

Hanna Juvonen

ALUSSA OLI TILA

Tilan ja paikan merkityksiä Kristian Smedsin ohjauksissa

Vanja-eno ja Kolme sisarta

Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma

Tampereen yliopisto, Lokakuu 2009

Tampereen yliopisto, Taideaineiden laitos

Hanna Juvonen

**ALUSSA OLI TILA. Tilan ja paikan merkityksiä Kristian Smedsin ohjauksissa
*Vanja-eno ja Kolme sisarta***

Pro gradu -tutkielma, 79 s.

Teatterin ja draaman tutkimus

Lokakuu 2009

Tutkielma käsittelee teatterin tilallisuutta ja sen artikuloitumista teatterikokemuksen kehystäjänä. Teoreettisena perustana on Una Chaudhurin teatterin maantieteeseen pohjaava 'geopaattisen' ajatus eli kodin lähtökohtainen problematisoituminen modernissa draamassa. Tutkin sitä, miten kodin ja paikan käsitteiden avulla voidaan lähestyä moderneja draamatekstejä ja niiden uudelleendramatisointeja. Kodin, kodittomuuden ja eksiilin käsitteisiin liittyvät pohdinnat nostavat esiin teatteritapahtumiin liittyviä yhteiskunnallisia ja poliittisia merkityksenantoja. Materiaalina on teatterin tekijöiden ja kokijoiden puhe teatteriesityksistä ja niitä kehystävistä tapahtumista vuosituhanen vaihteen Suomessa.

Tutkimuksen kohteena on teatteriohjaaja Kristian Smedsin kaksi Tšehov-ohjausta, Teatteri Takomon *Vanja-eno* (1998) ja Kajaanin kaupunginteatterin *Kolme sisarta* (2004).

Asiasanoja: tila, paikka, koti, periferia, teatteritapahtuma, realistinen draama, geopaattinen, heterotopia

"Time organizes not only our lives but the tales about it."

(Rokem 2000, x)

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
1.1 MISTÄ TULEN	1
1.2 KOHTI TUTKIMUSTA	2
2. TILAKOKEMUKSEN MAANTIEDE	8
2.1 TILATON TAKOMO	10
2.1.1 <i>Geopaattinen tila</i>	13
2.1.2 <i>Tšehovin Vanja-eno ja Takomon dramatisointi</i>	18
2.1.3 <i>Valittu tila – Vanja-eno Savilan pumppaamossa</i>	19
2.1.4 <i>Alussa oli tila</i>	22
2.2 KAJAANI – PERIFERIAN PROBLEMATIIKKA	26
2.2.1 <i>Kolme sisarta Kajaanin kaupunginteatterissa</i>	27
2.2.2 <i>Sisarten näyttämö</i>	29
2.2.3 <i>Kajaanin käytännöt</i>	34
2.2.4 <i>Limittyviä tiloja</i>	36
3. TEATTERITAPAHTUMAN RETORISESTA LUONTEESTA	41
3.1 TILASTA TEKSTIIN	42
3.1.1 <i>Tilallista pohdintaa</i>	43
3.1.2 <i>Teatteritapahtuman elementtejä</i>	48
3.2 TEKSTISTÄ TILAAN	50
3.2.1 <i>Draaman rakentumisesta</i>	50
3.2.2 <i>Realistinen näyttämö</i>	53
3.2.3 <i>Runollinen teatteri</i>	57
3.2.4 <i>Poliittinen näyttämö</i>	60
4. LOPUKSI	66

1. JOHDANTO

Jos olisi mahdollista löytää teatterin salaperäisen koneiston selittävä "epäjärjestyksen sääntö", se liittyisi varmasti tilaan, ihmisten ja tilan suhteen käytäntöihin ja toimintaperiaatteisiin.

(Chaudhuri 2005, 84)

1.1 MISTÄ TULEN

Mestari Okura, Kyogenin kuuluisa opettaja, selitti kerran ruumiin ja näyttämön yhteyden. Japanin kielessä näyttämö on butai, jossa bu tarkoittaa 'tanssia' tai 'liikettä/liikkumista' ja tai tarkoittaa näyttämöä. Kirjaimellisesti 'paikka tanssimiselle'. Toisaalta tai tarkoittaa myös ruumista, joka johtaa vaihtoehtoiseen tulkintaan: 'ruumis tanssimiselle'. Jos me käytämme tätä butain merkitystä, mikä on esiintyjä? Okura sanoi että ihmisruumis on "tanssivan ruumiin veri". Ilman sitä näyttämö on kuollut. Kun esiintyjä astuu lavalle, tila alkaa elää; tanssiva ruumis alkaa tanssia. Tavallaan se joka tanssii ei ole näyttelijä vaan näyttämö hänen liikkeittensä kautta. Tehtäväsi näyttelijänä ei ole esittää, miten hyvin esiinnyt vaan pikemminkin esiintymisesi kautta tehdä mahdolliseksi, että näyttämö herää eloon.

(Oida 2004, 18)

Näyttelin keväällä 2005 Tampereen ylioppilasteatterissa näytelmässä *Puutuva nänni korvassa*. Harjoitusjakson aikana ohjaajamme Lasse Forsgren veti meille harjoitteita innoituksenaan vastikään suomennettu japanilaisen näyttelijä-ohjaajan Yoshi Oidan kirjoittama kirjanen *Näkymätön näyttelijä*. Jokainen harjoituskerta alkoi lattian eli näyttämön pesemisellä pyyheräsyllä ja kylmällä vedellä kirjan ohjeiden mukaan. Vähitellen, ajoittaisesta yleisestä levottomuudesta huolimatta, tuosta pesuhetkestä muodostui tärkeä siirtymä normaalielämän ja harjoitustilanteen välillä. Oida kirjoittaa:

On äärimmäisen vaikeaa keskittyä vain pesemiseen; on helppoa hajottaa huomionsa. Kuitenkin näyttelijän on kyettävä menemään mihin tahansa toimintaan koko olemuksellaan ja sataprosenttisen keskittyneesti.¹

Harjoittelimme siis keskittymistä, mutta harjoituksesta seurasi kohdallani myös

¹ Oida 2004, 20.

muuttunut, uudenlainen suhde näyttämöön, esitystilaan. Huomasin usein jälkepäin palaavani pohtimaan kokemuksen merkitystä; laajentuneen tilasuhteen vaikutusta omaan näyttelijäntyöhöni ja ennen kaikkea harjoittelemamme näytelmän muodostumiseen leikinomaiseksi kokemukseksi, jossa yhteys esiintyjien ja katsojien välillä oli hyvin erityislaatuinen.

Pyöritellessäni mielessäni tilakokemuksen tutkimuksellisia mahdollisuuksia ajauduin keskusteluun silloin vielä nupullaan olevasta tutkimusaiheesta tutun näyttelijän kanssa. Hän ilmoitti heti kokeneensa, että esimerkiksi Kansallisteatterin suurella näyttämöllä tilan tarjoama konventio on niin vahva, että se ikään kuin taivuttaa näyttelijän tietynlaiseen ilmaisuun. Kysymys ei hänelle ollut niinkään ohjaajan esittämästä vaatimuksesta kuin jostain sellaisesta, minkä juuri kyseinen näyttämöympäristö sai näyttelijässä aikaan.

Lukemani, kokemani ja kuulemani ovat herättäneet minussa halun kartoittaa laajemmin sitä, millä tavalla teatterinkokijat – tekijät ja katsojat – mieltävät tilan ja teatterikokemuksen suhteen. Tilaan suhtautuminen – siihen liittyvien käytäntöjen, konventioiden moninaisuus ja näiden artikuloituminen – ovat siis olleet tämän työn innoite.

1.2 KOHTI TUTKIMUSTA

Lähtöoletukseni on, että tilantutkimus liikkuu välttämättä teatterin metatasolla; tila on aina annettu, esitys tapahtuu väistämättä jossain. Una Chaudhuri toteaa:

On täysin selvää, että jokainen näytelmä tapahtuu jossain tilassa, mutta lisäksi teatteri ilmaisuvälineenä tekee mahdolliseksi kaikkiin muihin taiteenlajeihin verrattuna huomattavasti useammanlaiset tilan kokemuksen variaatiot, mikä käy ilmi myös näytelmäteksteistä.²

Tutkimuskysymykseni jakautuu kahteen osaan. Ensimmäinen osa linkittyy teatterin tilallisuuteen konkreettisella tasolla ja kuuluu: millä tavalla teatterin tilallisuus

² Chaudhuri 2005, 83.

artikuloituu? Jo ennen tähän kysymykseen pureutumista hahmotan kuitenkin pohjaa, teoreettista perustaa, jatkokysymykselle edellisessä: minkälaisia merkityksiä näiden artikuloitien kautta rakentuu?

Työni etenee pikemminkin syklisesti kuin lineaarisesti. Tarkoitan tällä sitä, että päälukujen järjestys voisi periaatteessa olla päinvastainen. Tarkastelen samaa asiaa, vain katsomisen tapa tai kulma vaihtuu. Molemmissa luvuissa pohjana on sama materiaali, esiin nousee samoja aihioita. Mielestäni lukujen valittu järjestys on kuitenkin perusteltu siitä syystä, että tarkastelemieni teatteritapahtumien hahmottamisen kannalta hyvin konkreettinen informaatio on luontevaa tarjota lukijalle nyt ensimmäiseksi pääluvuksi valikoituneessa "Tilakokemuksen maantiede" -luvussa. Tällöin toisessa pääluvussa "Teatteritapahtuman retorista luonteesta" on mahdollisuus syventyä yksityiskohtaisemmin esityksiin liittyneiden teatterillisten merkityksenantojen luotaamiseen.

Periaatteessa tutkimuskohteenani voisi olla mikä tahansa teatteriesitys. Olen kuitenkin päättänyt tarkastelemaan Kristian Smedsin työtä. Syitä on kaksi. Ensinnäkin koen, että ohjaajana Smeds on vahvasti yhteydessä esitystilaan ja on myös määritellyt suhteensa näyttämöön selkeästi. Toiseksi, Kristian Smedsin teatteri on Suomen teatterikentällä varsin merkittävä ilmiö, johon keskittyvä tutkimus on kuitenkin vasta pääsemässä vauhtiin.

Keskeisen osan tutkimusmateriaaliani muodostaa Annukka Ruuskasen yhdessä Kristian Smedsin kanssa kirjoittama *Kätetty näkyväksi – Mielikuvituksen ja toden tilat Kristian Smedsin teatterissa* (Tammi 2005), joka on dokumentinomainen katsaus Smedsin työhön Teatteri Takomon ja Kajaanin kaupunginteatterin vuosina, ja muodostaa keskeisen osan tutkimusmateriaaliani. Lisäksi materiaalinani ovat Smedsin ohjaamista *Vanja-enosta* (1998) ja *Kolmesta sisaresta* (2004) kirjoitetut teatteriarvostelut ja Kristian Smedsistä tehdyt lehtihaastattelut. Lyhyesti sanottuna materiaalinani on puhe tilasta. Tarkemmin ilmaistuna; kyseessä on – limittyvästi ja tutkimusmateriaaliini suhteutettuna – puhe Smedsin (esitysten) tilasta, johon sisältyy myös Smedsin puhe (Smedsin esitysten) tilasta. Haluan korostaa, etten ole nähnyt käsittelemiäni esityksiä, koska se on yksi syy siihen, että olen lähtenyt kirjoittamaan

tätä työtä. Minua kiehtoo lähtökohtaisesti se, miten esityksistä puhutaan, ja minkälaisia merkityksiä niille puheella annetaan. Toivon tietysti tämän asetelman antavan minulle tarpeellista etäisyyttä suhteessa aiheeseeni. Totuus on kuitenkin, ettei tämä toive ainakaan joka hetki toteudu. Luen materiaaliani siitä ajallis-paikallisesta kiinnekohdasta, johon oma historiani on minut tuonut. Vaikka olenkin pyrkinyt mahdollisimman selkeästi artikuloimaan miten "kohtautan" valitsemiani esitystapahtumia kuvaavan ja niitä jäsentävän materiaalin kullakin hetkellä, olen myös joutunut toteamaan, että tarkastelukulma on paitsi valitsemani, pääsääntöisesti esitystapahtumien tarjoama.

Olen valinnut tutkimukseeni lähemmän tarkastelun kohteeksi Kristian Smedsin Teatteri Takomolle tekemän Tšehov-ohjauksen *Vanja-eno* (ensi-ilta Savilan pumppaamossa 3.12.1998). Toinen tarkastelemistani näytelmistä on Smedsin Kajaanin kaupunginteatteriin ohjaama *Kolme sisarta* (ensi-ilta Kajaanin kaupunginteatterin suurella näyttämöllä 30.10.2004). Valintojani voi pitää sattumanvaraisina poimintoina Smedsin ohjaustöiden joukosta; kuitenkin ei ole työni kokonaisuuden kannalta yhdentekevää mitä Smedsin ohjauksista tarkastelen. Juuri Smedsin Tšehov-ohjausten kautta avautuu nimittäin mahdollisuus tarkastella *geopaattisen* eli kotia ja jonnekin kuulumista käsittelevän, ja realistiseen näyttämöperinteeseen luetun modernin draaman kerrotuksi tulemistä varsin toisenlaisena tarinana, muotoutuneena voimakkaasti senhetkisen yhteiskunnan ja ajan kertomukseksi. Teatteri on olemuksellisesti tarinan kertomista, välittämistä, sanoilla ja sanoitta esitystapahtumassa, joka kokoaa ihmiset yhteen tilaan. Lisäksi teatterissa ja teatterista puhutaan; ihmiset kohtaavat paitsi fyysisesti teatterissa, myös sanojen välityksellä, edelleen kerrotun tapahtuman kautta. Paitsi tilassa konkretisoituvat toiminnot, siellä ja sieltä kumpuava verbaliikka on siis velkaa fyysiselle ympäristölleen. Teatterintutkija Elin Diamond puhuu 'tekemisestä' ja 'teosta': esitys on toisaalta hetkessä tapahtuvaa "ruumiillistettua toimintaa, joka tapahtuu tietyissä paikoissa ja jota muut todistavat", toisaalta taas esitys on imperfektissä, tehty asia, muistettu, ajan ja tilan rajaama tapahtuma. Jälkimmäinen muistaminen mahdollistaa oikeat ja väärät tulkinnat ja jatkuvan keskustelun "kulloisenkin diskursiivisen kentän eri tahoilla".³ Pyrin hahmottamaan tätä teatteritapahtumaan liittyvää retorista kenttää pohjustaakseni ja tutkimuksellisesti

³ Diamond 2005, 169.

myös perustellakseni sitä, millä tavoin spesifimpi, tilalähtöinen diskurssi teatteritapahtuman yhteydessä luo ja tuo esiin kyseiseen teatteritapahtumaan kytkeytyviä kulttuurisia ja yhteiskunnallisia, aikaan kiinnittyviä merkityksiä.

Teatteritapahtumaan liittyvistä merkityksistä ajankohtainen esimerkki on Kristian Smedsin Kansallisteatteriin ohjaama, syksyllä 2007 ensi-iltansa saanut *Tuntematon sotilas*. Kyseinen esitys sai runsaasti huomiota lehdistössä jo ennen varsinaisen esityskauden alkamista. Viimeistään ensi-illan jälkeen esityksestä tuli myös keskustelunaihe, josta jokaisella tuntui olevan mielipide huolimatta siitä, oliko kyseinen henkilö nähnyt esityksen tai suunnitteliko edes. Kuten Linnan romaani ilmestymisaikanaan Smedsin ohjaus tuntui olevan hetken kaikkien huulilla – ainakin pääkaupunkiseudulla. Siitä uutisoivat myös sellaiset varsin populäärit julkaisut kuin ilmaisjakelulehdet Metro ja 100 päivää, joiden lukijakunnasta suurelle osalle Smedsin henkilö oli todennäköisesti siihen saakka pysynyt tuntemattomana. Juuri *Tuntemattoman sotilaan* ympärille virinnyt keskustelun, tulkintojen ja kulttuuristen ja yhteiskunnallisten (uudelleen)määrittelyjen verkko on niin näkyvä ilmiö, että koen sen tukevan ajatusta teatteritapahtuman aktivoimasta, laajentuneesta verbaalisesta tilasta. Kuten tila, kieli on teatterin merkittävä ulottuvuus monella tavalla: se luo tilaa. *Tuntematon sotilas* toimikoon tässä ponnahduslautana, jolta sukellan kohti samankaltaisia rakenteita Smedsin Tšehov-ohjauksissa *Vanja-eno* ja *Kolme sisarta*.

Una Chaudhurin teoksessaan *Staging Place – Geography of Modern Drama* hahmottelema tilan, erityisesti kodin problematiikkaa pohtiva analyysi tarjoaa käsitteitä ja tavan lähestyä tutkimuksessani hyödyntämää tekstimateriaalia. Samoin kuin Chaudhuri tarkastelemisissaan modernin näytelmäkirjallisuuden esimerkeissä, olen huomannut geopaattisen ajatteluun (geopathology) liittyvien kodin, kodittomuuden ja eksiilin (home, homelessness and exile) aiheiden nousevan esille tarkastelemistani tapahtuvaa ja tapahtunutta teatteritapahtumaa kuvailevista ja analysoivista kirjoituksista. Käsitteisiin liittyvä pohdinta sisältää mahdollisuuden löytää uusia näkökulmia tilaa käsittelevän teatteritutkimuksen perinteisempien, historiallisten ja puhtaasti teatteritilan rakenteen vaikutuksen analysointiin painottuneiden semioottisten tutkimusotteiden rinnalle. Chaudhuri soveltaa metodologiaan, jota hän nimittää teatterin

"maantieteeksi" ("geography" of theater)⁴, ensisijaisesti draaman rakenteen tutkimiseen jättäen viimeaikaiset muutokset tila-ajattelussa ja niiden vaikutuksen teatteritilaan tarkemman analyysin ulkopuolelle.⁵ Näen tämän kuitenkin rajoituksen sijaan pikemminkin innoituksena, mahdollisuutena lähteä työssäni polulle tietämättä tarkkaan mihin se johtaa. Michel Foucault'n artikkelissaan *Of Other Spaces* (*Diacritics* 1/1986, 22–27) kehittelemä heterotooppinen tila-ajattelu tulee mukaan analyysiini tässä yhteydessä, sekä *Vanja-enoon* että *Kolmeen sisareen* liittyvän tilallisen moninaisuuden jäsentäjänä.

Teatterintutkija William B. Worthenin teoksessaan *Modern Drama and the Rhetoric of Theater* tekemän jaottelun avulla laajennan tutkimustani havainnoimaan teatteritapahtumaan liittyvää retoriikkaa realistisen, runollisen ja poliittisen näyttämön katsojan position liittämien odotusten tai oletusten näkökulmasta. Chaudhurin ja Worthenin analyysimalleista ponnistaen toivon pystyväni tuomaan näkyviin kokemuksen retorisia ulottuvuuksia yksittäistä draamatekstiä yleisemmällä tasolla. On mahdollista, mahdollisesti myös yhteiskunnallisesti merkityksellistä, tarkastella sitä kulttuurista pohjavirtaa, jossa osittain tiedostamattomalla tasolla matkustavat aihiot liikkuvat ja tulevat teatteritapahtumiksi. Teatterin maantieteen kannalta tämä merkitsee tilan tunnistamista kokemuksen kehystäjänä.

Ranskalaisen Denis Guénoun ajatus draaman rakentumisesta jälkikäteiseen havainnointiin perustuvana ilmiönä kulkee osana työni pohjavirtaa, vaikka syvennykseni avaamaan tätä mallia vasta käsittelyn loppupuolella, luvussa 3.2.1. Myös Guénoun teoksen *Näyttämön filosofia* filosofis-lähtöinen näkemys teatterin ja poliittisen yhteydestä ansaitsee tarkemman perehtymisen Worthenin jaottelun kautta lähestymiini, poliittiseen näyttämöön liittyvien merkityksenantojen yhteydessä luvussa 3.2.4.

Käytän käsittelyssäni rinnakkain ja limittyvästi käsitteitä tila ja paikka. En pidä niitä merkitykseltään yksiselitteisesti synonyymisinä, ja siksi tähän päällekkäisyyteen liittyy paitsi monitulkintaisuuden, myös epäselvyyden mahdollisuus. Käsitteiden

⁴ Chaudhuri 2000, xi.

⁵ Chaudhuri 2000, xiii.

rinnakkainen käyttö on kuitenkin mielestäni perusteltua, jopa väistämätöntä; rajautuminen vain toiseen tuntuu mahdottomalta, jopa keinotekoiselta, sillä käsitteet myös liittyvät toisiinsa kontekstista riippuen hyvinkin kiinteästi, jopa vaatien toistensa läsnäoloa. Tila (space) sanana liittyy paitsi konkreettiseen, fyysiseen teatteritilaan ja siihen liittyviin valintoihin, myös tilakokemuksellisiin ja mielentiloihin avautuvaan pohdintaan. Paikka (place) puolestaan on olennainen Chaudhurin geopaattiseen asetelmaan liittyvänä käsitteenä⁶ ja mahdollistaa heterotooppisen paikkajatkuvuuden ajatuksen mukaan tuomisen analyysiin. Muun muassa kulttuurimaantiede määrittelee paikan yksinkertaisesti tilaksi, jolle on annettu merkitys.⁷ Doreen Massey luonnehtii paikan käsitettä seuraavasti:

Paikalle ei anna erityisyyttä mikään pitkä sisäiseksi nähty historia, vaan se, että paikka rakentuu erityisistä sosiaalisten suhteiden konstellaatioista, siitä kuinka nuo suhteet kohtaavat ja kutoutuvat yhteen erityisessä kohdassa. [...] Paikka onkin itse asiassa *kohtaamis*paikka. Sen sijaan, että paikkoja ajateltaisiin rajallisiksi alueiksi, ne voidaan kuvitella artikuloituiksi hetkiksi sosiaalisten suhteiden ja ymmärrysten verkostoissa, joissa suuri osa näistä suhteista, kokemuksista ja ymmärryksistä rakentuu paljon laajemmalla mittakaavalla kuin on se, mitä satumme kulloinkin määrittämään paikaksi, olipa se sitten katu, alue tai maanosa.⁸

⁶ Sanojen *plays* ja *place* yhtenevyydestä ks. Chaudhuri 2005, 83.

⁷ Vrt. Massey 2008, 189.

⁸ Massey 2008, 29.

2. TILAKOKEMUKSEN MAANTIEDE

[T]eatterin historiaa kehystävät useiden erityyppisten teatterin tilojen todellisen koon, muodon ja tilojen välisten suhteiden loputtomat variaatiot. [...] Jos olisi mahdollista löytää teatterin koneiston salaperäisen toiminnan selittävä "epäjärjestyksen sääntö", se liittyisi varmasti tilaan, ihmisten ja tilan suhteen käytäntöihin ja toimintaperiaatteisiin.

(Chaudhuri 2005, 84, 85)

Teatteritila on jo jonkin aikaa nähty – esityksen puitteina toimivien rakenteiden ja ympäristön lisäksi – tilallisina suhteina ja paikkana, jossa merkitykset lähtevät syntymään. On yhä vähemmän itsestään selvää, minkälaisissa paikoissa esiintyjät ja katsojat kohtaavat. Kuvitelma – tai utopiasta –, että neutraali teatteritila olisi mahdollinen tai edes tavoiteltava, on useimpien teatteritekijöiden ja katsojienkin keskuudessa luovuttu. Käytännössä vaihtoehtojen hakeminen teatteritilan ideaaliksi muotoutuneelle mustalle laatikolle pakottaa tekijät kuitenkin etsiytymään tiloihin, jotka eivät ole vakiintuneet teatterikäyttöön.

Teatterintutkija Hanna Korsberg pohtii *Teatteri*-lehden artikkelissaan teatteritilan syntyyn liittyviä yhteiskunnallisia, arkkitehtonisia sekä tilan tehtävään liittyviä ideaaleja. Teatterikentällä, tekijöiden keskuudessa, etsiytyminen pieniin intiimeihin tiloihin alkoi jo 1970-luvulla; rakennettujen teatteritilojen koko pakotti tekijät hakemaan vaihtoehtoja teatterirakennusten ulkopuolelta. Yhtenä syynä tähän teatterin ulkopuolisten tilojen kutsuun voidaan nähdä siitä seuraava katsomon ja näyttämön suhteen uudenlainen luonne, teatterin konventioiden osittainen muuttuminen. Ralf Långbackan mukaan katsomon ja näyttämön välinen etäisyys tuntuu häviävän parhaiten muissa kuin varsinaisiin, vakiintuneisiin teatterirakennuksiin sijoitetuissa esityksissä.⁹

Kimmo Takala puolestaan kirjoittaa, omien lavastuskokemustensa perusteella, että "on olemassa esityksiä, joita ei voi lavastaa ja joille ei ole olemassa soveltuvaa teatterirakennusta, vaan joille on etsittävä juuri se paikka, jossa ne voivat hakea muotoaan, kasvaa ja todellistua." Hänen mukaansa "jokaisella löydetyllä tai valitulla

⁹ Korsberg 2001, 18, 19.

esityspaikalla [...] on omat yhteytensä ja viittaussuhteensa ympäröivään maailmaan ja yhteiskuntaan." Takala linkittää teatterirakennusten ulkopuolella toteutetut esitykset muun muassa keskiajan uskonnollisiin näytelmiin ja neuvostoavantgardistien spektaakkeleihin, joita molempia esitettiin kaupunkien keskusaukioilla, sekä suomalaisen teatterin vaihtelevissa, jopa yllättävissä tiloissa järjestettyihin esityksiin ja happeningeihin aina 1960-luvulta lähtien. Näiden tapahtumien yhteisenä nimittäjänä hän näkee teatterin laskeutumisen kansan keskuuteen. Takomon¹⁰ toiminnan Takala puolestaan mainitsee tämän liikkeen jatkumona.¹¹ 1990-luvulla teatterikentällä tapahtui muutenkin, jälleen kerran, voimakasta liikettä nimenomaan teatteriesitystä varten suunnitelluista tiloista ns. löydettyihin tiloihin Takomon ollessa vain yksi – tosin erittäin näkyvä – esimerkki edellä mainitusta siirtymästä.

Teatteri Takomo pyrki Kristian Smedsin johtajakaudella työskentelemään tiloissa, jotka eivät noudata perinteiseksi mielletyn teatteritilan estetiikkaa. Teatterin nykyinen, jo useita vuosia Fredrikintorin laidalla sijainnut tila olisi tuskin ollut mahdollinen ratkaisu Smedsin aikana, vaikka oman tilan puute olikin rasite teatterin toiminnan kannalta.¹²

Tässä luvussa valotan Teatteri Takomon *Vanja-enon* ja Kajaanin kaupunginteatterin *Kolmen sisaren* tilallisia prosesseja Una Chaudhurin käyttämien, geopaattiseen ajatteluun linkittyvien, paikan ongelmallisuuden luonnetta luotaavien kodin, kodittomuuden ja karkotuksen eli eksiilin -käsitteiden avulla. Sisällöllisesti

¹⁰ Teatteri Takomo on Kristian Smedsin ympärille vuonna 1997 muodostunut helsinkiläinen vapaa ammattiteatteriryhmä. Smedsin johtaja-ohjaaja -kaudella Takomolla ei ollut omaa pysyvää teatteritilaa, minkä seurauksena teatteri vaelsi Helsingin seudulla toteuttaen esityksiä Töölön ratikkahalliin, Oulunkylän kansantaloon, Savilan pumppaamoon ja Lume-keskukseen. Smeds luopui Takomon johtajuudesta vuoden 2001 alussa, valvottuaan *Jumala on kauneuden* esitykset loppuun. Smedsin lähdön jälkeen Teatteri Takomo sai pysyvän tilan Fredrikintorin laidalta. Tällä hetkellä Takomon toiminnasta vastaavat taiteelliset johtajat, hallitus ja tuottaja. (Ruuskanen–Smeds 2005; <http://www.teatteritakomo.fi/henkilokunta.htm>)

¹¹ Takala 2001, 4–7.

¹² Ruuskanen–Smeds 2005, 148.

mainitsemani käsitteet ovat arkipäiväisiä, tuttuja, jopa itsestään selviä. Mielestäni yksinkertaista asiaa on tässä turha mutkistaa: en lähde luotaamaan käsitteiden sanakirjamerkityksiä, vaan ne saavat tässä sisältönsä ja merkityksensä suhteutuessaan tutkimusmateriaaliini ja rakentaessaan sitä kautta teatteritapahtumaan liittyviä merkityksiä osana yhteiskunnallista kontekstia ja historiallista aikaa.

Luon katsauksen sekä *Vanja-enon* että *Kolmen sisaren* esitysprosesseihin tarkastelemalla, mitä kyseisten esitysten kannalta merkitsee tulla rakennetuksi ja harjoitelluksi juuri siihen esitystilaan, johon ne rakennetaan ja harjoitellaan. Tämä tuo väistämättä mukaan esityspaikkoihin liittyviä yhteiskunnallisia ja poliittisia merkityksenantoja ja prosesseja. Tarkastelen myös sitä, millä tavalla *Vanja-eno* ja *Kolme sisarta* rakennettiin, harjoiteltiin ja toteutettiin Savilan pumppaamoon ja Kajaanin kaupunginteatteriin. Näin haluan tuoda esiin esityksen tekijöiden kokemuksia ja merkityksenantoja suhteessa esitystilaan, sekä antaa lukijalle mahdollisuuden muodostaa täydempi kuva mainituista esityksistä, niiden (visuaalisesta) toteutuksesta. Varsinkin *Kolmen sisaren* esityksessä tämä on olennaista esityksen tilallisen fragmentoituneisuuden vuoksi: esitys tapahtuu eri puolilla teatteritaloa, välillä useassa paikassa yhtä aikaa. Edellä mainittujen näkökulmien ohella tuon tässä yhteydessä esiin myös *Vanja-enon* ja *Kolmen sisaren* alkuperäisteksteihin liittyvän tilallisen maailman. Tšehovin tekstit ovat joka tapauksessa olleet pohjana syntyneille esityksille ja tarjoavat taustan, jota vasten Smedsin toteutuksia voi tarkastella.

2.1 TILATON TAKOMO

There is a politics to simply being at home.

(Chaudhuri 2000, 7)

Teatteriohjaaja Kristian Smedsin työssä on erotettavissa kaksi ulkonaisilta työskentelyolosuhteiltaan hyvin erilaista ajanjaksoa: Takomon kausi ja Kajaanin kausi.¹³ Teatteri Takomon johtaja-ohjaajana Smeds ohjasi kokoonpanoltaan

¹³ Smedsin työn myöhemmät vaiheet, kuten Smeds Ensemble, rajautuvat luonnollisesti tämän käsittelyn ulkopuolelle. Eksiilissä työskentelyn ajatus toki laajenee ja saa uusia

vaihtelevalla ryhmällä, ja monista, lähinnä taloudellisista ja kulttuuripoliittisista syistä, ryhmä joutui työstämään jokaisen näytelmän eri tilaan. Nämä esitystilat olivat Smedsin ja työryhmän valitsemia.

Tila on ollut Kristian Smedsin Takomolle ohjaamien näytelmien yhteydessä vahvasti tunteita herättävä asia. Tila on joka tapauksessa myös Takomon ja Takomon kaltaisten vapaiden ammattiteatteriryhmien toiminnan edellytys, ja esitystilan löytämiseen liittyneet vaikeudet, tilan esityskohtainen valinta ja tilakysymyksen ympärille kehkeytnyt poliittinen kädenvääntö ovat kaikki esitysprosessista irrottamattomia asioita. Takomon alkuaikoina tilan politisoituminen näkyi pitkälti juuri vapaiden ammattiteatteriryhmien asemaan liittyvän keskustelun kiihtymisenä ja vakiintumisena. Vapaiden ammattiteatteriryhmien vuonna 1998 aloittama yhteistyö Lainsuojattomat-nimikkeen alla sai alkunsa ensimmäisestä yhteisestä kokoontumisesta Takomon silloisessa kotitilassa Savilan pumpaamossa. Takomo saikin lopulta aktiivisesti teatterilain ulkopuolella toimivien ryhmien joukossa lähes symbolisen aseman. Smedsin Kajaanin kaudella kaupunginteatteri puolestaan alkoi kanavoida laajempaa yhteiskunnallista, alue- sekä kulttuuripoliittista keskustelua.

Ensisijaisesti esitystila on kuitenkin edellytys niille ohjaajan ja näyttelijän ratkaisuille, joiden pohjalta esitys syntyy. Syksyllä 1996 perustettu Teatteri Takomo muodostui Kristian Smedsin ympärille. Näyttelijät valikoituivat näytelmäkohtaisesti. Mukana pysyivät ne, jotka kokivat työskentelyn Takomon kaltaisessa ryhmässä mielekkääksi. Kimmo Takala luonnehtii *Teatteri*-lehdessä Takomon tilannetta "nomadielämäksi".¹⁴ Takalan lisäksi muun muassa *Turun Sanomien* Outi Lahtinen on kiinnittänyt huomiota Takomon vaellukseen:

Itsekkäästi täytyy todeta, että on onnekasta, ettei Teatteri Takomo muutama vuosi sitten saanut vakituiseksi toimitilakseen Töölön ratikkahallia, jossa se ensimmäisen oman esityksensä järjesti. Toivon, että Takomo kiertää Helsingissä vielä pitkään löytäen esityspaikoikseen aina uusia, mieltä kiihottavia tiloja kuten edellisen Rautavaara – Oulunkylän tähti -esityksen

merkityksiä tarkasteltaessa Smedsin tämänhetkisiä, Euroopassa maantieteellisiä rajoja ylittäviä projekteja.

¹⁴ Takala 2001, 6.

näyttämön, Oulunkylän kansantalon.¹⁵

Ennen *Vanja-enon* harjoitusprosessin alkua Takomo oli jälleen koditon; edellinen esityspaikka, Oulunkylän kansantalo, oli palanut, eikä uudesta ollut tietoa. Tietoa ei myöskään ollut seuraavan esityksen aiheesta, sillä "tilattoman teatterin johtajan ja ohjaajan oli taas ollut mahdotonta tehdä tulevaisuuden suunnitelmia."¹⁶ Vaikka asettuminen teatteritaiteen yhteiskunnalliseen marginaaliin, institutionalisoidun teatterin ulkopuolelle, oli ollut Smedsille tietoinen päätös, kodittomuus ei ollut Takomolle ensisijainen valinta. Teatteri oli viihtynyt edellisissä esityspaikoissaan Töölön ratikkahallissa ja Oulunkylän kansantalossa. Jatkuva uuden esityspaikan etsiminen verotti voimia. Huolimatta siitä, että Takomo alkoi olla ulkomailla tunnetuimpia suomalaisia teatteriryhmiä, kotimaassa tunnustusta työtilan muodossa ei herunut.¹⁷ Kodittomuuden luonnehtiminen nomadielämäksi sisältää mielestäni vihjauksen elämäntapavalinnasta, jopa romantisoivan vivahteen. Takomon tilanne näyttäytyi, Outi Lahtisen kirjoitukseen viitaten, teatterin toiminnan kannalta hedelmällisenä. Siihen sisältyi myös jännitysmomentti seuraavan, tulossa olevan tilan ollessa arvoitus. Smedsin johtajuuden aikaisia Takomon esityksiä voi luonnehtia paikkasidonlaiseksi teatteriksi; ne syntyivät tiettyyn tilaan tuon tilan toimiessa osaltaan esityksen innoittajana.¹⁸ Uuden tilan tuoman innoituksen hinnaksi näen kuitenkin karkotuksen edellisestä.

Smeds itse vertaa ohjaamansa *Vanja-enon* yhtä tasoa mustalaisuuteen: "Vanja-enon ihmiset ovat kuin maailmaan heitettyjä kodittomia vaeltajia, mutta he eivät juutu juurettomuuteen".¹⁹ Täältä osin Teatteri Takomoon lyöty nomaditeatterin leima resonoi, omassa ajallis-paikallisessa yhteydessään, *Vanja-enon* tematiikkaa. Smedsin tulkinnan *Vanja-enosta* tunnistaessa ja näyttämöllistäessä eksiilissä olemisen aihioita, niillä on

¹⁵ Myös Harju 1998a; Lahtinen 1998; Lehtonen 1998; Mikkola 1998; Pääkkönen 1998 ja Tarvainen 1998 kiinnittävät huomiota Takomon uuteen, vaihtuneeseen tilaan.

¹⁶ Ruuskanen–Smeds 2005, 119.

¹⁷ Ruuskanen–Smeds 2005, 16; sekä *Teoriaa ja käytäntöä – suomalainen esittävä taide 1980- ja 1990-luvuilla* -luentosarjan videotaltiointi.

¹⁸ Carlsson 2004, 308.

¹⁹ Pääkkönen 1998.

ollut tilaisuus limittyä Takomon todellisuuden kanssa esityksen katsoja-kokijan tietoisuudessa.

2.1.1 Geopaattinen tila

The problem of place – and place as problem – informs realist drama deeply, appearing as series of ruptures and displacements in various orders of location, from micro- to macrospatial, from home to nature, with intermediary space concept such as neighborhood, hometown, community and country ranged in between.²⁰

Vanja-enon näyttämönä toimiva Savilan pumppaamo on paksun aidan eristämä tiililaatikko keskeisellä paikalla Olympiastadionin kupeessa. Uusi komea oopperatalo on tienmutkan takana ja silti tila ränsistyneine rappauksineen on kuin maailmasta irrallaan, kuin musta aukko melkein Helsingin keskustassa. Seikkailu sinänsä.²¹

Paikan ongelmallisuutta luotaava geopaattisen käsite on Chaudhurin käyttämänä analyysin välineenä kiinteässä yhteydessä viime vuosisadan alun draamaan, jossa paikan, erityisesti kodin käsitteeseen liittyvä problematiikka on lähtökohtainen kerronnallinen asetelma. Koti näyttäytyy paikkana, jossa oleminen, josta lähteminen, johon kuuluminen ja josta irrottautuminen ovat kaikki ns. elämää suurempia akteja; kodin ongelmallisuus sisältää siis ajatuksen siitä irrottautumiseen liittyvästä välttämättömyydestä huolimatta siitä, että kotiin ja kotia ajoittain myös kaivataan. Tässä työssäni pyrin teatteritapahtumaan liittyvää paikan problematisoitumista tarkastelemalla laajentamaan ja soveltamaan Chaudhurin mallia perinteisen draamakirjallisuuden ulkopuolelle. Olen päätenyt käyttämään *teatteritapahtuma*-nimitystä²² yksittäistä toteutunutta esitystä laajemmasta, mutta kuitenkin juuri kyseiseen esitykseen liittyvästä kokonaisuudesta. Teatteritapahtuma sisältää siis elementtejä valitusta ja vaikuttavasta draamatekstistä, katsojien läsnä ollessa toteutuvasta esityksestä, sekä esitysprosessiin ja sitä toteuttavaan teatteriin

²⁰ Chaudhuri 2000, 55.

²¹ Lahtinen 1998.

²² Syvennyn teatteritapahtuman käsitteeseen Wilman Sauterin ajatusten pohjalta luvussa 3.1.2.

liittyvistä tapahtumista. Teatteritapahtuman dramaturgiaa ja sitä määrittäviä tilallisia tekijöitä kartoitettaessa on kuitenkin syytä huomioida, että *Vanja-eno* 1900-luvun alkupuolen näytelmänä lukeutuu tiukasti geopaattiseen draamaan: ²³ kodin riittämättömyys ja eksiilin dynaamisuus, lokaation sitovuus ja siitä irrottautumiseen liittyvä sankaruus ovatkin modernin draamakirjallisuuden hedelmällisimpiä ja käytetyimpiä teemoja.²⁴

Tšehovin näytelmissä geopaattisen tilan tunnusomaisimmat piirteet – kodin, kodittomuuden ja karkotuksen aiheet – ovat jatkuvasti läsnä. Esimerkiksi nomadisuuden tematiikka on luettavissa Takomon *Vanja-enon* yhteydessä kolmella tasolla: Ensiksikin 'Takomon tarinasta', sillä Smedsin ohjaaman *Vanja-enon* (ja myöhemmin *Kolmen sisaren*) tilalliset merkitykset rakentuvat pitkälti suhteessa koko kertomukseen, joka sisältää myös esitystä edeltäneet ja seuranneet tapahtumat eli *Vanja-enon* kohdalla Oulunkylän kansantalon palamisen Takomon edellisen esityksen *Rautavaara – Oulunkylän tähti* esityskauden päätteeksi, Savilan pumppaamon löytymisen *Vanja-enon* esitystilaksi ja lopulta karkotuksen pumppaamosta *Vanja-enon* esityskauden loputtua. Toiseksi voidaan nähdä Smedsin näytelmän tulkinnasta ja ohjauksesta nouseva ja sitä kautta suorimmin katsojalle näyttämöllisinä ratkaisuina välittyvä taso. Kolmanneksi tematiikka välittyy Tšehovin alkuperäistekstistä, johon esitys nojaa.

Jo Tšehovin kirjoittamaan *Vanja-enoon*, alkuperäisen näytelmän tilalliseen maailmaan, sisältyy monia merkityksellisiä paikkoja; näistä yksi esimerkki on metsä. Näytelmässä metsiä uhkaavan ympäristöongelman tiedostaminen on yksi teemoista,²⁵ ja se resonoi ja linkittää näytelmän suoraan nyky-yhteiskunnan tilaan ja tilanteeseen ja näkyy Smedsin *Vanja-enon* arvosteluissa yhteiskunnallisena ja poliittisena puheena:

Tšehov oli vuonna 1899 kykenevä ennustamaan ympäristön tuhoutumisen "Vanja-enossa", jossa näytelmän henkilöt jopa haluavat ostaa huviloita Suomesta. Lisäksi näytelmästä löytyy yhteys nykypäivän kriiseihin. [...] Yhteydet nyky-Venäjäan ja -Neuvostoliittoon ovat selvät,

²³ Vrt. Chaudhuri 2000, 27.

²⁴ Chaudhuri 2000, 31, 56.

²⁵ Vrt. Chaudhuri 2000, 55.

vaikka poliittinen näkökulma onkin vain osa Smedsin ohjauksen monitasoista sisältöä.²⁶

Chaudhuri näkee luonnon hyväksikäytön problematiikan esiintuomisen osana ympäristönomaisen teatterin ohjelmaa. Luonnon, luontoyhteyden kadottaminen on geopaattisista kokemuksista kaikkein radikaalein ja ekologinen katastrofi ja luonnon tuhoutuminen sen väistämättömältä tuntuva seuraus.²⁷ Vaikka Smeds ei varsinaisesti pyrikään teatterin tekemisessä ottamaan kantaa ajankohtaisiin kysymyksiin samassa mielessä kun nopearytmisempi media (televisio ja lehdet) esityksen katsoja/kokija lukee esitystä tietyssä ajallisten elementtien leikkauspisteessä.²⁸ Takomon *Vanja-enon* ehdottama tietoisuus vielä edessä olevasta vuosituhanen vaihteesta tuo tulevaisuusprofetian aspektin mukaan keskusteluun. Kaikenlainen 'maailmanlopun meininki', joka vuosituhanen vaihtumista edelsi, heijastuu ja näkyy myös Takomon esityksestä käytävässä keskustelussa. *Vanja-enon* ajankohtaisuus oli ilmeinen, olihan Helsingissä saman syksyn aikana mahdollisuus nähdä kolme erilaista 'Vanjaa': Teatteri Takomon (ohjaus Kristian Smeds), Ryhmäteatterin (ohjaus Esa Leskinen) ja Kansallisteatterissa vierailleen unkarilaisen Radnóti-teatteriryhmän (ohjaus Peter Vallo) *Vanja-enot*.²⁹

Nämä kolme tulkintaa osoittavat vedenkirrkaasti, miksi on Tsehov juuri nyt ajankohtainen kirjailija. Hän kuvaa vavistuksissa olevaa aikaa, ja ihmisten hätää tuntemattoman uuden edessä.³⁰

Vastapainona ja vastauksena vuosituhanen vaihteeseen liittyville uhkakuville Takomon *Vanja-enosta* nousikin ihmisen pohjimmainen elämänvimma, halu taistella

²⁶ Nordgren 1998. "Inte bara det att Tjechov år 1899 var profetisk nog att förutspå miljöförstöringen i "Onkel Vanja" där pjäsens personer även lockas köpa villor i Finland. Men här finns också en koppling till dagens kriser. [...] Kopplingarna till nuets Ryssland och Sovietunionen är påtagliga även om den politiska aspekten bara är en del av det mångrasettare innehållet i Smeds uppsättning." Suomennos tekijän.

²⁷ Chaudhuri 2000, 76, 166.

²⁸ Harju 1998a; ks. myös Talvensaari 1997.

²⁹ Ks. esim. Nyytäjä, 1999.

³⁰ Moring, 1998a.

rakkauden ja elämän puolesta viimeiseen asti.³¹ Smeds itse ehdottaa *Vanja-enon* ihmisten edustavan ajallisesti futuuria.³² Tässä mielessä Savilan pumpppaamo muodosti eräänlaisen siirtymän tilan, jossa ihmiset saattoivat fiktiivisessä mielen ajassa – ja tilassa – matkata vuosituhaten taitoksen yli.

Annette Arlander esittää jaon teatteriesityksessä yhdistyviin faktiseen tilaan ja fiktion tilaan.³³ Huolimatta tiiviistä yhteydestä Tšehovin alkuperäistekstiin ja siitä kumpuavaan tematiikkaan *Vanja-enon* fiktiivinen aika ja paikka eivät olleet esityksen ohjaajalle, esiintyjille tai katsojille lukkoon lyötyjä. Esitys ei sijoittunut enää näytelmän tapaan maatilalle, muttei varsinaisesti minnekään muuallekaan:

Esitystä ei selkeästi rakennettu mihinkään paikkaan tai aikaan. Se edusti kummallisella tavalla ajatonta maailmaa, esitys tapahtui samaan aikaan tässä ja nyt, mutta myös mielikuvituksen Venäjällä ja Andrei Tarkovskin *Stalkerin* kaltaisella vyöhykkeellä.³⁴

Esitys on kauhean ajaton. *Vanja-eno* sijaitsee kahdessa suunnassa, raamatullisessa menneisyydessä ja toisaalta viimeisten ihmisten tulevaisuudessa.³⁵

Vanja-enoa voi siis esityksenä luonnehtia yhtä aikaa ajattomaksi, esityshetken aikaan sitoutuneeksi sekä menneisyyteen ja tulevaisuuteen kurottuvaksi. Yhtäläillä se oli paikan suhteen kiinnittymätön; esitystilan lisäksi esitys kurotti moninaisiin mielikuvituksen tiloihin.³⁶ Alison Oddey ja Christine White näkevätkin – Arlanderin

³¹ Vrt. Ruuskanen–Smeds 2005, 130.

³² Ruuskanen–Smeds 2005, 51.

³³ Arlander 1998, 12.

³⁴ Ruuskanen–Smeds 2000, 130.

³⁵ Harju 1998b.

³⁶ Myöhemmin Smedsin Kainuu-trilogian toinen osa, *Woyzeck*, päättyi kohtaukseen, jossa "näytelmän fiktio purkautui todellisuuteen" näytelmän nimihenkilön, *Woyzeckin*, rikkoessa kirveellä teatterisalin oven jahdatessaan pakenevaa vaimoan, Marieta, teatterin parkkipaikalle videokameran seurattuna tapahtumia ja välittäessä ne teatterin katsomossa istuvalle yleisölle. Trilogian päätösosassa, *Kolmessa sisaressa* tämä faktisen ja fiktion tilojen välinen leikki kasvoi vielä monitahoisemmaksi. Molemmissa

edellä ehdottaman dikotomisen katselutavan sijaan – toden ja ei-toden, faktan ja fiktion, yhtäaikaisen läsnäolon teatterille perustavaksi tekijäksi.³⁷ Geopaattiselle ajattelulle tyypillinen maailman hahmottaminen binaaristen vastaparien kautta (täällä vs. siellä, ulkona vs. sisällä, kuuluminen vs. ei-kuuluminen) saa sekä Takomon *Vanja-enossa* että myöhemmin Kajaanin kaupunginteatterin *Kolmen sisareissa* vastaansa paljon monitasoisemman ja -tahoisemman mahdollisen mahdollisuuden hahmottaa tilaa ylipäänsä, ja teatteritilaa erityisesti, erityisenä kulttuurisena entiteettinä.³⁸ Teatteri tilana poikkeaa monista maailman paikoista olemalla hyvin konkreettisella tavalla mitä moninaisimpien tilojen – tai tilan representaatioiden – näyttämö.

There are also, probably in every culture, every civilization, real places – places that do exist and that are formed in the very founding of society – which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all other real sites which can be found within the culture are simultaneously represented, contested and inverted.³⁹

Michel Foucault hahmottelee kirjoituksessaan *Of Other Spaces* ajatusta heterotopioista, yhtä aikaa myyttisistä ja todellisista kulttuurin vastapaikoista, jotka eletään ja sitä myöten tuotetaan sosiaalisina tiloina ja näiden tilojen välisten suhteiden kautta. Foucault'n mukaan jokaisessa kulttuurissa on kahdenlaisia kaikkiin muihin paikkoihin linkittyviä paikkoja: utopioita, jotka eivät ole todellisia paikkoja, ja heterotopioita, jotka puolestaan ovat.⁴⁰ Teatteri on yksi esimerkki tällaisesta kulttuurisesta vastapaikasta, heterotopiasta, jossa elävät potentiaalisina kaikki muut, jopa näennäisesti yhteensopimattomat paikat.⁴¹ Teatteritapahtumana *Vanja-enoa* voi tarkastella suhteessa heterotooppiseen tila-ajatteluun: vaikka esitys ei tapahdukaan vakiintuneessa teatteritilassa, esitystapahtuma kuitenkin ikään kuin transformoi

esityksissä fiktion maailman ja reaali maailman rinnakkaisuus teki esityksistä lisäksi voimakkaita oman aikansa puheenvuoroja. (Ruuskanen–Smeds 2005, 40, 217.)

³⁷ Oddey & White 2006, 15.

³⁸ Chaudhuri 2000, 139.

³⁹ Foucault 1986, 24.

⁴⁰ Foucault 1986, 24.

⁴¹ Chaudhuri 2000, 5.

Takomon käyttämän tilan teatteriksi. Savilan pumppaamo on arvoituksellinen ja arvaamaton tila – paikka, jonka vasta Takomon esitys on tuonut näkyviin kaupunkikuvassa. Heterotopian ajatus tuo, Chaudhurin mukaan, erityisesti näkyväksi tarkoin määriteltyjen paikkojen poliittisen merkityspotentiaalin.⁴² On kiinnostavaa, miten Savilan pumppaamon hetkellinen ajallinen olemassaolo teatteritilana teki siitä yksittäisenä tilana poliittisen kiistakapulan ja samalla esimerkkitapauksen osana laajempaa tarinaa.

2.1.2 Tšehovin *Vanja-eno* ja Takomon dramatisointi

Anton Tšehovin (1860–1904) kirjoittaman *Vanja-enon* (1899) tapahtumat sijoittuvat venäläiselle maatilalle, jonka omistaa eläkkeellä oleva kirjallisuuden professori Serbjakov. Tilaa hoitavat professorin nuori tytär Sonja sekä professorin aiemman vaimon veli, Vanja-eno. Professori on naimisissa nuoren, kauniin Jelenan kanssa, joka hurmaa myös näytelmän muut miehet: Vanja-enon ja tohtori Astrovin. Sonja puolestaan rakastaa Astrovia saamatta vastakaikua tunteilleen. Professorin aiheet myydä tila kärjistävät ihmisten suhteet; seuraa turhautumista ja paljon puhetta, mutta vähän tekoja.

Verrattuna myöhempään Smedsin *Kolmeen sisareen*, Takomon *Vanja-enon* dramatisointi oli varsin perinteinen. Käytössä oli Kalimoiden käännös Tšehovin näytelmästä. Roolihenkilöitä Takomon versiossa oli kuitenkin vähemmän, vain viisi; Vanja, Jelena, Sonja, Astrov ja professori. Ulkopuolelle jääneiden repliikkejä oli jaettu näiden kesken. Dramaturgiaa muokattiin muutenkin aika lailla. Alkuperäinen näytelmä antaa parenteseissa varsin tarkan ehdotuksen esityksen visuaalisesta maailmaksi ja näyttämölliseksi tilankäytöksi. Smedsin toteutus ei luonnollisesti pyrkinyt seuraamaan kirjaimellisesti kyseistä ohjeistusta, ts. luomaan sitä vastaavaa naturalistista näyttämökuvaa. Konkreettiset ja teemalliset tilalliset ehdotelmat ovat kuitenkin osaltaan olleet vaikuttamassa Takomon *Vanja-enon* näyttämölliseen toteutukseen ja muodostavat myös pohjan, jota vasten Takomon toteutusta on tulkittu.

⁴² Chaudhuri 2000, 5.

Tšehovin kirjoittama *Vanja-eno* sijoittuu siis maaseutuympäristöön, ja tapahtumapaikkana on Serbjakovin kartano. Ensimmäinen näytös tapahtuu puutarhassa, josta kartano osittain näkyy. Toinen näytös sijoittuu talon ruokasaliin, kolmas salonkiin. Neljännen tapahtumapaikkana on Voinitskin huone, joka on myös maatilan konttori.

Vaikka kartanon ulko- ja sisäpuolen voi edellä kuvatun perusteella nähdä ensisijaiseksi toiminnalliseksi näyttämötilaksi ja lavastuksellisesti tärkeäksi tilalliseksi elementiksi, yhtäläillä suureen rooliin näytelmässä kohoaa metsä. Takomon *Vanja-eno* sijoittui pikemminkin metsään kuin maatilalle.⁴³ Serbjakovin tilaan kuuluu metsäpalsta ja lääkäri Astrovin tilan naapurina on valtion metsänhoitoalue. Metsä saa näytelmätekstissä kolme olomuotoa: se on yläluokan esteettisesti motivoitu virkistyspaikka; ihmiskunnalle tärkeä mutta tuhoutumisuhan alla oleva luonnonvara; sekä – vaikka näytelmässä ei tätä korosteta – maaseudun ihmisten arkinen työympäristö, yksi elannon lähde. Näytelmän metsät muodostavat sillan siihen nykyaikaiselta tuntuvaan, ympäristötietoiseen metsänäkemykseen, jota lääkäri Astrov julistaa. Tilallisuutta ajan ulottuvuudessa laajentavat myös Astrovin samaa aluetta eri vuosikymmeninä kuvaavat metsäkartat (jotka Astrov Smedsin ohjauksessa laulaa Jelenalle).

Metsän ja siihen liittyvän kauneuden ja välttämättömyyden vastaparina näytetään kiivaasti maalta kaupunkiympäristöön kaipaava professori Serbjakov, joka ihannoi luonnon sijasta muistoja työhuoneesta, luentosalista ja koko oppineesta työympäristöstä. Kolmannessa näytöksessä professorin kaipuu kärjistyy aikomukseen myydä maatila, muuttaa kaupunkiin ja hankkia virkistyspaikaksi huvila Suomesta. Lopulta kaikki jää kuitenkin ennalleen. Professori ja tämän nuori vaimo muuttavat Harkoviin, Sonja ja Vanja-eno jäävät edelleen hoitamaan tilaa.

2.1.3 Valittu tila – *Vanja-eno Savilan pumppaamossa*

Lavastaminen ja interiööri ovat Smedsille tärkeä osa koko ohjauksen perustaa. Tilan suhde

⁴³ Ruuskanen–Smeds 2005, 122.

esitykseen ja tilan vaihtuminen kesken kaiken vaikuttavat hänen mukaansa suoraan ihmisen ruumiiseen ja siihen, miten tämä tuntee tai hahmottaa tilan. Tämä liittyy olennaisesti hänen pohdintaansa siitä, mikä näyttämö pohjimmiltaan on ja millaisena se näyttäytyy.⁴⁴

Näyttämö oli avoin, ikkunasta näkyi ulos.⁴⁵

Teatteri Takomon kaikkea muuta kuin "perinteistä utopiaa, mustan laatikon direktiiviä"⁴⁶ toteuttavat tilaratkaisut ovat johtaneet merkittävän teatterikokemuksen syntyyn: esityksissä on todentunut vahva esiintyjien ja yleisön välinen suhde. *Vanja-enon* kohdalla myös Savilan pumppaamosta tilana tuli osa esitystä.⁴⁷ Monissa esityksen arvosteluissa Takomon uusi tila huomioidaan ja tilavalintaa pidetään poikkeuksellisen onnistuneena. Hufvudstadsbladetin Elisabeth Nordgren kuvailee:

Itse näyttämötila on myös hyvin jännittävä; suuri tila korkeine ikkunoineen, joiden läpi voi nähdä puita ja ohiajavia busseja. Stadionin viereisen rakennuksen ympäristökin ottaa osaa esitykseen kiehtovalla tavalla.⁴⁸

Takomon *Vanja-enon* näyttämön, Savilan pumppaamon kohdalla geopaattisen sanaston ehdottamat kodin, karkotuksen ja kodittomuuden kokemukset kärjistyivät. Takomolaiset ottivat paikan välittömästi omakseen: "Savilan pumppaamo oli takomolaisten mielestä heille lähes paratiisi keskellä Helsinkiä."⁴⁹ Smeds kirjoittaa: "Olisimme halunneet jäädä Savilan pumppaamoon, se oli meidän paikkamme. [...] Tila oli ihan meidän näköisemme ja oloisemme."⁵⁰

⁴⁴ Ruuskanen–Smeds 2005, 45.

⁴⁵ Ruuskanen–Smeds 2005, 122.

⁴⁶ Takala 2001, 6.

⁴⁷ Ruuskanen–Smeds 2005, 46.

⁴⁸ Nordgren 1998. "Självä scenrummet är också det mycket spännande, ett stort utrymme med höga fönster ut så man kan se träd i fonden, bussar som far förbi. Det är fråga om en byggnad invid stadion där även miljön utanför deltar på ett fascinerande sätt." Suomennos tekijän.

⁴⁹ Ruuskanen–Smeds 2005, 119.

⁵⁰ Ruuskanen–Smeds 2005, 134.

Takomolaisille välittömästi syntynyt kokemus pumppaamosta heidän omana paikkanaan ja teatterin nopea juurtuminen tilaan niin fyysisessä kuin henkisessä, jopa hengellisessä mielessä ja kielessä luo tehokkaasti kodin tematiikkaa Savilan pumppaamoon luodun teatteritilan ympärille. Koti syntyy jaetun kokemuksen kautta. Vaikka teatteri onkin funktioltaan paljon muutakin kuin kodiksi mielletty tila yleensä, se omaa myös jotain olennaista yhteistä kodin kanssa:

[T]he theater regains its function as a certain kind of home, a specific place to be inhabited for a specific time in a special way: not exclusively, not through ownership but for the direct sharing of experience.⁵¹

Takomon kaltaisen, "löydettyssä tilassa"⁵² toimivan ryhmän kohdalla tilassa oleminen konkretisoituu erilaisiksi toiminnoiksi ja käytännöiksi kuin sellaisessa ammattiteatterissa, jossa näyttelijöiden tehtäväksi jää yksinomaan näyttelemine ja ohjaajan osalle ohjaaminen. Kysymys fyysisen tilan tuottamien mahdollisuuksien ja rajojen sekä inhimillisten, käytännön toimintaan liittyvien tottumusten ja suhtautumisten rinnastumisesta on mielenkiintoinen. *Alussa on tila* -otsikoidussa *Teatteri*-lehden keskustelussa tilan ja ihmisten tarjoamat rakenteelliset reunaehdot asetetaan rinnakkain; loppupäätelmä on, että ihmisten määrittelemät reunaehdot ovat vaikeammin murrettavissa.⁵³ Tähän konkreettinen kannanotto Smedsin osalta on ollut asettua työaikaa, harjoitusaikojen pituuksia määrittävien rakenteiden ulkopuolelle ja antaa ohjaamiensa esitysten syntyä omassa rytmisään. Käytännössä tämä on merkinnyt myös niiden tilallisten rakenteiden ulkopuolelle jäämistä, joihin edellä mainittu ajanhallinta on kiinteässä yhteydessä, ja samalla Takomon syntyä.

Työryhmään Smedsin assistentiksi tulleen Miko Jaakkolan *Vanja-enon* tekoprosessia *Teatterikorkea*-lehdessä kuvaileva kirjoitus havainnoi esityksen syntyvaiheita konkreettisen, tilassa tapahtuvan toiminnan kautta: siivousta, remontointia, rakentamista, kahvinkeittoa.⁵⁴ "Tilaa kunnostetaan esitykseen talkoovoimin. [...]"

⁵¹ Chaudhuri 2000, 83.

⁵² Arlander 2001, 13.

⁵³ Silde 2001.

⁵⁴ Ruuskanen–Smeds 2005, 124–128.

Fyysistä ja konkreettista työtä." kuvailee Jaakkola.⁵⁵ Tarpeisto ja lavastus näytelmään hankittiin yhteisvoimin. Näyttelijä Taisto Reimaluoto kehuu ohjaajaa:

Tykästyin Kristianissa kovasti siihen, että se tuli paikalle Nurmijärveltä vaikka olisi lähdetty vain hakemaan viittä sukkaparia jostakin. Yhdessä mentiin, junailtiin ja pähkäiltiin. Tuntui, että tällaistahan tämän teatterin tekemisen pitäisi olla!⁵⁶

Myös Miko Jaakkola kuvailee kokemustaan Takomossa työskentelystä:

On hienoa olla mukana produktiossa, jossa ihmisillä on tekemisen meininki huolimatta Takomon huonosta taloudellisesta tilanteesta, tilan epävarmuudesta ja muusta.⁵⁷

Takomoon palaa mielellään tauon jälkeenkin. Niin paljon hyvää tahtoa sen tekemiseen on liittynyt niin ulkopuolisten auttajien kuin työryhmänkin osalta. Se tuntuu harvinaiselta ja ainutlaatuiselta tässä maailmassa.⁵⁸

Yllä olevista, *Vanja-enon* tekoprosessia kuvaavista artikuloinneista voi lukea, että Takomossa taiteelliseen prosessiin kuuluu erottamattomana työryhmän yhteinen, rankkakin fyysinen työnteko tilassa ja tilan hyväksi. Lisäksi Smeds korosti sekä Takomon että myöhemmin Kajaanin työryhmissä 'esityshuoltoa': Yhteisöllisen luottamuksen synnyttämiseksi tarvittiin konkreettista toimintaa, tietoa vastaanäyttelijöiden ja muiden työryhmän jäsenten tuntemuksista suhteessa meneillään olevaan esitykseen sekä harjoitus- että esityskaudella. Ennen esitystä oli hyvä mainita, jos jotain poikkeuksellista oli tapahtunut, ja varsinkin esitysten jälkeiset purkukeskustelut muodostuivat tärkeäksi esitystä ja työryhmän hyvinvointia koossa pitäväksi voimaksi.⁵⁹

2.1.4 Alussa oli tila

⁵⁵ Ruuskanen–Smeds 2005, 127.

⁵⁶ Ruuskanen–Smeds 2005, 123.

⁵⁷ Ruuskanen–Smeds 2005, 125.

⁵⁸ Ruuskanen–Smeds 2005, 128.

⁵⁹ Ruuskanen–Smeds 2005, 54, 59.

Lopulta joku ryhmästä kulki Olympiastadionin kuvetta ja pani merkille Savilan vedenpumppaamon, köynnösten peittämän muurin ympäröimän kivitalon, joka suurine ikkunoineen seisoi Töölönlahden sydämessä kuin kirkko.⁶⁰

Olympiastadionin parkkipaikan kupeessa, pensaista rehevöityneen aidan takana on tiilirakennus, käytöstä poistettu vedenpumppaamo, jota ohikulkevat ihmiset hädintuskin huomaavat. Pimeässä syysillassa pumppaamo on sisältä korkeine ikkunoineen vaikuttavan näköinen, kuin kirkko. Näytelmäkirjailija, ohjaaja **Kristian Smedsille** vertaus ei ole vieras. Smeds sammuttaa valot, ja katulyhdyt luovat tilaan tunnelmallista kajoa. "Kuten kirkon, teatteritilan pitää olla riittävän korkea, jotta henki pääsee nousemaan."⁶¹

Esitystä voi myös tarkastella kulttuurisena toimintana, joka konservatiivisesti uudelleenmerkitsee tai kiihkeästi uudelleenluo yhteiskunnallista elämää muovaavia käsityksiä, symboleja ja eleitä.⁶²

Teatteritilaan ankkuroituneeseen puheeseen liittyy Smedsin ohjauksissa luonnollisen tuntuisesti uskonnollisia merkitysrakenteita mukanaan kantavia elementtejä, jotka sysäävät kohti henkistä/hengellistä retoriikkaa. Takomon *Vanja-enon* esitystilassa, Savilan vedenpumppaamossa, vaikutti lisäksi olevan jotain yhtäläillä hengellistä kuin taiteellista toimintaympäristöä muistuttavaa. Hannele Koivusen mukaan sakraali kokemus on näkyvissä arkkitehtoonisissa rakenteissa. Ihmisen mielen rakenteisiin kuuluva pyrkimys ymmärtää maailmankaikkeuden metafyyssistä ulottuvuutta konkretisoituu rakennuksissa, erilaisissa sakraalituloissa, kuten kirkoissa, temppeleissä ja muissa palvontapaikoissa ympäri maailmaa. Transsendentti, pyhä tila on aina erotettu arjen tilasta; se on olemukseltaan hiljaisuuden tila.⁶³ Koivunen tuo esiin myös arkkitehti Juhani Pallasmaan ajatuksen taiteen hiljaisuudesta, joka mielestäni soveltuu kuvataiteen lisäksi myös teatteriin: "taiteen hiljaisuus ei ole äänten poissaoloa, vaan oma itsenäinen ja tajunnallinen hiljaisuuden alkumuoto, tarkkaileva, kuunteleva ja tietävä hiljaisuus."⁶⁴ Pallasmaa puhuu "olemuksen arkkitehtuurista", joka pyrkii

⁶⁰ Ruuskanen–Smeds 2005, 118.

⁶¹ Harju 1998a.

⁶² Diamond 2005, 171.

⁶³ Koivunen 2000, 194.

⁶⁴ Koivunen 2000, 197.

jäsentämään ihmisen paikkaa maailmankaikkeudessa. Ajattomuuteen – jopa askeesiin – pyrkivä olemuksen arkkitehtuuri haluaa irtautua muodeista ja dekoraatiosta, kaikesta päälleliimatusta.⁶⁵ Muodostuu suhde ihmisen oman keskuksen ja ympärillä olevan rakennetun välille, ja parhaimmillaan tämä suhde auttaa ihmistä paremmin itseensä. Suhde omaan sisäiseen hiljaisuuteen myös vahvistaa ihmistä olemaan täysipainoisesti yhteisön jäsen.⁶⁶

Ensi-iltaa edeltävänä päivänä Kristian pitää läpimenon, jossa näytelmä mennään läpi ikään kuin nuotion ääressä istuen, täysin sisäisesti, neljän neliöön asetetun penkin keskellä. Energian kerätään yhteen. Esityksen luonne on sellainen, että siitä voi sen onnistuessa saada katsomossa energiaa, se kykenee jakamaan katsojilleen jotakin.⁶⁷

Smedsille Jumalan olemassaolon tunnustaminen, läsnäolevuus ja sen vaikutus ihmisten ja näyttämön määrittävänä elementtinä oli *Vanja-enon* kohdalla voimakas.⁶⁸

Teatteri on tänä päivänä monelle – tekijälle ja kokijalle – paikka, jossa avautuu mahdollisuus päästä syvemmän yhteyden, jopa hengellisen kokemuksen lähteelle. Luovan ja uskonnollisen kokemuksen erokin vaikuttaa veteen piirretyltä viivalta; muun muassa 'flown', virtauksen käsite on mahdollista liittää sekä luovaan että uskonnolliseen kokemukseen, joissa molemmissa tietoisuus itsestä ja mahdollisesta päämäärästä hälvenee.⁶⁹ Smedsin ohjauksissa näyttelemisen henkinen – tai hengellinen – ulottuvuus näkyi näyttelijöiden antautumisena koko olemuksellaan.⁷⁰ Katsojalle Takomon *Vanja-eno* tarjosi energian lisäksi uskonnollisia elementtejä visuaalisessa muodossa.

Pieni katsomo (60 henkeä) on kuin jokin alkuseurakunnallinen joukko, jonka pitäisi vihkiytyä yhteisyyteen. Tuli ja vesi ovat esityksen tärkeitä elementtejä. Kuuma steariini tipahtelee erokohtauksessa näyttelijöiden käsille, mikä katsojalle tuo mieleen vaikkapa ortodoksikirkon

⁶⁵ Koivunen 2000, 198.

⁶⁶ Koivunen 2000, 201.

⁶⁷ Ruuskanen–Smeds 2005, 127.

⁶⁸ Ruuskanen–Smeds 2005, 129.

⁶⁹ Carlsson 2004, 41.

⁷⁰ Ruuskanen–Smeds 2005, 35.

palavat tuohukset, symboliset kyneleet, jotka polttavat. Vettä räiskitään saavissa tai vadilla päin naamaa.⁷¹

Takomon *Vanja-enon* kaiken ylittäväksi teemaksi kohosi rakkauden kokemus, sen pelastava voima.⁷² Smedsin mukaan esityksen visuaaliset elementit nousivat suoraan tekstistä. Näyttämökuvassa oli muun muassa kaksi suurta liitutaulua, jotka esityksessä vettä valuvina symboloivat itkeviä ikoneita, kynttelikkö ja puinen vaivaisukko. Näyttelijät aloittivat esityksen latinaksi lauletulla mantramaisella liturgisella laululla. Taisto Reimaluoto lauloi repliikkinsä liturgiakaavalla pitkin näytelmää. Esitys loppui ripittäytymiseen, yhteiseen rukoukseen ja uskontunnustukseen.⁷³

Reimaluoto sanoo kokeneensa itsekkin harjoituksissa uskonnollissävyytteisiä tunteita. "Katsoin kohtausta, jossa Astrov ja Sonja kohtasivat krapula-aamuna alttarilla. Minulle tuli voimakas itsestä irtautumisen kokemus. Aika ja paikka menettivät merkityksensä, katsoin vain kahta ihmistä, kun he olivat hiljaa pienessä kynttilän valossa. Se oli voimakas sielullinen ja henkinen tila. Yhtäkkiä tajusin, että esittämämme kohtaukset olivat muistumia yhteisestä tajunnasta ja yksilön menneisyydestä."⁷⁴

Myyttinen ja arkkityyppinen kuvasto on tyypillistä Smedsin teoksille ja puheelle niistä. Sitä kautta on etsitty yhteyttä katsojien kollektiivisen tajunnan kanssa.⁷⁵ Smeds itse näkee teatterin työ- ja toimintaympäristönä rakenteellisesti yhtenevänä seurakunnan kanssa: molemmissa voidaan esimerkiksi nähdä jako maallisiin ja henkisiin/hengellisiin työntekijöihin. Seurakunnassa jälkimmäisiä edustavat papit, teatterissa taiteilijat. Heihin pätevät aivan erityiset säännöt ja odotukset; työtä pidetään kutsumuksena, ja muun muassa työaika ei tunneta tai tunnusteta samassa mielessä kuin maallisten työntekijöiden kohdalla. Työntekijät, teatterissa siis taiteilijat, muodostavat teatterin ruumiin. Molemmissa yhteisöissä ollaan jonkin kuvitteellisen suuremman äärellä; lisäksi ollaan yhteisen asian, sanoman äärellä. Seurakunnassa tämä

⁷¹ Lehtonen 1998.

⁷² Ruuskanen–Smeds 2005, 118; Pääkkönen 1998.

⁷³ Ruuskanen–Smeds 2005, 128, 129, 131.

⁷⁴ Ruuskanen–Smeds 2005, 129.

⁷⁵ Ruuskanen–Smeds 2005, 11.

on jumalan valtakunta, teatterissa taiteen mysteeri.⁷⁶

2.2 KAJAANI – PERIFERIAN PROBLEMATIIKKA

Oikeasti siinä ei ole mitään glamouria, että on jatkuvasti tien päällä, etsii uusia tiloja ja hoitaa kaiken siivoamisesta alkaen itse. Se on kaikki pois esitykseen käytettävästä ajasta.⁷⁷

[T]he pleasure of the road is irreducible, but its meaning is pure myth, out of the reach of cultural praxis or political analysis.⁷⁸

Kristian Smedsin päätös jättää Teatteri Takomon taiteellisen johtajan pesti ja siirtyä Kajaanin kaupunginteatterin johtajaksi ylitti uutiskynnyksen Suomen kulttuurikentällä. Smedsille itselleen kyseessä oli raju kannanotto pääkaupunkiseudun kulttuuripolitiikkaan; Takomon saamasta tunnuksesta huolimatta esitystilojen löytäminen oli jatkuvaa taistelua, mistään pysyvämmästä ratkaisusta ei tuntunut olevan toivoa. Kajaanin kaupunginteatterin johtajana toimivan Smedsin työareaksi tuli teatteritilaksi vakiintunut rakennus kaksine näyttämöineen. Kauppakadulla vanhassa teatterirakennuksessa sijaitsevan suuren näyttämön lisäksi teatterilla on pieni näyttämö parin sadan metrin päässä sijaitsevassa vanhassa suojeluskuntatalossa, Sissilinnassa. Kajaanissa esityskohtainen työryhmä muodostui ja valikoitui kaupunginteatterin henkilökunnasta. *Kolmessa sisaressa* oli mukana lähes koko talo.⁷⁹

Smedsin siirtyminen Kajaaniin luo uudenlaisen lähtötilanteen kodin ja eksiilin käsitteiden pohdinnalle. Tornionjokilaaksosta lähtöisin olevalle Smedsille siirtyminen kohti pohjoista oli askel, jos ei suoranaisesti ja fyysisesti kotiin, niin ainakin sitä kohti. Teatterikentällä Smedsin koettiin kuitenkin asettuvan tietoisesti ja vapaaehtoisesti, jopa provosoivasti eksiiliin, ja tällaisena asetelmana tapahtunut myös poikkeuksetta

⁷⁶ Ruuskanen–Smeds 2005, 29. Ks. myös Smedsin osuus *Teoriaa ja käytäntöä – suomalainen esittävä taide 1980- ja 1990-luvuilla* -luentosarjan videotaltioinnissa.

⁷⁷ Harju 1998a.

⁷⁸ Chaudhuri 2000, 126.

⁷⁹ Ruuskanen–Smeds 2005, 153.

uutisoitiin. Kajaani paikkana tuli näin jatkuvasti määritellyksi (jonkin) ulkopuolella olevaksi alueeksi. Smeds oli siirtynyt tuntemattomalle maaperälle, ja hänen edesottamuksiaan siellä tarkkailtiin mielenkiinnolla teatterielämän keskukseksi mielletyltä alueelta käsin. Toisaalta, kainuulaisesta perspektiivistä katsottuna, Kajaanin kaupunginteatteri alkoi saamansa julkisen positiivisen huomion kautta näyttäytyä toivotun yhteisöllisyyden tiivistymänä, josta tuon yhteisöllisyyden olisi suotu leviävän laajemminkin ympäröivälle alueelle.

Toisin kuin *Vanja-eno*, jonka fiktiivistä tapahtumapaikkaa oli ollut vaikea jopa esityksen ohjaajan määrittellä, Smedsin *Kolme sisarta* oli kirjoitettu tämän päivän Kainuuseen "Venäjän rajalle, joka tihkuu huumeita, viinaa ja prostituoituja."⁸⁰ Näytelmän sisarukset puolestaan kaipaavat Helsinkiin Tehtaankadun kotiinsa. Esityksessä siis kohtasivat Tšehovin temaattinen ja Smedsin nykytilainen Kainuu, joka oli myös näytelmän fiktiivinen ja konkreettinen tapahtumapaikka. Esityksen ja todellisuuden paikkojen limittyneisyyteen kiinnitti huomiota myös Savon Sanomien Eeva Lankolainen:

Melkein kuin samaa näytelmää on sekin hetki, kun värjöttelen väliajalla teatterin takapihan tupakkapaikalla. Joen vastarannalta Kaukametsän kulttuurikeskuksesta ammutaan hulppeaa ilotulitusta. Rätinä käy, kun tuhansia euroja sataa kipinöinä maahan. "Mikä tuo oikein on?" joku kysyy. - Se on ensi vuoden budjetti, vastaa Kristian Smeds tupakka suussaan.⁸¹

2.2.1 *Kolme sisarta Kajaanin kaupunginteatterissa*

Where once the gesture of departure was a near guarantee of heroic personal identity, today the attempted act of homecoming stands as emblem of the multiple, complex and possibly incommensurable identifications given by contemporary culture. From the perspective afforded by these identifications, [...] home appears as an approachable but ultimately inaccessible space, not a lost paradise appropriate to nostalgia but a preserve of shaky myths and regressive fantasies.⁸²

⁸⁰ Moring 2004.

⁸¹ Lankolainen 2004b.

⁸² Chaudhuri 2000, 119.

Kolme sisarta (2004) ei ollut Kristian Smedsin ensimmäinen ohjaustyö Kajaanin kaupunginteatterissa. Produktiona se oli kuitenkin mittavin ja samalla Smedsin Kainuu-trilogian päätösosa. Ensimmäinen osa oli ollut *Huutavan ääni korvessa* (2001) ja toinen *Woyzeck* (2003), molemmat Kainuuta fyysisenä ja mentaalisenä tilana luotaavia esityksiä. *Kolme sisarta* uutisoitiin *Helsingin Sanomien* ja *Aamulehden* lisäksi voimakkaasti myös maakuntalehdistössä, eikä vähiten siksi, että kyseinen esitys oli kiinteässä yhteydessä senhetkiseen toteutuvaan alue- ja kulttuuripolitiikkaan, jota Smeds oli Kajaanissa aktiivisesti kammennut kaupunginteatterin toiminnan realiteetit huomioonottavampaan suuntaan. Myös näyttelijäkunta oli tietoinen tästä esityksen paikallista päätöksentekoa kommentoivasta luonteesta, ja esimerkiksi näyttelijä Sonja Ryhäsen mielestä *Kolme sisarta* oli Kainuu-trilogian osista eniten Smedsin oma puheenvuoro ja puhe kainuulaisille.⁸³ Kyseinen aluepoliittinen problematiikka ei näyttäneenkään esitykseen varta vasten paikallisten intressien vuoksi päälle liimatulta, vaan Tšehovin tekstistä orgaanisesti kainuulaiseen maisemaan kumpuavalta. Savon Sanomien Eeva Lankolainen näki *Kolmen sisaren* alkuperäistekstissä "kaksi suurta teemaa, jotka tuntuvat hyvinkin kainuulaisilta: kaipuu suurempaan kaupunkiin ja kysymys työnteon mielekkyydestä. Molemmat ovat Smedsinkin *Kolmen sisaren* ydintä."⁸⁴

Kuten itse esityksessä myös Kajaanin *Kolmen sisaren* vastaanotossa korostuu perifeeriseksi mielletyn yhteisön olemassaoloon liittyvä pohdinta. *Kouvolan Sanomien* Matti Saarela luonnehti Kainuuta "yhteisöksi, jonka jäsenet ovat menettäneet uskonsa, kykynsä omalla työllään jäsentää ja muuttaa maailmaa. He odottavat messiasta, ulkopuolelta tulevaa pelastajaa." Kuitenkin "vahva yhteisöllisyys jyllää Kajaanin teatterissa ainakin näyttämöllä."⁸⁵ Myös Sinikka Viirret kirjoittaa *Aamulehdessä*: "Ei Smedskään väitä tietävänsä kuinka ihmisen pitäisi elämänsä järjestää, mutta hän tekee ehdotuksia hyvästä, yhteisöllisestä elämästä."⁸⁶

⁸³ Ruuskanen–Smeds 2005, 185.

⁸⁴ Lankolainen 2004b.

⁸⁵ Saarela 2004.

⁸⁶ Viirret 2004c.

Useassa *Kolmen sisaren* arvostelussa siteerattiin näytelmän henkilön, maakuntajohtaja Aleksanteri Westerisen sanoja: "Tehdään tästä sinisten ajatusten Kainuusta järkyttävän kauneuden ja täytettyjen unelmien maakunta."⁸⁷ Repliikkiin sisältyvä ironia on kipeän konkreettista: sen jälkeen kun Kristian Smeds oli valittu teatterin johtajaksi, häntä oli odotettu varsinkin teatterissa messiaan lailla.⁸⁸ Odotuksia oli paljon. Smeds päätyi kuitenkin työuupumuksen vuoksi luopumaan teatterinjohtajan pestistä Kajaanissa jo ennen *Kolmen sisaren* harjoituskauden alkua. Kaisu Mikkola luonnehtii maakuntajohtaja Westeristä sanoin: "Fiktiivinen sankari on kuin yksi niistä nuorista suomalaisista teatterintekijöistä, jotka vuosituhanten⁸⁹ vaihteessa levittäytyivät maakuntiin uudistamaan suomalaista teatteria. Yksi toisensa jälkeen heistä on luopunut tuosta kutsumuksestaan."⁹⁰ Entinen teatterinjohtaja, ohjaaja Kristian Smeds näyttäytyi *Kolmessa sisesä* paitsi alter egonsa Westerisen hahmossa myös omalla nimellään, työttömäksi jääneenä teatterinjohtajana, joka saapuu maakuntaan pyytämään Westeriseltä töitä viimeisenä oljenkortenaan. Smedsin ympärille Kajaanin aikana rakentunutta sankarimyyttiä tuuletettiin esityksessä kunnolla.

2.2.2 *Sisarten näyttämö*

Näytelmän esipuheessaan Smeds totesi tarinan tapahtuvan ensisijaisesti mielikuvituksen todellisuudessa. [...] Toissijaisesti hän mainitsi tarinan tapahtuvan "arkisesti ihan vain siellä näyttämöllä sekä modernin videoteknologian avustuksella ympäri koko teatteritaloa, joka on myös ihmisten työpaikka". Ja määrittely jatkui: "Kyllähän se on niin, ettei mikään eikä kukaan tässä maailmassa tapahdu oikeasti, ei oikeasti missään eikä väärästi koskaan, kenellekään, ei yhdessä eikä erikseen, ei sillä tavalla eikä tällä tavalla." Katsojalle tarjottiin siis mahdollisimman suurta vastaanottovalikkoa, vapaata kenttää. Myös esityksen teatterillisuutta korostettiin, vaikka yhteydet reaali maailmaan olivat ilmeiset.⁹¹

⁸⁷ Esim. Lankolainen 2004a; Lankolainen 2004b; Mikkola 2004a; Mikkola 2004b; Moring 2004; Saarela 2004.

⁸⁸ Ruuskanen–Smeds 2005, 160.

⁸⁹ virhe alkuperäistekstissä

⁹⁰ Mikkola 2004b.

⁹¹ Ruuskanen–Smeds 2005, 225.

Smedsin ohjaamassa *Kolmessa sisaressa* tapahtumapaikka oli muuttunut venäläisestä kuvernementtikaupungista Suomen Kajaaniksi. Tšehovin alkuperäistekstin parenteeseissa ensimmäinen ja toinen näytös oli määritelty tapahtuvaksi Prozorovien talon salongissa, kolmas samassa talossa Olgan ja Irinan huoneessa ja neljäs näytös vanhassa puutarhassa talon luona. Lisäksi puheissa on koko ajan läsnä Moskova, johon sisarukset kaipaavat ja johon paluuta he jatkuvasti suunnittelevat. Puheen kautta on läsnä myös työ, varsinkin Olgan työpaikka lukiossa ja Irinan lennättimessä. Smedsin ohjauksessa tämä hyvin selkeältä vaikuttava tilallisuus on pirstoutunut. Näyttämölle lavastetun kodin illuusion sijasta, tai oikeammin sen lisäksi, näytelmä tapahtuu ympäri teatteritaloa. Siinä missä Tšehovin teksti jakautui neljään näytökseen, Smedsin *Kolme sisarta* muodostuu yhteensä neljästäkymmenestä kohtauksesta. Näistä 26 sijoittuu ensimmäiselle puoliajalle, 14 näytelmän jälkimmäiselle puoliskolle. Kohtaukset on erikseen nimetty.

Ensimmäisen puoliajan ensimmäinen kohtaus *Irinan syntymäpäivät* tapahtuu kajaanilaisen Romppaisten perheen kodissa ja teatterin näyttämöllä. Irina saa lahjaksi liput *Kolmen sisaren* esitykseen. Toisessa kohtauksessa *Taksianimaatiossa*, joka näytetään valkokankaalla, (sisarten) taksi ajaa läpi Kajaanin kaupunginteatterille. Kolmas kohtaus on *Teatterille tulo*, jossa Olga, Masa, Irina, Andrei ja Kuittinen saapuvat teatterille, ryntäävät narikan kautta saliin ja - koska esitys on jo käynnissä - siitä takaisin aulaan katsomaan ensimmäistä näytöstä aulassa olevasta monitorista.

Neljäs kohtaus *Kertojan alku* näyttää kertojan lavalla, jonka taustakankaalle kamera poimii vuorotellen Irinan, Olgan, Masan ja Kuittisen sekä kuvia Kainuusta ja tulevan maakuntajohtaja Westerisen matkalla Helsingistä Kajaaniin. Viides kohtaus on *Irinan puhe*, ja se tuo näyttämölle Irinan, joka kohtauksen lopussa siirtyy aulaan ja kuudenteen kohtaukseen *Kummisetä ja Irina*. Kohtaus näytetään valkokankaalla. Kohtauksen loputtua Irina ja Kummisetä tulevat näyttämölle; kohtaus seitsemän on *Kummisedän puhe*, ja se tapahtuu näyttämöllä. Kohtauksen lopuksi valkokankaalle ilmestyy aulan sohvalla istuva Westerinen. Kahdeksas kohtaus on *Westerisen tulo*. Siinä sisarukset siirtyvät aulaan tervehtimään Westeristä, joka on vanha perhetuttu. Yhdessä muisteloidaan Helsinkiä; Tehtaankatua, jolla sisarukset ovat asuneet, Kruununhakaa, Liisankatua ja Hakaniemeä.

Yhdeksäs kohta *Westerisen vaimo* alkaa Westerisen vaimon tullessa ulko-ovelle. Westerisen vaimo haukkuu miehensä ja lähtee, ja kuva palaa Westeriseen ja siskoihin, sekä Irinan paikalle kutsumaan Andreihin. Kohtauksen lopussa Westerinen nostaa Masan syliinsä ja kantaa saliin lavan reunalle istumaan. Taustakankaalla näkyy vaaramaisema.

Seuraa kohta kymmenen, *Westerinen ja Masa*, jonka lopuksi Westerinen nostaa Masan taas syliinsä ja kantaa takaisin aulaan sohvalle. Yhdestoista kohta *Yhteinen visio sohvalla* konkretisoi ajatuksen Järkyttävän Kauneuden Kainuusta. Westerinen lähtee, ja muut jäävät sohvalle unelmoimaan. Näyttämölle ajaa Tuz pyörällä ja koputtaa salin oveen. Kahdestoista kohta on *Tuzin kirje Irinalle*. Irina tulee aulasta saliin vastaanottamaan kirjeen, Tuz lähtee ja Irina palaa aulaan. Seuraa kohta kolmetoista, *Andrein pukeminen*. Kamera poimii ulkoa Natashan, ja Andrei ryntää ulko-ovelle tätä vastaan.

Neljästoista kohta on *Natashan tulo*: Natasha ja Andrei tulevat saliin, siskot katsovat valkokankaalta ja nauravat Natashan mekolle. Natasha pakenee siivouskomeroon piiloon tilannetta, Andrei juoksee perässä ja rynkyttää ovia. Viidestoista kohta *Siivouskomeropropano* vaihtuu kohtaukseksi kuusitoista, *Häät*, hääväen täyttäessä siivouskomeron. Hääseremonian päätteeksi joukko tanssii ja laulaa itsensä ulos siivouskomerosta. Hääväki tanssii pois, Natasha ja Andrei jäävät kahden haaveilemaan yhteisestä tulevaisuudesta.

Kertoja lavalla tiedottaa siirtymästä kaksi vuotta ajassa eteenpäin. Seitsemännessätoista kohtauksessa *Arki* Natasha ja Andrei asuvat vihreässä huoneessa ja kommentoivat elämäänsä kameralle. Kohtauksen lopussa paikalle tulee Olga pulpettia kantaen ja jää katsomaan valkokankaalle. Alkaa kahdeksastoista kohta *Vuode*. Koko kohta tapahtuu isossa vuoteessa. Kankaalla näytetään ensin lähikuvassa Masa ja Westerinen. Kamera-ajo näyttää seuraavaksi lähikuvassa Westerisen ja tämän vaimon, sitten Masan ja Kuittisen. Lopulta kuva laajenee näyttämään koko vuoteen, jossa nelikko makaa. Kohta päättyy Westerisen vaimon lauluun, joka ulottuu seuraavan kohtauksen alun päälle.

Yhdeksästoista kohta on nimeltään *Olga yksin*. Olga istuu pulpetissa näyttämöllä ja

puhuu yleisölle. Kohtauksen lopussa kankaalle ilmestyy Suolanen, kainuulainen muusikko, jonka soolo seuraava kohtaus *Kainuun Jazz-kevät* on. Tuz ja Irina taputtavat Suolasen esityksen päätteeksi ja kuva siirtyy heihin. He ovat kahdestaan pienen pöydän ääressä. Olga lähtee pois näyttämöltä.

Alkaa kohtaus 21, *Tuz ja Irina*, joka näytetään valkokankaalla. Välillä kamera ajaa lähikuvaan Irinasta. Kohtauksen lopuksi kamera siirtyy hitaasti Suolaseen, ja seuraava kohtaus *Asemonologi* on taas tämän show. Kuva laulavasta Suolasesta taittuu ristiin postia esittävän kuvan kanssa. Kohtaus 23, *Unelmien posti*, näyttää asioivien ja ympäröivään maailmaan yhteyttä hakevien kainuulaisten lisäksi hunajaa ostamaan tulleen ihmiskimalaisen. Postiin tulee myös bändi, ja kohtaus päättyy yhteiseen tanssiin ja lauluun. Ihmiskimalainen tulee hunajapurkkeineen tuomaan viestin tulevaisuudesta kohtauksessa 24, *Ihmiskimalainen*.

Kohtaus 25 on *Lautakunnan kokous*. Kamera kuvaa kahvipöydässä kakkosnelosten kanssa istuvaa Westeristä; meneillään on lautakunnan kokous. Ihmiskimalainen haastattelee Westeristä. Koska visiota ja ratkaisua maakunnan ongelmiin ei ole löytynyt, päätetään kysyä kansalaisilta. Ensimmäisen puoliajan viimeinen kohtaus *Kyselytunti* tuo kokoustilasta saliin lavalle tulleen Westerisen seuraksi vähitellen kirjavan joukon kainuulaisia ongelmiseen. Kohtaus päättyy yhteislauluun, ja tulee väliaika.

Toisen puoliajan ensimmäinen kohtaus on nimeltään *Puolalainen kirkko*. Hämärässä salissa kuuluu tulipalon ja kaaoksen ääniä. Näyttelijät sytyttävät näyttämölle kymmenittäin kynttilöitä ja istuvat sitten katsomaan valkokangasta, jolla näkyy ihmisiä kerääntyneenä pieneen kirkontapaiseen huoneeseen. On kaupungissa riehuneen tulipalon jälkeinen yö. Kamera kiertää huoneen ihmisissä.

Toinen kohtaus *Kummisedän filosofia* alkaa kameran zoomatessa Kummisedän silmiin. Sitten näyttämöllä Leena Suomi, joka on tähän asti toiminut kertojana, nousee esittämään kolmannen kohtauksen *Vanhan näyttelijän puheenvuoro*. Kohtauksen lopuksi Leena lähtee takahuoneeseen mukanaan naiskollegansa. Kamera zoomaa lähikuvaan näyttelijästä. Neljäs kohtaus *Naisten pukuhuone* alkaa takavarastoon eksyneen Leena Suomen eli Kertojan huudella siskoja. Vihdoin tämä löytää

pukuhuoneeseen, jossa kamera kuvaa kiivaan sanaharkan teatterin naisnäyttelijöiden välillä. Kohtaus loppuu kameran zoomatessa Natashan esiin ottamaan Andrein passikuvaan.

Viides kohtaus *Olga* on näyttämön reunalla istuvan Olgan monologi. Näyttämölle tulee myös Andrei viuluineen, ja hän soittaa skaaloja myös seuraavan kohtauksen *Andrei* ajan. Seitsemäs kohtaus *Kuoleman posti* alkaa Irinan tuodessa näyttämölle ison postilaatikon. Tuz puhuu videolta kirjettä, jota Irina lukee näyttämöllä. Bändi alkaa soittaa, ja Suolanen laulaa, kunnes Irina repii kirjeen ja käskee lopettaa. Kohtauksessa kahdeksan, *Sepon tunnustus*, Suolanen puhuu yleisölle. Bändi soittaa, ja Irina tanssii laatikon kanssa pois näyttämöltä.

Yhdeksäs kohtaus on *Kuittisen laulu*, jossa Kuittinen soittaa pianoa ja laulaa kankaalla näkyvälle Masalle. Seuraavassa kohtauksessa *Masan rippi* Masa puhuu valkokankaalla. Masa tulee myös näyttämölle kohtauksen aikana, mutta puhe kankaalla jatkuu. Kuittinen lähtee näyttämöltä ja Masa jää Westerisen kanssa kohtaukseen yksitoista, *Westerisen lähtö*. Kohtauksen aikana Westerisen vaimo näytetään valkokankaalla. Westerinen lähtee Masan estelyistä huolimatta. Kuittinen tulee näyttämölle.

Kohtauksessa kaksitoista, *Westerisen rippi*, Westerinen ja kertoja ovat pukuhuoneessa, Masa ja Kuittinen näyttämöllä. Kuittinen lähtee, Olga ja Irina tulevat Masan seuraksi näyttämölle. Westerinen kolistelee ulos pukuhuoneesta, jonne kertoja jää yksin. Siskot näyttämöllä kääntyvät kankaan puoleen. Kohtauksessa kolmetoista, *Kertojan loppumonologi*, kertoja puhuu kankaalta yleisölle. Lopuksi hän pukee takin päälleen ja lähtee teatterista; kamera seuraa häntä ulko-ovelle asti. Näytelmä päättyy kohtaukseen *Viimeinen tango Kainuussa*. Näyttämöllä olevat sisaret kääntyvät katsomaan yleisöä. Tango soi, ja soittajien varjot tulevat näkyviin kankaalle. Siskot sammuttavat hitaasti kynttilät, näyttämön keskelle jää yksi kolmihaarainen kynttelikkö. Soittajien varjot lähtevät, musiikki loittonee. Kolmen sisaren varjot tulevat näkyviin, näyttävät voitonmerkit ja lähtevät kisailten ja nauraen pois. Musiikki ja nauru vaimenevat. Näytelmä on ohi.

2.2.3 Kajaanin käytännöt

Kolmessa ssaressa erityisen merkityksellistä oli näyttämöllisen tilan laajeneminen. Reaaliaikaisen kuvan ja valkokankaan avulla teatteri laajeni fyysisesti, mutta saa myös lisää tasoja kerronnallisiin rakenteisiin. [...] Esitys laajensi olemassaoloaan myös Internetiin.⁹²

Kolmessa ssaressa perinteinen teatterinäyttämö sai uusia ulottuvuuksia. Esityksen fyysinen tila laajentui käsittämään kaupunginteatterin suuren näyttämön lisäksi eri puolilla teatteritaloa sijaitsevia paikkoja, joista kuva välittyi suorana lähetyksenä videokameran välityksellä näyttämön takaseinää peittävälle valkokankaalle. Virtuaalitulassa, Ville Hyvösen laatimilla maakuntajohtaja Aleksanteri Westerisen kotisivuilla, keskusteltiin maakunnan tulevaisuudesta.⁹³

Teknisesti *Kolme sisarta* jatkaa siitä mihin *Woyzeck* jäi. Smedsin edellisessä ohjauksessa katsoja kuljetettiin videoitse teatterin parkkipaikalle seuraamaan loppuratkaisua, nyt suurin osa lähes nelituntisen näytelmän tapahtumista sijoittuu valkokankaalle. Videotykki suoltaa hengästyttävästi reaaliaikaisia kuvia teatterin sokkeloisen puutalon sisuksista, tositeveeparodiaa, taksikaahailua ympäri kaupunkia, maakuntajohtajan kyselytuntia, villiä lemmiskelyä siivouskomerossa.⁹⁴

Aamulehti jopa julkaisi ennen *Kolmen sisaren* esityskauden alkua kartan, jonka avulla katsoja voi etukäteen tutustua esityksen tapahtumien sijoitteluun ympäri teatteritaloa ja -tiloja sekä esimerkiksi kameroiden paikkoihin. Katsojalle haluttiin valaista sitä, miten esitys toimii ja liikkuu tilassa; teknistä toteutusta verrattiin laajuudessaan isoihin urheilutapahtumiin ja Hjallis Harkimon monitoimihalleihin.⁹⁵

Kajaanin kaupunginteatterin lavastaja Markku Hernetkoski kuvaili esityksen skenografian syntyneen improvisoimalla. Tämä oli Smedsille jo Takomossa työskentelyn aikana muotoutunut luonteva tapa rakentaa esityksen visuaalista

⁹² Ruuskanen–Smeds 2005, 233.

⁹³ Ruuskanen–Smeds 2005, 233.

⁹⁴ Lankolainen 2004b.

⁹⁵ Viirret 2004a.

maailmaa. Lavastus muodostui ilman varsinaista ennakkosuunnittelua tuomalla tilaan tavaraa, kokeilemalla ja hylkäämällä.⁹⁶ Näyttämöä hallitsi alttaritaulun lailla valkokangas, jota muu lavastus ympäröi symmetrisinä kehyksinä: "kangasta ympäröivät pareittain kristallikruunut, kynttiläasetelmat ja kaksi uusrokokootuolia, joiden väliin on levitetty punainen itämainen matto."⁹⁷

Kolmen sisaren keskeisenä näyttämökuvana oli siis sisarten koti; olohuone mattoineen ja kristallikruunuineen.⁹⁸ Näyttämön kotiasetelmaa kehystävä tila, talo, Kajaanin kaupunginteatteri puolestaan on paikka, jossa monet siellä työskentelevistä ovat viettäneet merkittävän osan elämästään. Teatteriin on muodostunut voimakas ensemble-ajattelu. Vaikka kaupunginteatterin mittakaavassa ei voidakaan toimia 'Hessun pajan hengessä' niin, että näyttelijät esimerkiksi osallistuisivat kaikkiin esityksen rakennusvaiheisiin samalla tavalla kun Takomon kaltaisessa teatteriryhmässä, tutussa talossa toimimisessa on aina mukana myös välittömyyttä. Kaupunginteatterin voi, Takomolaisille kodinomaisena työskentely-ympäristönä näyttäytyneen Savilan pumppaamon lailla, nähdä paikkana, johon siellä työskentelevät myös identifioituvat. Kajaanin kaupunginteatterissa lisäksi esimerkiksi esityshuoltoon liittyvät esityksen jälkeiset purkukeskustelut olivat tuttu työskentelymetodi jo ennen Smedsin tuloa taloon.

Merkittäväksi sillaksi näytelmän ja teatterin todellisuuden välillä muodostui kaupunginteatterin näyttelijän Leena Suomen esittämä monologi, jossa näyttelijä Leena Suomi kertoo ajatuksistaan ja kokemuksistaan pitkän uran tehneenä kaupunginteatterin näyttelijänä, jolle kaupungin taloudellinen tilanne aiheuttaa epävarmuutta tulevaisuuden suhteen. Tässä vaiheessa teatterissa oltiin jo tietoisia Kajaanin kaupungin teatteriin todennäköisesti kohdistamista säästötoimista. Myöhemmin näytelmän todellisuus konkretisoitui: "Kun kaupungin säästötoimet julkistettiin joulun alla 2004, itkimme esitysten aikana ja niiden jälkeen katsoessamme kankaalta *Puolalainen kirkko* -kohtausta tulipalon jälkeen. Kohtauksen ajatuksena oli ollut tehdä ikoni, ja se tuli reaali maailman myötä hyvin todeksi kuvaksi. Esityksiin tuli

⁹⁶ Ruuskanen–Smeds 2005, 233.

⁹⁷ Mikkola 2004a.

⁹⁸ Ruuskanen–Smeds 2005, 226.

ihmeellinen muistofiilis. Tuntui kuin olisi katsonut vanhaa valokuva-albumiaan", kertoo näyttelijä Sonja Ryhänen.⁹⁹ Kajaanin kaupunginteatteria uhannut sulkeminen sai *Kolme sisarta* -esityksen näyttämään apokalyptiseltä ennustukselta Kainuulaisen maakuntapolitiikan näkymistä.¹⁰⁰

2.2.4 Limittyviä tiloja

And history can be performed, in the world and on the stage too, when different structures of time (besides the daily reappearance of the sun), can be distinguished, making it possible to ask not only if the things that appear again are natural phenomena but if they are triggered by some kind of agency, creating a pattern, not just a mechanical repetition.¹⁰¹

Kajaanin *Kolme sisarta* -esitys rakentuu pitkälti siinä käytettyjen tilojen välisten siirtymien kautta. Teatterirakennuksen sisäisten ja ulkoisten tilojen käyttö on esityksen kantava elementti; sitä on myös esityksen loppua kohti kiihtyvä limittyneisyys esityksessä käytettyjen tilojen välillä. Kajaanin *Kolmessa sisaressa* yhdistyy kaksi heterotooppista, määräämättömän määrän kulttuurisia paikkoja sisältävää tilaa: teatteri ja (live-)elokuva.¹⁰² Vakiintuneelle teatterinäyttämölle sijoitettu valkokangas välitti pääasiassa reaaliaikaista, mutta myös aiemmin kuvattua kuvamateriaalia.

Kolmessa sisaressa teatteri ja kuvattu materiaali yhdistyvät monitasoisesti. Viime vuosina, *Kolmen sisaren* jälkeen, kuvatun materiaalin – sekä reaaliajassa näytetyn että valmiiksi kuvatun – yhdistäminen teatteriesityksiin on lisääntynyt huomattavasti; uutuudenviehätyskin on tähän mennessä ehtinyt laantua. Tosin *Kolmeen sisareen* verrattavia tilallisia ratkaisuja ei juuri ole nähty, ainakaan samassa mittakaavassa, mutta elävä kuva tuntuu lopullisesti ja peruuttamattomasti yhdistyneen elävään teatteriin. Yleisölle tapahtuneen aiheuttama liikahdus on ollut luonteva. Yhdyn Juha-Pekka Hotisen ajatukseen siitä, että tämän hetken katsojan voi olla helpompi

⁹⁹ Ruuskanen–Smeds 2005, 244.

¹⁰⁰ Ruuskanen–Smeds 2005, 14,15.

¹⁰¹ Rokem 2000, xi.

¹⁰² Vrt. Ruuskanen–Smeds 2005, 222, 223.

samastua esitykseen, jonka elementit ovat fragmentaarisia ja eri suuntiin kurottavia, kuin sellaiseen, joka antaa tunteen sisäisestä yhtenäisyydestä.¹⁰³ Ajoittain pinnalle nouseva huoli teatterista vanhentumassa olevana mediumina, jonka elokuva mahdollisesti syrjäyttää, saa uuden vastineen teatterin kyvyssä mukauttaa ja sulattaa itseensä vakiintuneita kulttuurisia ilmiöitä. Worthen mieltää teatterin ja elokuvan retorisuuden keskenään erilaisiksi, muun muassa koska jälkimmäinen suhtautuu eri tavalla näytelmätekstiin/käsikirjoitukseen, ja koska elokuvan tekoprosessi ja elokuvateatterin miljöö (perinteisesti) poikkeavat teatterin vastaavista.¹⁰⁴

Elokuva ja video ovat tietysti muuttaneet ratkaisevasti käsitystämme draamasta ja modernin teatterin tunnusmerkeistä. Voitaisiin jopa väittää, että modernin näyttämökirjallisuuden identiteetti riippuu nykyisin sen vaihtelevista ja joustavista yhteisistä rajoista elokuvan ja television kanssa, samoin kuin muiden teatterinlajien kuten oopperan, performanssitaiteen, improvisaation ja osallistuvan teatterin kanssa. [...] Elokuvan teorian puitteissa on viime aikoina kehitelty voimakkaita tulkintatapoja filmin suhteesta "katsojaan", mutta elokuvan tekemisen välineet – sekä elokuvien tekoprosessi että elokuvateatterin miljöö – eroavat selkeästi näyttämön koneistosta. Elokuva alistaa katsojansa käyttämällä välikappaleenaan kameraa, kun taas teatterin retoriikka käyttää hyväkseen draaman kuvitteellisuutta rakentaakseen välittömän yhteyden elävien yksilöiden, todellisten tekojen ja konkreettisen ympäristön välillä.¹⁰⁵

Modernin teatterin retoriikka keskittyy tuomaan näkyväksi näytelmien esittämiseen liittyviä käytäntöjä. Elokuvan ja teatterin yhdistäminen tuntuu, ainakin aluksi, väistävän koko yllä olevaa asetelmaa kätkien itseensä jonkinlaisen lähempää tarkastelua pakenevan tekijän. Ehkä on niin, että tällaisten erillisiksi miellettyjen ilmiöiden kohtaaminen sisältää sellaisen tuntemattoman elementin, joka vaatii koko ajattelumatriisin uudelleenmuodostumista. Toisaalta, kuten Henry Bacon kirjoittaa, myös elokuva taidemuotona on aktiivisessa suhteessa muihin taiteisiin; se lainaa niiltä ja toistaa niiden ilmaisukeinoja. Elokuva ja teatteri ovat jatkuvassa vuorovaikutussuhteessa toisiinsa. Niiden väliset erot kulmineituvat eroihin näyttämön ja valkokankaan välillä, dramaturgiaan ja näyttelijäntyöhön. Elokuva on myös läheisessä suhteessa arkkitehtuuriin: "Elokuvan näyttämöt avautuvat [näissä analyyseissä] rakennetuksi tilaksi, joka artikuloi henkilöiden ja tilan välistä

¹⁰³ Vrt. Hotinen 2002, 211.

¹⁰⁴ Worthen 2005, 159.

¹⁰⁵ Worthen 2005, 158, 159.

suhdetta."¹⁰⁶

Elokuvan keinojen tullessa mukaan kuvaan, henkilöiden suhde tilaan muuttuu kameran rajaavan toiminnan seurauksena tiiviimmäksi. Kajaanin kaupunginteatterin *Kolmessa sisaressa* tätä käytetään hyväksi monin tavoin, esimerkiksi *Vuode*-kohtauksessa, joka elokuvan keinoin tiivistä yhteen vuoteeseen sekä rakastavaisen parin – maakuntajohtaja Westerisen ja Masan – sekä näiden aviopuolisot. Tällainen tilan käyttö ei mahdollistu yksinomaan teatterin keinoin. Kuitenkin on syytä vielä erikseen korostaa, että Kajaanin *Kolmessa sisaressa* kyse oli, nimellisesti ja prosessin tasolla, kiistatta teatteriesityksestä. Tilallisen, tilaan liittyviä merkityksiä saavan kokemusvalikon yhtäaikainen tuottaminen elokuvan ja teatterin keinoin muuntaa teatteriesityksen ainakin näennäisesti omalakiseksi taideteokseksi. Elokuvan ja teatterin ilmaisukeinojen yhdistämiseen ei Kajaanin *Kolmessa sisaressa* sinänsä liity minkäänlaista problematiikkaa. Mahdollisesti tälle on pohjana elokuvan ja teatterin keinojen näkyvä eronteko. Taidemuodot tuotetaan näkyviksi omien reunaehtojen rajaamina. Tilan suhteen nämä reunaehdot kuitenkin osittain limittyvät ja tämä limittymisen mahdollisuus avaa heterotooppisen tila-ajattelun konkreettisella tavalla nykyhetkessä.

Una Chaudhurilla heterotopian ajatukseen liittyvä moninaisten paikkojen yhtäaikainen mahdollisuus lähettää geopaattisen ajattelun liukumaan kohti topografista. Paikkojen ja tilallisten suhteiden on mahdollista olla olemassa toisiinsa limittyen. Tämä on vastine geopaattisen ajattelun paikan kohdalle jättämälle kysymysmerkille (koti on paikka, jossa joko ollaan tai ei olla):

The *topographic* theater represented by these plays is a response, if not a solution, to geopathology. It posits a new kind of placement, not in any one circumscribed and clearly defined place but in crossroads, pathways and junctions between places. At the extreme it advocates a new kind of placelessness [...] suggesting instead the possibility of polytopianism: placelessness not as the absence or erasure of place but as the combination and layering, on top of another, many different places, many distinct orders of spatiality.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Ks. Bacon 2005, 55; Baconin ajatukset elävän kuvan ja teatterin eroavuuksista pohjaavat pääasiassa klassiseen käsitykseen molemmista.

¹⁰⁷ Chaudhuri 2000, 138.

Topografinen paikallisuus kiinnittyy tarkoin määriteltyjen paikkojen sijasta niiden yhtymäkohtiin, risteämiin, joissa paikat ohittavat tai sivuavat toisiaan. Se väistää myös geopaattiseen maailman havainnoimisen tapaan olennaisesti liittyvät (kielen) hierarkiat ja jaottelut; topografinen kieli on kohtaamisen kieltä, jaettua, kerrottua ja kuultua.¹⁰⁸

Merkittäviksi tituleerattujen teatteritapahtumien voi usein nähdä toistavan seuraavankaltaista dynamiikkaa: Teatteri tai teatteriryhmä tekee teoksen, joka toistaa, kommentoi tai resonoi sen omaa tarinaa. Tarinan 'lihallistumisen' seurauksena teatteri ylipäänsä mutta myös kyseinen teatteriryhmä alkaa uskoa itseensä tapahtumana, omana todellisuutenaan. Todellisuus ikään kuin kiteytyy, muuttuu todellisemmaksi esitystapahtuman kautta. Kun yhteenkietoutunut draama on tehty, näytelty ja eletty, tarina mutta myös siitä vastannut teatteriyhteisö usein ehtyy. Takomon Vanja-enon voi nähdä teatterin kannalta tällaisena tyhjentävänä esityksenä; sen jälkeen ryhmä teki Smedsin johdolla enää *Woyzeckin*, jonka harjoitusprosessi Kaapelitehtaalla jäi kesken, sekä taiteilija Vilho Lammen elämää luotaavan näytelmän *Jumala on kauneus*. Viimeksi mainittu oli nimellisesti Smedsin jäähyväisesitys Takomolle, ja se otti Lume-keskuksen näyttämöä käyttäen selkävoiton perinteisestä teatteritilasta, siihen liittyvästä estetiikasta. Takomon olemassaolo onkin Smedsin lähdön jälkeen jatkunut omassa tilassa Fredrikintorin laidalla. Smedsille ohjaajana seuraava askel oli Kajaanin kaupunginteatterin johtajan pesti, siirtyminen pääkaupunkikeskeiseltä teatterikentältä 'teatterilliseen periferiaan', joka toisaalta pohjoisesta Suomesta lähtöisin olevalle Smedsille oli kotiinpaluu tai ainakin askel lähemmäs omia juuria. Kajaanissa Smedsin kausi päättyi johtajan uupumiseen, samalla kun koko teatterin tulevaisuus oli vaakalaudalla. Smedsin omassa työskentelyssä Kajaania seuraava askel jatkumossa oli puolestaan *Smeds Ensemble*, joka siirsi Smedsin henkilön ja syntyneen teatterin Suomen rajojen ulkopuolelle, jälleen eksiiliin.

Smedsin teatterille tunnusomaisena kasvualustana voikin nähdä tietynlaisen eksiilin tilassa olemisen. Sitä edustavat Takomon alkuvuosien hyvinkin konkreettinen vaellus pääkaupunkiseudulla, Kajaanin kaupunginteatterin perifeerinen asema Suomen kartalla sekä Smedsin seuraavan askeleen, *Smeds Ensemblen*, Suomen perspektiivistä eri kulttuureissa hajallaan olevien taiteilijoiden yhteistyön ja yhteyden kokemuksen

¹⁰⁸ Chaudhuri 2000, 165.

mahdollistaminen. Tämän eksiilin, karkotuksen tilan voi rinnastaa diasporaan, hajallaan asumiseen tai olemiseen. Molemmat käsitteet kantavat väistämättä mukanaan uskonnolliseen retoriikkaan nojaavia merkitysrakenteita, vaikka ne edustavat myöskin yhteiskunnallis-kulttuurisia ilmiöitä laajemmassa mielessä. Kun esimerkiksi Takomon vaellusta *Vanja-enoa* jonkinlaisena ankkurina pitäen tarkastellaan myytin kehyksessä, siten että karkeasti rinnastetaan teatterin väki vaeltaviin juutalaisiin ja Savilan pumppaamo Jerusalemiin (kauan kaivattuun pyhään maahan), voi ensisilmäyksellä hajallaan olemisen tilassa, diasporassa voi sanoa olevan Smedsin teatterin Takomon. Diasporaan liittyvä ajatus omilta juuriltaan poissaolemista vertautuu tässä yhteydessä kuitenkin myös teatterin ylipäänsä näyttäytymiseen marginaalisessa tilassa vallitsevaan, instituutioihin nojaavaan yhteiskuntarakenteeseen nähden.¹⁰⁹ Jälkimmäinen nähdään harvoin teatterin olemuksellisenä kotina ja maaperänä. Kajaanin tilanteen tuominen Takomon tapahtumien rinnalle kohottaa esiin kysymyksen paikallisen yhteisön mutta myös teatteriyhteisön sisäisestä epäyhtenäisyydestä, jonka Smeds onnistuu nostamaan näkyviin.

¹⁰⁹ Diasporasta ja marginaalisuudesta maantieteellisessä viitekehysessä vrt. Massey 2008, 119.

3. TEATTERITAPAHTUMAN RETORISESTA LUONTEESTA

Esitetty näytelmä määrittelee ja legitimoii yleisön rooliksi tietyn tulkitsevan käytöksen ja kokemusten valikoiman. Tätä minä pidän teatterin retoriikkana .

(Worthen 2005, 154)

Teatterin retoriikka ei ole läsnä draamallisessa toiminnassa tai yksittäisissä näyttämöproduktioissa vaan se määrittää leikkauspisteen tekstin ja niiden instituutioiden välillä, jotka tekevät tekstin näyttämölle sovittamisen - siis tulkitsemisen - mahdolliseksi.

(Worthen 2005, 151)

Teatterin retoriikka piilee syvällä ympäröivässä kulttuurissa.

(Worthen 2005, 158)

Jokaiseen (perinteiseen) draamaan sisältyy mielikuvia siitä, mille yleisölle kirjoitetaan, mitä teatterissa tapahtuu, mikä näyttelijä on. William B. Worthen tekee teoksessaan *Modern Drama and the Rhetoric of Theater* teatterihistoriallislähtöisen jaottelun realistiseen, runolliseen ja poliittiseen näyttämöön. Mainitut näyttämölliset käytännöt ovat todellisia paitsi suhteessa siihen historialliseen aikayhteyteen, jossa ne ovat hahmottuneet ja merkityksensä saaneet, myös *retorisessa* ulottuvuudessa, yleisölle tietynlaista, merkitystäyteistä kokemusvalikkoa tarjoavana.¹¹⁰ Ne eivät kuitenkaan historiaan nojaavina esimerkeinäkään yksiselitteisesti kiinnity tiettyyn ajanjaksoon, korvautuen toisilla(an), vaan muutokset ovat liukuvia ja keskustelunomaisia näyttämöllisten väitteiden ja vastaväitteiden limittyessä. Teatterin retoriikka leikkii draamatekstin, näyttämöproduktion ja yleisön tulkinnan välisessä suhdekolmiossa muodostaen tilan yleisön kokemuksen syntymiselle.

Teatteri Takomon viimeiset esitykset olivat olleet katsojia eheyttäviä, ne olivat jättäneet yleisölleen harmonisen olon. Smeds oli kokenut Helsingin rikkonaiseksi ja nopeatempoisuudessaan hajottavaksi elinympäristöksi, jossa Takomon esitykset olivat pyrkineet tarjoamaan toisenlaista maailmaa: lohtua, kauneutta, energiaa ja rauhaa. Kainuu-trilogiasta muodostui kommunikaatiotavaltaan täysin päinvastainen esityssarja. Smeds piti elämää Kainuussa rauhallisena ja ihmisten maailmankuvaa helsinkiläistä tasapainoisempänä. Esityksistä tuli tätä mentaalista maisemaa vasten ärhäkkäämpiä,

¹¹⁰ Worthen 1992, 1.

hännäävämpiä ja rienaavampia.¹¹¹

Vaikka Takomon ja Kajaanin esitykset kommunikoivatkin yleisölleen varsin erilaisen energialatauksen kautta, niillä on myös yhteinen nimittäjä: yhteisön/yhteisöllisyyden merkitys ja teatterin merkitys sitä edustavana tilana välittyä keskeisenä sekä *Vanja-enon* että *Kolmen sisaren* esityksistä. Lisäksi sekä *Vanja-eno* että *Kolme sisarta* toistavat molemmat teatteritapahtuman tasolla myyttistä kertomusaihiota: *Vanja-enon* kohdalla tematiikka keskittyy luvatus maan ja sieltä karkotetun yhteisön ympärille; *Kolmessa ssaressa* huomio kiinnittyy ensisijaisesti henkisen johtajan, messiaan odotukseen, tämän vaiheisiin ja väsymiseen. Tšehovin tekstit eivät tosin välttämättä ole tällä tavalla yksiselitteisesti myyttisiä/uskonnollisia. Smedsin tulkinnat ja tapahtumat esitysten yhteydessä johtavat näiden aiheiden korostumiseen.

Takomon ja Kajaanin esitystapahtumien kautta tuon esiin tilallisuuteen ja paikallisuuteen linkittyvää merkityskenttää ja merkityksenantoja; tällä kertaa tarkastellen niitä suhteessa kyseisten teatteritapahtumien vastaanottoon, kysymykseen siitä, miten *Vanja-eno* ja *Kolme sisarta* esitystapahtumina on luettu. Pyrkimyksenäni on myös tuoda näkyviin, millä keinoin ja intensiteetillä erilaisia tulkinnallisia mahdollisuuksia on yleisölle tarjottu ja miten ne sitovat *Vanja-enon* ja *Kolme sisarta* teatteritapahtumina siihen kulttuuriseen kontekstiin, jossa esitykset ovat syntyneet.

Syvennän tässä kappaleessa edellä esiin tulleita aihioita: käsittelemieni teatteritapahtumien draamallista rakentumista tilallisiin merkityksenantoihin pohjautuen sekä esitysten poliittista ulottuvuutta.

3.1 TILASTA TEKSTIIN

Space has become practice, a practice of space rather than presentation of space.

(Oddey and White 2006, 12)

¹¹¹ Ruuskanen–Smeds 2005, 184.

3.1.1 Tilallista pohdintaa

In view of these scientific and practical considerations it is remarkable that there are relatively few attempts at a coherent theory on the effects of theatrical space. Little or no effort at all has been made to give an answers to questions such as: how do structure and use of space in a theatrical performance affect the audience? What spatial qualities are – consciously or unconsciously – manipulated by theatre makers (and/or architects of theatre-spaces), what do they hope to achieve, do these expectations come true?¹¹²

En suinkaan ole ensimmäinen, joka tuntee tarvetta tarkastella tilallisuuden merkitystä suhteessa teatteritapahtuman rakentumiseen. Esimerkiksi Peter Eversmann pohtii lähtökohtaisesti varsin samoja kysymyksiä artikkelissaan *The Experience of Theatrical Space*. Eversmann peräänkuuluttaa tarvetta yleiselle ja yhtäpitävälle teorialle, jonka avulla olisi mahdollista selittää teatteritilan rakenteeseen ja käyttöön liittyvät kysymykset, tavoitteet ja odotukset.¹¹³ Eversmannin ajatukset avaavat varsin monia näkökulmia tilasuhteeseen juuri tilankäyttöön liittyvän käytännön toiminnan ja valintojen kautta. Kartoittamalla tilankäytön suhteen tehtyjä ratkaisuja on mahdollista tulla tietoisiksi tehdyistä valinnoista.

Eversmann lähtee hahmottelemaan tilallisuuteen liittyvien elementtien ja kysymysten kenttää (fyysiseen) teatteritilaan liittyvän tilajaon kautta. Hän esittää sarjan kysymyksiä, joiden kautta teatteri-/esitystilan ja esiintyjän ja yleisön tilasuhteen monisyinen luonne alkaa avautua. Eversmann kysyy seuraavat teatteritapahtuman ja yleisön suhteeseen liittyvät kysymykset – jotka tulisi hänen mukaansa toistaa jokaisen teatteritapahtuman kohdalla:¹¹⁴

1. Onko teatteritapahtumalla jonkinlainen ylärakenne, tekijä, joka yhdistää katsomoa ja esittämiseen käytettävää aluetta?
2. Antaako esityksen tekstillinen ja liikkeellinen muoto olettaa, että yleisö ja esiintyjät jakavat esityksessä saman tilan ja ajan?

¹¹² Eversmann 1992, 94.

¹¹³ Eversmann 1992, 94.

¹¹⁴ Eversmann 1992, 97.

3. Kuinka yleisö on visuaalisesti osa esitystä?
4. Onko osa katsomoa muutettu muistuttamaan esityksen maailmaa?
5. Käyttävätkö esiintyjät näytellessään myös osittain katsomoa?
6. Onko koko katsomo muutettu muistuttamaan esityksen maailmaa?
7. Käyttävätkö esiintyjät näytellessään koko katsomoa?

Ensimmäinen kysymys koskee katsomon ja näyttämön välistä rajankäyntiä teatteritapahtumassa. Siihen vastausta etsimällä on mahdollista asettaa sekä *Vanja-enon* että *Kolmen sisaren* esitystapahtumien tilankäyttö jonkinlaiseen kontekstiin. Molemmissa esityksissä tällaisen katsomoa ja näyttämöä yhdistävän rakenteen voi sanoa olevan olemassa. Vaikkakaan esiintyjät eivät käytä varsinaista katsomoa esiintymisalueenaan ts. mene yleisön joukkoon, esimerkiksi *Kolmessa sisaressa* näytelmä tapahtuu näyttämön ohella muissa osissa teatteria (esimerkiksi aulassa), jotka yleensä mielletään esityksen katsojille varatuiksi. *Vanja-enossa* puolestaan käytössä oleva teatteritila, Savilan pumppaamo, on paikka, jossa sekä esiintyjät että yleisö ovat yhtäläillä ainutkertaisina vieraina. Kyseessä ei ole vakiintunut teatteritila vaan jo fyysisestikin institutionalisoidun kulttuurin (opperan!) reunamilla sijaitseva rakennus.

Toinen kysymys koskee esityksen tekstillisen ja liikkeellisen muodon ehdottamaa esiintyjien ja katsojien tila-aikasuhteen yhtenevyyttä. Koen, että molemmissa mainituissa esityksissä katsojien läsnäolo esityksessä on alleviivattu. *Kolmessa sisaressa* tämä tapahtuu kuitenkin vielä huomattavasti selkeämmin kuin *Vanja-enossa*; koko esitys rakentuu yleisön ja esiintyjien yhdessä teatteritilassa olemisen kokemuksena.

Kolmanneksi paneudutaan siihen, kuinka yleisö on visuaalisesti osa esitystä. Molemmissa Tšehov-tulkinnoissa yleisön asemointi suhteessa näyttämöön on varsin perinteinen. Katsomo sijaitsee vasten näyttämöä, eikä yleisöä pyritä 'osallistamaan'

näyttämön tapahtumiin esityksen aikana. Esitystä seuraamaan tullut yleisö saa siis olla omassa rauhassaan; tosin *Kolmessa sisaressa* näyttämölle marssitetaan semifiktiivisiä yleisön edustajia.

Viimeiset neljä kysymystä käsittelevät katsomon osuutta esityksessä: onko katsomoa jossain määrin muutettu muistuttamaan esityksen maailmaa ja käyttävätkö esiintyjät näytellessään osaa katsomosta tai koko katsomoa. Näihin kaikkiin vastaus on kielteinen. Katsomoa ei ole muutettu muistuttamaan esityksen maailmaa; tosin jälleen *Kolmessa sisaressa* katsomo on tavallaan dramatisoitu osaksi esitystä, kun näytelmän sisaret tulevat Kajaanin kaupunginteatteriin katsomaan *Kolme sisarta* -näytelmää. Viimeisissä kysymyksissä on käsittääkseni kysymys myös teoksen rajoista; ei ole aina helppo määritellä, missä kohden tilaa esitys alkaa ja loppuu.

Eversmann kiinnittää huomiota siihen, että eri teatteritekijät painottavat mainittuja kategorioita hyvin eri tavoin sen mukaan, minkälaisia tavoitteita tilankäytöllisillä ratkaisuilla pyritään saavuttamaan. Usein kysymys on yleisön osallisuuteen liittyvistä tavoitteista, missä yhteydessä näyttämöllisen illuusion luominen ja 'tässä-ja-nyt'-hetkessä oleminen toimivat jonkinlaisina binaarisen jatkumon ääripäinä.¹¹⁵ Tosin nämä Eversmannin kysymykset eivät ole millään muotoa tyhjentäviä, vaan niiden avulla pystyy hahmottamaan lähinnä tilan jaottelua ja käyttöä teatteritapahtumassa tietystä, jo sinänsä oletuksia sisältävästä näkökulmasta. On luonnollista, että monet kysymykset jäävät näiltä osin paitsi vastaamatta myös kokonaan kysymättä. Syynä kysymysten hahmottamisen hankaluuteen tuntuvat olevan osaltaan juuri teatteria tekevien erilaiset tilaan liittyvät toiveet ja käsitykset tilan mahdollisuuksista.

Eversmannilla painopiste on yleisön kokemuksen tarkastelussa, mutta hän ei täysin erota sitä suhteessa esiintyjän kokemukseen tai yleensä kokemukseen (theatrical experience). Eversmann korostaa kuitenkin, että pelkästään teatteritilan rakenteen tarkastelu ei ole riittävä tässä yhteydessä; tilan käyttöön, funktioon liittyvät konventiot ovat olennaisia. Miten teatterintekijät siis käyttävät teatteritilaa? Tähän kysymykseen on vaikeaa antaa yleistä vastausta, joka toimisi pohjana yleiselle teorialle. Tila nähdään yleensä tietoisesti valittuna, osana teatteriesityksen retoriikkaa, sitä mitä esityksellä

¹¹⁵ Eversmann 1994, 99.

halutaan kommunikoida. Valmiissa teatteritilassa toteutettuun esitykseen liittyy jonkinlainen väistämättömyyden tuntu: harvoin enää kysytään, miksi juuri kyseinen teatteritila tai teatteritila ylipäättään toimii esityksen näyttämönä. Sen sijaan esityskohtaisesti valittujen tilojen kohdalla kysymys on usein hyvinkin pinnalla:

From the beginning of this century we see an increase in the use of so-called 'found' spaces (i.e. spaces that were not originally intended to serve as a theatrical playground). Lofts, museums, warehouses, city squares, churches,¹¹⁶ fire stations, slaughterhouses, prisons, swimming pools, basements, old hotels, gyms, granaries, castles, etc. have all, at one time or another, been used to accommodate performances. Especially when these places are not remodelled as a more permanent theatre but are used only temporarily for a specific performance we should analyze why *this* space was chosen to produce the play in.¹¹⁷

Valitun tilan ja ei-valitun tilan välinen dialogi tapahtuu kahdessa tasossa Takomon *Vanja-enon* ja Kajaanin kaupunginteatterin *Kolmen sisaren* kohdalla. Ensisijaisesti Savilan pumppaamo näyttäytyy valittuna tilana, Kajaanin kaupunginteatteri annettuina puitteina. Toisaalta Takomon kohdalla kyseessä on myös pyrkimys vakiinnuttaa löydetty, ei-teatteritila teatteriksi. Tila, joka Takomolla oli käytössä *Vanja-enoa* toteutettaessa käytössä ei ollut ensisijainen valinta. Taustalla oli edellisen esityspaikan yllättävä menetys, joten uuden tilan valinta oli pakon sanelemaa ja sen löytyminen osittain sattuman kauppaa. Kajaanin kohdalla kaupunginteatterin tila on valmis, olemassa oleva teatteri, ja esityksen toteuttaminen näissä puitteissa tuntuu itsestään selvältä, asian kyseenalaistaminen puolestaan hieman kummalliselta. Kajaanissa toteutuneet Smedsin ohjaukset, varsinkin *Kolme sisarta*, ovat kuitenkin inspiroituneet teatteritilasta yhtäläillä kuin esimerkiksi juuri *Vanja-eno*: sekä teatteri että sitä ympäröivä kaupunki ja koko maakunta toimivat esityksen puitteina. Vaikka molempien tilojen valintaan voi ajatella liittyvän jonkinlaisen pakon, sekä Takomon Savilan pumppaamoon että Smedsin Kajaaniin liittyvän siirtymisen taustalla on luettavissa myös paikkaan liittyvä inspiraatio.

¹¹⁶ Kirkot ja kaupunkien (keskus)aukiot mainitaan yleisesti paikkoina, joista teatteri on alunperin lähtöisin, joten ne eivät mielestäni täysin mutkattomasti istu tähän sinänsä mielekkääseen luonnehdintaan löydettyistä tiloista.

¹¹⁷ Eversmann 1994, 100.

Tilallisen illuusion luominen esitystilaa fyysisesti muuttamalla ja muokkaamalla on Eversmannin mukaan todellista, olemassa olevaa tilaa 'vähentävä' tekijä: "the more we create an illusion the more we are at the same time negating the actual space".¹¹⁸ Eversmann hakee käsittääkseni asteikkoa, jonka avulla on mahdollista tunnistaa paitsi se, kuinka vahvaa illuusiota toisesta todellisuudesta ollaan luomassa, myös se, missä suhteessa yleisön ja esiintyjien tila-aikajakumo vähenee.¹¹⁹ Mielenkiintoinen elementti Smedsin esityksissä on esitystilanteessa usein tapahtuva yleisön ja esiintyjien todellisen yhteisen tilan tunnistaminen ja siihen liittyvä sopimus esityksen maailmaan siirtymisestä. Sillä, että esityksen alussa tunnistetaan ja tunnustetaan esityksen todellinen tila, on Eversmannin ajatuksia mukaellen suoraan illuusiota vähentävä vaikutus. Yleisölle ei tarjota mahdollisuutta ajatella, että se olisi jossain muussa tilassa kuin mikä sitä konkreettisesti ympäröi. Toisaalta yhdessä tapahtuvalla yhteisen tilan tunnustamisella ja hyväksymisellä voi ajatella olevan yleisöä yhdistävä vaikutus; yleisön huomio ei jakaudukaan subjektiivisen illuusion kokemuksen suuntaan, kun se tuodaan konkreettiseen esityshetkeen. Eversmann huomioi myös teatteriin liittyvien teknisten mahdollisuuksien ja konventioiden roolin suhteessa illuusiota (tietoisesti) rakentavaan toimintaan: tietyssä ajassa ja genressä yleisön tila-aikaa vähentävänä ja toista maailmaa vahvistavana toimiva ratkaisu ei välttämättä toisessa yhteydessä täytä lainkaan samaa tehtävää.¹²⁰ Esimerkiksi Kajaanin kaupunginteatterin *Kolmessa sisaressa* tekniikan käyttö todennäköisesti jopa lähensi näytelmän ja yleisön todellisuutta. Esitys ei jäänyt kiinni teatterin kommunikoinnin konventioihin vaan käytti katsojiansa arkielämään toisaalla kytkeytyviä kerronnan muotoja, kuten filmiä, tosi-tv:tä ja internetiä.

Tilan kautta pyritään siis vaikuttamaan kokemukseen; tilaa ulkoisesti muokkaamalla, mutta tietoisena myös toimintojen ja käytäntöjen muutoksesta ja niiden vaikutuksesta esitykseen ja katsojaan.

The dimensions of the playground, the architectural style, the visual composition of the set, colours, decorations, the overall mood that is evoked by the theatre, the associative potential of a

¹¹⁸ Eversmann 1994, 101.

¹¹⁹ Vrt. Eversmann 1994, 101.

¹²⁰ Eversmann 1994, 102.

specific place etc. all have their role to play and can influence the audience to a certain extent. However, all these factors are in my opinion relatively unimportant, subordinate as it were to the two central issues I have outlined above: *structure* and *use* of the theatrical space. On the other hand, the question how frontal or environmental the space is arranged; on the other, illusionism versus the here-and-now.¹²¹

Teatterin tekemiseen, teatteritilan käyttöön haetaan usein motivaatiota mahdollisuudesta vaikuttaa sitä kautta katsojan kokemukseen. Tilan rakenteen ja käytön nähdään antavan mahdollisuuden esityksen katsojassa herättämien empatian ja etäisyyden kokemusten manipulointiin; tästä seuraa teatterille ominainen tietoisuuden muoto (double theatrical consciousness), kun katsoja esitystä seuratessaan tietää todistavansa teatteritapahtumaa ja voi tulla tästä tietoiseksi. Eversmann näkee tämän katsojan tietoiseksi tulemisen johtuvan osaltaan tilan tarjoamista olosuhteista.¹²²

3.1.2 Teatteritapahtuman elementtejä

Teatteri on kohtalaisen mutkatonta ymmärtää tietyssä ajassa ja paikassa fyysisesti konkretisoituvana tapahtumana, joka luo puitteet esiintyjän ja katsojan kohtaamiselle. Teatterintutkija Willmar Sauter kiinnittää huomion esiintyjien ja katsojien rinnasteiseen asemaan esityksessä. Kyseessä on ikään kuin yksi yhteinen leikki, jossa molempien panos on tärkeä. Sauter mainitsee näyttämön ja katsomon välille muodostuvan kommunikaation sekä kontekstin (olosuhteet, joissa kommunikaatio tapahtuu) teatterin kannalta historiallisesti merkittävimiksi tekijöiksi:

On tärkeää korostaa alusta alkaen sitä, että konteksti on yhtä olennainen sekä näyttelijöille että katsojille, sillä taiteelliset ja yhteiskunnalliset olosuhteet ovat molemmille samat. [...] Esityksen sanoma perustui yhtä paljon yleisön tavalle nähdä ja tulkita näyttämön tapahtumia kuin näyttämöllä esitetyille mielikuville ja poliittisille viittauksille. [...] On tärkeää muistaa, että teatterissa sanomaa ei pakata siististi ja jaeta nimettömälle kuluttajalle, vaan esityksen merkitys syntyy esittäjien ja katsojien yhteisymmärryksen myötä.¹²³

¹²¹ Eversmann 1994, 103.

¹²² Eversmann 1994, 107.

¹²³ Sauter 2005, 15.

Edellytys teatteritapahtumaksi nimeämiselle on se, että esiintyjän ja katsojan välinen kohtaaminen tapahtuu/on tapahtunut. Sauter käyttää 'kulttuurisen kontekstin' käsitettä kuvaamaan teatterin ja muiden taidemuotojen sekä näiden ohella kulttuurin kenttää kansoittavien tekijöiden yhteytenä hahmottuvaa aluetta. Tällöin kulttuurin piirteet alkavat näyttäytyä synonyymisinä elinympäristön kanssa.¹²⁴

Sauterin ajatusten pohjalta alkaa hahmottua, että teatteritapahtuma on osa dialektistä kenttää. Yritän tässä työssä tuoda näkyviin juuri sitä, miten Sauterin dialektiseksi, yhteiskunnallis-kulttuuriseen rakenteeseen perustuvaksi suhdeverkostoksi nimeämä ja fyysisenä esiintyjän ja katsojan kohtaamisena konkretisoituva teatteritapahtuma kommunikoivat keskenään.

Teatteri toteutuu aina tapahtuman muodossa. Käsitteellisellä tasolla tämä on suora vastakohta ajatukselle teatterista tuotettuna teoksena, joka tuotetaan, levitetään ja kulutetaan. Minulle teatteri manifestoituu tapahtumana, joka pitää sisällään sekä tapahtumien esittämisen että luomishetkellä läsnä olevien katsojien reaktiot.¹²⁵

Sauterin lausumasta mieltää siis teatteritapahtuman lähtökohtaisesti hetkeen sidottuna: esitys on olemassa vain sen hetken, kun sen näemme; kirjoitettuna se on jo historiaa. Toisaalta hän kuitenkin myös kamppailee teatteritapahtuman ajallisen määrittelyn kanssa. Onhan muisto ainoa, mitä ohikiitävästä esityksestä lopulta säilyy sitä todistaneille.¹²⁶

Esitys on väistämättä olemassa sekä tapahtumahetkessään että historiallisena tapahtumana. Teatteritapahtuman kannalta yleisöä määrittää ensisijaisesti sen osallistuminen esitykseen fyysisesti esitystilassa läsnä olemalla. Tämä on edellytys teatteritapahtumalle: osallistuminen aiheuttaa teatteritapahtuman, mistä puolestaan seuraa koko retorisen kentän avautuminen. Yleisön voi siis mielestäni käsittää tarkastelemieni esitysten yhteydessä myös laajemmin kuin yksittäisen teatteriesityksen todistajajoukoksi. Yksittäistä esitystä seuraa aina laskettavissa oleva joukko katsojia, teatteritapahtumaan osallistuvien joukko on paljon laajempi ja hajaantuneempi.

¹²⁴ Sauter 2005, 25.

¹²⁵ Sauter 2005, 26.

¹²⁶ Sauter 2005, 28.

Sauterin käyttämä teatteritapahtuman käsite onkin synonyyminen retorisen tason kanssa, josta Worthen puhuu. Molemmat edellä mainitut puolestaan vastaavat Eversmannin analyysissään käyttämää ylärakenteen (superstructure) käsitettä. Käsitteet ehdottavatkin näkökulmia, joiden kautta teatteritapahtuman merkitysten voi nähdä rakentuvan.

3.2 TEKSTISTÄ TILAAN

3.2.1 Draaman rakentumisesta

Aristoteleen Runousopin mukaan draamaan kuuluu alku, keskikohta ja loppu. Teatterintutkija Hans-Thies Lehmannin mukaan kysymys on pohjimmiltaan ihmisen havaintokyvyn rakenteesta, joka väistämättä aiheuttaa havaitsemamme todellisuuden hahmottumisen aristoteelisen draaman rakenteen muodossa; on inhimillistä nähdä tapahtumissa alku, keskikohta ja loppu.¹²⁷ Guénoun puolestaan ehdottaa, että kolmiosaisen rakenteen ohella draaman – tai tarinan – voidaan ajatella koostuvan 'toiminnoiksi' kutsutuista osatekijöistä, jotka muodostavat 'toiminnan' eli tarinan. Toiminnasta (praksis) tulee draamaa seuraavanlaisen, kolmivaiheisen muodonmuutoksen seurauksena: ensimmäiseksi katkaistaan draaman aloitukseksi valitun ja sitä edeltävän teon välinen side. Toiseksi puretaan yhteys lopuksi valitun toiminnan ja kaiken sitä seuraavan väliltä. Kolmanneksi näiden, alun ja lopun väliin jäävä pyritään yhdistämään kausaalisuuden määrittäminä seuraamuksina. Näin teoista rakentuu draama.¹²⁸

Guénounin mukaan "draaman näyttämö on ajatuksen tila".¹²⁹ Tämä tarkoittaa, että draama eroaa havaittavissa olevasta tekemisestä – ja näyttämöllisestä esityksestä – sinänsä; se ei tarjoa mitään nähtävää, "se ei ole fyysisen toiminnan tai edes kielen

¹²⁷ Lehmann, Hans-Thies. Avoin luento Teatterikorkeakoulussa 10.2.2007.

¹²⁸ Guénoun 2007, 90.

¹²⁹ Guénoun 2007, 91.

akti".¹³⁰ Pikemminkin draaman ydin löytyy loogisen syy-seuraussuhteen toteutumisen tai toteuttamisen aktista; draaman toiminta sisältää valinnan edessä olevan toimijan, sillä draaman toiminta on päätös, ratkaisu; se on jonkin tekemistä sen sijaan, että jotain jätettäisiin tekemättä. Sikäli myös dramatisointi on päätöksentekoa, ja draamallinen toimija on "päätöksen subjekti".¹³¹

Draamalliselle järjelle on ominaista toiminnan syyn määrittäminen havainnoijan perspektiivistä:

Sitä vastoin kulkureitin yksiselitteisyys tulee kiistattomaksi, jos tarinan kulkua tarkastellaan pisteeseen 2 (tai 4 jne.) asettuneen havainnoijan näkökulmasta, *eli teon jälkeen*, jolloin havainnoija siis tietää, että tässä pisteessä toimija on valinnut A:n (sitten B:n jne.) eikä vastakkaisia vaihtoehtoja, jotka toisiaan seuraten ovat esittäytyneet hänelle. Kutsukaamme tätä havainnoijaa tekijäksi. Hänelle kehityskulku on ainutlaatuinen ilman sivuhaaroja ja katkoksia: se on tapahtunut. Tekojen ketjuuntuminen seuraa yksiselitteistä linjaa silloin, kun sitä *ei* tarkastella syyn vaan seurauksen näkökulmasta. Tarkasteltaessa prosessia *seurauksesta lähtien* syy ilmenee ainutlaatuisena ja pakottavana, ikään kuin se näyttäisi avaavan vain yhden tarinankulun linjan. Draamallinen kausaalisuus liittyy toisin sanoen jälkikäteiseen järkeen: se on finaalisten pakkotilanteiden järjestelmä, jossa pakot sitovat kehitystä loppu- eikä alkupisteestä lähtien.¹³²

Tarkastelen työssäni tätä loppulähtöisyyteen perustuvaa draaman rakentumista sekä *Vanja-enon* että *Kolmen sisaren* teatteritapahtumien yhteydessä. Draaman ja draamallisen käsitteiden avulla tarkastelen puhetta Smedsin teatterista erityisesti mediassa. Periaatteessa molemmat teokset saavat päätöksensä samalla kun niiden esityskausikin. Esityskausi ei kuitenkaan sinänsä ole draama vaan tapahtumasarja, mutta siitä voidaan puhua draaman kaarta mukailevassa muodossa. Teatteritapahtumien tarinan rakentuminen ottaa kuitenkin huomioon myös esityskauden päättymistä suoraan seuranneet tapahtumat ja näin molemmat kertomukset saavat merkityksiä osana laajempaa kontekstia kuin yksinomaan esitysyhteys.

¹³⁰ Guénoun 2007, 93.

¹³¹ Guénoun 2007, 94, 95.

¹³² Guénoun, 97.

Vanja-enon 'julkisuuskuva' alkoi muotoutua vähitellen esityksen arvostelujen ja Takomon tilaongelmiin liittyvän kirjoittelun kautta. Tämä 'draama' sai kuitenkin rakentua ikään kuin omalla painollaan: todennäköistä on, että lähinnä Takomon alkutaipaletta seuranneet ja *Vanja-enoa* edeltäviä esityksiä nähneet kiinnittivät huomiota tapahtumiin Savilan pumppaamon ympärillä. Takomo ei varsinaisesti pyrkinyt julkisuuteen.

Smeds myöntää, että Kajaaniin siirtymisen yhteydessä hän alkoi tietoisesti käyttää mediaa draaman rakentamisen välineenä. Takomon aikainen pidättyväinen suhde julkisuuteen sai jäädä:

Olin miettinyt valmiiksi asennot suhteessani julkisuuteen, kun ensimmäinen puhelinsoitto johtajuuteni vuoksi tuli. Halusin käyttää minuun kohdistunutta median kiinnostusta aluepoliittisiin puheenvuoroihin. Draaman suuren kaaren kirjoittaminen alkoi ensimmäisestä, Hannu Harjun Hesariin tekemästä haastattelusta puhelimesta.¹³³

Heitin julkisuudessa vettä myllyyn. Haukuin Helsinkiä tv:ssä ja lehdissä kuolleeksi kaupungiksi. Sain sähköpostia ihmisiltä, jotka sanoivat, ettei se ehkä ihan niin ole. Vastasin heille, että ei tietenkään, mutta uusi harrastukseni on Helsingin haukkuminen. Totta kai siinä oli paljon retoriikkaa ja kärjistystä, mutta se kaikki liittyi myös aiheeseen, jota teimme. Osa draamasta tapahtui tässä julkisuussuhteessa.¹³⁴

Smedsin valitsema julkinen retoriikka kytkeytyi pääasiassa aluepoliittisiin kysymyksiin. Hän halusi käyttää asemansa suomia puheenvuoroja "periferioiden, erityisesti pohjoisuuden" puolustamiseksi. Smeds pyrki luomaan hyvinkin kärjistetyn vastakkainasettelun Pohjois-Suomen ja pääkaupunkisedun välille edellisen eduksi.¹³⁵ Tämä asetelma määrittä myös Smedsin ohjaustöiden aihevalintaa: syntyi Kainuu-trilogia, joka vastasi teatterin tarpeesta kommunikoida yhteisönsä ja ympäröivän todellisuuden kanssa paikallisessa mittakaavassa.¹³⁶ Ennakkokohu, joka siis kytkeytyi Smedsin Helsingistä lähtöön ja aluepoliittisiin puheenvuoroihin, oli

¹³³ Ruuskanen–Smeds 2005, 161.

¹³⁴ Ruuskanen–Smeds 2005, 185.

¹³⁵ Ruuskanen–Smeds 2005, 161–163.

¹³⁶ Ruuskanen–Smeds 2005, 184.

kuitenkin tehnyt trilogian ensimmäisestä osasta *Huutavan ääni korvessa* valtakunnallisen esityksen. Esitystä olisi periaatteessa voinut esittää missä tahansa.¹³⁷ Sama päti myös *Kolmen sisareen*, esitystä vain oli toteutuksensa vuoksi hankala siirtää pois kotiteatterista. Se esitettiin kuitenkin muun muassa Tampereen Teatterikesässä.

Takomon ja myös Kajaanin esityksissä taustalla vaikuttavista tekijöistä tuli osa esitystapahtumaa, esitystä itseään. Kajaanissa Kainuu-trilogia rakentui Smedsin julkisuuskuvan 'päälle', jolloin teatterin asema kajaanilaisessa alue- ja kuntapoliikassa muodostui vähitellen osaksi esityksen retoriikkaa. Ei ollut enää olemassa 'pelkkää' näytelmää, esitystä, jonka suhdetta maailmaan oli mahdollista pohtia, vaan (teatterin) suhteesta maailmaan tuli itse esitys. Tämä oli saanut pohjustusta jo Kainuu-trilogian aiemmissa osissa, mutta vasta *Kolmessa sisaressa* teatterin todellisuuden ja ympäröivän maailman välinen rajanveto kävi toden teolla mahdottomaksi.

3.2.1 Realistinen näyttämö

Erikseen määritellyssä tai rakennetussa ympäristössä olevien henkilöiden sijainti tai orientoituminen lisää tai muokkaa noiden henkilöiden sanojen ja tekojen merkitystä.¹³⁸

Realistisen teatterin retoriikan mukaan näkyvän näyttämön ja näkymättömän yleisön muodostama asetelma on syynä sekä draaman rakentumiseen tietynlaiseksi että tiettyihin (sen ehdottamiin) toiminnan ja vallan muotoihin. Worthenin mukaan "tämä retoriikka rinnastaa näyttämön ulkopuoliset huomiot näyttämön tapahtumiin".¹³⁹ Moderniin realismiin, realistisen näyttämön esitysretoriikkaan, lukeutuu useita draaman lajeja, kuten kokeellinen naturalismi, moderni realismi, ekspressionismi ja absurdi teatteri, joissa kaikissa näyttämölle siirtyvät tekstin ensisijaiset retoriset tarpeet: muun muassa näyttämön muoto, joka ainakin muistuttaa laatikkonäyttämöstä; yleisön näyttämöstä erottavan neljännen seinän käyttö; esineet, joiden käytön kautta hahmot ja toiminta rakentuvat; kaiken esityksen toteuttamisprosessiin viittaavan

¹³⁷ Ruuskanen–Smeds 2005, 196.

¹³⁸ Chaudhuri 2005, 85.

¹³⁹ Worthen 2005, 155.

poistaminen näyttämön katsojalle tarjoamasta tulkinnallisesta valikosta.¹⁴⁰

Realistinen näyttämöperinne voidaan nähdä kahdella tavalla. Ensinnäkin, se on historialliselle aikajanelle asettuva, draamaa ja teatteria kuvaava ilmiö. Realistinen draama käsitteenä tarkoittaa viime vuosisadan alun modernia draamaa, johon esimerkiksi juuri Tšehovin näytelmät lukeutuvat. (Realistinen draama on siis myös geopaattista draamaa.) Toisaalta kyseessä on edelleen tässä hetkessä vaikuttava maailman hahmottamisen tapa. Realistinen näyttämö toimii yhteydessä tietokäsitykseen tehden ehdottamastaan näkemisen tavasta todellisuutta.¹⁴¹ Realistisen näyttämöperinteen konventiot pyrkivät luomaan illuusion objektiivisesta todellisuudesta, joka katsojan on mahdollista tunnistaa ja joka katsojalle teatterin keinoin pyritään välittämään. Sosiaalisen ympäristön monitahoisuus vähenee näyttämöllistettäessä; maailmaa valikoituvat edustamaan tietyt käyttäytymiseen ja materiaalisiin seikkoihin painottuvat tekijät.¹⁴² Realismin retoriikka toimii joukkona esiintyjiin ja yleisöön kohdistuvia odotuksia. Realistisen teatterin retoriikka on sikäli ominaisesti näkymättömäksi tekemisen retoriikkaa; retorisen kehyksen sisältä emme näe sitä ja sen käyttämiä keinoja.

Teatterillisten merkitysten muodostumisessa kyse ei kuitenkaan niinkään ole valitun produktion merkkien suorasta viittaussuhteesta maailmaan kuin valinnoista; mitä merkkejä on otettu käyttöön sen sijaan, että olisi valittu joitain muita yhtä lailla mahdollisia. Vaikka esitys pyrkisikin tyyliään todenkaltaisuuteen, sitä rakennettaessa on joka tapauksessa jouduttu suorittamaan retoristen mallien välillä valintoja, jotka samalla ovat erontekoja ja vaikuttavat merkitysten muodostumiseen.¹⁴³ Teatteritapahtumissa nähtävillä olevat merkitysyhteydet avautuvat kuitenkin ajallis-paikallisessa yhteydessään. Kuten muitakin Tšehovin näytelmiä *Vanja-enoa* ja *Kolmea sisarta* tarkastellaan yleensä lähtökohtaisesti aikansa näytelminä. Katsojalla esimerkiksi on usein jonkinlaisia ennakkokäsityksiä siitä, minkälaisia näyttämöllisiä ja tilallisia ratkaisuja realistiseen näyttämöperinteeseen kuuluvia draamatekstejä

¹⁴⁰ Worthen 2005, 154.

¹⁴¹ Worthen 1992, 36.

¹⁴² Worthen 1992, 26.

¹⁴³ Worthen 1992, 4–5.

toteutettaessa on totuttu käyttämään. Näkemänsä esityksen katsoja suhteuttaa näihin käsityksiin arvioiden – mieltymystensä mukaan – miten niissä on pysytty tai vaihtoehtoisesti, miten niistä on onnistuttu irtautumaan. *Vanja-enon* arvostelu *Ilkassa* on otsikoitu "Tshehovia, eikä kumminkaan", ja se loppuu seuraavaan toteamaan:

Tulkinta voi, saa ja sen tuleekin olla aiemmista poikkeava. [...] Kuitenkin ne, joille Takomon *Vanja-eno* on elämän ensimmäinen Tshehov-kosketus, eivät edelleenkään tiedä Tshehovista mitään. Tai heille on syntynyt väärä kuva.¹⁴⁴

Huolimatta siitä, ovatko arvostelun kirjoittajan tarkoittamat käsitykset tässä yhteydessä varsinaisesti edes historiallisesti paikkaansa pitäviä, ne ovat voimakkaita ja vaikuttavat siihen, miten katsoja reflektoi näkemiään näyttämöllisiä ratkaisuja, näyttämökuvaa. Tämänkaltainen ajatuskulku edellyttää, että *Vanja-eno* näytelmänä nähdään jonkinlaisena teatterillisena metonymiana, tiettyyn historialliseen esityksperinteeseen kytkeytyvänä ja sitä edustavana entiteettinä. Realismin retoriikasta tietoiseksi tuleminen auttaakin havaitsemaan oletuksiamme tietynlaisen visuaalisen esityksperinteen olemassaolosta ja näiden oletusten mahdollista vaikutusta siihen, miten esityksen kohtaamme. Smeds oli hyvinkin tietoinen siitä, että hänen Takomon Tšehov-tulkintansa otti vapauksia:

Kaikki muut Tshehovit mitä olin nähnyt, olivat olleet aikamoista teputtelua ja huokailua - ei minun järkeni ja sieluni kestä sellaista katsoa. Siksi otin *Vanja-enon* harjoituksissa käyttöön määrittelyn shakespearelaisesta maailmasta, jossa ihmiset ovat lihaa ja verta; he tahtovat, he taistelevat rakkauden ja onnen puolesta, he eivät nyyhki eivätkä surkuttele. Syötin kuningasnäytelmän henkeä näyttelijöille, koska mielikuvat siitä vaikuttavat vahvasti. Mielikuvien tasolla on radikaalisti eri asia, ollaanko tekemässä Tshehovia vai lähdetäänkö tekemään kunnolla kuningasnäytelmää, jossa väännetään kansa- ja ihmiskunnan kohtaloista.¹⁴⁵

Kajaanin *Kolmen sisaren* toteutuksessa edellisen kaltaista problematiikkaa ei enää noussut niin vahvasti esiin. Smedsin tulkinta *Vanja-enosta* oli aikanaan näyttäytynyt uutena tapana näyttämöllistää Tšehovia. *Kolmen sisaren* uustulkinta ei samaisen ohjaajan työnä ollut itsessään enää uutinen, vaan sekä esityksen tekijöiden että kokijoiden huomio kiinnittyi muihin asioihin, esimerkiksi konkreettisiin

¹⁴⁴ Kajanto 1998.

¹⁴⁵ Ruuskanen–Smeds 2000, 130.

näyttämöllisiin ratkaisuihin.

Näyttämö voidaan nähdä toisaalta arkkitehtonisena yksikkönä, toisaalta sen fiktiivisen esityksen tilana, joka näyttämöllä esitetään. Realistisen näyttämön konventioiden ymmärtämisen kannalta olennaisia ovat edellä mainittujen välille varsinkin havainnointiperspektiivissä tapahtuvien muutosten muodostamat jännitteet ja poikkeamat. Freddie Rokem kirjoittaa siitä kehityksestä, joka muutti käsityksen katsojan havaintokentästä teatterissa yhdestä polttopisteestä lähtevästä subjektiivisemmaksi, jopa anarkismin lakien mukaan toimivaksi. Huomiopiste (focal point) on ajan myötä vaihtunut näytelmän henkilöhahmojen kokemuksiin keskittyvästä ympyränmalliseen havaintokenttään, mikä tarkoittaa sitä, että on rajattomasti kohtia, joista esityksen toimintaa voidaan havainnoida, ja samalla on rajattomasti niitä pisteitä, joihin katsojan huomio voidaan ohjata. Esimerkiksi Brechtin tavoitteena on ollut tehdä katsoja tietoiseksi tämänkaltaisesta manipulaatiosta:

Such an utopian vision totally frees the theatres from the limitations of their architectural space, because from any point around which a circle is drawn, enclosing its space, new circles can be made, placing the individual spectator at any point he wishes to watch the events from, including his or her ideological commitments.¹⁴⁶

Katsoja voi tarkastella konkreettisen fyysisen sijaintinsa ohella esitystä esimerkiksi omista ideologista sitoumuksistaan käsin. Tämän kaltaiset maailmaan liittyvät käsitykset ohjaavat välttämättä katsojan huomion tiettyyn suuntaan, ja tiettyihin pisteisiin. Se, mistä katsoo – fyysinen, historiallinen ja ideologinen sijainti yhteenluettuna – vaikuttaa suorasti tai epäsuorasti siihen, mitä katsoo, näkee tai jättää näkemättä. Teatterille ominainen retorinen koneisto vaikuttaa kuitenkin siihen, miten katsojat osallistuvat esitystapahtumaan ja tulkitsevat kokemaansa. Kyseessä on siis kahden (historiallisen) esittämisperinteen, 'tsehovilaisen' ja 'smedsiläisen' teatterin kohtauspiste. Kenttä, jolta teatterin tyyllillisiä ratkaisuja imetään, ei ole staattinen – samat merkit toimivat eri hetkinä eri tavoin. Itse asiassa molemmat, sekä *Vanja-eno* että *Kolme sisarta*, hämmentävät yhteisöön ja yhteisöllisyyteen liittyviä merkityksiä. Merkitykset kumpuavat paitsi työhön myös uskontoon liittyvästä kuvastosta/puheesta.

¹⁴⁶ Vrt. Rokem 1997, 33.

Tämä tuntuu esityksiä tarkastellessa varsin luonnolliselta; edellä mainittu aiheisto tarjoutuu kuin itsestään.

3.2.2 Runollinen teatteri

To escape the disquieting absence of the realistic theater, the spectator in poetic theater accepts a different kind of discipline, the more public discipline devised by the text.¹⁴⁷

Runollisessa teatterissa keskiöön nousee sanan ja näyttämön suhde: esityksen muoto ja sen myötä katsojan kokemus määrittyy suhteessa sanaan, kirjailijan tuottamaan tekstiin.¹⁴⁸ Vaikka runollinen teatteri ilmiönä olisikin tässä yhteydessä hieman vaikeasti hahmotettava ja terminä jopa vanhentuneen oloinen, näen, että runollisen teatterin käsitteellä samoin kuin muilla retorisisilla käsitteillä on kuitenkin heuristista käyttöarvoa. Haluankin käyttää runollisen teatterin tarjoamia näkökulmia nostaakseni esiin kysymyksiä tarkastelemieni esitysten teksti-näyttämösuhteesta ja realistiseen näyttämöön verrattuna muuntuneesta yleisösuhteesta.

Runollinen näyttämö kiinnittää tekstin yleisösuhteeseen: teatteri toimii ikään kuin väylänä tekstin ja yleisön välissä, jotta jälkimmäinen voi löytää itsensä esityksen kautta. Runollinen teatteri näkökulmana korostaa siis teatterin eksistenssiä, olemassaoloa katsojaa varten, jopa katsojan kautta. Teatterin funktiona ei tällöin ole kertoa katsojalle jotain maailmasta realistisen perinteen mukaisesti, vaan pyrkimys on, edelleen realistista näyttämöperinnettä vasten, ennemminkin tuottaa yleisö jälleen (itselleen) näkyväksi. Runollinen näyttämö ei siis ole käytännössä yksinomaan tekstilähtöinen arena, vaan Worthen lähteekin kuvailemaan runollista teatteria teatterin yhteiskunnallisen funktion kautta. Worthenin esimerk(e)issä runollinen teatteri näyttäytyy historiallisessa kontekstissään nimenomaan 'music hallin' alemmille yhteiskuntaluokille tarjoamana ilmaisullisena väylänä.¹⁴⁹ Music hallia ilmiönä on suoraan vaikea rinnastaa suomalaiseen teatterikulttuuriin – tosin suomalaisen

¹⁴⁷ Worthen 1992, 7.

¹⁴⁸ Worthen 2005, 154.

¹⁴⁹ Worthen 1992, 99.

iltamaperinteen ja music hallin välillä voidaan nähdä yhtymäkohtia. Mielestäni huomionarvoista tässä yhteydessä onkin Kristian Smedsin 'kansansauna' -käsitteen käyttö:

"Teatteri on kansansauna, jossa näyttämö on se kiuas keskellä", on Kristian Smedsin määrittely taiteenalastaan. "Kuin olisi löylyssä ollut", sanovat katsojat hänen esityksistään. Niissä esiintyvät näyttelijät taas puhuvat puhdistumisesta. [...] Jos saunominen on osa sosiaalista psykoterapiaamme, sitä samaa yleisö on kokenut saavansa Smedsin esityksissä. [...] Hän on pystynyt puhuttelemaan, pääsemään yhteyteen katsojiensa kollektiivisen tajunnan kanssa.¹⁵⁰

Kristian Smedsin teatteri esittää yhdistävänsä – sekä temaattisesti että tekstin tasolla – räväkän ja kursailemattoman sosiaalisesti kipeisiin aiheisiin tarttumisen taiteellisesti kunnianhimoiseen, uusia näyttämöllisiä kuvia ja ilmaisumuotoja etsivään lähestymiseen. Variaatioidensa runsaudessa viimeksi mainittu haastaa katsojan aivan eri tavalla kuin perinteinen realistinen näyttämökuva, joka on esimerkiksi *Vanja-enon* ja *Kolmen sisaren* näyttämöllisissä toteutuksissa edelleen käytetty ratkaisu. Näen kansansaunan ajatuksen kuitenkin myös retorisenä tehokeinona: teatteria ja yhteiskuntaa toisiinsa lähentävänä ilmaisuna, joka ilmaisuvoimansa vuoksi tuo Smedsin teatterin tiettyyn ajallis-paikalliseen kontekstiin, kulttuuriseen yhteyteen. Ajallis-paikallisuus on tietyn yhteiskunnallisen tilanteen nimittäjä; saunavertaus liittyy teatterin ilmiönä suomalaisuuteen, yhteiseen historiaan, kaikille tavoitettavissa olevaan ja omassa kulttuurisessa kontekstissaan merkitykselliseen tapahtumaan.

Kun kyseessä ovat Tšehovin näytelmien kaltaiset tekstit, joiden näyttämöllepanoon teatterissa liittyy vahvoja konventioita, ajallis-paikallisesta suhteesta ollaan väistämättä tietoisempia kuin sellaisten draamatekstien toteutuksissa, joihin ei osata liittää vastaavaa (realistisen perinteen) näyttämökuvaan liittyvää painolastia.¹⁵¹ Kuten minkä tahansa näytelmätekstin toteutuksessa, valintoja tehdään sen suhteen, mitkä tekstin kohdat alkavat merkitä ja miten nuo merkitykset tuotetaan näyttämölle näyttelijöiden ja muiden teatterin fyysisten elementtien avulla. Esimerkiksi *Vanja-enossa* tällainen, toisaalta sattumanvarainen, toisaalta monia tulkinnan mahdollisuuksia sisältävä valinta

¹⁵⁰ Ruuskanen–Smeds 2005, 10, 11.

¹⁵¹ Esimerkiksi perinteisenä pidetty, moderni draaman lukutapa sisältää usein vaikutteita biografisesta analyysitavasta. Ks. Hotinen 2002, 220.

oli tekstin osittainen laulaminen ortodoksisen liturgiakaavan mukaisesti:

Professoria ja Teleginiä näytellyt Taisto Reimaluoto muistelee, että Smeds alkoi viedä esitystä aika varhain uskonnollishenkiseen suuntaan. "Hiljakseen rupesimme tuottamaan senkaltaista materiaalia. Minulle tuli voimakas halu laulaa repliikkini ortodoksityyppisellä liturgiakaavalla. Sama laulu kulki esityksen mukana. Olin kauhean hämmentynyt, koska en ollut koskaan tehnyt musiikkia. Ja aina muistin sen vielä oikein, eli se rupesi menemään tietyn kaavan mukaan".¹⁵²

Tämä ei ole alkuperäisen näytelmätekstin ehdottama, vaan juuri kyseissä produktiossa tekstiä näyttämölle tuotaessa syntynyt ratkaisu. Esityskontekstissaan tämänkaltaisen sattumanvaraiselta vaikuttava tapa tarjota teksti katsojalle saa kuitenkin laajemman merkitysyhteyden. Liturgiamuotoinen esitystapa näyttäytyy osana esityksestä muuten luettavissa olevaa uskonnollista retoriikkaa ja alleviivaa siten uskonnollista merkityksenantoa suhteessa kyseiseen näytelmätekstiin, esitykseen, teatteritapahtumaan ja lopulta – Takomon ollessa kyseessä – teatteriin.

Runollinen teatteri tuo jälleen yhden uuden näkökulman teatteria faktan ja fiktion maailmana pohtivaan jaotteluun. Kun yleisöstä tietoisesti pyritään tekemään osa esitystä – vaikkapa esityksen katsojan roolissa – lähestytään draaman fiktiivisen toiminnan ja nykyhetkessä tapahtuvan faktuaalisen esityksen eronteon dialektiikkaa. Yleisö tulee nähdyksi aktiivisena osana esitystä, ei pelkästään objektina, johon esityksellä pyritään vaikuttamaan. *Kolmen sisaren* esityksessä teksti kohtasi katsojan paitsi ajallisesti ja paikallisesti määrätyissä ja määritellyissä esitystilanteissa myös internetissä. Esityksen ja yleisön tekstuaalinen kohtaamisepinta laajeni näin ajassa ja tilassa saaden lisäksi kaksitahoisen funktion: yleisöön pyrittiin vaikuttamaan tarjomalla sille mahdollisuus vaikuttaa; mahdollisuus kommentoimalla esitystä varten luoduilla maakuntajohtaja Aleksanteri Westerisen kotisivuilla (fiktiivisessä mutta todenomaisessa ulottuvuudessa) maakunnan tulevaisuutta eli oman todellisuutensa kysymyksiä.

Worthen kirjoittaa runollisen teatterin tarkastelevan "tekstin väliaikaista auktoriteettia suhteessa näyttämöllepanon käytäntöihin."¹⁵³ Kysymyksen tekstin auktoriteetista

¹⁵² Ruuskanen–Smeds 2005, 128,129.

¹⁵³ Worthen 2005, 156.

suhteessa *Vanja-noon* ja *Kolmeen sisareen* voi nähdä siten, että molemmissa teatteritapahtumissa katsojan kannalta mieleenpainuvaa on ollut se, miten näytelmätekstit ovat vaikuttaneet näyttämön fyysiseen todellisuuteen. Varsinkin *Kolmessa sisareessa* sekä kokeilevuus (jo mainitut teatteritalon tilan käyttö esityksessä, esityksen tarjoaminen katsojalle sekä teatterin että elokuvan keinoin) että postmoderni pirstaleisuus ovat hyvin näkyviä, tunnistettavia elementtejä tekstin ja näyttämön suhteessa, näyttämötilan 'tasolla'. Smedsin työssä moderneiksi ja postmoderneiksi luettavat elementit käyvät osittain käsi kädessä limittyen samassakin esityksessä. Kajaanin esityksissä korostui kuitenkin varsinkin loppua eli *Kolmea sisarta* kohden postmoderni sirpaleisuus assosiatiivisena, loputtomia merkitys- ja viittaussuhteita ja tulkinnallisia mahdollisuuksia tarjoavana kenttänä.¹⁵⁴

3.2.3 Poliittinen näyttämö

Samaan aikaan, kun teatterin maine julkisuudessa kasvoi, nousi myös kulisseyksissä vastustus. Teatteri alkoi käydä joillekin liian vaaralliseksi, sillä oli liikaa valtaa, liikaa huomiota ja aivan varmasti liian paljon sanottavaa. Ja samaan aikaan ainoa, mikä teatteria paradoksaalisesti suojaasi, oli myönteinen valtakunnallinen julkisuus ja huomio.¹⁵⁵

Teatteri on sosiaalinen ja kulttuurinen ilmiö, mikä jo riittää tuomaan sen poliittiseen sfääriin. Tutkimuksen näkökulman mukaan poliittista teatterissa voidaan tarkastella esimerkiksi draamatekstin tai esityksen sisällön, teatterin ja tietyn historiallis-yhteiskunnallisen ajankohdan tai vaikkapa teatterin toteutumisedellytyksiin vaikuttavan kulttuuripolitiikan suhteen. Esityksen vastaanotosta puolestaan voidaan lukea yhteiskunnassa pinnalla tai syvemmilläkin olevia draaman rakenteita. Teatterin retoriikan voi ajatella ilmenevän jo niissä käytänteissä, joissa esityksen ylös-pano tapahtuu. Samalla kun esiintyjät ottavat roolinsa näyttämöllä, katsojana olemisen ja toiminnan voi yhtälailla nähdä roolina. Tämä on jatkumoa runollisen teatterin pyrkimykselle tuottaa yleisö jälleen näkyväksi nostamalla framille katsojan kokemus.

¹⁵⁴ Vrt. Hotinen 2002, 221; vanhasta ja uudesta dramaturgiasta, joista jälkimmäisessä korostuu esityksen elementtien fragmentaarisuus ja limittyminen.

¹⁵⁵ Ruuskanen–Smeds 2005, 252.

Poliittisen teatterin retoriikka kiinnittää puolestaan huomion katsojan roolin ja draaman toiminnan suhteeseen sekä mahdollisuuteen reflektoida, edelleen katsojan roolin kautta, laajemmin sosiaalista kritiikkiä.¹⁵⁶ Teatterin retoriikka on kätkeytyneenä sitä ympäröivään kulttuuriin; se piilee teatterin ja kulttuurin yhteisessä taustassa.¹⁵⁷

[T]ämän päivän poliittinen teatteri pyrkii dramatisoimaan *katsojan* teatterillisen aseman subjektina osana poliittista toimintaansa.¹⁵⁸

Sekä runollisen että poliittisen teatterin retoriikan muodostumista voi tarkastella suhteessa realistiseen näyttämöön. Poliittinen teatteri kääntää realistiseen näyttämöön pohjaavat, yleisöön ja sen tulkitsevaan toimintaan liittyvät odotukset. Sen sijaan, että yleisö olisi näyttämön tapahtumien objektiivinen tarkkailija, poliittinen näyttämö tuottaa osallistuvat subjektit – näyttelijät, roolihahmot sekä katsojat – keskustelussa sosiaalisesta ja kulttuurisesta, siis pohjimmiltaan myös teatteria määrittävästä järjestyksestä.¹⁵⁹ Poliittisen teatterin 'poliittisuus' ei siis tule esiin yksinomaan näytelmän teemojen kautta, vaan paljastamalla teatterissa merkityksen luomiseen vaikuttavan koneisto, sen vaikutus katsojan kokemuksen muodostumiseen; pohjimmiltaan yleisön muodostumiseen.¹⁶⁰

Much as poetic theater develops by reversing the realistic theater's subordination of the word to the scene, so the rhetoric of political theater opens by subverting the "realistic" qualification of the audience and its interpretive prerogatives.¹⁶¹

Poliittisessa teatterissa voi brechtillisesti nähdä tarkoituksenmukaisena alleviivata sitä, että ollaan teatterissa ja toimitaan teatterin keinoilla. Yllämainittu voi käsittääkseni tarkoittaa sekä pyrkimystä vaikuttaa yleisöön että yleisön mahdollisuutta vaikuttaa: poliittinen teatteri pyrkii tekemään näkyväksi katsojan asemaan liittyvän merkityslatautuneisuuden. Katsoja asetetaan näyttämölle näytelmässä tuomalla

¹⁵⁶ Worthen 2005, 157.

¹⁵⁷ Worthen 2005, 158.

¹⁵⁸ Worthen 2005, 154.

¹⁵⁹ Ks. Worthen 1992, 147.

¹⁶⁰ Worthen 1992, 146.

¹⁶¹ Worthen 1992, 147.

huomio hänen positioonsa osana teatteritapahtumaa. Itse asiassa katsoja voidaan asettaa näyttämölle myös konkreettisesti. Katsoja ja esiintyjät ovat yhtäkkiä osa samaa esityksen todellisuutta, kun teatterin näyttämöllä syntymäpäiväjuhlia viettäneet sisaret saapuvat myöhemmässä kohtauksessa samaiseen Kajaanin kaupunginteatteriin juhlistamaan Irinan nimipäivää *Kolmen sisaren* esitykseen. Sisaret ja katsojat ovat yhtäkkiä hetken samassa katsojapositiossa suhteessa näyttämöön: kainuulaisina, jotka katsovat näyttämöllä yhtä aikaa esiintyjä ja itseään maakuntalaisina. *Kolmessa sisaressa* katsojan edustaja tuodaan näyttämölle esimerkiksi Westerisen kyselytunnilla, postin asiakkaana, jopa ihmiskimalaisena. Katsoja toimii siis yhtäaikaisesti osana kyseessä olevan retoriikan ja esityksen rakentumista. Myös internetin käyttö esityskontekstissa on esimerkki katsojan aseman nostamisesta näkyvämmäksi.

Kolme sisarta on hyvin paikallinen esitys, mikä mahdollistaa loputtoman leikin tämänkaltaisella paikallisuuden merkityskentällä. Katsojalle, oli hän sitten kajaanilainen tai ei – tosin esitys positioi myös mahdolliset ulkopaikkakuntalaiset katsojat kajaanilaisiksi! – on merkittävää, sijoittuuko esitys fiktiiviseen venäläiseen kuvernementtikaupunkiin vai Kajaaniin, jonka paikallinen problematiikka on tuttua ja tunnistettavaa.

Vanja-enossa katsojan ja esityksen suhde todentui hieman samankaltaisesti, vaikkei yhtä alleviivatuksi. Vaikka Savilan pumppaamo alkoi takomolaisten toimesta muistuttaa yhä enemmän teatteria, se oli lopulta tila, jossa sekä esiintyjät että katsojat vierailivat tietynä ajanjaksona. Tämä linkittyy Takomon ympärille muodostuneeseen tarinaan Helsingin seudulla vaeltavasta teatterista, jonka esitykset olivat hyvin erityislaatuisessa suhteessa siihen tilaan, johon ne syntyivät. Astuessaan *Vanja-enon* esitystilaan katsoja astui 'politisoidulle maaperälle'. Esityksen maailma oli – fiktion tasolla ja vastoin alkuperäistekstin ehdottamaa maailmaa – määrittelemätön. Tämä heijasti myös esitystilan/-paikan todellisuutta. Savilan pumppaamo oli ehkä hetkellisesti teatteritila, mutta se oli matkalla muualta ja muualle; kohtaaminen Takomon kanssa jäi lyhyeksi. Ehkä samalla tavalla kuin esityksen temaksi nousseessa rakkaudessa¹⁶² koko esitystapahtumassa oli kyse ohikiitävästä hetkestä, lyhyen aikaa tavoitettavissa olevasta avaumasta tai leikkauspisteestä, jossa kaikki tapahtunut oli

¹⁶² Ruuskanen–Smeds 2005, 126.

mahdollista. Tämä kokemus oli myös syynä tavanomaista monisyisemmän ja puhutumman merkitysten kentän muodostumiseen. Summa summarum: kaikkia esimerkkiaihiota voisi tarkastella useasta retorisesta näkökulmasta, ja juuri näkökulmien leikkauspisteessä piilee niiden mielenkiinto, tulkinnallinen tyhjentyttömyys.

Mutta mikä teatterin poliittiseksi nimetty ulottuvuus pohjimmiltaan on? Denis Guénoun mukaan se kuuluu teatterin perusolemuksen. Mikä tahansa julkisella kutsulla yhteen kokoontuminen on poliittinen teko. Siten myös teatteri on tällainen julkisesti koolle kutsuttu tapahtuma huolimatta siitä, mitä siellä esitetään. Poliittinen ei siis ilmene vain draaman teemoissa.¹⁶³ Teatterin historiassa huomio on kuitenkin kiinnittynyt esityksen sisältöön esitystapahtuman unohtuessa.¹⁶⁴ Guénoun kirjoittaa:

[P]oliittista on paikan valinta [...], ajan valinta [...], samoin kuin kokoontumisen muoto ja kokoonpano. Jokainen mainituista ominaisuuksista kertoo jotain hyvin täsmällistä yhteisön järjestäytymisen tavasta ja muodostaa sen kanssa eräänlaisen keskusteluyhteyden – se tehdäänkö näin tietoisesti, varta vasten ja suunnitelmallisesti vai ei, ei toistaiseksi vaikuta asiaan. Kyseessä on sarja julkisia – ja fyysisesti toteutettuja – kannanottoja poliittisen alueella.¹⁶⁵

Guénoun ei kuitenkaan puhu koolla olemisesta pelkästään yleisessä mielessä; päinvastoin, hän nimeää teatterirakennuksen, arkkitehtuurin, teatteria ensisijaisesti sääteleväksi poliittiseksi instanssiksi. Tämä ei tarkoita, ettei teatterissa esitetyn sisällöllä olisi poliittista merkitystä. Arkkitehtuuri kuitenkin säätelee sitä, mitä teatterissa esitetään, ja on itse sekä politiikan määräämää että vastavuoroisesti politiikkaa määräävää taidetta. Näyttämön tapahtumat puolestaan ovat kytkettyjä rakennettuun ympäristöönsä ja ovat näin ollen alisteisia rakennetun ympäristön ominaisuuksille ja elementeille.¹⁶⁶ Teatteri materialisoituu tiettyyn aikaan ja paikkaan, mikä on nähdäkseni poliittista. Juuri Savilan pumppaamon valikoituminen *Vanja-enon* esitystilaksi vaikutti lopulta takaisinkytkennän kaltaisesti kirjoitettuun ja esitettyyn

¹⁶³ Vrt. Worthen 1992, 146.

¹⁶⁴ Guénoun 2007, 14, 15.

¹⁶⁵ Guénoun 2007, 16.

¹⁶⁶ Guénoun 2007, 16.

draamaan. Samoin kävi Kajaanin *Kolmen sisaren* toteutuksessa: esityksen dramaturgian muodostumiseen vaikutti yhtä lailla teatterirakennus ja ympäröivä kaupunki kuin Tšehovin näytelmäteksti. Tämänkaltainen dynamiikka toteutuu varmasti jossain määrin useimpien teatteritapahtumien kohdalla. Usein näkymättömäksi jää kuitenkin se, miten esitystapahtuma on paikan ja ympäristön läpäisemää ja miten siihen johtaneita syitä voisi eritellä.

Guénoun näkee teatterin merkityksellisyyden fyysisesti rakentuneena esitystapahtumaan teatterin alkuperäisessä funktionaalisessa ympyränmuodossa. Ympyrä on optimaalisin sekä näkemisen että kuulemisen kannalta, jotka molemmat luonnollisesti ovat osallistumisen edellytyksiä.¹⁶⁷ Katsojien luonnollinen asettautuminen ympyrän tai puoliympyrän muotoon esitystä seuratessaan on Guénounille politiikan alkuvaiheisiin, demokratian historiaan liittyvä muodostelma.¹⁶⁸ Ympyrän muoto on kuitenkin nähtävissä myös uskonnollisessa kuvastossa alttarina, joka muodostaa puoliympyrän alttaritaulun alla ja jatkuu (ajatuksellisesti) 'toisella puolella' yhdistäen elävien ja kuolleiden yhteisöt yhteisessä ehtoollistapahtumassa. Molemmissa on nähdäkseni kysymys yhdistämisen eleestä, yhteisön vahvistamisesta yhteisen tilan ja yhteisöllisyyden kokemuksella.

Tunnelma oli kuin kirkossa. Kun yleisö oli tullut sisään takaa keskeltä katsomoa valot laskivat hitaasti. Yleisön takaa alkoi kuulua mantramainen, latinaksi laulettu liturginen laulu. Näyttelijät tulivat katsomon takaa kulkueena kuin ortodoksinen saatto. He kiersivät pöytää jonkin aikaa ja katselivat toisiaan.¹⁶⁹

Esitystä ei pystytä palauttamaan autoritaarisen näyttämön tyrkyttämään kasvotusten olemiseen ja yhteisön hajottamiseen. Jos se onnistuisi, teatteri lakkaisi yksin tein. Ja niin kauan kuin teatteria yhä on jäljellä, edes kituliaana, on jäljellä jotakin haluavasta yhteisöstä, toisen tunnistamisesta ja yhteisestä jakamisesta. Ja siis ympyrästä.¹⁷⁰

Guénoun tekee teatterin ja politiikan suhteesta sen päätelmän, että "teatteri tapahtuu

¹⁶⁷ Guénoun 2007, 17.

¹⁶⁸ Guénoun 2007, 21, 22.

¹⁶⁹ Ruuskanen–Smeds 2005, 128.

¹⁷⁰ Guénoun 2007, 24.

politiikan tilassa ja tuottaa siellä toista (kuin politiikkaa)".¹⁷¹ Teatteri on paikka, siirtymän paikka näkyvän ja näkymättömän välillä, jonka alue on tarkoin määrätty. Teatterissa toimitaan itse metafysiikan kysymyksen äärellä.¹⁷² Guénounin mukaan teatterissa ei kuitenkaan ole kysymys uskonnosta; päinvastoin teatteri syntyy kultista ja riitistä irrottautumisen liikkeessä jääden kuitenkin niin lähelle edellä mainittuja, että ne usein pyrkivät sekoittumaan toisiinsa. Sen sijaan, Guénoun kirjoittaa, teatterissa voi usein olla kysymys teologiasta. Sanan tuleminen lihaksi voi olla inkarnaatiota, mutta sen lisäksi teologia kätkee itseensä maallisen, profaanille avautumisen elementin, jolloin sana on jumalallisen sijaan paljastettua, olemisensa menettänyttä jumalallista.¹⁷³

Esittämisen teko ja sitä järjestävä ympyränmuotoon asettuminen integroivat auktoriteetin ja sen diskurssin osaksi yhteen kokoontunutta yhteisöä ja asettavat sen – piiristään irralliseksi – fragmentiksi, ei ulkopuoliseksi tunkeutujaksi, taivaalliseksi asioihin puuttujaksi tai jumalten kouraksi.¹⁷⁴

Kuvaannollisesti ympyrän voi yhteen kokoontuneen väkijoukon kaarta myötäilevän viivan lisäksi nähdä sekä katsomon että näyttämön yli laajenevana, jolloin se parhaimmillaan ulottuu teatterissa tapahtuvaa kohtaamista laajemmalle ympäröivään todellisuuteen, 'tupakkapaikalle' ja siitäkin kauemmas.

¹⁷¹ Guénoun 2007, 32.

¹⁷² Guénoun 2007, 47.

¹⁷³ Guénoun 2007, 54–56.

¹⁷⁴ Guénoun 2007, 26.

4. LOPUKSI

Olen tarkastellut Kristian Smedsin ohjaamia esityksiä *Vanja-eno* ja *Kolmen sisarta*. Lähdin liikkeelle niiden esitystiloista. Päädyin fyysisiin ja mentaalisiin tiloihin, jotka, asettuvat tekstissäni konkreettisten tilojen rinnalle (edelle tai jälkeen) vaikka tilat todellisuudessa limittyvät ja kietoutuvat toisiinsa. Lähtökohtani oli tarkastella Smedsin Teatteri Takomon ja Kajaanin kaupunginteatterin aikaisia Tšehov-ohjauksia rinnan. Ratkaisu haki tutkimusmateriaalia valitessani perusteluun siitä, että käsittelemilläni Kristian Smedsiin liittyvillä teatteritapahtumilla olisi edes yksi selkeästi yhteinen nimittäjä: Anton Tšehov. Kiinnostavaa oli myös se, toisiko kahteen erilaiseen fyysiseen ja mentaaliseen maisemaan sijoitetun esityksen lähempi yksityiskohtainen ja analyttinen tarkastelu esiin huomaamatta jääneitä eroavuuksia tai yhtäläisyyksiä. Molempia on toki ilmennyt. Käsittelemäni on kuitenkin painottunut mainittujen esitysten esityspaikkoihin ja tilankäyttöön liittyvien luonnehdintojen ja merkityksenantojen väliseen maastoon. Koko kirjoittamisprosessin kannalta haasteellista on ollut analyysin välineiden eli käyttämieni käsitteiden ja jaottelujen toimiminen erilaisissa tarkastelunäkökulmissa. On toki luonnollista, että eri paikkoihin eri aikoina toteutetut esitykset eroavat toisistaan. Kysymys on siitä, että useitakin yhdistäviä elementtejä – esimerkiksi tekstilähtökohdan ja ohjaajan – sisältävät esitykset ovat itsepintaisesti kieltäytyneet asettumasta tarkasteltaviksi rinta rinnan. Lisäksi jo esitystapahtuman kuvailu on tuntunut sisältävän myös näkökulman, tavan lukea esitystä ja siihen liittyviä tapahtumia.

Takomon *Vanja-eno* on oiva esimerkki merkitysrakenteiden toisiinsa kietoutumisesta. Vaikka Tšehovin näytelmää, Savilan pumppaamossa toteutunutta esitystä ja tapahtumia Teatteri Takomon ympärillä on mahdollista tarkastella varsinkin toiminnallisesti erillään hahmotettavina elementteinä, on ne myös helppo nähdä yhtenä rykelmänä teatteritapahtuman nimikkeen alla. "Tilakokemuksen maantiede" -luvussa olen soveltanut Una Chaudhurin paikkasidonnaisia kodin, kodittomuuden ja karkotuksen käsitteitä sekä esityksessä käytettyyn Tšehovin tekstiin että *Vanja-enon* esitystapahtumaan Savilan pumppaamossa osana Teatteri Takomon Smedsin johtajakauden aikaista vaellusta Helsingin seudulla.

Olen halunnut tutkimukseni ryhdikkyuden vuoksi soveltaa Chaudhurin kodin, kodittomuuden ja karkotuksen käsitteitä samassa marssijärjestyksessä myös Smedsin Kajaanin kaupunginteatterissa ohjaamaan *Kolmeen sisareen*. Lähtökohta on toki herkullinen. Onhan tiedossani kirjoitustyötä aloittaessani ollut, että kyseessä on jo toinen keskustelua herättäneen ohjaajan klassikkosovitus, joka on ensimmäisen Takomolle tehdyn lailla synnyttänyt laajaa kulttuuri- ja aluepoliittista keskustelua. Ennakoasetelmasta huolimatta olen pyrkinyt käyttämään kodin, kodittomuuden ja karkotuksen käsitteitä johdonmukaisesti myös Kajaanin kaupunginteatterin *Kolmen sisaren* toteutuksen tarkastelussa. Koen, että analyysin suhteen tämä on usein vienyt kohti odottamattomiakin suuntia.

Vanja-enon tarkastelussa paikan problematisoinnin seurauksena näkyviin nousi vanhatestamentillinen kertomus kotia etsivästä yhteisöstä, jonka matkaan yhdistyi uskonnolliseen kuvastoon pitkälti nojaava esityksen visuaalinen maailma. *Kolmen sisaren* esitys tarjosi samoilla analyysin välineillä paikallista yhteisöä vasten toimivan teatteriohjaajan voimakkaan henkilökuvan, mikä korosti puolestaan Smedsin ohjaajakuvaan liitettyä messiaanista asetelmaa.

Kajaanin *Kolmen sisaren* tarkastelussa rajanveto esityksen ja sitä ympäröivien, paikallisten ja alueellisten tapahtumien välillä on vielä haasteellisempaa kuin *Vanja-enon* kohdalla. Takomon *Vanja-enon* toimiessa pikemminkin esimerkkitapauksena vapaiden ammattiteatteriryhmien esitystilojen löytämisen ongelmallisuudesta Kajaanin *Kolme sisarta* kävi jatkuvaa dialogia ympäröivän todellisuutensa kanssa. Esitys kommentoi maakunnan tapahtumia, ja sekä todellisille että fiktiivisille kajaanilaisille annettiin mahdollisuus osallistua esitykseen, edellisille internetissä ja jälkimmäisille näyttämöllä maakuntajohtajan kyselytunnilla .

Vaikka Tšehovin *Vanja-enon* ja *Kolmen sisaren* alkuperäistekstien ei voi sanoa suoraan tarjoavan uskonnollista retoriikkaa kohti sysäävää tematiikkaa, Savilan pumppaamossa ja Kajaanissa toteutuneiden esitysten lukeminen Vanhan ja Uuden testamentin kertomusmatriiseja vasten tarinoina karkotetusta ja kotia etsivästä yhteisöstä sekä väsyvästä vapahtajasta tuntuu luontevalta. Eittämättä uskonnollisia merkityksiä saavan ja tarjoavan näyttämökuvaston käyttö esityksissä kumpuaa osaltaan juuri Smedsistä, jolle kyseessä on taustalla vaikuttava henkilökohtainen vakaumus ja

ominainen tapa suhtautua näyttämölle välittyvään todellisuuteen. Rajojen vetäminen esitystapahtumaa kuvaavalla retorisella kentällä tuntuu hankalalta. On mahdotonta sanoa missä määrin *Vanja-enon* luenta liittyy ohjaajan henkilöön, missä määrin teatteriryhmästä riippumattomiin tapahtumiin (kuten Oulunkylän kansantalon palamiseen), missä määrin näyttämölle rakennettuihin kuviin, missä määrin esitykselle kerran annettuihin ja kirjoituksissa toistuviin tapoihin lukea esitystä ja tapahtumia sen ympärillä ja missä määrin katsojan lähtökohtiin. Kaikkiaan tarjoutunut luenta on myös minulle valikoituneen materiaalin välittämä, ei sinänsä ainoa mahdollinen tulkintamalli eikä sellainen, johon ei ajan kuluessa löytyisi uusia näkökulmia.

Teatteritapahtuman ajallisen ja paikallisen ulottuvuuden yhteenkutoutuminen tarkastelemisani esityksissä antaa aihetta pohtia, voiko kyseessä olla juuri Kristian Smedsin työlle ominainen ilmiö. *Vanja-enon* ja *Kolmen sisaren* tarkastelussa teatteritapahtumia niitä ympäröivään todellisuuteen yhdistävät rihmat näyttäytyvät itsestään selvinä. Merkityksiä tarjoavan suhdeverkoston lähempi tarkastelu on kuitenkin osoittanut, että vaikka esityksen rakentuminen suhteessa ympäröiviin yhteiskunnallis-poliittisiin tapahtumiin on ohjaajan kannalta osittain intuitiivista toimintaa, yhteyksiä muodostuu myös hyvin tietoisten valintojen tuloksena, mikä on varsinkin *Kolmen sisaren* kohdalla selvästi nähtävissä ja luettavissa. Vastapoolina tälle: näyttää siltä, että toteutumishetkenään dynaamiset ja ajankohtaiset, eteenpäin nojaavat esitykset, jotka päätetään vuoden tai jopa huomattavasti pidemmän ajan kuluttua lämmittää ja ottaa uudestaan ohjelmistoon, mahdollisesti jossain uudessa tilassa, eivät välttämättä saavuta samaa voimaa ja intensiteettiä kuin mistä niitä on alkuperäisen esityksen yhteydessä kiitelty.¹⁷⁵ Koska esitysten tekoprosessit kuitenkin usein jäävät teatteritalojen tai muiden esitystilojen seinien sisäpuolelle, tällaista avautumista esitykseen vaikuttaneiden tekijöiden suhteen tapahtuu yleensä lähinnä käsiohjelman ohjaajan sanassa. Prosessien suora suhde esityksen kokemiseen on

¹⁷⁵ Vrt. esimerkiksi *Jumala on kauneus* -näytelmän uusintaensi-illan arvostelu *Skenet*-verkkolehdestä (<http://skenet.fi/index.html?menuid=381&aid=2200>). Lisäksi ajatusta tukee oma kokemukseni mm. Esa Kirkkopellon TOISSA TILOISSA -työryhmälle ohjaaman *Odradek-muunnelmia* -esityksen ja Karttunen Kollektivin *Situation Room* -tanssiteoksen uusintaensi-iltoja seuranneista esityksistä talvella 2008 ja keväällä 2009.

kuitenkin asia, joka tuntuu nousevan tutkielmani kysymyksenasettelujen seurauksena. Merkittävän taidekokemuksen irtoaminen ajallisesta ja sen seurauksena paikallisesta kontekstistaan irrottaa tai ainakin heikentää sen yhteyttä johonkin sellaiseen, mihin kokemuksen vaikuttavuus eittämättä näyttää liittyvän.

Teatteritapahtuman retorinen ulottuvuus on riippuvainen siitä avaumasta, joka esityksen ja katsojan kohtaamishetkellä aktivoituu. Pyrkimykseni laajentaa näkökulmaa *Vanja-enon* ja *Kolmen sisaren* esitystapahtumien suhteen oli myös eräänlainen katsaus teatteriin liittyvien odotusten vaikutuksesta esityskokemukseen ja sen yhteydessä muotoutuviin merkityksenantoihin. Realistisen, runollisen ja poliittisen teatterin retoristen keinojen limittyminen esityksessä on yksi tapa lukea esitystapahtumaa. Koen, että Takomon ja Kajaanin Tšehov-tulkintojen tarkastelu mainittujen kehikkojen läpi on antanut, jos ei suoranaisia vastauksia, niin ainakin osviittaa siihen, minkälaisiin tarkastelukulmiin työni kaksi esitystä suostuvat. Molemmissa esityksissä on elementtejä, jotka ikään kuin kertautuvat huolimatta siitä, olenko lukenut niitä suoraan paikkaan liittyvän käsitteistön läpi vai retoristen tulkintamahdollisuuksien näkökulmasta. Esimerkiksi *Vanja-enon* ankkuroituminen näytelmänä realistiseen näyttämöperinteeseen sekä tekstisidonnaisen paikan problematisoitumisen että tietynlaisen esityksen konventionaalisen katsomistavan kautta alleviivaa alkuperäistekstin osuutta esitystapahtuman merkityksenantojen kannalta. Tämä tapahtuu huolimatta siitä, onko esityksessä luovuttu Tšehovin alkuperäisen näytelmän kirjaimellisesta seuraamisesta sekä näytelmätekstin että näyttämöohjeiden suhteen.

Kolme sisarta puolestaan mahdollisti paikan käsitteen avulla huomion tuomisen toisaalta esityksen paikallisuuteen, toisaalta esitystilan rakenteelliseen fragmentaarisuuteen ja toiminnalliseen limittyneisyyteen. Esityksen tilallinen monikerroksellisuus ja monimerkityksellisyys linkittyy tarkastelussani pitkälti elävän kuvan keinojen käyttöön Smedsin ohjauksessa. *Kolme sisarta* ei ollut *Vanja-enon* lailla enää edes pelkästään uudelleendramatisoitu vaan pikemminkin kokonaan uudelleenkirjoitettu näytelmä. Silti siinäkin näytelmän rakenne muistutti jatkuvasti alkuperäistekstistä ja siltä osin teoksen fragmentoituminen tapahtui tuota runkoa vasten tai siitä käsin. Vaikka mielenkiintoiseksi kokemani, heterotooppisen tila-ajattelun kautta muodostunut kysymys teatterin ja elokuvateatterin yhtäaikaisesta

olemassaolosta samassa tilassa (edeltävän ollessa kuitenkin tapahtuman nimittäjä) jääkin kysymyksenasetteluksi, näen tässä keskenään lähtökohtaisesti vaikeasti yhteen sovittavien paikkojen itsepintaisessa yhteenkutoutumisessa potentiaalisesti jotain teatterille ominaisen, vastakkaisten elementtien välisen jännitteisyyden kannalta tärkeää. *Vanja-enon* esitystilaksi valikoitunut pumppaamo oli tyhjä paitsi teatteritilana toimimiseen myös tyhjä esityksen tematiikkaan liittyvistä merkityksenannoista. Vaikka työryhmä katsoikin tilan sopivan juuri *Vanja-enon* näyttämöksi, sitä ei valittu tilaa ja esityksen maailmaa näkyvästi yhdistävien piirteiden johdosta. Tilan soveltuminen kyseisen esityksen näyttämöksi saikin näkyvän aseman vasta esityksestä kirjoitetuissa arvosteluissa ja muissa lehtijutuissa.

Paikan käsitteen avulla syntyy siis yhteys Smedsin estetiikkaan modernissa draamassa näytelmän tasolla sekä erilaisiin kulttuurisiin merkityksenantoihin yhteydessä olevalla yleisellä puheen tasolla. Mainittujen tasojen välillä on varmasti löydettävissä yhteys, mutta mikä se on, ja mitä sen hahmottaminen merkitsee? Lähtökohtani on ollut, että Smedsin Tšehovin tekstien pohjalta tekemissä näyttämösovituksissa voidaan dramaturgisesti hahmottaa kolme tasoa. Ensimmäinen taso on historialliseen kontekstiinsa sidoksissa oleva, fyysisesti yhtenäinen näytelmäteksti, johon voidaan palata ja johon esityksen dramaturgia enemmän tai vähemmän perustuu. Toinen taso on toteutuneen esityksen dramaturgia. Kolmas taso muodostuu esitystapahtumaa ympäröivästä diskurssista. Näistä viimeinen on olemukseltaan monitahoisin ja hajanaisin, sillä sanat, joista se rakentuu, ovat fyysisesti ja ajallisesti hajallaan teatteritapahtumaa koskevissa kirjoituksissa. Kuitenkin nämä tekstit – Tšehovin näytelmät ja tietyssä ajallis-tilallis-kulttuurisessa leikkauspisteessä tapahtuneet *Vanja-eno* ja *Kolme sisarta* sekä niitä kommentoivat tekstit – kohtaavat ja jatkuvasti kommentoivat myös toisiaan. Olen pyrkinyt tarttumaan kertomuksiin tilallisesti ja maantieteellisestikin hahmotettavissa olevien etäisyyksien ja läheisyyksien kautta. Tätä tapaa nähdä esitystapahtuma tukee Doreen Massey'n ajatus paikasta kohtauspaikkana, laajalta kurottuvien sosiaalisten suhteiden yhteenkutoutumana, artikuloituna solmukohtana.¹⁷⁶ Toisaalta puhuminen ja puhutuksi tuleminen on olennainen osa teatterin olemusta ja merkitystä. Tutkielmassani se näkyy muun muassa teatterin loppumattomalta tuntuvana kamppailuna olemassaolonsa oikeutuksesta,

¹⁷⁶ Massey 2008, 29.

toimii teatteri sitten marginaalissa tai valtakunnallisen taideinstituution kehikon sisäpuolella. Sikäli *Vanja-enon* ja *Kolmen sisaren* merkitys on puheella tuotettua merkitystä. Teatterin arvon on ehkä liioiteltua sanoa olevan yksinomaan siinä, että se herättää keskustelua, mutta keskustelun voi mielestäni sanoa olevan eräs teatterin olomuodoista – keskustellaanpa sitten lattian pesemisestä tai limittyvistä tilaratkaisuista.

LÄHTEET

PAINETUT:

Lehtiartikkelit:

Eklund, Hilikka. "Todellisuus puree sisaria. Tsehovin klassikko virittyy nykyaikaan Kajaanissa ja 80-lukuun Kokkolassa". Artikkel, *TEATTERI* 8/2004, s. 26–28.

Haapanen, Irmeli. "Kristian Smeds siirsi Kolme sisarta Kainuuseen. Komean kauden komea päätös". Artikkel, *Turun Sanomat* 1.11.2004.

Harju, Hannu. "Lengthy Productions from the Dustpin of History/Longues Pièces Recuellies dans la Poubelle de l'Histoire". Artikkel, *Finnish Theatre* 1997, s. 6–10.

Harju, Hannu. 1998a. "2 enoa". Artikkel, *Helsingin Sanomien NYT-viikkoliite* 9.10.1998.

Harju, Hannu. 1998b. "Takomo teki rakkauden taikaloitsun". Artikkel, *Helsingin Sanomien NYT-viikkoliite* 27.11.1998.

Isohella, Anna-Riitta. "Kristian Smeds ohjaa lähtiäislahjaksi Rintalaa". Artikkel, *HS* 29.8.2000.

Kajanto, Anneli. "Tsehovia, eikä kumminkaan". Artikkel, *Ilkka* 11.12.1998.

Kulmala, Teppo. "Laitosteatterin täytyy luoda kalenteriin tuuletusaukkoja". Artikkel, *Keskisuomalainen* 4.2.2004.

Kylänpää, Riitta. "Smedsin teesit". Artikkel, *Suomen Kuvalehti* 30/2008, s. 24–33.

Lahtinen, Outi. "Takomon Vanja-eno – liikaa ja liian vähän Tsehovia". Artikkel,

Turun Sanomat 5.12.1998.

Lankolainen, Eeva. 2004a. "Smedsin hellät ja helvetinmoiset hyvästit Kainuulle".
Artikkeli, *Karjalainen* 2.11.2004.

Lankolainen, Eeva. 2004b. "Smedsin hellät ja helvetinmoiset jäähyväiset Kainuulle".
Artikkeli, *Savon Sanomat* 2.11.2004.

Lehtonen, Soila. "Vanja-eno haastaa katsojan kamppailuun". Artikkeli, *Aamulehti*
8.12.1998.

Linnavuori, Matti. "Jyskivä vaan ei iskevä Vanja-eno". Artikkeli, *Satakunnan Kansa*
11.12.1998.

Mainio, Tapio. "Teatterin johtaminen estää taiteen teon". Artikkeli, *HS* 16.1.2004.

Majasaari, Marja-Liisa. "Savelan pumppaamo on Takomon uusi tila. Vanja-eno on
täällä taas!". Artikkeli, *Ilta-Sanomien Päivävyri* 26.11.1998.

Mikkola, Kaisu. "Ekologia on pyhää". Artikkeli, *Kaleva* 20.12.1998.

Mikkola, Kaisu. 2004a. "Tsehovia omin sanoin ja ajatuksin. Kainuu-trilogian
päättöjaksosta tulivat Kristian Smedsin nelituntiset jäähyväiset. Artikkeli, *Kaleva*
1.11.2004.

Mikkola, Kaisu. 2004b. "Tsehovia omin sanoin ja ikiomin ajatuksin. Kainuu-trilogian
päättöjaksosta tulivat Smedsin jäähyväiset". Artikkeli, *Etelä-Suomen Sanomat*
1.11.2004.

Moliis, Pekka. "Kristian Smeds ottaa aikaa itselleen". Artikkeli, *Keskisuomalainen*
16.1.2004.

Moring, Kirsikka. 1998a. "Kolme Vanjaa, kolme maailmaa". Artikkeli, *HS* 5.12.1998.

Moring, Kirsikka. 1998b. "Smedsin ja Takomon Tshehov haastaa Helsingin teatterit miettimään taiteenlajin olemusta. Arktinen Vanja lumi- ja luotisateessa". Artikkel, *HS* 5.12.1998.

Moring, Kirsikka. "Korpi huutoetäisyyden päässä". Artikkel, *HS* 6.10.2001.

Moring, Kirsikka. "Viimeinen tango soi Kainuussa". Artikkel, *HS* 2.11.2004.

Moring, Kirsikka. "Nyt on teatterin vuoro voittaa Eurooppa". Artikkel, *HS* 3.3.2007.

Nikula, Sanna. "Teatterikenttä liikkeessä". Artikkel, *Uutispäivä Demari* 31.12.2001.

Nordgren, Elisabeth. "Stans bästa Vanja". Artikkel, *HBL* 5.12.1998.

Nyytäjä, Outi. "Miksi Vanja-eno ei vanhene? Satavuotiaan näytelmän neljä uutta elämää". Artikkel, *TEATTERI* 1/1999, s. 38–39.

Pääkkönen, Sirpa. "Teatteri Takomo sai uudet esitystilat Savelan vanhasta pumppaamosta. Vanja-eno on voimaloitsu elämän puolesta". Artikkel, *HS* 26.11.1998.

Ruuskanen, Annukka. "Ei pidä etsiä vaan löytää". Artikkel, *TEATTERI* 8/1998, s. 4–8.

Ruuskanen, Annukka. "Smeds vie jäniksen Viroon". Artikkel, *TEATTERI* 5/2005, s. 6–7.

Ruuskanen, Annukka. "The Whole of Europe is Kristian Smeds' Theatre Home/Le Théâtre de Smeds a l'Europe Entiere Pour Foyer". Artikkel, *Finnish Theatre 2007*, s. 4–9.

Saarela, Matti. "Niin makaa kuin petaakin". Artikkel, *Kouvolan Sanomat* 3.11.2004.

Talvensaari, Leena. "Kristian Smeds tavoittelee ihmettä teatteriverstaassaan. Kiitetty näytelmäkirjailija ja ohjaaja uskoo vahvaan näyttelijäntyöhön". Artikkel, *Lapin Kansa* 2.3.1997.

Tarkkinen, Sirpa. "Teatteria suoraan ja kaunistelematta. Kristian Smeds ei halua enää selitellä maakuntaan muuttoaan". Artikkel, *Pohjalainen* 9.4.2002.

Tarvainen, Terhi. "Takomon Vanja-eno uskoo ihmisen hyvyyteen". Artikkel, *Demari* 16.12.1998.

Tuominen, Arja-Anneli. "Kristian Smeds haluaa tehdä Karheaa teatteria ilman estetiikkaa". Artikkel, *Kansan Uutiset* 24.10.2001.

Viiirret, Sinikka. 2004a. "Kolme sisarta monitoimihallissa". Artikkel, *Aamulehti* 12.10.2004.

Viiirret, Sinikka. 2004b. "Smeds vei Tsehovin Kainuuseen". Artikkel, *Aamulehti* 12.10.2004.

Viiirret, Sinikka. 2004c. "Kristian Smedsin Kolme sisarta on sumeilematon klassikkotulkinta". Artikkel, *Aamulehti* 1.11.2004.

Viiirret, Sinikka. 2004d. "Kristian Smedsin lähtöön ei liity dramatiikkaa". Artikkel, *Satakunnan Kansa* 21.1.2004.

Viiirret, Sinikka. 2004e. "Smeds haluaa vetää henkeä ja keskittyä kirjoittamiseen". Artikkel, *Lapin Kansa* 16.1.2004.

Viiirret, Sinikka. 2004f. "Smeds lähtee Kajaanin teatterista vailla dramatiikkaa". Artikkel, *Aamulehti* 16.1.2004.

Tutkimuskirjallisuus:

Arlander, Annette. 1998. *Esitys tilana*. Teatteritaiteen taiteellispainotteinen tohtorintutkimuksen kirjallinen osuus. Teatterikorkeakoulu. Helsinki.

Arlander, Annette. "Esitys tilana ja tila esityksenä". Artikkel, *TEATTERI* 6/2001,

s.12–15.

Bacon, Henry. 2005. *Seitsemäs taide. Elokuva ja muut taiteet*. SKS. Helsinki.

Carlsson, Marvin. 2006 (2004/1996). *Esitys ja performanssi*. Suomennos Riina Maukola. Like. Helsinki.

Chaudhuri, Una. 2000. *Staging Place. The Geography of Modern Drama*. The University of Michigan Press. Michigan.

Chaudhuri, Una. 2005. Näytelmien tilat. Teoksessa *Teatteriesityksen tutkiminen*. Toimittanut Pirkko Koski. Like. Helsinki.

Diamond, Elin. 2005. Johdatus esitykseen ja kulttuuripolitiikkaan. Teoksessa *Teatteriesityksen tutkiminen*. Toimittanut Pirkko Koski. Like. Helsinki.

Eversmann, Peter. 1992. The Experience of Theatrical Space. Factors to be considered, their relations and their testability. Teoksessa *Performance Theory, Reception and Audience Research*. Toimittanut Henri Schoenmakers. Amsterdam.

Fischer-Lichte, Erika. 2004 (2002). *History of European Drama and Theatre*. Routledge. London/New York.

Foucault, Michel. "Of Other Spaces". Translated from the French by Jay Miskowiec. Artikkel, *DIACRITICS* 1/1986, s. 22–27.

Guénoun, Denis. 2007. *Näyttämön filosofia*. Alkuteokset *Actions et acteurs. Raisons du drame sur scène* (2005) ja *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et la philosophie* (1998). Suomennos Kaisa Sivenius, Esa Kirkkopelto ja Riina Maukola. Like. Helsinki.

Hepburn, Ronald. 1999. Restoring the Sacred: Sacred as Concept of Aesthetics. Teoksessa *Aesthetics in the Human Environment*. Toimittaneet Pauline von Bonsdorff ja Arto Haapala. Gummerus. Lahti.

- Hotinen, Juha-Pekka. 2002. *Tekstuaalista häirintää - Kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta*. Like. Helsinki.
- Koivunen, Hannele. 2000 (1997). *Hiljainen tieto*. Otava. Helsinki.
- Korsberg, Hanna. "Valmiit talot". Artikkel, *TEATTERI* 6/2001, s. 18–19.
- Massey, Doreen. 2008. *Samanaikainen tila*. Toimittaneet Mikko Lehtonen, Pekka Rantanen ja Jarno Valkonen. Suomennos Janne Rovio. Vastapaino. Tampere.
- Oddey, Alison & White, Christine. 2006. Introduction: The Potentials of Spaces. Teoksessa *The Potentials of Spaces. The Theory and Practice of Scenography and Performance*. Toimittaneet Alison Oddey ja Christine White. Intellect. Bristol/Portland.
- Oida, Yoshi & Marshall, Lorna. 2004. *Näkymätön näyttelijä*. Suomennos Lauri Sipari. Like. Helsinki.
- Sauter, Willmar. 2005. Teatteritapahtuma. Uusia alkuja. Teoksessa *Teatteriesityksen tutkiminen*. Toimittanut Pirkko Koski. Like. Helsinki.
- Silde, Marja. "Alussa on tila". Artikkel, *TEATTERI* 6/2001, s. 8–11.
- Takala, Kimmo. "Kokemuksia tiloista. Mustasta ja muista väreistä". Artikkel, *TEATTERI* 6/2001, s. 4–7.
- Rokem, Freddie. "From One-Point Perspective to Circular Vision". Artikkel, *Forum Modernes Theater* 1/1997, s. 29–36.
- Rokem, Freddie. 2000. *Performing History. Theatrical Representations of the Past in the Contemporary Theatre*. University of Iowa Press, Iowa.
- Ruuskanen, Annukka & Smeds, Kristian. 2005. *Kätkeyty näkyväksi. Mielikuvituksen ja*

toden tilat Kristian Smedsin teatterissa. Tammi. Pieksämäki.

Worthen, William B. 1992. *Modern Drama and the Rhetoric of Theater.* University of California Press. Berkeley.

Worthen, William B. 2005. Moderni draama ja teatterin retoriikka. Teoksessa *Teatterin ja historian tutkiminen.* Toimittanut Pirkko Koski. Like. Helsinki.

PAINAMATTOMAT:

Teoriaa ja käytäntöä – suomalainen esittävä taide 1980- ja 1990-luvuilla. Luentosarja järjestetty Teatterimuseossa 24.9.-3.12.2003. Teatterimuseon arkisto, videotaltiointi (kuvanauhat). TeaMF 1310:003:3.

Hantula, Sarka. "Jumala on kauneus". Artikkel, Skenet. 25.9.2008.

[URL:http://skenet.fi/index.html?menuid=381&aid=2200](http://skenet.fi/index.html?menuid=381&aid=2200)

Tieto haettu 22.4.2009

[URL:http://www.teatteritakomo.fi/henkilokunta.htm](http://www.teatteritakomo.fi/henkilokunta.htm)

Tieto haettu 2.8.2009

MATKALLA LUETTUA:

Bachelard, Gaston. 2003. *Tilan poetiikka.* Suomentanut ja esipuheen kirjoittanut Tarja Roinila. Nemo. Helsinki.

Bogart, Anne. 2004. *Ohjaaja valmistautuu. Seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista.* Suomennos Annette Arlander. Like. Helsinki.

Crohn Schmitt, Natalie. 1990. *Actors and Onlookers. Theater and Twentieth-Century Scientific Views of Nature.* Northwestern University Press. Evanston.

Heinonen, Timo. 2005. Näyttämö, mimesis ja différence. Teatteritilan dekonstruktivistisista arkkitehtuurista. Teoksessa *Esitys katsoo meitä*. Toimittaneet Pia Houni, Pentti Paavolainen, Heta Reitala ja Hanna Suutela. Teatterintutkimuksen seura. Helsinki.

Kirkkopelto, Esa. "Teatteri yhteisönä – ei kenelle tahansa". Artikkelit, *TEATTERI* 3/1997, s. 6–8.

Perec, Georges. 1992. *Tiloja/avaruuksia*. Suomentanut Ville Keynäs. Loki-kirjat. Helsinki.