen näkymätön teatteri on lähellä katuteatteria, koska sitä voi esittää missä tahansa. Näkymättömässä teatterissa dikotomia rikotaan, eikä yleisöä rajata omaan tilaan. Se pääsee keskelle tapahtumia, joihin voi osallistua tai olla osallistumatta.

Boal ei käytä termiä ramppi, vaan puhuu teatterissa esiintyvistä muurista, joka erottaa yleisön ja näyttelijän toisistaan, rajoittaen katsojan toimintaa.

[...] the wall that separates actors from spectators immediately arises, reducing the spectator to impotence: a spectator is always less than a man! In the invisible theatre the theatrical rituals are abolished; only the theatre exists. (Boal 1985/1974, 147)

Näkymättömässä teatterissa ramppia ei ole olemassa samalla tavalla kuin traditionaalisessa teatterissa, koska yleisö ei tiedä olevansa yleisöä. Tilaa ei ole jaettu näyttämöön ja katsomoon, vaikka aluksi näyttelijät järjestävät alkukohtauksen, jossa yleisö ei vielä ole mukana. Katsoja on tässä vaiheessa vasta katsoja. Ideaali on kuitenkin kahtiajaon rikkoutuminen, jolloin ramppi ylitetään. Katsojien näkökulmasta ramppia ei ole, koska he eivät tiedä sen olemassaolosta. Esiintyjän näkökulmasta katsottuna ramppi on olemassa, koska hän tietää ketkä kuuluvat esiintyjiin ja ketkä yleisöön. Esiintyjä myös tunnistaa hetken, jolloin ensimmäinen katsoja rikkoo itselleen näkymättömän rampin tullen spect-actoriksi.

Näkymättömässä teatterissa ramppia voidaan ajatella näkymättömänä, koska katsojien ja esiintyjien tilaa ei ole jaettu etukäteen. Ideaalisen näkymättömän teatterin esityksen lopputilanteessa useammasta katsojasta on tullut spect-actor, jolloin esiintyjien lukumäärä on alkutilannetta suurempi. Siltikin vain osa esiintyjistä tietää rampin olemassaolosta tai sen häviämisestä. Näkymättömän ramppi ja sen ylitys ovat yksi näkymättömän teatterin perusasioista. Katsoja ylittää tietämättään rampin, jolloin myös hänen statuksensa muuttuu katsojasta spect-actoriksi.

Näkymättömän teatterin vahvoihin puoliin kuuluu, että se on riisuttu vanhoista kaavoista, jolloin teatterillinen energia vapautuu ja vapaamman teatterin vaikutukset ovat voimakkaammat ja pitkäaikaisemmat. Vanhojen kaavojen murtuminen vapauttaa energiaa. (Boal 1985, 147.)

Todenperäisyys -aspekti vaikuttaa katsojan kokemukseen ja toimintaan. Kun ramppia ei ole, katsoja pitää esitystä tositapahtumana toisin kuin traditionaalisessa teatterissa, jossa lavan tapahtumia ei koeta tässä-ja-nyt – hetkessä tapahtuviksi tosiasioiksi. Kaikki tapahtumat voidaan laittaa fiktion piikkiin toisin kuin näkymättömässä teatterissa, jossa ihmiset kohtaavat esityksen todellisena arkielämän hetkenä.

Rampin puuttuminen vaikuttaa kokemukseen. Tapahtuma saattaa olla elokuvassa tai kirjassa yhtä koskettava kuin todellisessa elämässä tai ehkä jopa koskettavampikin, koska esimerkiksi romaania luettaessa teoksen hahmoihin tutustuu vapaaehtoisesti ja lukija on vastaanottavainen teoksen herättämille tunteille ja ajatuksille. Fiktiivisten hahmojen elämänkohtalot voivat synnyttää empatiaa, mutta näin ei välttämättä tapahdu, jos joutuu väkisin tutustumaan ravintolassa täysin tuntemattomaan ihmiseen ja hänen elämäntilanteeseensa.

Fiktiiviseen hahmoon tutustutaan vapaaehtoisesti ja siksi usein myös syvällisemmin. Tunnin mittaisessa teatteriesityksessä henkilöhahmoista saadaan yleensä tietää paljon. Yleisölle kerrotaan dialogin ja näyttelijäntyön avulla roolihenkilön intiimejäkin asioita. Näkymättömässä teatterissa katsojan on pääteltävä nopeammin ja vähemmän informaation turvin, mistä on kysymys, eikä ole olennaista pitääkö katsoja roolihenkilöstä vai ei. Roolihenkilöstä ei välttämättä edes kerrota mitään henkilökohtaista, koska esityksessä tärkeintä on yhteiskunnallisuus.

Näkymätön teatteri nojaa faktan ja fiktion vastakkaisuuteen. Fiktiivisen hahmon tuskaan voi samaistua hetkellisesti, mutta fiktiivisen tuokion päätyttyä voi palata normaaliin elämään projisoiden pahat tapahtumat fiktion maailmaan. Arkielämässä projisointi on vaikeampaa, koska tapahtuma on tuotu osaksi todellista elämää ja sen voi kohdata esimerkiksi työmatkalla. Faktaksi kokeminen ei välttämättä saa ihmisiä toimimaan, mutta näkymätön teatteri tuo epäkohdat arjen keskellä vallitseviksi tosiasioiksi, jolloin ne on vaikeampi ohittaa. Käytännön kokemus epäkohdasta tekee siitä konkreettisemmän.

## **5.4 Luento näkymättömänä teatterina**

Tässä kappaleessa tulkitseen Jeemiesten esitystä näkymättömänä teatterina. Boalin tapaan Jeemiehet keskittyvät esityksessään ottamaan kantaa yhteiskunnallisiin asioihin eli kummassakin tapauksessa lähtökohdat ovat tärkeiden asioiden esille tuomisessa. Kummassakaan tapauksessa yleisö ei tiedä, että tilanne on lavastettu. Jeemiesten luento on toki luento, mutta se sisältää reaali maailmaan tuotuja fiktiivisiä elementtejä ja näyttelijäntyötä. Yleisö ei tiedä, mistä tilanteesta on perimmiltään kyse. Ainoastaan tekijät tietävät sen. Yleisöä johdetaan molemmissa tapauksissa tahallisesti harhaan, jotta heidät saataisiin reagoimaan.

Molemmilla tahoilla on nähtävissä yhtäläinen ajatus yhteiskunnassa vallitsevasta epäoikeudenmukaisuudesta, joka on paljastettava. Ajatus sisältää implisiittisen oletuksen, että tekijöillä on tiedossaan ne epäkohdat, jotka pitää tehdä tiettäväksi myös muille. Ajatus on sekä elitistinen että tasa-arvoa tuottava. Toisaalta tekijät olettavat omaavansa tietoa, jota muilla ei ehkä ole ja ottavat oikeudekseen herättää ihmisiä huomaamaan totuus. Toisaalta taas on todennäköistä, että yhteiskunnallisiin seikkoihin perehtyneillä henkilöillä on olemassa tietoa, jota kaikilla ei ole ja he haluavat jakaa tiedon myös muille.

Jo aiemmin tuli esiin, että näkymättömässä teatterissa ramppi on näkymätön, koska yleisö ei tiedä, että kyseessä on esitys. Katsoja ei siis tunnista eroa esiintyjän ja katsojan välillä ja siksi hänestä voi tulla spect-actor. Jeemiesten esityksessä ramppi on näkyvässä, koska ihmiset suhtautuvat tilanteeseen alusta alkaen luentomuotoisena esityksenä. Tila on jaettu esiintymislavaan ja katsomoon ja yleisö asettuu sille varatuille paikoille. Ramppi erottaa WTO:n luennoitsijan yleisöstään. Yleisö tietää, että kyseessä on esitys. Katsojat eivät kuitenkaan tiedä sitä, että esiintyjän toiveena on rampin rikkoutuminen siten, että yleisö huomaa, että toisella puolella ei ole WTO:n työntekijä vaan aktivisti. Tämä muuttaisi koko tilanteen luonteen. Provokatiivisen puheen tavoite on saada yleisö ymmärtämään, että kyseessä on huijaus ja saada yleisö reagoimaan. Tavoitteen toteutuminen tarkoittaisi, että Jeemiehet ovat onnistuneet esityksessään, koska he ovat tuottaneet kriittisen katsojan ja illuusio WTO:n edustajasta katoaa.



Jeesmiesten esityksessä on itse asiassa olemassa kaksi eri ramppia. Ensimmäinen ramppi on WTO:n työntekijän ja yleisön välillä. Yleisö kunnioittaa esiintymään tullutta henkilöä ja ramppi on oikeutettu, koska on selvää, että erityistietoa omaava henkilö luennoi yleisön edessä. Jos yleisö huomaisi mistä on kysymys, muuttuisivat ramppi ja koko esitystilanne, koska yleisön edessä olisivatkin aktivistit, joilla ei ole juridista oikeutta esiintyä yleisön edessä väärennetyin henkilötiedoin. Heidät saatettaisiin poistaa lavalta, koska toinen ramppi ei ole yhtä oikeutettu kuin ensimmäinen. Nousiaisen mukaan tapaus oli TTKK:n kannalta petos, vaikka he eivät sitä pidemmälle vieneetkään. Rehtorin ja WTO:n Richard Hughesin kanssa käydyissä keskusteluissa päädyttiin siihen, että kumpikaan osapuolista ei halunnut nostaa petossyytettä. He tulivat siihen tulokseen, että joskus julkisuus voi olla myös eduksi, olipa se hyvää tai huonoa. (Nousiainen 4.9.2007.) Yleisön tietoisuus vaikuttaa sen asenteseen ramppia kohtaan. Paljastusta edeltävän tilanteen kahtiajako on oikeutettu, kun taas paljastuksen jälkeinen ei.

Tampereen luennolla rampin asema ei muutu, koska esitystä ei kyseenalaisteta. Ramppi pysyy, emmekä tiedä oliko yleisön joukossa joku, joka sai selville, että kyseessä oli aktivistien WTO -kriittinen esitys. Jos oletamme, että näin olisi ollut, niin kyseisen katsojan ja esiintyjien välillä oleva ramppi olisi ollut katsojan ja aktivistien välinen. Oletettu katsoja ei kuitenkaan rikkonut illuusiota, joten Jeesmiehet saivat jatkaa esitystään rauhassa ilman keskeytyksiä. Katsojalla olisi ollut potentiaalinen mahdollisuus paljastaa huijaus. Voidaan vain arvailla mitä olisi tapahtunut, jos yleisö olisi murtautunut ensimmäisen rampin. Kutsumattomat vieraat olisivat ehkä joutuneet poistumaan paikalta, jolloin ramppi aktivistien ja yleisön välillä olisi ollut olemassa vain hetken.

Rampin olemassaolo on riippuvainen yleisöstä. Parhaimmillaan molemmat rammit olisivat voineet olla läsnä yhtä aikaa, jos osa yleisöstä ymmärsi, että edessä ei seiso WTO:n luennoitsija. Tilanne poikkesi suuresti normaalista konferenssista, joten emme tiedä, olisiko Jeesmiehet heitetty saman tien ulos, vaikka huijaus olisi paljastunutkin. Luennosta puuttuu näkymättömän teatterin esitykselle ominainen katsojan nouseminen spect-actoriksi ja hänen ratkaisumallinsa ongelmien

korjaamiseen. Jeesmiehet kuitenkin toivovat katsojastaan spect-actoria, vaikka eivät sitä Boalin termein ilmaise.

Jeesmiesten on tähdättävä näkymättömän teatterin tavoin autenttisuuteen, koska yleisö ei saa kokea esitystä lavastetuksi. Jeesmiehet pyrkivät ironialla toivottuun lopputulokseen eli yleisön osallistumiseen. Alussa ei saa olla liian provokatiivinen, että ramppi ei murtuisi liian aikaisin ja Jeesmiesten luento alkaakin normaalien kohteliaisuuksien parissa. Jeesmiehet ovat tässä samoilla linjoilla näkymättömän teatterin kanssa, jossa alkukohtauksen ei tule olla liian huomiota herättävä, jotta esityksen voi uskoa arkielämäksi. Jeesmiesten vierailut ympäri maailmaa eivät onnistuisi ilman sellaisen mielikuvan luomista ja ylläpitämistä, että he todella työskentelevät WTO:ssa ja ovat alansa huippuja. Ensimmäisissä kontakteissa kutsuvaa tahoä kohtaan on pyrittävä uskottavuuteen. Samoin esityksen alussa on esiinnyttävä uskottavasti edustamassaan roolissa, jotta ei paljastuisi saman tien.

#### **5.4.1 Protagonistin keskeinen asema**

Protagonistilla on keskeinen asema Jeesmiesten esityksessä, kun taas näkymättömässä teatterissa näyttelijöitä on enemmän jo pelkästään useiden näkökulmien vuoksi, joita keskusteluun pyritään tuomaan. Luento taas on muodoltaan esitys, jossa yksi päähenkilö on käytännöllisin ratkaisu, koska tavallisesti luennon pitää vain yksi henkilö kerrallaan. Protagonisti ei myöskään vaihdu ja Unruh on alusta loppuun asti äänessä.

Jeesmiehet kaipaavat teoilleen mediahuomiota toisin kuin Boal, joka toimii enemmän ruohonjuuritasolla. Omien sanojensa mukaan Jeesmiehet eivät tee esitystä pelkästään niiden 100–200 henkilön takia, jotka käyvät kuuntelemassa

heidän luentoaan, vaan he haluavat myös julkisuutta, jotta yhä useammat henkilöt ”voisivat kiinnostua globalisaation vastaisista ajatuksista” (*The Yes Men* 2005). Boal on vuosien myötä saanut julkisuutta itselleen ja edustamalleen teatterille, mutta hän ei pidä sitä samalla tavalla tavoiteltava kuin Jeesmiehet.

Medianäkyvyys nostaa protagonistin entistä tärkeämpään asemaan, koska Andy on esiintynyt useissa mediafoorumeissa eri nimiä käyttäen. *Aamulehdessä* julkaistiin 17.8.2001 Tulevaisuuden kuidut – konferenssista kertovan jutun yhteydessä puolen sivun kokoinen kuva Unruhista kultaisessa asussaan. Miken rooli on myös tärkeä uskottavaa mielikuvaa luotaessa, mutta hän ei ole julkisuuden valokeilassa samalla tavalla kuin Andy, jonka yleisö saattaisi jopa tunnistaa hänestä julkaistujen kuvien perusteella. Andy on Jeemiesten ”tähti”, vaikka *The Yes Men* – dokumentin ilmestyttyä kaikki Jeemiiehet ovat astuneet julkisuuteen. Näkymättömässä teatterissa näyttelijän virtuoosimaisuus tai henkilökohtaiset kyvyt eivät ole keskustelulistalla, eikä esityksiä myöskään kuvata, koska mikään ei saa häiritä uskottavuutta. Boal ei myöskään kutsu näkymättömän teatterin näyttelijöitä nimeltä teoksissaan.

Julkisuusseikka liittyy Boalin ja Jeemiesten erilaiseen suhtautumiseen esityksen fiktiivisen luonteen paljastamista kohtaan. Jeemiiehet ottavat itse yhteyttä mediaan ja paljastavat esityksensä huijaukseksi kun taas Boalin mielestä näkymättömä teatteria ei saa koskaan paljastaa. Yleisön annetaan luulla, että kyseessä oli todellinen tapahtuma ja protagonistista jää todellisena henkilönä katsojien mieleen. On mahdollista, että häntä ja hänen elämäntilannettaan muistellaan jälkikäteen. Jeemiesten protagonistista on esityksen ajan todellinen henkilö katsojille, mutta yleisön saadessa tietää, että Unruh onkin Jeemiies Andy, protagonistista katoaa.

Jeemiiehillä ei ole ns. tukevia näyttelijöitä, jotka olisivat soluttautuneet yleisön joukkoon kuten näkymättömässä teatterissa. Yleisön täytyy löytää toimijuus ilman esimerkkiä. Kukaan ei avaa keskustelua yleisön puolesta. Molemmissa esityksissä pyritään provosoimaan katsojaa. Jeemiiehet tekevät sen ironialla ja näkymättömässä teatterissa tilanne pyritään luomaan sellaiseksi, että sitä ei ole

helppo ohittaa. Provosoiminen ei jää pelkästään alkutilanteeseen, vaan se jatkuu keskustelussa, jossa katsojaa autetaan toimijaksi ryhtymisessä. Molemmissa tapauksissa provosointi jatkuu pitkin esitystä.

Jeesmiesten protagonistilla on nimen lisäksi asema, jota hän edustaa. Näkymättömässä teatterissa taas roolihenkilöt ovat anonyymejä, koska nimi ei ole esityksen kannalta tarpeellinen yksityiskohta kuten Jeesmiehille, jotka esiintyvät organisaation nimissä. Ravintolassa ruokailevaa henkilöä ei tarvitse nimetä ja muut keskusteluun osallistuvat näyttelijät ottavat katsojan näkökulmasta osaa keskusteluun vain siitä syystä, että sattuvat olemaan tilanteessa läsnä, joten esittäytyminen ei ole tarpeen. Jeesmiehillä protagonistin status on tärkeä esityksen kannalta, koska status oikeuttaa tietyssä tilaisuudessa esiintymisen. Näkymättömässä teatterissa protagonistin statuksella ei yleensä ole merkitystä, mutta paikoin statusta hyödynnetään kuten ravintolaesimerkissä asianajajan kohdalla. Hän on ammattinsa vuoksi uskottava. Häntä ei epäillä, kun hän kertoo laista, joka oikeuttaa köyhän henkilön maksuttoman aterioinnin. Asianajajan korkea status saa yleisön olettamaan, että hän tietää asiasta keskimääräistä enemmän.

Jeesmiesten protagonistin on lähempänä traditionaalisen teatterin roolihenkilöitä kuin näkymättömän teatterin henkilöitä, joista kerrotaan todella vähän. Unruhistä kerrotaan jotain taustatietoja kuten syntymäpaikka, koulutus ja miksi hän kiinnostui kaupankäynnistä. Roolihahmosta ja sen henkilöhistoriasta tiedetään siis suhteellisen paljon. Unruh esitellään myös liiketalouden maisterina ja henkilönä, joka työskentelee arvovaltaiselle taholle. Protagonistin status on korkea.

Jeesmiesten esityksiä ei tuoda Boalin tavoin ”tavallisten ihmisten” lähelle niihin tiloihin, joissa he liikkuvat. Boal haluaa pitää yleisön osallistumiskynnyksen matalana, joten esityksissä ei ole tarkoituksenmukaista käyttää korkeimpia mahdollisia statuksia. Jeesmiehillä on taas poikkeuksetta kyse auktoriteettina esiintymisestä ja esitykset sijoittuvat erityisiin tapahtumiin ja tiloihin, joihin kaikilla ei ole pääsyä. Jeesmiesten esitys seurataan todennäköisemmin alusta loppuun asti kuin näkymättömän teatterin esitys, jonka voi sivuuttaa poistumalla

paikalta tai kävelemällä ohi. Dokumentissa ei ainakaan näytetä, että yksikään yleisön jäsen olisi poistunut paikalta kesken esityksen. Riippuu tietenkin tilanteesta/tilasta kuinka helppoa esityksen seuraamista jättäminen on. Kadulta on helpompi poistua kuin vaikka ravintolasta jos ruokailu on kesken.

#### **5.4.2 Auditorion yleisö**

Näkymättömän teatterin kaltaisessa poliittisessa teatteriesityksessä katsojan huomion tulee kiinnittyä esityksen tarjoamiin yhteiskunnallisiin väittämiin, eikä esimerkiksi fiktiiviseen tarinaan. Yleisöön pyritään vaikuttamaan ja vaikuttamisella pyritään reagointiin. Tampereen luennolla viimeistään kultapuvun paljastamisen piti saada ihmiset kommentoimaan esitystä. Jeesmiehillä alkutilanne reagoinnin saavuttamiseen on vaikeampi näkyvän rampin takia. Yleisö ja esiintyjät ovat lähtökohdiltaan erillään, jolloin ramppi saattaa toimia kynnyksenä yleisön reagoinnille. Yleisö tietää rampin olemassaolon ja kunnioittaa kahtiajakoa toisin kuin näkymättömässä teatterissa, jossa perinteinen jako esiintyjät vs. yleisö ei päde. Tampereen luennolla taas esiintyjät ja yleisö ovat selkeästi erillään toisistaan. Yhteistä edellisille on esteettisen tilan puuttuminen.

Jeesmiesten esityksessä tila vaikuttaa siihen, keitä yleisössä on läsnä. Esiintymistila poikkeaa näkymättömän teatterin esiintymistiloista, jotka ovat täysin julkisia. Jeesmiesten esiintymistila on TTKK:n auditorio, jonne voi periaatteessa tulla kuka tahansa, mutta käytännössä näin ei tapahdu. Paikalla on valikoitunutta yleisöä. Jeesmiesten esitykseen tulee lisädramatiikkaa dokumentin myötä, jossa korostetaan tietoa siitä, että yleisössä on arvovaltaisia henkilöitä, jotka eivät kyseenalaista kuulemaansa. Jeesmiehet myös kommentoivat suomalaisten korkeaa koulutustasoa yleisesti ja ihmettelevät miten esitys meni läpi. Myös katsoja korostaa yleisön arvovaltaisuutta, mutta eri näkökulmasta.

Hänen mukaansa keinot kriittisen katsojan synnyttämiseen eivät olleet kohdallaan.

Yleisö oli varsin tietoinen tästä aihepiiristä ja alan ammattilaisia ja WTO:n tuntijoita ja tiesivät kymmenien vuosien takaa mitä WTO:lla on tapahtunut ja mitä kaupassa on tapahtunut. *Teollisuus oli halpatuonnin alla pakotettu kilpailuun sillä hinnalla, siksi alihankinta halpojen työvoimakustannusten maista. Kehittyneiden maiden valmistajat vaativat myös kunnollisempia työoloja halpamaihin, jotka usein ovat (kommunistisiakin) diktatuureja.* Ei kriittistä katsojaa voi synnyttää siinä porukassa tämmöisillä tempuilla. (Nousiainen 4.9.2007)

Nousiaisen mukaan myös kehittyneissä maissa vaaditaan parempia työoloja kolmansiiin maihin. Jeesmiesten toive vastuullisesta yksilöstä ei kuitenkaan toteudu esityksessä. Ideaali yksilö ei vaikenisi, vaan puuttuisi kohtaamansa vääryyteen. Jeesmiesten käsikirjoitus sisältää epäkohdat, joihin tarttua, mutta niitä ei osoiteta yleisölle yhtä selkeästi kuin näkymättömässä teatterissa, jossa näyttelijä tekee aloitteen.

Puhuessaan orjatyövoimasta Andy toteaa, että Suomen lainsäädäntö ei salli lapsityövoiman käyttöä, joten ”nuorisomarkkinat eivät ole saatavilla”. Andy todistaa, että orja kannattaa jättää kotimaahansa, koska ”lapset/nuoret voidaan työllistää ilman rajoituksia”. (*The Yes Men* 2005.) Yleisölle kerrotaan suoraan epäkohta, mutta esitys ei perustu lapsityövoiman kritisointiin, vaan se näyttäytyy yhtenä suuremman ongelman osana. Luennolla tulee esiin useita uusliberalismin aiheuttamia epäkohtia, mutta yksittäistä ongelmaa ei avata syvemmin. Ne mainitaan ainoastaan verbaalisella tasolla, kun taas näkymättömässä teatterissa ongelma pyritään nostamaan esiin myös tilanteen tasolla.

Katsojan osallistuminen tekee hänestä pelkän katsojan lisäksi myös toimijan eli spect-actorin. Jeesmiesten esityksessä spect-actoria ei synny. Näkymättömän teatterin kannalta luento olisi jäänyt keskeneräiseksi tai esitys olisi epäonnistunut. Yleisö ei kuitenkaan ole täysin reagoimatonta. Dokumentissa ei näytetä pitkiä ottoja yleisöstä, mutta muutamia mielenkiintoisia hetkiä näytetään. Yhdessä otossa Unruh on juuri paljastanut yleisölle kultapuvun ja yleisöä kuvataan takaviistosta oikealta. Kuvassa lähimpänä on yhteensä kymmenen henkilöä, joista osan kasvoista ei näy edes profiilia. Parhaiten näkyvät kaksi naista, joista toinen

ottaa valokuvan esityksestä ja vieressä istuva henkilö vilkaisee käteensä nojaten valokuvan ottajaan laittaen saman tien nyrkkinsä suun eteen. Ehkä katsojaa naurattaa tai ehkä hän vilkaisee vieressä istujaa muuten vain. Valokuvaamisesta ja nopeista katseista päätellen tilanne näyttää tavallisesta poikkeavana.

### 5.4.3 Luennon analyysiä

Tampereen luennolla Jeesmiesten ironia kasvaa pikkuhiljaa. Andy aloittaa esiintymisen esittäytymällä ja mainitsee kohteliaasti, että ”on kunnia olla Tampereella puhumassa maailman merkittävimmille tekstiilialan työntekijöille”. Aloitus on virallinen ja Hank antaa tunnustusta yleisölle kutsumalla heitä tekstiilialan asiantuntijoiksi. Jeesmiesten ironia tulee esiin pikku hiljaa pala palalta.

Unruhin ottaessa esille työnjohdon suurimmat ongelmat ”yhteydenpidon etätyövoimaan ja vapaa-ajan terveellisen määrän viettämisen” ilmestyy valkokankaalle piirretty kuva, joka on otsikoitu nimellä: ”Management problems”. Kuvan oikealla laidalla on valkoihoinen nainen, joka kättelee yhtä hänen vasemmalla puolellaan seisovasta seitsemän tummaihoisen miehen joukosta. Katsoja näkee hieman etukumarassa seisovat miehet profiilissa, koska he ovat kääntyneenä valkoista naista kohti. Naisen rintamasuunta on eteenpäin kuvan katsojaa kohti ja hänen oikea kätensä ojentuu etuviistoon vasemmalle. Naisen ja miehen kättelevien käsien yli on vedetty punainen viiva.

Yksi tapa tulkita kuvaa on se, että nainen edustaa työnjohtajaa ja miehet edellä mainittua etätyövoimaa. Naisen asento saa hänet näyttämään vastahakoiselta kätteleijältä, koska hän ei ole kääntynyt kunnolla kättelemiään ihmisiä kohti. Myös hänen kasvojen ilmeensä on nyreä. Miesten kumara asento tekee heistä nöyrän oloisia, koska he painavat päätään hienoisesti alaspäin. Punainen viiva käsien

päällä voisi viitata siihen, että monikansallisten yhtiöiden johto ei koskaan tapaa etätöyövoimaa, koska he työskentelevät eri puolella maapalloa ja heitä on niin paljon. Se voi viitata myös ihmisten statuksiin. Valkoinen johtavassa asemassa oleva henkilö ei välttämättä edes halua kohdata kolmannen maailman työntekijöitä, jotka toimivat monikansallisten yhtiöiden tai niiden alihankkijoiden kasvottomina tuotannon ylläpitäjinä.

Vapaa-ajan vaalimisesta puhuttaessa valkokankaalle ilmestyy ying ja yang -symbolia muistuttava kuvio, jonka päälle tulee yksitellen kuvia eri vapaa-ajanviettomahdollisuuksista. Valkokankaalla esiteltävät vapaa-ajan aktiviteetit samppanjapullo, suihkukone, purjeveri ja tenniksen pelu saattavat olla monikansallisten yrityksen johtajille mahdollisia, mutta eivät läheskään kaikille varallisuusseikkojen vuoksi. Samppanja on kallista, suihkukoneista puhumattakaan. Tennis ja purjehdus eivät myöskään profiloitu tavallisimmiksi kansan harrastuslajeiksi. Jeismiethet ironisoivat elitististä elämäntapaa.

Myös ”verisestä ja huonosti tuottavasta sodasta” puhuminen edustaa Jeismiethen ironiaa, koska he näkevät WTO:n edustavan yksisilmäisesti taloudellista hyötynäkökulmaa ja puhuttaessa niinkin brutaalista asiasta kuin sodasta Unruh keskittyy taloudelliseen hyötyyn ja tuottavuuteen. Hän rinnastaa verisyyden ja huonon tuottavuuden kuin ne olisivat kaksi yhtä traagista asiaa.

Andy kertoo etelän olleen 1860 –luvulla rikas ja kutsuu etelävaltoja ”vapauden ja autuuden kehdoksi, johon pohjoisvallat tunkeutuivat”. Samalla valkokankaalle ilmestyy erotuomari, joka pitää erillään mustaa ja valkoista miestä, jotka näyttävät siltä kuin olisivat hyökkäämässä toistensa kimppuun. Miehillä on kädet nyrkissä ja he ovat vastakkain, kun taas heidän välissään seisova erotuomari kypärineen ja suojustimineen seisoo keskellä rintamasuunta katsojaa kohti. Hän edustaa pohjoisvaltalaisista ja taisteluparin osapuolet ovat etelävaltiolainen ja orja. Etelävaltiolaisen ja orjan esittäminen tasavertaisena taisteluparina vähättelee orjien alisteista asemaa suhteessa orjuuttajiin. Myös etelän kuvaileminen ”vapauden ja autuuden kehdoksi” on epätavallista ja hätkähdyttävää. Poliittinen korrektius on kadonnut Jeismiethen esityksestä, mutta siihen ei reagoida.



Unruh esittää ajatuskokeessa, että ”markkinat olisivat lopulta korvanneet orjuuden siistimmällä työvoimalla” (*The Yes Men* 2005). Unruh esittää markkinat itseohjautuvana järjestelmänä tai toimivana subjektina, joka olisi joka tapauksessa kääntänyt asiat parhain päin ilman pohjoisvaltojen puuttumista tilanteeseen. On ironista, että Andy mainitsee itse tietenkin vastustavansa orjuutta, mutta lisää lähes samaan hengenvetoon, että markkinat olisivat joka tapauksessa pitäneet huolta orjuuden loppumisesta.

Valkokankaalle ilmestyy kuva, jonka otsikko on ”No excuse for war” ja kuvassa on kaksi mieshenkilöä uhittelemassa toisilleen ruoskat kädessä. Unruh kertoo, että sisällissotaa puolustetaan yleensä sillä, että se teki laittomaksi vasten tahtoaan maahan tuodun työvoiman. (*The Yes Men* 2005.) Sisällissota ei ollut Unruhin mukaan oikeutettu ja se oli myös turha, koska orjuus olisi joka tapauksessa kehittynyt etätyöjärjestelmäksi. Ihmisten ei tarvitse huolehtia asioista, koska markkinat kääntävät asiat parhain päin.

Andy osoittaa luennoinnillaan, että kolmannen maailman työntekijät ovat orjia, koska he työskentelevät suuryrityksille pienellä palkalla ilman etuuksia. Väite tulee parhaiten esiin kahden peräkkäisen PowerPoint – kuvan rinnastuksella. Ensimmäisessä on Suomen kartta ja orja. Kuvan otsikko on ”Slave in Finland”. Seuraavassa kuvassa on Länsi-Afrikan kartta ja kuvan otsikko on ”Worker in Gabon”. Orjan jättäminen kotimaahansa tarkoittaa, että orja voi olla vapaa, eivätkä häntä kiusaa sellaiset seikat kuten rasismi ja koti-ikävä. (Em.) Jeesmiesten tarkoituksena on tehdä niin suuri ylilyönti puhuessaan vapaista markkinoista, että yleisö huomaisi ironian ja reagoisi epäeettisiin yksityiskohtiin, mutta näin ei käy. Kukaan ei kritisoi näkyvästi Jeesmiesten sanoja.

Kultapuvusta on pyritty tekemään mahdollisimman provosoiva, koska Jeesmiehet olettavat, että viimeistään siinä vaiheessa yleisö ymmärtää esityksen luonteen. Puvusta nousee esiin fallos, jonka tarkoituksen Unruh kertoo yleisölle, mutta puvussa on myös toinen lisäke, jota ei selitetä sen kummemmin. Kultapuvun takamuksessa on ilmalla täyttyvä osio. PowerPoint – esityksessä näkyy kuva kultapuvun rakenteesta ja kuvasta selviää, että puvussa on sensoreita, jotka ottavat

vastaan viestejä työntekijöiden tuntemuksista. Kanavat ovat puvun takaosassa, jolloin viestit tulisivat suoraan puvun käyttäjän pakaroihin. Kultapuvun fallos on niin dominoiva, että toinen uloke jää huomiotta. Se muistuttaa lähinnä vaippapaviaanin takamusta. Fallos ironisoi valkoisen miehen ylivaltaa ja peräosa taas yritysjohtajien ja muiden uusliberalistien epäinhimillisyyttä.

# 6. Lopuksi

## 6.1 Näkyväksi tekeminen

Monet kansalaisjärjestöt hyödyntävät 'draculan strategiaa' taistelussa epäoikeudenmukaisuutta vastaan. Jos yritykset ja organisaatiot pyrkivät piilottamaan tekeillä olevia säädöksiä tai sopimuksia, jotta ne eivät kokisi vastustusta, on paras keino tuoda salassa pidetyn asian sisältö esille. Usein sopimukselle käy kuin vampyyrille. Se ei kestä päivänvaloa. (George 2001, 13.) Metafora vampyyrista kuvaa jonkin asian valaisemista siten, että se tulee pimennosta näkyviin. Kyse on siis näkyväksi tekemisestä, joka tarkoittaa asian esiin nostamista siten, että se nousee edes hetkeksi jonkin kohdejoukon tietoisuuteen. Näkyväksi tekeminen yhdistää Brehtiä, Boalia ja Jeesmiehiä.

Näkyväksi tekemistä voidaan harjoittaa makrotasolta mikrotasolle. Boal on merkittävä mikrotason toimija, jonka toiminta koskettaa yksilöitä. Arjessa esiintyy rutiininomaisuutensa vuoksi sellaisia poliittisia valintoja, joita ei mielletä poliittisiksi. Puhetavat, kuluttaminen, tapahtumiin osallistuminen tai osallistumatta jättäminen ovat kaikki poliittista toimintaa. Näkymättömässä teatterissa 'näkyväksi tekeminen' on teatteriesityksen lähtökohta. Ryhmä valitsee itselleen tärkeän aiheen, joka tehdään yleisölle näkyväksi. Spect-actor ei ainoastaan näe esille nostettua asiaa, vaan osallistuu näkyväksi tekemisen prosessiin toimijan roolissa.

Julkiseen tilaan tehty teatteriesitys tuo julki ongelman, jota ihmiset eivät välttämättä kohtaa omassa elämässään tai ohittavat sen. Näkyväksi tekeminen on kuitenkin enemmän kuin pelkkien ongelmien esiin nostamista. Katsojan on tultava tietoiseksi asiasta ja vasta sitten voidaan puhua näkyväksi tekemisestä.

Näkymättömässä teatterissa katsoja pyritään osallistamaan aktiiviseen keskusteluun, jota ei synny, jos katsoja ei pysähdy ajattelemaan.

Osallistuminen ei jätä katsojaa passiiviseen sivustakatsijan rooliin vaan hänestä tulee aktiivinen toimija. Näkyväksi tekeminen ei tietenkään aina saa ihmisiä liikekannalle, mutta siihen sisältyy ajatus näkyväksi tekijän ja katsojan vuorovaikutuksesta, jonka seurauksena asia tulee näkyväksi. Ihmistä ei voi saada toimimaan ilman asian tiedostamista. Näkymättömän teatterin esityksen suunnittelijoiden on osattava arvioida ihmisten käyttäytymistä ja reagointia saadakseen aikaan onnistunut esitys. Heidän on arvioitava mihin asioihin ihmiset puuttuvat ja millä tavalla tuoda asia esiin. Jeesmiesten näkyväksi tekemisen tavat ovat ironia ja myös asioiden suorasukainen ääneen lausuminen.

Boalin näkyväksi tekeminen vaatii katsojaa toimimaan, mutta on myös onnistuessaan hyvä lähtökohta toiminnan syntymiselle. Ongelma tuodaan suoraan arkielämään, jolloin spect-actor saa siihen henkilökohtaista kosketuspintaa. Näkyväksi tekeminen on prosessi, jossa kohdataan ongelma, pohditaan sitä ja mietitään ratkaisua. Tiedostaminen syntyy, kun luonnollinen asiantila kyseenalaistetaan. Tampereen luennolla luonnollista asiantilaa ei kyseenalaistettu suoraan, vaikka siihen kuitenkin pyrittiin. Esitys oli poliittinen, vaikka ei sellaisena yleisölleen näyttäytynyt.

Brechtin mukaan toiminnan suunta pitää kyseenalaistaa teatteriesityksessä. Pitää tarjota myös vaihtoehtoisia ratkaisumalleja. Ihmisillä on aina useita mahdollisuuksia toimia, eikä fiktiivisen hahmon tapaa saa tuoda esille ainoana oikeana tapana toimia, koska valinta vaikuttaa aina toiminnan suuntaan. On tehtävä näkyväksi useat rinnakkaiset ratkaisu- ja toimintamallit, joita ihmisillä on käytössä.

Yhteiskunnan toiminta ja valtasuhteet ovat luonnollistettuja, eikä niitä kyseenalaisteta tarpeeksi. Brecht haluaa tehdä näkyväksi näennäisen luonnollisuuden, joka on illuusio, koska yhteiskunnan toiminta koostuu ihmisten valinnoista ja toiminnasta. Väärä tietoisuus saa ihmiset tyytymään epäoikeudenmukaisuuteen, mutta teatterin avulla voidaan purkaa ”luonnollisia

elementtejä” ja tuoda uusia näkökulmia yhteiskunnan tilaan. Teatteri on apuväline yhteiskunnalliseen muutokseen. Jeesmiesten luento tekee näkyväksi esimerkiksi kolmannen maailman työntekijän epäoikeudenmukaisen aseman. Dokumentti taas tekee näkyväksi ihmisten kriittömän suhtautumisen uusliberalistiseen voitontavoitteluun ja auktoriteettiuskollisuuden akateemisessa maailmassa. Jeesmiesten esitys tekee näkyväksi asioita kahdella eri tasolla: alkuperäisessä esityksessä ja dokumentissa, joista edellisessä se ei onnistu, mutta jälkimmäisessä näkyväksi tekeminen onnistuu.

Teatteriesitys vaikuttaa pääasiassa niihin ihmisiin, jotka ovat sen nähneet tai, jotka seuraavat alan diskurssia. Näkyvyyttä saanut esitys ei välttämättä tee mitään aihetta näkyväksi. Jeesmiehet ovat julkaisseet dokumentin, koska haluavat asialleen laajaa huomiota. Suomessa dokumentti *The Yes Men* pääsi jopa elokuvateattereihin. Dokumentti tekee katsojalleen näkyväksi esimerkiksi elintasokuilun hiljaisen hyväksynnän. Toisaalta katsojat eivät ole tulleet sosiaalifoorumiin, eivätkä he ole varautuneet tarkastelemaan asioita eettisestä näkökulmasta, mutta eikö etiikan pitäisi olla läsnä kaikkialla? Unruh saa puhua ”WTO:n edustajana” rauhassa orjatyövoiman kannattavuudesta ilman eettistä problematisointia.

Jeesmiesten ”identiteetin oikaisu” on näkyväksi tekemistä. He kertovat WTO:n nimissä oman näkemyksensä WTO:n harjoittamasta politiikasta. Tarkoituksena on tuoda esiin taloudellinen hyötynäkökulma, jota he uskovat WTO:n tavoittelevan kolmannen maailman työntekijöiden kustannuksella. He valaisevat WTO:n ”todellista” arvomaailmaa ja ajatuksia. (*The Yes Men* 2005.) WTO rakentaa positiivista imagoa pyrkien luomaan ja ylläpitämään hyvää mielikuvaa itsestään.

Identiteetin oikaisussa identiteetti varastetaan ja sen avulla luodaan uusi imago, joka on ”varkaan” näkökulmasta alkuperäistä imagoa todenmukaisempi. Epäeettiseltä taholta varastetaan, koska se pyrkii luomaan nuhteettoman vaikutelman itsestään, joka ei vastaa todellisuutta. Jeesmiehet toimivat Robin Hoodin hengessä, jossa tarkoitus pyhittää keinot. Yksilöt taistelevat valtaapitävää instituutiota vastaan varastaen sen identiteetin ja jakavat ”saaliinsa” muiden

yksilöiden tietoisuuteen. Jeemiehet myös ikään kuin puhdistavat kohteensa toiminnallaan. Omien sanojensa mukaan he tekevät varkauden myötä rikollisesta tahosta rehellisen (*The Yes Men* 2005). WTO on legitiimi organisaatio, vaikka sitä myös vastustetaan. Jeesmiesten mielestä WTO pitäisi lopettaa ja he tekevät näkyväksi niitä puolia WTO:sta, joiden perusteella sen epäeettinen luonne paljastuu.

## 6.2 Yhteenveto

Olen tutkinut Jeesmiesten Tampereen luentoa poliittisena teatterina. Esitystä ei voida itsestään selvästi kutsua teatteriksi, kun taas Schechnerin performanssiteorian mukaan esitys voidaan laskea performanssiksi ja siitä myös löytyy useita teatterillisiä piirteitä kuten esiintyjä ja yleisö samassa tilassa, teatterillinen rooli, käsikirjoitus, script jne. Myös näyttelijän keho nousee keskiöön kultapuvun paljastuksen myötä. Esitystä voidaan siis pitää teatterina.

Brechtin ja Boalin mukaan poliittisessa teatterissa sanomalla on merkitystä ja yleisöön pyritään vaikuttamaan. Toisaalta mikään teatteri ei ole epäpoliittista, koska esitys edustaa usein jotain yhteiskunnassa hyväksyttyä tilannetta tai ajatusta ja kaikkea ihmisten toimintaa voidaan pitää poliittisena. Ei ole mahdollista tehdä täydellistä pesäeroa poliittisen ja muun teatterin välille. Kuitenkin länsimaisessa traditiossa poliittiseksi teatteriksi kutsutulla teatterilla on omat juurensa ja Jeesmiesten esityksen voi nähdä osana tätä jatkumoa lähtökohtiensa ja pyrkimystensä vuoksi.

Jeesmiesten aatteellista taustaa ei voi määrittää luennon perusteella, mutta yhteistä kaikille edellä mainituille tahoille on yhteiskunnallisen eriarvoisuuden poistaminen, joka on osa vasemmistolaista traditiota. Brecht puhuu Marxin hengessä työläisistä ja porvareista ja Boal alistetuista. Jeemiehet puhuvat

kolmannen maailman orjista. Jeemiehet ovat 2000-luvun toimijoita, koska heidän toimintansa taustalla näkyy globaali ajattelu. Kaikki tahot pyrkivät myös muutokseen. Brecht ja Boal tavoittelevat yhteiskunnan muutosta ja Jeemiehet ihmisten asenteiden muutosta, joka tietenkin vaikuttaa myös yhteiskuntaan.

Teatteri ei ole Brechtille vain taidetta, vaan myös tärkeä yhteiskunnallinen vaikuttaja. Brecht puhuu itsestään ja aikalaisistaan teknologisen aikakauden ihmisinä, mutta sen jälkeen on tapahtunut huimaa teknologista kehitystä ja teatterin asema on muuttunut vuosikymmenten saatossa. Toisinaan teatteri on hupia, toisinaan taidetta tai vaikuttaja. Todellista vaikuttamista on kuitenkin vaikea tutkia, sillä katsojat saattavat tehdä samasta esityksestä hyvinkin erilaisia tulkintoja. Vaikuttamiseksi voidaan laskea se, että ihminen herää ajattelemaan tai se, että ihminen suorittaa esityksen innoittamana jonkin teon.

Luulen, että Jeemiesten luento ei provosoinut ihmisiä monista syistä. Konteksti sai ihmiset odottamaan statusarvoltaan vaikutusvaltaista asiantuntijaa puhumaan, eikä kohteliaisuussyistä sopinut kyseenalaistaa luennoijan puheita. Toisaalta taas yleisön näkökulma asioihin saattaa olla niin markkinatalouden lävistämä, että he hyväksyvät tuottavuuden näkökulman sekä vallitsevan arvomaailman ja jargonin osana luonnollista todellisuutta, eivätkä näe siinä kritisoitavaa. Ehkä moni ihminen tunnustaa mielessään, että kolmannen maailman työntekijät ovat orjia eikä sille voi mitään. Työntekijöiltä uupuvat monet yksilönvapautteen kuuluvat seikat kuten oikeus järjestäytyä ja heille maksetaan minimaalista palkkaa. Kenties luento ei kertonut ihmisille mitään uutta. Yleisö näkee luennolla todellisuuden, eikä ironiaa.

Jeemiesten näkökulmasta yleisö on hyväksynyt markkinatalouden säännöt kriittittävästi, kun taas yleisön edustajan mielestä esitys oli epäselvä ja myös liian lähellä totuutta, jolloin ironia ei näkynyt. Osansa voi olla myös kielellä, koska suuri osa ironiasta välittyi kielen kautta.

Jeemiehet kertovat saavansa paljon yhteydenottoja yrityksiltä, jotka kysyvät neuvoja kaupankäyntiin liittyvissä ongelmissa. Jeemiehet vastaavat heille niin hyvin kuin osaavat eli antavat yrityksille vastauksia, joita he kuvittelevat WTO:n

voivan antaa. Vastaukset sisältävät epäeettistä materiaalia, koska Jeemiehet näkevät WTO:n epäeettisenä organisaationa. On paradoksaalista kritisoida WTO:n arvoja ja samalla kehottaa yrityksiä ja muita neuvottavia toimimaan epäeettisesti. Eettisesti kestäväntömiön toimintamallien antaminen yrityksille saattaa ironisuudestaan huolimatta olla vaarallista, sillä jos yritysmaailmassa ollaan niin vastuuttomia kuin Jeemiehet väittävät, edesauttavat he omalla toiminnallaan vastuuttomuutta antaessaan auktoriteetin nimissä epäeettisiä toimintamalleja. Jeemiehet eivät nosta esiin oman toimintansa ristiriitaisuutta millään tavalla.

Jeemiesten pyrkimys synnyttää kriittinen katsoja on yhtäläinen Brechtin ja Boalin pyrkimyksien kanssa. Kuitenkin Boal on ainoa, joka näkee, että katsojalla on myös annettavaa tekijöille. Spect-actor osallistuu ongelman ratkaisuun. Brechtillä ja Jeemiehillä vuorovaikutus on lähtökohtaisesti yksisuuntaisempaa. Katsojan tulee tiedostaa asiat, mutta hänen ei oleteta ryhtyvän toimijaksi.

Jeemiesten dokumentti esittää asiat provokatiivisesta näkökulmasta, mutta yleisön edustajan mukaan luento ei ollut provokatiivinen, koska kulta-asu näyttäytyi symbolina tekstiilien mahdollisuuksista, sillä kullaa ja muiden metallien käyttö asuissa ei ole uutta. Jeemiesten luento ei synnyttänyt kriittistä katsojaa, mutta heidän dokumenttinsa tutkiminen synnytti -monessakin mielessä. Kriitikki tosin ei ohjautu ainoastaan Jeemiesten ohjaamaan suuntaan, vaan myös heidän esitykseensä, joka näyttäytyy tallenteessa yhtenäisenä kokonaisuutena, mutta, josta on leikattu kolme neljäsosaa pois. Jäljelle lienee jäänyt provokatiivisin materiaali.

Jeemiesten dokumentti toimii promoottorina Jeemiesten näkökulmalle. He itse toteavat, että eivät tee ensisijaisesti esityksiä läsnä olevalle yleisölle, vaan kaikille, jotka median kautta saavat kuulla heidän ajatuksistaan. Dokumentin katsomista rajaavat tekijöiden valinnat siitä mitä he haluavat yleisölleen näyttää ja materiaali tukee Jeemiesten omia näkökulmia ja Tampereen yleisö esitetään kriiikkittöminä hölmöinä, joille esitys menee täydestä, jotta dokumentin katsoja voisi kokea olevansa viisaampi ja tiedostavampi. Toisaalta dokumentin



katsominen saattaa myös synnyttää tiedostavampaa yleisöä, koska dokumentti tarjoaa katsojalle tilaisuuden pohtia omaa kriittisyyttään.

Jeesmiesten luennon analysoiminen on herättänyt ajatuksen poliittisen teatterin teatterillisuudesta, sillä Jeesmiesten esitys tuntuu olevan lähempänä Brechtin ja Boalin poliittista teatteria kuin traditionaalista teatteria, koska pääasiat ovat niille yhteiset. Poliittisesta teatterista puuttuu kautta linjan traditionaaliselle teatterille keskeisiä piirteitä kuten yhteinen sopimus katsojan kanssa. Poliittisessa teatterissa päämäärä ei ole koskaan itse esityksessä, sillä esitys toimii välineenä jonkun muun asian saavuttamiseksi. Tavoiteltava lopputulos ei ole esityksen piirissä, vaan sen aiheuttamissa reaktioissa, ajattelussa ja toiminnassa.

Jeesmiesten Tampereen luentoa voidaan pitää poliittisena teatterina, koska sekä alkutilanne että päämäärä ovat yhteisiä kahden poliittisen teatterin lajin, eepisen teatterin ja näkymättömän teatterin, kanssa. Sitä ei kuitenkaan voida laittaa suoraan kumpaankaan edellä mainittuun teatterinlajiin kuuluvaksi. Se on oma poliittinen teatteriesityksensä.

## LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

### Painetut

ARISTOTELES 2000 (1997) *Retoriikka Runousoppi*. Suomentaja Paavo Hohti. Tampere: Tammer-Paino Oy.

BAHTIN, MIHAIL 2002 (1995) *Fracois Rabelais – Keskiajan ja renesanssin nauru*. Suomentaja Tapani Laine, Paula Nieminen. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.

BOAL, AUGUSTO 1998 (1979) *Theater of The Oppressed*. London: Pluto Press.

BOAL, AUGUSTO 1995 *The Rainbow of Desire*. New York: Routledge.

BRECHT, BERTOLT 1965 (1957) *Aikamme teatterista*. Suomentaja Max Rand. Helsinki: KK:n kirjapaino.

BRECHT, BERTOLT 1991 (1967) *Kirjoituksia teatterista*. Suomentaja Anja Kolehmainen. Helsinki: Valtion painatuskeskus.

BRECHT, BERTOLT 1954 (1948) *Teatteriteoria. Arenan poleeminen julkaisusarja nro 3*. Suomentaja Irja Hagfors. Porvoo: Tryckeri- & Tidnings Ab.

CARLSON, MARVIN 2006 (1996) *Esitys ja performanssi*. Suomentaja Riina Maukola. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.

FIEBACH, JOACHIM 2005 *Teatterillisuus: suullisesta perimätiedosta televisioituun 'todellisuuteen'*. Teoksessa Koski, Pirkko *Teatteriesityksen tutkiminen*. Keuruu: Otavan kirjapaino Oy.

GEORGE, SUSAN 2003 (2001) *Maailman kauppajärjestö kuriin*. Suomentaja Jorma Penttinen. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino.

KOSKI, PIRKKO 2005 *Teatteriesityksen tutkiminen*. Keuruu: Otavan kirjapaino Oy.

MARX, KARL ja ENGELS, FRIEDRICH 1998 *Kommunistinen manifesti*. Suomentaja Juha Koivisto, Markku Mäki, Timo Uusitupa. Tampere: Vastapaino.

NUUTINEN, VEERA Valkokaulusaktivistit WTO:n kimpussa. *Liberossa* 5/2004.

SAUTER, WILLMAR 2005 Teatteritapahtuma. Uusia alkuja. Teoksessa Koski, Pirkko *Teatteriesityksen tutkiminen*. Keuruu: Otavan kirjapaino Oy.

SCHECHNER, RICHARD 1994 (1988) *Performance Theory*. London: Routledge.

SCHECHNER, RICHARD 2002 *Performance Theory: An Introduction*. London: Routledge.

WESTON, JUDITH 1999 *Näyttelijän ohjaaminen –kuinka luoda vaikuttavia esityksiä televisioon ja elokuvaan*. Suomentaja Päivi Hartzell. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino.

### **Painamattomat**

HARJU, HANNU Mies, jonka töistä Brecht uneksi. *Helsingin Sanomat* 21.11.1998. [www-dokumentti] Tieto tarkistettu 18.1.2007. URL: <http://www.helsinginsanomat.fi/uutisarkisto/19981121/kult/981121ku20.html>

Matkailijan.info [www-sivu] Tieto tarkistettu 20.03.2007. URL: <http://matkailijan.info/valuutat/>

*The Yes Men* 2005 (2003) Ohjaaja: Chris Smith, Dan Ollman, Sarah Price. Kesto 83 min. Suomentaja Mikko Lytikäinen. Tuotantoyhtiö: United Artists.

World Trade Organisation [www-sivu] Tieto tarkistettu 1.9.2007. URL: <http://www.wto.com/>

### **Muu kirjallisuus**

BOAL, AUGUSTO 1992 *Games for actors and non-actors*. London: Routledge.

HAIKARA, KALEVI 1992 *Bertolt Brechtin aika, elämä ja tuotanto*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

KLEIN, NAOMI 2003 (2001) *No Logo*. Suomentajat Liisa Laaksonen ja Maarit Tillman. Werner Söderström Osakeyhtiö. Tanska: Viborg.

## **Liite 1**

Pertti Nousiaisen haastattelu 4.9.2007 litteroituna

### **1. Taru: Ensimmäinen kysymys käsittelee taustaa, elikä mistä WTO oli kutsuttu puhumaan?**

Nousiainen: Joo vanhan kontaktin perusteella oli kutsuttu puhumaan maailman tekstiili-kaupan vapauttamisesta ja näitten kiintiöiden poistamisesta. Ja sen niinku toteuttamisesta mikä tilanne on tällä hetkellä ja kuinka se tulee koskemaan Euroopan tekstiili-kauppaa ja kuinka Suomen tekstiili-kauppaa.

Tästä oli kutsu. Tämä oli tarkoitus, koska meillä oli aikaisemminkin ollut puhuja WTO:lta puhumassa samasta aiheesta ja asia oli koko ajan kehittymässä. Suomessahan tähän jouduttiin vastaamaan jo paljon ennen kuin se aiheutti vaikeuksia muulle Euroopalle. Me oli otettu nämä kiintiöiden vähentäminen jo ennen sitä. Eli meille sallittiin Kiinasta ja Kaukoidästä tekstiilien tuonti paljon aikaisemmin kun muualla maailmassa tapahtui. Me oltiin jo siihen sopeuduttu.

### **2. Taru: Joo. Vastasiko tämä esitys pyyntöä?**

Nousiainen: Esitys, siihen mä jaoin sen kahteen tilanteeseen. Toinen tilanne oli se, että kun kutsuttu henkilö, jota kutsuttiin ei nimellensä ilmoittanut tulevansa, vaan tilalle tuli toinen, joka sanoi olevansa hänen sijaisensa niin siinä vaiheessa ajateltiin, että tämä on eläkkeellä tämä Hughes ja tämä sijainen lähetti aivan kunnollisen sanotaanko abstraktin, joka käsitteli näitä mainittuja tekstiilien maailmankaupan kiintiöiden vähentämisstrategioita ja siinä olevia tota sopimuksia, neuvotteluja, jollain tavoin asiantuntevasti, mutta kirjoitus oli laadittu siten ihan niin kuin sitä olisi pätkitty. Se ei ollut oikein tyydyttävä. Ei sellasta eksaktia kun WTO:lla tavallisesti on. Kuitenkin selvästi asiaan perehtyneen tekstiä. Eli tämä kolmen sivun abstraktista saattoi päätellä, että henkilö on asiaan perehtynyt joka tämän on kirjoittanut. Sen takia me lähetimme hyväksymistiedon.

### **3. Taru: Minkälainen tää ”WTO”:n esitys oli suhteessa muihin konferenssissa nähtyihin esityksiin?**

Nousiainen: Se oli ensinnäkin. Minä olin itse puheenjohtajana siinä. Se oli tuota hyvin epäselvä ja käsitteli muutamia asioita tietysti uudella tavalla. Uudet asiat ovat uusia. Esimerkiksi nämä älytekstiilit siinä oli otettu jotenkin semmosella otteella, että sitä pidettiin aivan huuhaana. Ei tuota, selvästi näytti olevan kriittinen tähän tämmöseen ajatukseen. Minusta näytti, että WTO ei pidä sitä oikein semmosena hyvänä. Siinä oli jotain omituista. Esityksen aikana se meni semmoseen nukuttavaan junnaamiseen, vaikka mä olin puheenjohtaja mulle oli tietysti aikataulujen pitäminen se kaikkein tärkein ja kysymysten esittäminen, et loppuu se esitys niin antaa keskustelulle tilaa. Monestikaan ei itse seuraa niin tarkkaan ja huomasin, että yleisö oli sillä tavalla ulalla, että siitä ei tajunnu mitään. No tää viminen taulukko, jossa oli nämä aikataulut tämän kaupan vapauttamiseksi vuoden 2005 mukaan lukien 2005 alku, jolloin nää kaikki kiintiöt häviäisi niin se piti paikkansa ja se taas vakuutti, että kyllä tää ihminen jotain tietää, mutta ei siinä ollut mitään sanomaa. Kukaan ei kokenut, minä silloin ja jälkeenpäin mitä on sanonut, että mitä se yritti sanoa, että jos tässä oli joku sanoma niin se ei kyllä mennyt perille. Ei alkuunkaan.

Tämä sketsi siinä lopussa se oli oikeastaan vaan hauska, että aattelin, että kappas vaan kun WTO tekee tämmöstä. Se on vähän epätavallista kyllä, että. Aattelin, että ne haluaa vaan huvittaa. Mut että ihmisiä on myös eri organisaatioissa, jotka eivät aina ihan sen organisaation linjan mukaisesti tai tunnustetun linjan mukaisesti käyttäydy, jotka ei niin sanotusti ole kovassa vastuussa siitä organisaatiosta niin voi vähän livetä niistä mikä on virallinen kanta, et tota sitten vaan painettiin, että toi on tommonen vähän omituinen, mut ei sen kummempaa.

### **4. Taru: Sitten tästä katsojuudesta muutama kysymys eli Jeesmiehillä on pyrkimys synnyttää kriittinen katsoja. Mitä mieltä olette tämmöisestä pyrkimyksestä vaikuttaa yleisöön?**

Nousiainen: Ei siinä mitään. Kyllähän asioista täytyy saada keskustella ja jos halutaan synnyttää kriittinen katsoja niin sitten tehdään rehellisin keinoin. Kyllä se on ihan mahdollista mikäs siinä, mutta mielummin avoimin kortein ja rehellisin keinoin.

## **5. Synnyttikö tämä esitys kriittisen katsojan?**

Nousiainen: Ei ei.

### **5.1 Miksi ei?**

Nousiainen: Se tuntui niin, sanoma häipyi kokonaan pois. Sanomaa ei voi poimia sieltä millään lailla. Se on vaan tälläinen jäynä tai sketsi. Se oli niin paljon sitä todellista tietoa mitä oli siinä esityksessä, et se hämäsi sillä tavalla, että sanoma jäi sen taakse. Ei se. Se oli epäonnistunut mun mielestä myös siltä kannalta.

### **5.2 Heidän näkökulmasta?**

Nousiainen: Ni. Sillä, että saatiin... että tämän yleisön pitäis ruveta ajattelemaan kriittisesti. Yleisö oli varsin tietoinen tästä aihepiiristä ja alan ammattilaisia ja WTO:n tuntijoita ja tiesivät kymmenien vuosien takaa mitä WTO:lla on tapahtunut ja mitä kaupassa on tapahtunut. Ei kriittistä katsojaa voi synnyttää siinä porukassa tämmösellä tempuilla. Ei.

## **6. Tästä olikin jo puhetta, että kamerat olivat ihan luvalla näkyvissä.**

Nousiainen: Joo kyllä. Meidän konferenssit on ihan julkisia tilaisuuksia, että... Meillä oli lehdistötilaisuus ja niin edelleen. Kaikissa meidän konferensseissa, mun vetäminä kymmenkunta viimeisen viidentoista vuoden aikana, niin kaikissa on ollut lehdistötilaisuus ja kaikissa saa kuvata jos haluaa. Myös kameralla. He kysyivät luvan ja me annettiin lupa.

## **7. Taru: Oliko hänellä muita näkyviä apureita kuin tämä assistentti Mike?**

Mä en voi siitä olla ihan varma, koska mä olin siinä järjestelyhommassa sillä tavalla pyörityksessä ja Liikasen kanssakin keskusteltiin tästä EU -rahasta. Mahdollisesta rahoituksesta älytekstiileille, joka on toteutunut nyt näinä vuosina. On todella menossa urheilu- ja sairaalapuolelle nämä älytekstiilit. Mun muistiini jäi, että on kaksi henkilöä. Toinen puhuja ja toinen kuvaaja.

## **8. Taru: Miten kieli vaikutti esityksen vastaanottoon vai vaikuttiko ollenkaan?**

Nousiainen: Siis heidän kielensä?

### **8.1 Taru: Siinä mielessä tarkoitan, että oliko suurin osa yleisöstä äidinkieleltään suomenkielisiä tai vaikuttiko se...**

Nousiainen: Kyllä se varmaan vaikutti. Tietysti se avaustilaisuus, kaikki tietää, että se on englanninkielinen. Kyllä ne ymmärsi varmasti sen kielen mitä puhuttiin.

### **8.2 Taru: Olisiko tää kieli voinut vaikuttaa heidän (Jeesmiesten) ironiansa aukeamiseen tai aukeamattomuuteen?**

Nousiainen: Mmm. Kyllä varmaan, koska onhan englanninkieli sellanen, että jos sitä natiivi puhuu niin yksi sana, sanalla on monta merkitystä, paljon enemmän kuin me tiedetäänkään, et sillä tavalla.. Et jos heillä oli tarkoituksena tällä tavalla ironisoida niin kyllä se vaikutti se. Kyllä suomenkielellä vastaava ois mennyt perille. Tästä tuli semmoinen sekava ja sitten tietysti hauska se loppu, että semmonen vaikutelma tuli.

## **9. Taru: Keitä yleisössä oli? Yleisön koostumusta...**



Nousiainen: Meillä on osallistumislistat. Tietysti nää kaikki puhujat oli. öö. Siellä oli tota vaan huippuja maailmalta ihan. Teknologia-alan ja talouden. Mm. maailman tekokuitujärjestön edustaja, sitten oli Luhta Oy:n omistaja-toimitusjohtaja Pekka Luhtanen, sitten oli professoreita Euroopasta ja poikkitieteellisesti mm. Helena Hyvönen taideteollisesta korkeakoulusta, professori USA:sta, komissaari Erkki Liikanen. Meillä on aina ollut EU:n edustaja näissä, aika usein, konferensseissa. Tässä konferenssissa oli se kaikkein kaksi teemaa, meidän teema oli se, että tämän alan opetusta on tehty suomessa 90 vuotta. Älyvaatteet on tulossa, et tota tietysti mä olisin toivonut, että tää juhlateema olisi noussut enemmän esille. Satavuotisjuhlaa pitää, meil on kilpaileva laitos, joka pitää Ranskassa 100-vuotis syntymäpäivät. Me pidettiin nää yhdeksänkymppiset. Olihan se ikimuistoinen kyllä että.

#### **10. Taru: Kysymys, että koska tää huijaus paljastui ja miten?**

Sillon päivällä ja illan mittaan keskusteltiin porukoitten kanssa, että mitäs tää nyt oikeen oli. Kaikki oli vähän ymmällä. Tässä on nyt jotain omituista, mutta se jäi siihen. Asia unohtui. Me ei nyt tiedetä mikä tää oli. Se oli aivan uutta siinä mielessä, että kaikki oli niin sekavaa ja sitten siinä oli se tsoukki. Mikä tää nyt oikeen oli. Huonoja esityksiä on aina silloin tällöin konferensseissa, eikä sille mitään voi. Sen kanssa vaan elettiin, et ei me jääty sitä pohtimaan sen kummemmin kunnes sitten Hesarin toimittaja löysi sen nettisivun ja.. Sillai se meni.

#### **11. Taru: Eli tää tuli Hesarin julkasun kautta selville?**

Nousiainen: Joo se syy mikä meitä ihmetytti, mikä meitä konferenssin järjestäjiä ihmetytti sinä päivänä ja sinä iltana ja minäkin keskustelin tämän Unruhin kanssa siellä illallisella ja kysyin niistä Kiinan jutuista niin se rupesi kauheesti kiertelemään.

#### **Taru: Mistä Kiinan?**

Nousiainen: Näistä Kiinan kaupan tilanteesta. Mää aattelin, että sepä ei tiäkkään ihan kaikkee. Mitä tuotteita ja mihin maahan ja kuinka paljon tänä päivänä sallitaan ja miten ensi vuonna, paljonko Suomeen tulee, saa tuoda, paljonko Eurooppaan saa tuoda, mitkä on nää kiintiöt. Se ei tienny niitä.

**Taru: Mitä ajatuksia....**

Nousiainen: siinä jäi vaan semmonen kummastus mieleen, että mikä tämä oli. Ei tietysti voinu tietää ku tälläistä ei o... on aika harvoin tapahtunu, eikä mulle ikinä. Ei sitä voinu tietää. Helppohan se nyt on sanoo. Kyllä nyt tietäis tietysti. Sanoma ei tullut perille kyllä.

**11. Taru: Joo. Mitä ajatuksia kultapuvun esittely herätti?**

Sitä tota, että hän ei tajunnut sitä, että me ollaan niin ammattilaisia, että siinä voi olla jotakin jujuakin. Hän piti sitä täysin huuhaana, mut siis mitä mä kerroin älytekstiileistä ja tämmösistä erilaisita suojavaatteista niin se on aivan totta. Ku ajatellaan avaruuspukua ja palomiesten vaatteita erilaisia kaivostyöläisten vaatteita ja kaikenlaisia niin tää ajatus, että niissä on tämmösiä, kultaakin, mutta siellä on paljon muita metalleja. Esimerkiksi ydinvoimaloissa työskentelevillä ja kaikilla näillä on kaikenlaisia suojavaatteita. Noitten miinojen purkajat, jotka menee purkamaan miinoja taistelukentillä niillä on semmonen avaruusolion näkönen vaate kans päällä, et se herätti vaan semmosen, me aateltiin, et se on, se herätti semmosia tunteita, että se on tämmönen symbolistinen esitys siitä, että tekstiileillä voi tehdä mitä vaan. Se on niinku symbolikkaa tavallaan ja hausvasti ja mielenkiintoisesti tehty tai yllättävään se oli tietysti.

Mut ei se niin kummallinen juttu oo, et kultapuku sinällään oo mikään kummallinen juttu ku meillä on aattelet vaikka avaruuspukua niin se on aika kummallisen näköinen.

**12. Taru: Ja tää tulikin ilmi, et te ette oo nähny tätä dokumenttia *The Yes Men*.**

Ei, minulla ei ole mitään mielenkiintoa katsoa sitä, enkä tule katsomaan sitä.

**13. Taru: Eli vielä yksi ekstrakysymys elikä kun Jeemieshet rinnastavat esityksessä kolmannen maailman työntekijän orjaan niin olisiko yleisö voinut puuttua tämmöseen?**

Joo tota, olis varmaan voinu puuttua, mutta mä luulen, että suurin osa tosta porukasta tietää, että ilman sitä työtä kolmannen maailman ihmisillä ei ois mitään, elikä tämä työ, joka tulee länsimaista takaa heille jonkun kehityksen eli varmaan just niinku, ei siinä niinku tommosen sekavan esityksen jälkeen on vaikeeta käydä keskustelua, kun se meni niin monilla tasoilla tavallaan, epäselvä, se ei ollu provokatiivinen ollenkaan. Porukat oli enemmän lukuunottamatta muutamia ni henkilöitä olivat enemmän tietoisia tekniikasta siitä, että miten niitä tehdään näitä tuotteita ja minkälaisia ja miten niitä voi parantaa ja kuinka niitä kaupataan ja millä hintaa eri puolille maailmaa, et tää on tää. Minä itse kysyin, kun muita kysymyksiä ei tullut ni mä kysyin tästä juuri tästä Kiinan asiasta mistä kysyin myös illalla sitten jotain sen tapaista kysymystä kysyin häneltä, mutta se meni aivan puuroksi se vastaus, että ei tullut oikeen juuta eikä jaata.

**Taru: Se oli leikattu dokumentista. Siinä ei ollut tällasta.**