



Janne Junttila:

Dokumentaarinen teatteri 2000-luvulla

"As I write, I am sure the form continues to morph."
– Carol Martin

Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma
Tampereen yliopisto, elokuu 2010

Janne Junttila:

Dokumentaariset teatterit 2000-luvulla

Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma, 107 sivua.

Tampereen yliopisto

Tiivistelmä

Dokumenttiteatterista tuli kansainvälinen ilmiö 2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä. Dokumenttaarisella teatterilla tarkoitetaan tässä opinnäytetyössä esitystä tai näytelmää, jolla on 'dokumentaarisia arvoja'. Teatteriesityksen aineistona tai osana voidaan käyttää kirjallisia dokumentteja, haastatteluja ja tallenteita. Esiintyjä voi olla näyttelijän sijaan asiantuntija.

Dokumenttiteatterin alalajeja ovat esimerkiksi verbatim-teatteri eli sanasanainen teatteri, tribunal-teatteri eli oikeussaliteatteri ja living newspaper -teatteri eli sanomalehtiteatteri. Dokumenttiteatterilla on pitkä traditio. 2000-luvun uusi aalto laajentaa teatterilajin perinteistä määritelmää.

Derek Pagetin mukaan dokumenttiteatterin funktioita ovat: historian uudelleenarvioiminen paikallisesti, kansallisesti tai kansainvälisesti, alistettujen ja marginalisoitujen yhteisöjen korottaminen sekä ristiriitoja herättävien tapahtumien ja aiheiden tutkiminen paikallisessa, kansallisessa tai kansainvälisessä kontekstissa.

Dokumentaarisen teatterin suosion taustalla voidaan nähdä yhteiskunnallisia kehityskulkuja. Niistä merkittävimpinä talouden globalisoitumisesta seurannut 1) kriisien ylikansallistuminen ja kansalaisten lisääntynyt huoli maailman ongelmista, 2) median osittainen epäonnistuminen selittää maailman tapahtumia ja suhtautua kriittisesti vallanpitäjiin sekä 3) epäluottamuksen kulttuuri, jossa kansalaiset ovat saaneet tarpeekseen poliitikkojen kieputuspuheesta, mutta kaipaavat samalla kokemuksellista tietoa ajasta, jota elämme. Teatteri eroaa muusta mediasta siinä, että se tarjoaa kokemuksia, jonka avulla informaatiota, päivittäistä tahdotonta uutisvirtaa, voi jäsenellä merkityksiksi.

Yksi suosion syy piilee dokumenttaarisen teatterin kerronnan tuttuudessa. Kerronta on usein henkilökohtaista tai autenttista. Silmännäkiäisy on vallitseva mediakoodi: tiedon välittäjän ei haluta vääntelevän todellisuutta. Emme luota poliitikoihin tai toimittajiin, mutta yksilön omakohtainen todistus tuntuu meistä luotettavalta.

Uudenaikainen dokumenttiteatteri pyrkii kertomaan asiansa moniäänisesti, eikä toivottamaan ilmoille yhtä totuutta. Osassa dokumenttiteatteriesityksiä yhteiskunnallinen ongelma tai kipupiste pidetään moniarvoisuuden tai objektiivisuuden nimissä hieman etäällä. Nykykatsoja ei halua piehtaroida vääryyksissä, ja brechttiläinen vieraannutus tuntuu taas raikkaalta. Robin Soansin mielestä yleisö tulee katsomaan sanasanaista näytelmää ajatellen, että ”siinä ei valehdella”. Tämä lupaus viehättäneé yleisöä.

Dokumenttiteatteri on kerronnaltaan hyvin nykyaikaista teatteria. Se käyttää uudenaikaista video- ja äänikerrontaa, joskus esityksen osana voi olla kommunikaatioviestintä, johon olemme tottuneet verkossa. Dokumenttaariset teatterit mukailivat medioitunutta elämäämme. Teknologian asemaa dokumenttiteatterissa korostaa esimerkiksi Carol Martin.

Dokumentaariset teatterit tarvitsevat esityksen osaksi lähiyhteisöään toisella tavalla kuin klassikonäytelmiä tuottaessa. Teatterin tekijät joutuvat laskeutumaan norsunluutonistaan. Tämä sanasanainen teatteri, Ison-Britannian verbatim-teatterin, perinne lähentää teatteria ja sen yleisöä.

1. JOHDANTO	5
2. DOKUMENTTITEATTERIN HISTORIAA.....	9
1.1. Propagandaa 1920–1940-luvuilla	9
1.2. Poliittista teatteria 1960-luvulla: syylliset esiin!	10
1.2.1. Verbatim-teatteri kohottaa yhteisön itsetuntoa	11
1.2.2. Erwin Piscatorin kansainvälinen vaikutus.....	13
1.3. Vuosituhannen vaihteen uusi aalto	15
1.3.1. Rimini Protokoll: teatteria ilman näyttelijää	20
3. DOKUMENTTITEATTERIN MÄÄRITTELYÄ.....	24
1.4. Näyttämön journalismia	24
1.5. Taiteellinen dokumentaarinen teos	32
1.6. Dokumentaarisen esityksen funktiot	36
4. DOKUMENTAARISEN TEATTERIN ANALYSOINTIVÄLINEITÄ	38
1.7. Dokumentaarisen teatterin uusi määritelmä.....	38
1.8. Uuden määritelmän sovellus	42
5. DOKUMENTTIESITYKSEN TEKEMINEN	46
1.9. Dokumentaarisen aineiston keruu ja dramatisointi.....	46
1.9.1. Erica Nagel ja naapurillisuuden estetiikka	47
1.9.2. Rimini Protokoll ja huolenpidon dramaturgia	52
1.9.3. Rachel Corrien päiväkirjat	55
1.9.4. Susanna Kuparinen ja journalistinen teatteri.....	58
1.9.5. Robin Soans ja verbatim-tekniikat.....	60
1.9.6. Esitystekstin ja esittäjien suhde tosielämän henkilöön dokumentaarisessa teatterissa	64
1.10. Näyttämölistämisen haasteet.....	65
1.11. Esittäjyys dokumenttiteatterissa	72
1.11.1. Henkilön katoaminen.....	75
1.11.2. Neljä esiintyjätyyppiä.....	77
6. 2000-LUVUN KULTTUURI, YHTEISKUNNALLISUUS JA MEDIA	79
1.12. Dokumenttiteatteri on osa protestoinnin historiaa.....	79
1.12.1. Poliittinen mimesis ja epäluottamuksen kulttuuri.....	82
1.13. Online-kulttuuri, medioituminen ja esityksellinen läsnäolo	84
1.14. Median kyky kertoa maailmasta heikentynyt.....	88
7. JOHTOPÄÄTÖKSET	92

LÄHTEET	101
Painetut lähteet	101
Artikkelit	103
Muut kirjalliset lähteet	106
Verkkolähteet	106
Haastattelut	106
Kiitokset	107

Kannen kuvassa Erwin Piscator (1893-1966) noin vuonna 1927. Lähde: Wikipedia.

1. Johdanto

Dokumenttiteatterilla tarkoitetaan tässä opinnäytetyössä esitystä tai näytelmää, jolla on 'dokumentaarista arvoa'. Teatteriesityksen aineistona tai osana voidaan käyttää kirjallisia dokumentteja, haastatteluja ja tallenteita. Esiintyjä voi olla näyttelijän sijaan asiantuntija. Joskus elämäkerrallisen draaman henkilö itse kertoo oman tarinansa. Dokumentaarista teatteria on kutsuttu tositeatteriksi, näyttämön journalismiksi, oikeussaliteatteriksi. Yhdysvalloissa on vakiintunut käsitteeksi 'documentary theatre'. Isossa-Britanniassa on osin tästä erillinen perinne, jota kutsutaan nimellä verbatim-teatteri, sanasanainen teatteri. Suomen kieleen sopii sana dokumenttiteatteri, tosin lajin määritelmää tulee hieman avartaa.

Dokumentaarista teatteria on tehty ainakin 1900-luvun alun vallankumouksista lähtien. Vuosituhannen vaihteen tietämällä teatterilaji on astunut esiin aiempaa kansainvälisempänä ja monimuotoisempana. Se on ollut 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen syväpiirtoisimpia teatteritrendejä muun muassa Isossa-Britanniassa ja Saksassa. Teatterilaji on sen uusimmassa aallossaan hyvin monimuotoinen. Se on puhdasta politiikkaa, näyttämön runoutta, omaelämäkerrallisuutta, etäännyttävää journalismia ja teknologisia konsepteja. Siis kaikkea mitä nykyteatteri olla voi. Sillä erotuksella, että vain dokumenttiteatteri joutuu esityksissään aina vastaamaan kysymyksiin totuudellisuudesta, autenttisuudesta ja luotettavuudesta. Dokumenttaarisella teatterilla on luonnostaan mukanaan pari perkelettä: Laji on kallellaan teknologiaan, erilaisiin dokumenttien tai aineistojen esittämistekniikoihin. Jo 1920-luvulla dokumenttiteatterissa nähtiin projisoituja animaatioita! Teatterilaji kulkee samaa matkaa median kanssa, mutta provosoituu tämän seurasta tuon tuosta. Niin 1930-luvun Yhdysvalloissa kuin 2000-luvun Isossa-Britanniassa lajin keskeiset tekijät ovat olleet journalisteja.

Tämän tutkimuksen aihe on 2000-luvun dokumenttiteatteri kansainvälisenä ilmiönä. Koska aiheesta on hyvin vähän suomenkielistä kirjallisuutta, taustoitan aihetta katsauksella historiaan. Käytän aineistona kansainvälisiä teatterijulkaisuja. Aineistoni takia käsittelen lähinnä englanninkielisen

maailman sekä Saksan dokumentaarista teatteria. Tutkimuksen nimi viittaa vuosituhanen ensimmäiseen vuosikymmeneen, mutta myös dokumenttiteatterin tulevaisuuteen. Toivon, että tutkielmani on omiaan lisäämään mielenkiintoa teatterilajia kohtaan myös Suomessa. Tavoitteeni on koota ensimmäinen suomenkielinen perusesitys modernista dokumenttiteatterista, tiiviin opinnäytetyön muodossa.

Dokumenttiteatterista on tullut viimeisen kymmenen vuoden aikana suosittu teatterilaji. Se tuntuu taas tuoreelta. Suomessa trendin on havainnut esimerkiksi dramaturgi Katariina Numminen vuonna 2008:

Jos 90-luvun ajattelun yksi iso virtaus oli kysymys identiteetistä, onko nyt todellisuus ja dokumentti uutena taiteen mielenkiinnon kohteena? - - (O)nko kysymys siitä, että todellisuudesta on tullut niin vilkasta ja rikasta ja viritettyä ja esittävää, kovin teatterinomaista. Teatterista haetaan todellisuutta, koska sitä ei todellisuudessa ole? (Numminen & Kilpi 2008: Luonnos nykyteatterin sanakirjaksi. Teatterikorkea-lehti 1/2008, 37.)

Tutkielmani kytkeytyy osaksi keskustelua nykyteatterista. Näin Nummisen kuvaamaa ilmiötä havainnoi dramaturgi Juha-Pekka Hotinen 2000-luvun alkupuolella:

Fiktio – kuten draama, elokuva, teatteri – on tuntunut muuttuvan voimattomaksi, sen merkitys on tuntunut katoavan, romahtavan sisäänpäin; on puhuttu fiktion imploosiosta, hajoamisesta ja räjähtämisestä sisäänpäin. - - Reaktiona - - voi nähdä kaksi suuntaa: ensiksi ”faktioituminen” eli pyrkimys kohti ”oikeaa” todellisuutta, faktaa; toiseksi metarakenteet, erilaiset tavat rikkoa tai lisätä kerroksia fiktion päälle. Esitysten pyrkimys kohti todellisuutta näkyy siinä, että esityksiä viedään esitystilojen ulkopuolelle, käytetään dokumenttimateriaalia, vedetään esityksen osaksi ”oikeita” ihmisiä arkisissa rooleissaan, käytetään todellisia arkielämän rituaaleja joko suoraan tai teatterissa simuloituna. Mutta pääseekö tällä tavoin edes irti illuusiosta? Eikö siinä käy niin, että illuusion käsite muuttuu hiukan erilaiseksi kuin perinteisessä teatterissa? (Hotinen 2002, 52.)

Olen valinnut aineistokseni kirjallisia lähteitä – tieteellisesti arvostettuja aikakautisia teatterijulkaisuja sekä kirjoja, joiden kirjoittajiin teatterintutkimuksessa yleisesti luotetaan. Pyrin käyttämään mahdollisimman tuoretta aineistoa. Pääosa teoksista ja artikkeleista on julkaistu 2000-luvulla. Kirjallista aineistoa olen täydentänyt tekijähaastattelulla. On hyvä huomioida, että en ole nähnyt useimpia puheena olevia esityksiä, enkä näin ollen pysty

arvioimaan kirjoituksen ja esityksen suhdetta. En myöskään pysty arvioimaan artikkelin kirjoittajan positiota suhteessa esitykseen tai sen tekijöihin. Joudun luottamaan kirjan tai artikkelin julkaisijoiden ja vastaavien toimittajien arviointikykyyn. On kuitenkin selvää, että jokainen taideartikkeli herättää lukijoissa monenlaisia mielipiteitä. Esimerkiksi esityksen tekijät, joita artikkeli koskee, eivät välttämättä koe teosta lainkaan samoin kuin artikkelin kirjoittaja. Jopa määritelmistä – ehkä erityisesti niistä – voi olla syvästi eroavia käsityksiä tekijöiden, työryhmän, yleisön, tutkijoiden ja esityksestä käydyn julkisen keskustelun välillä. Pysin luomaan monipuolista kuvaa 2000-luvun dokumenttiteatterista, dokumentaarisen teatterin esityksistä ja tekijöistä kirjallisen lähdemateriaalin runsauden kautta. Joitain näkökulmia jää väistämättä kuitenkin kattamatta. Tiedän vain sen, mitä aineistoni minulle kertoo.

Pari sanaa tutkijapositioni. Tämä opinnäytetyö sai alkusysäyksensä kahdesta Rimini Protokollin esityksestä (*Airport Kids* ja *Radio Muezzin*). Esitykset tekivät minuun vaikutuksen. Näkemäni esitykset lähestyvät mielenkiintoni kohteita: journalistisia tavoitteitani sekä ideaaliani teatterista sen yhteiskunnallisuuden ja esittäjyyden osalta. Koen myös, että olen itse harrastajateatteriohjauksissani 2000-luvun alkupuolella tavoitellut esittäjyyden osalta samoja asioita kuin Riminin tekijät. Dokumentaarisia esityksistäni oli vain yksi¹. Mainittakoon vielä, että olen haastatellut ohjaaja Stefan Kaegia *Airport Kids* -näytelmästä Radio Suomen Ajantasa-ohjelmaan Helsingin Juhlaviikkojen yhteydessä. Rimini Protokollia käsittelevissä kappaleissa käytän lähteenä tuoretta akateemista julkaisua: *Experts of the Everyday - The Theatre of Rimini Protokoll* (Dreyse & Malzacher 2008). Kirjan kirjoittajat ovat arvostettuja teatterin tuntijoita. Kaegi suositteli kirjaa minulle lähdemateriaaliksi, joten myös tekijät hyväksyvät kirjan toimittajien esittämät näkemykset.

Tämän opinnäytetyön aineistoa jäsennessäni olen käyttänyt menetelmänä

¹ *Kerho* (2001), Tampereen Ylioppilasteatteri. Esitys perustui näyttelijöiden elämäkerrallisiin tarinoihin. Tekstit stilisoitiin monologeiksi ja ne saattoivat päättyä myös toiselle esittäjälle.

asiasanoittamista. Tein artikkeleiden pohjalta asiasanakokoelman, jonka pohjalta ryhmittelen aineistoa. Asiasanoja ovat esimerkiksi ”esittäjyys”, ”esitystekstin lähdemateriaali” ja ”poliittisuus”. Näin kaikkien artikkeleiden esittäjyyttä tai esityksen lähdemateriaalia koskevat huomiot ovat vaikuttaneet kyseisen teeman käsittelyyn tutkielmassani.

Tämän yleisesityksen pohjalta pyrin vastaamaan tutkimuskysymykseeni:
Millaiseen dokumentaarisen teatterin traditioon 2000-luvun dokumenttiteatteri asettuu, ja miten 2000-luvun dokumenttiteatteri heijastaa nykyistä yhteiskuntaamme?

Työni etenee seuraavasti. Kuvaan ensin dokumentaarisen teatterin historian päävaiheet (luku 2) ja tradition pohjalta nousevan dokumentaarisen teatterin perinteisen määritelmästön ja siihen liittyviä ongelmia (luku 3). Traditionaalisessa määrittelyssä voidaan erottaa kaksi päälinjaa: objektiivis-journalistinen dokumenttiteatterikäsitys ja subjektiivis-auteuristinen käsitys, joka muistuttaa enemmän dokumentaarisen elokuvan taiteilijäkäsitystä. Neljännessä luvussa pyrin tuoreiden lähteiden ja elokuvateoreetikkojen ajatusten kautta uudistamaan dokumentaarisen teatterin määritelmää. Tämän jälkeen esittelen 1990- ja 2000-luvuilla tehtyä dokumenttiteatteria sen työmenetelmien kautta: kuinka dokumentaarista aineistoa kerätään, dramatisoidaan ja näyttämölistetään (luku 5). Lukija voi peilata nyky menetelmiä dokumenttiteatterin historiaan, perinteiseen määritelmään sekä uudistettuun määritelmään. Lopuksi etsin merkityksiä menetelmien taustalta ja analysoin tarkemmin 2000-luvun dokumentaarista teatteria yhteiskunnallisessa kontekstissa (luku 6).

2. Dokumenttiteatterin historiaa

Olen jakanut dokumenttiteatterin historian tässä kolmeen periodiin: 1920–1930-luvun, 1960-luvun sekä 1990-luvun lopulla alkunsa saaneisiin vaiheisiin. Myös Thomas Irmer (TDR 2006, 17) tekee samanlaisen jaon puhuessaan saksalaisesta dokumenttiteatterista.

1.1. Propagandaa 1920–1940-luvuilla

Dokumenttiteatterilla on historialliset siteet politiikkaan ja joukkotiedotukseen. Venäjällä vuoden 1917 vallankumouksen aikaan dokumenttiteatteri kävi tiedotusvälineestä. Uusi hallinto tarvitsi kansan tuen, mutta köyhä työväki ei osannut lukea kirjallista propagandaa. Kun näyttelijät dramatisoivat uutisia lukutaidottomille torppareille, syntyi niin sanottu 'living newspaper' eli elävä sanomalehti. Esitykset lainasivat myös rakenteen sanomalehdistä: pääkirjoitukset esitettiin monologeina, uutisaines dramaattisina kohtauksina, sarjakuvat pelleilynä ja viihteelliset tarinat lauluina ja tansseina. (Leach 2008, 57.)

Sanomalehtiteatteri kiehtoi poliittisesti aktiivisia teatteriryhmiä myös muissa maissa: dokumenttiteatteria tekivät Yhdysvalloissa 1930-luvulla valtionrahoitteinen *American Federal Theater Project* ja Iso-Britanniassa 1930- ja 40-luvuilla kommunistinen *Unity Theatre*² sekä *Theatre Workshop*. Teatterintutkija Robert Leachin mukaan näiden ryhmien esitykset olivat venäläisten sanomalehtiesityksien tavoin ”kallellaan politiikkaan ja rakenteeltaan pirstaleisia”. Yhdysvalloissa oli syvä lama. Suuri osa American Federal Theater Projectin jäsenistä oli työttömiä journalisteja. Projektin New Yorkin osasto³ tuotti kuusi elävää sanomalehteä. Niissä esitettiin dokumenttipäisiä lyhyitä ja opettavaisia kohtauksia. (Hartnoll & Found 1996.) New Yorkin ryhmä aloitti ensimmäisen esityksensä harjoitukset vuonna 1936. Näytelmä *Ethiopia* käsitteli Italian-Etiopian sotaa, mutta sitä ei koskaan esitetty julkisesti, sillä Yhdysvaltain ulkoministeriö painosti ryhmän luopumaan

² Tarkemmin Unity Theatresta kirjassa Get Real. (Forsyth & Megson 2009, 38-54.)

³ *The New York Living Newspaper Unit* (Wikipedia: ”Living Newspaper” 9.6.2010)

hankkeesta. Myöhempiä ryhmän näytelmiä olivat *Triple-A Plowed Under* (1936), *Power* (1937) ja *One-Third of a Nation* (1938). Niissä käsiteltiin maanviljelijöiden asemaa, energiateollisuuden valtiollistamista ja asumisen kustannuksia. Ryhmä myös arvosteli tunnettuja liikemiehiä voimakkaasti esityksessään *Injunction Granted*. Poliittinen teatteri sai runsaasti vihamiehiä, ja Yhdysvaltain kongressi lopetti koko liittovaltion teatteriprojektin vuonna 1939. Esittämättä jäi kolme afroamerikkalaisen kirjailijan orjuutta ja rasismia käsittelevää sanomalehti-näytelmää.⁴

Tiedämme, että teatteria käytetään nykypäivänäkin tiedonvälitykseen kehitysmaiden syrjäseuduilla, esimerkiksi terveysvalistukseen Afrikassa. On todennäköistä, että esityksellistä tarinankerronnan muotoa on käytetty tiedon välittämiseen vuosisatojen ja vuosituhanten ajan. Tästähän tarinankerronnassa on perustaltaan kyse. Kerrotaan tarinaa eteenpäin, jotta muistaisimme tapahtuman, joka kerran oli.

1.2. Poliittista teatteria 1960-luvulla: syylliset esiin!

Jo 1960-luvun alkuvuosina alkoi käydä ilmeiseksi, että se muodinmukainen mieltymys runodraamaan, salonkikomediaan ja amerikkalaisiin musikaaleihin, joka oli hallinnut 1950-luvun kaupallisia teattereita, oli nopeasti menettämässä alaa luoville kokeiluille, jotka tähtäsivät demokraattisemmin suuntautuneiden nykyelämän kuvausten kirjoittamiseen ja ohjaukseen. (Wickham 1992, 252.)

Muun muassa Antonin Artaud'n ja André Bretonin ajatukset innoittivat 1960-luvulla kokonaista sukupolvea etsimään uudenlaista muotoa teatterissa. Kirjailijat ja ohjaajat tavoittelivat esityksiinsä esimerkiksi elämän absurdiutta tai kriittisempää näkemystä yhteiskunnasta. Yhä useampi päätyi Wickhamin mukaan siihen, että ”kaikesta uskollisuudesta ja kunnioituksesta kirjoitettuja tekstejä kohtaan tulisi luopua”. (Wickham 1992, 254.) Tällöin näyttämölle pääsi jälleen livahtamaan myös dokumenttiteatteri.

Näin pääsi valloilleen puolittain improvisoitujen ja voimakkaasti tunnepitoisten käsikirjoitusten tulva. Niissä käsiteltiin tiettyjä paikallisesti kiinnostavia (ja

⁴ (Hartnoll & Found 1996; Wikipedia: ”Living Newspaper” 9.6.2010)

jossakin määrin historiallisesti merkityksellisiä) tai yhteiskunnallisesti päiväkohtaisia aiheita, joita kokeilevien teattereiden ohjaajat ja johtajat Lontoossa ja maaseudulla saattoivat tarjota yleisölle sellaisin jännittävin tunnuksin kuin "dokumenttiteatteri", "julmuuden teatteri" ja "agit-prop". (Wickham 1992, 254.)

Wickhamin viileä sävy ilmaisee kuinka ristiriitaisesti 1960-luvun yhteiskunnalliseen teatteriin suhtauduttiin. Joka tapauksessa dokumenttiteatteri koki vuosikymmenellä useissa länsimaissa uudelleensyntymän. Samaan aikaan elokuvahistorian puolella dokumentaarinen elokuva otti harppauksia. Kameratekniikan kehittyminen mahdollisti uudet tyylit 'direct cineman' ja 'cinéma véritéen'. Direct cinema oli 1960-luvun Yhdysvalloissa elokuvantekijöiden ratkaisu pyrkiä kertomaan yhteiskunnallisesta murroksesta uudelle sukupolvelle ominaisella (ja poliittisella) tavalla (Helke 2006, 62-63). Teatterintekijät puolestaan etsivät oman sukupolvensa ääntä muun muassa dokumentaarisesta teatterista. Direct cinemassa sosiaalinen ja yhteiskunnallinen todellisuus *näytetään* tapahtumina, sellaisina kuin ne tapahtuivat. Samoin dokumenttiteatteri pyrki todistamaan todellisuutta lavalla.

Historiankirjoituksessa, myös tämän opinnäytteen monissa historiaan viittaavissa lähteissä, dokumenttiteatteri yhdistetään ensisijaisesti agitointiin ja propagandaan eli agit-proppiin.⁵ Agit-propilla tarkoitetaan teatterikontekstissa Neuvostoliiton propagandaministeriön tukemia teatteriesityksiä, joiden tarkoituksena oli saada kansa tuntemaan kommunismia ja tukemaan neuvostojohtoa. Agit-prop koostui usein lyhyistä revyymäisistä kohtauksista, joita esitettiin kadunkulmassa tai tehtaan portilla. Esiintyjät olivat usein amatöörejä. (Hartnoll & Found 1996.)

1.2.1. Verbatim-teatteri kohottaa yhteisön itsetuntoa

Silkan aktivismin lisäksi osa dokumenttiteatterin tekijöistä pyrki Robert

⁵ Jopa ihan määritelmätasolla, teatterin sanakirjassa: Hartnoll & Found (1996).

Leachin mukaan tekemään ”objektiivisempaa faktateatteria”⁶. Brittiläinen teatteriohjaaja Peter Cheeseman (1932-2010) ohjasi 1960- ja 70-luvuilla kymmenkunta dokumentaarista musikaalia. Niiden aineistona olivat paikallisten ihmisten näkemykset ja huolenaiheet. Erääseen Cheesemanin esitykseen⁷ oli kerätty yleisön muistoja toisesta maailmansodasta, toinen⁸ oli osa terästehtaan alasajoa vastustavaa kampanjaa.⁹ Näitä näytelmiä kutsutaan Ison-Britanniassa termillä ’verbatim theatre’, sana ”verbatim” tarkoittaa sanatarkkaan toistettua, sanasanaista. Suomalaisissa ja muutamissa kansainvälisissä artikkeleissa dokumenttiteatterin ja verbatim-teatterin välille laitetaan yhtäläisyysmerkit. Australialainen draamapedagogi Michael Anderson (2007, 153-169) sanoo, että sanasanainen teatteri on kehittynyt dokumenttiteatterin pohjalta, ja, että laji on dokumenttiteatterin eräs muoto. Hän paikantaa verbatim-lajityypin synnyn 1960-luvulle ja muutamaaan Ison-Britannian maakunnissa sijaitsevaan teatteriin. Näistä tärkein lajin kehittämisen kannalta oli Peter Cheesemanin johtama *Victoria Theatre* Stoke-on-Trentissä. Cheeseman on kertonut, että hän sai innoituksen lajin kehittämiseen *Theatre Workshopin* Joan Littlewoodin¹⁰ ohjauksesta *Oh What a Lovely War!* ja Ison-Britannian 1930–40-lukujen dokumentaarisen elokuvan liikkeeltä. (Anderson 2007, 156-157.)

Verbatim-teatteri antoi äänen maaseutupaikkakuntien hiljaisille. Näytelmien aiheet olivat vahvasti paikallisia, ja käsikirjoitus perustui näyttelijöiden tekemiin tavallisten ihmisten haastatteluihin. Näin kerättiin paikallisilta ihmisiltä ”muistoja, jotka olivat tyypillisesti vapaita analyysistä – raakoja ja eläviä”. Haastattelut litteroitiin, editointiin ja esitettiin samalle yhteisölle näyttämöllä. Tämän prosessin kautta maaseutupaikkakunnan ihmiset saattoivat käsitellä ”yhteistä menneisyyttä ja traumaattista nykyisyyttä”. Verbatim-teatteri teki näkyväksi totuuksien kirjon. (Anderson 2007, 156-157.)

⁶ Englanniksi ”Theatre of Fact” (Leach 2008, 57), jota voitaneen kutsua myös tositeatteriksi.

⁷ *Hands Up! For You the War Is Ended* (1971)

⁸ *Fight for Shelton Bar!* (1974)

⁹ Peter Cheesemanin muistokirjoitus, Guardian 29.4.2010.

¹⁰ Littlewood puolestaan innoittui Erwin Piscatorin työstä. (Hartnoll & Found 1996.)

Cheesemanille tärkeintä oli arkisen puheen, kielen, tuottama luovuus. ”*Listen. Listen to people talking*”, kuului radiodokumenttien tuottajan Charles Parkerin mieleenpainuva ohje Cheesemanin mukaan. (Anderson 2007, 157.) Paikallisen rautatieyhtiön lopettamisesta kertovassa näytelmässä *The Knotty* (1966) Cheeseman kertoi löytäneensä sen mitä oli pitkään etsinyt:

- - *the muscular strength and unselfconscious flashes of imagery that characterise vernacular speech.*¹¹ (Anderson 2007, 157.)

Cheesemanin verbatim-teatteri pystyi vahvistamaan paikallisten ihmisten itsetuntoa, itsekunnioitusta ja paikallisidentiteettiä. Toimimalla suoraan paikallisten ihmisten parissa teatteri myös vahvisti omaa yleisösuhdettaan. (Anderson 2007, 157.) 1960-luvun verbatim-teatterissa ja sen aiheissa saattaa nähdä myös aluepoliittisen ulottuvuuden: eletään ja selvitetään sitä muuallakin kuin Lontoossa! Mainitaan myös, että Cheesemanin teatteriin rakennettiin ensimmäinen pysyvä ympyränmuotoinen katsomo Isossa-Britanniassa¹². Tämä katsomoratkaisu johdattaa näyttelijää suoraan kontaktiin yleisön kanssa, kun perinteisten näyttämöiden ’neljäs seinä’ yleisön ja näyttämön välistä poistuu.

1.2.2. Erwin Piscatorin kansainvälinen vaikutus

Dokumenttidraamalla oli tärkeä merkitys 1960-luvun Länsi-Saksassa. Keskeinen tekijä oli teatteriohjaaja Erwin Piscator (1893-1966). (Paavolainen 1997, 405.)

Vaikeat kysymykset voitiin käsitellä vain arkistonkuivalla fakta-aineistolla, mahdollisimman vähän paisutellen – ikään kuin puhdasta totuutta tai historian paradoksia hakien. (Paavolainen 1997, 405.)

Paavolaisen mukaan näytelmätyyppiin sisältyi jonkin verran ”vastuun osoittamista ja syytöstä”. Esimerkkinä hän mainitsee Piscatorin ohjaaman Rolf Hochhuthin näytelmän *Der Stellvertreter*, jossa katolinen kirkko ja paavi

¹¹ Tekijän vapaa suomennos: (Tavoitin tässä esityksessä) sen elimellisen voiman ja ne hetkessä tiedostamattomasti syntyvät kuvalliset ilmaukset, jotka ovat paikkakunnan puheelle tyypillisiä.

¹² Peter Cheesemanin muistokirjoitus, Guardian 29.4.2010.

osoitetaan osavastuullisiksi Adolf Hitlerin juutalaisvainoihin. Näytelmä oli vuosikausia esityskiellossa katolisissa maissa.

Erwin Piscatoria pidetään poliittisen teatterin tärkeimpänä kehittäjänä. Hän oli vakaumukseltaan kommunisti ja pasifisti. Piscator käytti teoksissaan teksti- ja filmiprojisoitteja sekä animaatiota. Hän ohjasi dokumentaarista teatteria Saksassa kahdessa vaiheessa: 1920–30-luvulla¹³ ja 1960-luvulla. Piscatorin teatteria kutsutaan 'eepiseksi teatteriksi'¹⁴. Piscatorin kollega Bertolt Brecht kehitti lajityyppiä yhä eteenpäin. (Paavolainen 1997, 353; Hartnoll & Found 1996.) Eepinen teatteri yhdistetään usein nimenomaan Brehtiin unohtaen Piscatorin suuri merkitys. Piscator käytti esityksistään myös termiä 'dokumentaarinen teatteri' (TDR 2006, 18).

1960-luvulla Piscator ohjasi Länsi-Berliinin *Freie Volksbühneen* useita dokumenttidraamoja: edellä mainitun Hochhuthin *Der Stellvertreterin* (1963) lisäksi Heinar Kipphartin näytelmän *In der Sache J. Robert Oppenheimer* (1964) ja Peter Weissin *Die Ermittlung* (1965). Piscator kuoli kesken Hochhuthin näytelmän *Die Soldaten* harjoitusten. (Hartnoll & Found 1996.)

Kipphartin näytelmän nimihenkilö Oppenheimer on todellinen henkilö. Tätä yhdysvaltalaisista tiedemiestä pidetään atomipommin isänä. Oppenheimer joutui 1950-luvulla FBI:n "turvallisuuskuulusteluihin" kommunismiepäilyjen takia. Näytelmä perustuu kirjailijan mukaan näihin kuulustelupöytäkirjoihin. Siitä on tehty myös televisioelokuva.¹⁵ Weissin *Die Ermittlung* perustuu Frankfurtin Auschwitz-oikeudenkäynteihin (1963-1965). Näytelmä jakautuu yhteentoista "lauluun", joissa natsiupseereita astuu vuoronperään oikeuden ja todistajien eteen. Näytelmällä oli "avoin ensi-ilta": se esitettiin yhtä aikaa neljässätoista saksalaisteatterissa molemmin puolin muuria sekä Lontoossa

¹³ Esimerkiksi näytelmän *Trotz Alledem* (1925) materiaalina Piscator käytti filmejä ensimmäisestä maailmansodasta ja vuoden 1918 epäonnistuneesta vallankumouksesta. (TDR 2006, 18.)

¹⁴ Piscatorin varhainen teatteri oli eepistä eli kertovaa ja opettavaista. Brecht käytti termiä "poleemisesti", vastalauseena aristoteeliselle toiminnalliselle draamalle (Esslin 1980, 137).

¹⁵ Wikipedia: näytelmän ja kirjailijan nimen hauilla. Näytelmästä saksankielinen sivu. Viittauspäivä 10.6.2010.

*Royal Shakespeare Company*ssä.¹⁶ Mainitut näytelmät saivat aikalaiskuvaajan mukaan Saksan liittotasavallan poliittisen eliitin raivostumaan (Fischer-Lichte 2005, 562). Erika Fischer-Lichten mukaan ne olivat myös vuoden 1968 poliittisen liikkeen alkusoitto. Hochhuhtin, Kipphartin ja Weissin edellä mainittuja näytelmiä esitettiin myös monissa muissa Euroopan maissa sekä Yhdysvalloissa. (TDR 2006, 17. Irmer.)

Piscator tavoitteli suuria yleisöjä ja halusi ennen kaikkea vaikuttaa ihmisiin (Forsyth & Megson 2009, 68). Näin hän kirjoitti ensimmäisestä poliittisen teatteri kaudestaan jälkikäteen:

That we could not stop fascism with our theatre was abundantly clear to us all from the outset. What our theatre was supposed to do was communicate critical responses, which, translated into practical politics, might possibly have stopped fascism. (Forsyth & Megson 2009, 68.)

Erwin Piscatorin teatterilla oli laaja kansainvälinen vaikutus. 60-luvun saksalaisesitykset vierailivat Lontoossa ja New Yorkissa. Piscator asui ja työskenteli Yhdysvalloissa koko 1940-luvun ajan. Piscatorin oppilas Judith Malina oli perustamassa newyorkilaista *Living Theatre*. (Hartnoll & Found 1996.)

Isossa-Britanniassa dokumenttiteatteria tekivät 1960-luvulla esimerkiksi Theatre Workshopin¹⁷ Joan Littlewood, Piscatorin innoittamana, ja *Royal Shakespeare Company*¹⁸. (Hartnoll & Found 1996.) Martin Esslin mainitsee myös puolalaisen Slawomir Mrozekin tehneen dokumenttinäytelmiä. (Esslin 1980, 134.)

1.3. Vuosituhannen vaihteen uusi aalto

Derek Paget väittää, että 'ei-naturalistisille' teatterityyleille on tyypillistä, että

¹⁶ Wikipedia: näytelmän ja kirjailijan nimen hauilla, saksankieliset sivut. Viittauspäivä 10.6.2010.

¹⁷ Esitys *Oh, What a Lovely War!* (1963) käsitteli ensimmäistä maailmansotaa.

¹⁸ Esitys *US* (1966) käsitteli Yhdysvaltojen osuutta Vietnamin sodassa.

niiden traditio jatkuvasti katkeilee. Tällainen katkeama on ollut dokumenttiteatterissa edellä mainittujen periodien välissä, viimeksi 1980-luvun lopulta alkaen. Valtavirta pyrkii unohtamaan vaihtoehtoiset teatterimuodot. Paget kirjoittaa, että ei-naturalistiset draamat, kuten dokumentaariset esitykset, ovat olleet yleensä vasemmistolaisten teatterintekijöiden (tai muun vaihtoehtoväen) hengentuotteita. (Forsyth & Megson 2009, 224-225.)

Jannelle Reinelt kirjoitti vuonna 2009, että ”esitys-, media- ja elokuvatutkijat ovat viime vuosina todenneet yksimielisesti, että dokumentaarinen esitystapa on vironnut jälleen suosituksi lajityypiksi”. Syinä ovat hänen mukaansa näkyvät dokumenttielokuvat, kuten yhdysvaltalaisen elokuvaohjaajan Michael Mooren tuotanto, median epäonnistuminen tehtävässään sekä tekninen kehitys, joka mahdollistaa uudenlaiset kokeilut, vaikkapa kännykkänäytelmät. (Forsyth & Megson 2009, 12.)

Näytelmäkirjailija Oliver Bukowski nostaa dokumenttiteatterin yhdeksi saksalaisen nykyteatterin päätrendeistä vuonna 2008 Helsingin Sanomille antamassaan haastattelussa.

- - On suosittua tehdä sekä perinteistä juonidraamaa, Rimini Protokollin kaltaista dokumenttiteatteria, Heiner Müllerin jalanjäljissä kulkevaa monologisoivaa draamaa tai uutta poliittista teatteria. (Kirsikka Moring: Berliini on yksinäisten kaupunki. HS 29.8.2008.)

Myös Isossa-Britanniassa dokumenttiteatterin nimeen vannotaan taas. Syynä on tälläkin kertaa sota ja sen käsittely yhteiskunnassa ja mediassa.

Poliittisen teatterin kärjessä on 1990-luvulta lähtien ollut dokumenttiteatteri. (Tyne Pennanen: Brittiteatteri on taas poliittista. HS 29.3.2010.)

Sodanvastaisia näytelmiä on nähty Lontoossa lukuisia. Boomi lähti liikkeelle Richard Norton-Taylorin näytelmän *The Colour of Justice* (1999) ja David Haren *The Permanent Wayn* (2003) myötä. (Forsyth & Megson 2009, 13.) Richard Norton-Taylor on Guardianin toimittaja. Hän kirjoittanut myös näytelmät: *Nuremberg: the War Crimes Trial* (1996), *Justifying War - Scenes*

From The Hutton Enquiry (2003), *Bloody Sunday: Scenes From The Saville Inquiry* (2005), *Called To Account: The Indictment Of Anthony Charles Lynton Blair For The Crime Of Aggression Against Iraq - A Hearing* (2007).¹⁹ Esimerkiksi tuore *Called to Account* -näytelmä kertoo Ison-Britannian entisen pääministerin Tony Blairin kuulemisista Irakin sotaan liittyen. Parituntisessa näytelmässä lakimiehiä ja todistajia esittivät ammattinäyttelijät.esityksen aineistona olivat kuulemisten litteroidut pöytäkirjat. Oikeudenkäyntiä muistuttava kuuleminen kesti todellisuudessa 28 tuntia. (Leach 2008, 58; Richard Norton-Taylor: Blair in the dock. The Guardian 16.4.2007.²⁰)

Sanaa dokumenttiteatteri ei juuri käytetä brittiläisen kulttuurin vaikutuspiirissä. Enemmän viitataan joko verbatim-teatterin perinteeseen tai puhutaan yksinkertaisesti poliittisesta teatterista. Derek Paget (Forsyth & Megson 2009, 233-234) jakaa nykydokumenttidraaman Isossa-Britanniassa karkeasti kahtia: oikeudenkäyntinäytelmiksi (tribunal play) ja verbatim-teatteriksi. Tribunal-näytelmät ovat oikeudenkäyntien, oikeusistuimien ja muiden julkisten kuulemisten asiakirjojen pohjalta editoituja näytelmiä. Verbatim-näytelmät perustuvat editoituihin ja sanasanaisesti toistettuihin haastatteluihin.

2000-luvun lopun finanssi- ja talouskriisin seurauksena teatterit ovat alkaneet käsitellä kapitalismin ja yritysten toimintalogiikkaa. Vuonna 2010 lontoolaisteattereissa on nähty muun muassa Lucy Prebblen dokumentaarinen näytelmä *Enron* sekä David Haren kirjoittama *The Power of Yes*.

Taloustieteilijä Myron Scholesin optioiden hinnoittelumalliteorian selittäminen näyttämöllä on haastava tehtävä. Kuvittelisi myös, että miniluento strukturoitujen velkakirjojen osuudesta finanssikriisiin olisi liian puisevaa teatteria. (Anssi Miettinen: Finanssikriisi tulee lihaksi. HS 29.3.2010.)

The Power of Yes on Helsingin Sanomien mukaan rautalankaväännös vuonna 2008 puhjennun kriisin syistä. Kirjailija haastatteli talousviisaita

¹⁹ The Playwrights Database: www.doollee.com, viitattu 18.8.2010.

²⁰ Norton-Taylor kertoo itse näytelmästäan:

<http://www.guardian.co.uk/politics/2007/apr/16/politicsandthearts.theatre>

George Soroksesta alkaen ja dramatisoi aineistosta näytelmän. Esityksen alussa todetaan, että kyseessä ei ole näytelmä, vaan tarina. (Anssi Miettinen: Finanssikriisi tulee lihaksi. HS 29.3.2010.)

The Power of Yes lähestyy näyttämölle tuotua journalismia. (Anssi Miettinen: Finanssikriisi tulee lihaksi. HS 29.3.2010.)

Enron puolestaan kertoo kirjanpitorikoksiin kaatuneen texasilaisen energiayhtiön nousun ja tuhon, osin komediallisesti. (Anssi Miettinen: Finanssikriisi tulee lihaksi. HS 29.3.2010.) ”Ihmisillä on valtava dokumenttiteatterin nälkä”, sanoi The Guardianin teatterikriitikko Michael Billington Helsingin Sanomille muutama kuukausi sitten (Tyyne Pennanen: Brittitheateri on taas poliittista. HS 29.3.2010). On kiinnostavaa huomata, että myös nuoren polven näytelmäkirjailijat ovat tarttuneet dokumentaariseen metodiin. *Enronin* kirjoittaja Prebble on syntynyt vuonna 1981.

Australiassa on tehty viime vuosina verbatim-teatterin hengessä näytelmiä, jotka ovat käsitelleet esimerkiksi pakolaisuutta ja pakolaispolitiikkaa tai paikallisen maanjäristyksen aiheuttamien tuhojen vaikutuksia ihmisiin. Australialainen Michael Anderson puhuu dokumenttiteatterin uudelleensyntymästä vuosituhannen vaihteessa. (Anderson 2007, 159-163.)

Myös Italiassa poliittinen dokumentaarinen teatteri nosti päätään päättyneellä vuosikymmenellä. ”Italian teatterin keulakuva” Luca Ronconi teki torinolaiseen Teatro Stabileen trilogian, jonka aiheina olivat talous, etiikka ja politiikka. Ronconin teatteri haluaa aktivoida kansalaismielipidettä kohti vaihtoehtoista maailmanpolitiikkaa. (Kirsikka Moring: *Nykyhamlet* kostaa kuudesti laukeavalla. HS 18.3.2006.)

*Kuuminta keskustelua herättää trilogian kolmas osa nimeltään Il silenzio dei comunisti (2006), Kommunistien vaikeneminen. Kolmen entisen kommunistin kirjeenvaihtoon perustuva dokumenttiteatteri on kuin oppositiota johtavan Romano Prodin vaalitilaus. Esityksestä poistuu kolisten berlusconilaisia katsojia kiukunmusta pilvi yllään. (Kirsikka Moring: *Nykyhamlet* kostaa kuudesti laukeavalla. HS 18.3.2006.)*

Kirsikka Moringin mukaan katsojat ovat hyvin nuoria – suuri osa nuoria

miehiä.

Jos on eurooppalainen dokumenttiteatteri miesten tekemää, Yhdysvalloissa keskeiset tekijät ovat naisia. Gary Fisher Dawson kirjoittaa 1990-luvun lopulla ilmestyneessä tutkimuksessaan *Documentary Theatre in the United States*, että dokumenttiteatterin uusimman aallon pääarkkitehti on ollut yhdysvaltalainen käsikirjoittaja-ohjaaja Emily Mann. Mann on Princetonissa sijaitsevan *McCarter Theatre*n taiteellinen johtaja. Hänen töitään ovat esimerkiksi *Annula, An Autobiography* (1977), *Still Life* (1980), *Execution of Justice* (1984), *Having Our Say* (1995) ja *Greensboro (A Requiem)* (1996). (Dawson 1999, 9-10.)

Mannin näytelmä *Greensboro (A Requiem)* käsittelee vuonna 1979 Pohjois-Carolinassa sattunutta Greensboron mellakkaa. Ku Klux Klania vastustavassa mielenosoituksessa kuoli viisi mielenosoittajaa ja lukuisia haavoittui. Mielenilmauksen järjestäjät olivat kommunisteja. Mielenosoitus alkoi mustien asuntoalueelta. Tapahtumilla oli poliittinen ja rasistinen luonne: Ampujat olivat natsi- ja klaanijäseniä. Myös poliisia syytettiin veljeilystä ampujien kanssa. Amerikkalaista väkivaltakulttuuria käsitellään kymmenissä dokumenttinäytelmissä. (Dawson 1999, 13; Wikipedia²¹.)

Toinen amerikkalainen dokumentaarisen teatterin keulahahmo on Anna Deavere Smith. Smithin teoksia ovat esimerkiksi *Fires in the Mirror: Crown Heights, Brooklyn and Other Identities* (1992) ja *Twilight: Los Angeles 1992* (1993). Alison Forsythin mukaan molemmissa näytelmissä Smith tutkii ”rumaa ja väkivaltaista rotukonfliktia, joka varjostaa Yhdysvaltojen suurimpien kaupunkien elämää”. *Fires in the Mirror* kertoo rotujenvälisestä jännitteestä New Yorkin juutalaisen ja afroamerikkalaisen yhteisön välillä, joka kärjistyi väkivaltaisiksi yhteenotoiksi mustan pojan tapaturmaisen kuoleman seurauksena. *Twilight* käsittelee Los Angelesin vuoden 1992 kaoottisia ja väkivaltaisia mellakoita, jotka saivat alkunsa poliisien pahoinpideltyä mustan Rodney Kingin. (Forsyth & Megson 2009, 141.)

²¹ Englanninkielinen Wikipedia hakusanalla ”Greensboro massacre”. Viitattu 17.6.2010.

Alan Filewod havainnoi, että piscatorisessa perinteessä dokumentaarinen näytelmä ”mallintaa” todellisuutta yleisölle, joka puolestaan on kuin yhteiskunta pienoiskoossa. Poliittinen teatteri on etsinyt yhteiskunnan pienoismallia kahdelta suunnalta: Yhtäältä yleisöä on pyritty *laajentamaan* tekemällä esityksiä perinteisten teatteritalojen ulkopuolella. Toisaalta yleisöä on pyritty *kaventamaan* tekemällä esityksiä rajatussa yhteisössä – yleisölle, jolla on suora suhde esityksen käsittelemiin aiheisiin. (Forsyth & Megson 2009, 69.)

Michael Andersonin mielestä verbatim-teatteri on matkannut 2000-luvulle tultaessa vahvasti paikkakuntaan ja sen yhteisöön sidotuista aiheista kohti ylikansallisia teemoja. Samalla dokumenttiteatterin määritelmä on laventunut huomattavasti. Taustalla hän näkee muutoksia journalistisen median kyvyssä kertoa maailmasta moniäänisesti. (Anderson 2007, 154.)

Verbatim Theatre's ability to move from its micro-community base to today's world stages reflects a now-expanded global community and its shared concerns. (Anderson 2007, 167.)

Paras esimerkki dokumentaarisen teatterin globalisoitumisesta, niin aiheiltaan kuin areenaltaan, on Rimini Protokoll.

1.3.1. Rimini Protokoll: teatteria ilman näyttelijää

Rimini Protokoll on Saksassa päämajaansa pitävä kolmen tekijän teatterikollektiivi, joka teki ensimmäisen yhteisen esityksensä vuonna 2000. Kollektiivin jäsenet ovat Stefan Kaegi, Helgard Haug ja Daniel Wetzel. Ryhmä sai nimen vuonna 2002. Rimini viittaa paikkaan Italiassa, protokoll tarkoittaa päiväkirjaa, siis päivittäistä kirjanpitoa (englanniksi: journal). Nimi viittaa siis dokumentointiin. Kollektiivi työskentelee hyvin kansainvälisesti. *Airport Kidsin* (2008) lapset ovat yläluokkaisia lapsia, joille valtiolla ei ole mitään merkitystä. He asuvat Sveitsissä, mutta kiertävät eri maissa vanhempiensa työtehtävien

mukaan²². *Radio Muezzinin* (2008) esiintyjät asuvat Kairossa. Esityksen apulaisdramaturgi oli egyptiläinen Laila Soliman. Ryhmä käyttää usein esityksen valmistamisessa apuna paikallisia avustajia. *Radio Muezzin* kiertää yhä teatterifestivaaleja tätä kirjoitettaessa. Alkusyksyn 2010 aikana se on nähtävissä Ljubljanassa, Helsingborgissa, Trondheimissa ja Budapestissä. Itsen näin näytelmät *Airport Kids* ja *Radio Muezzin* Helsingin Juhlaviikoilla. Molempien tekijäksi on merkitty Stefan Kaegi, ensin mainittu yhdessä Lola Ariaksen kanssa.

Florian Malzacher kirjoittaa, että yksi ehdokas Rimini Protokollin myöhemmin kehittämän teatterityylin prototyypiksi on esitys nimeltä *Peter Heller spricht über Geflügelhaltung* (1997) (Peter Heller kertoo siipikarjan kasvatuksesta). Nimi kuvaa hyvin esityksen sisältöä. Esitys oli teatterin ”readymade”. Esitysidea syntyi baaripöydässä, jonka ympärillä istui Hessenissä sijaitsevan Giessenin soveltavan teatterin instituutin opiskelijoita. Koulun kokeilevuutta ja toisaalta laajaa vaikutusta kuvastaa hyvin Malzacherin huomatus, että oppilaitosta on syytetty konservatiivisessa *Frankfurter Allgemeine Zeitungissa* jopa saksalaisen teatterin pilaamisesta. Kaikki kolme Rimini Protokollin jäsentä ovat käyneet kyseisen koulun. (Dreyse & Malzacher 2008, 14-15.)

Eräässä Haugin, Marcus Drossin ja Wetzelin esityksessä seurattiin Frankfurtin sähköpäävalvomossa, kuinka insinööri Wurst kytkee kaupungin katuvalot päälle (1998). Yhdessä Kaegin esityksessä käytettiin esiintyjinä marsuja (*Europa tanzt, 2001*), toisessa muurahaisia (*Staat, Ein Terrarium, 2002*).²³ Näyttelemisen ei mahdu tähän teatterikäsitukseen. (Dreyse & Malzacher 2008, 18-19.)

Many of the radical interventions to the theatre system that were tried out in a playful or serious way were not just the results of performance theory and philosophical or artistic speculations but also a question of pragmatism, of working with what was to hand. (Dreyse & Malzacher 2008, 18.)

²² Myös Stefan Kaegi on kotoisin Sveitsistä, mutta hän vietti nuoruutensa Brasiliassa.

²³ Rimini Protokollin tekijät ovat työskennelleet aiemmin myös ryhmänimillä *Hygiene Heute* ja *Ungunstraum*, Kaegi Bernd Ernstin kanssa sekä Haug ja Wetzeln tahollaan.

Riminin tekijöiden esitykset ovat kasvaneet taidekoululaisten kokeiluista ja ready-made-teatterista kokonaisiksi monisyisiksi näytelmiksi. Perusta on kuitenkin yhä sama: ei-ammattimainen esiintyjä (tai esiintyjät) kertoo monologimaisesti itsestään esitysroolin läpi, audiovisuaalista kerrontaa hyödyntävässä nykyteatterikontekstissa.

Rimini Protokollin jäsenten ensimmäinen yhteinen esitys oli *Kreutzworträtzel Boxenstopp* (2000), Ristisanavarikkopysähdys. Esiintyjinä oli neljä 80-vuotiasta vanhainkodin asukasta, kaikki naisia. Esityksessä yhdistettiin kontrastisesti Formula 1:n nopeus ja iän mukanaan tuoma elämän hidastuminen. Riminiläiset kutsuvat esiintyjäänsä asiantuntijoiksi (experts) amatöörien sijaan. (Dreyse & Malzacher 2008, 20, 24-43.) Näytelmässä *Chácara Paraíso* (2007) kahdeksantoista brasilialaista poliisia kertoi siviilivaatteissa elämästään ja arvoistaan. Joidenkin poliisien henkilöllisyys kätkeettiin esityksessä savulasin taakse. (Dreyse & Malzacher 2008, 232.)

Airport Kids -näytelmässä (2008) asiantuntijat, siis esiintyjät, olivat lapsia ja varhaisteinejä. Esitys kertoi lentokenttälapsista, jotka vaihtavat kotimaataan aina vanhempien työtehtävien mukaan. Esitys rakentui monologeista: Esimerkiksi venäläissyntyinen teini kertoi millainen hänen lapsuudenkotinsa oli Venäjällä ja mitä hän jäi sieltä kaipaamaan. Tyttö ampuu miimisesti muistojaan yleisöön kuin tennispalloja ikään: leikkinurkka, tennismaila... Yksi kansainvälisistä yläluokkaisista lapsista kertoo, että heillä ei ole kotimaata, sillä isän työpaikka, tupakkayhtiö Phillip Morris, on valtio. Globalisaation lapsia, toden totta.

Radio Muezzin -esityksessä (2008) neljä Kairossa asuvaa entistä rukouskutsujaa (muezzin) kertoo elämästään hyvin henkilökohtaisella tasolla. Miesten työnä on ollut kutsua muslimeja rukoukseen Egyptin pääkaupungin minareettitorneista. Nyt rukouskutsuja ollaan korvaamassa nauhoitteilla. Tämä aikakauden murros on yksi esityksen teemoista. Vaikka esityksen rukouskutsijat ovat melko maallistuneita (ja ehkä juuri siksi), eurooppalainen katsoja väistämättä lukee esityksen vastakommentina WTC-iskujen jälkeisen ajan väitteelle, jonka mukaan länsimaat ja muslimimaat ovat kulttuurisesti

törmäyskurssilla. Esitys on pinnaltaan epäpoliittinen. Silti Egyptin valtio on kustantanut esityskiertueille mukaan valtion tarkkailijan.

Muita keskeisiä Rimini Protokollin esityksiä ovat *Deadline* (2003), *Mnemopark* (2005), *Wallenstein* (2005), *Karl Marx: Das Kapital, Erster Band* (2006) sekä paikkasidonnaisuuden (site-specific) käsitettä laaventavat esitykset *Call Cutta* (2005) ja *Cargo Sofia* (2006). (Dreyse & Malzacher 2008, 2.) Edellä mainitun esityksen variaatiossa *Call Cutta in Box* (2008) asiantuntijaesiintyjä on intialainen puhelintyöntekijä Skype-yhteyden päässä. Esitys syntyy vain jossain tietyssä paikkayhteydessä, vaikka se voidaan esittää missä vain. Kaunis tiivistys globalisoituneesta arjestamme.

Rimini Protokoll työskentelee kollektiivisesti: ryhmällä ei ole perinteisen teatterin tehtäväjakoja (ohjaaja, dramaturgi, käsikirjoittaja) eikä varsinaista sisäistä hierarkiaa (taiteellinen johtaja tmv). Kukin työskentelee saman brändin alla, yhdessä ja erikseen. Esitystekstejä kierrätetään jäseneltä toiselle ja työstetään yhdessä. Harjoitukset vetää yleensä yksi ryhmän jäsenistä. (Dreyse & Malzacher 2008, 24-43.)

"We still listen to each other with a sense of detachment. That is what is interesting: that you work on other projects in other arrangements and are altered by them. We have to rediscover each other anew every time." (Haug) (Dreyse & Malzacher 2008, 21.)

Asiantuntijaesiintyjät vaikuttavat keskeisesti esityksen sisältöön. Riminiläinen haastattelee asiantuntijoita ja kirjaa harjoituksissa esiin tulleen materiaalin ylös. Tekstiä stilisoidaan ja se tuodaan uudelleen harjoituksiin. Sisällöistä neuvotellaan esiintyjien kanssa. Esiintyjien etsiminen ja casting on hyvin ammattimaista ja siihen käytetään nykyään myös avustajia.

Rimini Protokoll pyrkii sanojensa mukaan suojaamaan esiintyjäänsä hyväksikäytön vaaroilta, ja toisaalta haastamaan heitä esiintyjinä. Esityksissä on tarkka rytmi ja lavaohjaus, mutta tekijät tavoittelevat myös tiettyä säröä, siis sitä paljon puhuttua autenttisuutta. (Dreyse & Malzacher 2008, 24-29.) Palaan Rimini Protokollin tarkemmin myöhemmissä luvuissa.

3. Dokumenttiteatterin määrittelyä

1.4. Näyttämön journalismia

Suoraan sanottuna yllätyin dokumenttiteatterin historiallisesta agit-prop-luonteesta. Olin nähnyt Rimoni Protokollin esitykset *Airport Kids* ja *Radio Muezzin* Helsingin Juhlaviikoilla sekä Susanna Kuparisen *Valtuuston* Ylioppilasteatterissa. Ymmärsin dokumenttiteatterin huomattavasti avarampana käsitteenä. Ja löytyyhän tälle ymmärrykselle myös vastakaikua. Hahmottelen ajatusta tässä ja seuraavassa luvussa. Mutta rakennetaan perustus ensin. Ja lisätään siihen suoraan yksi varauma:

As I write, I am sure the form continues to morph. (TDR 2006, 15. Martin.)

Gary Fisher Dawson esittää kirjassaan *Documentary Theatre in the United States* (1999, 2), että Georg Büchnerin näytelmä *Dantonin kuolema* (1835) voidaan ajatella dokumenttidraamaksi, sillä Büchner käyttää näytelmässä lukuisia todellisia Ranskan vallankumouksen johtajien puheita ja muita ensikäden aikalaisdokumenteja. Jos näytelmä määriteltäisiin dokumenttidraamaksi, se olisi Dawsonin mukaan historian ensimmäinen laatuaan.

Katsotaan tarkemmin Dawsonin luokittelua. Eepisen teatterin juuret ovat 1800-luvun tieteen ja taiteen paradigman muutoksessa. Taiteessa realismille ja naturalismille syntyi vastavoimia kuten ekspressionismi. Keskeinen paradigman muutos oli siirtymä aristoteelisesta draamasta epäaristoteeliseen. Jälkimmäistä Dawson kutsuu myös osuvasti 'piscatoriseksi' draamaksi. Aristoteelisen draama kulkee kausaalisesti: esittely, komplikaatio, tunnistaminen, käänne, komplikaatio, ratkaisu. Piscatorinen draama käyttää montaasia, vastakkainasettelua, historiallisia dokumentteja, etäännyttämistä, suoraa puhetta yleisölle, yleisön osallistamista, 'totaalista teatteria'. (Dawson 1999, 7.) Muutoksen myötä juonen kausaalisuus korvautuu montaasilla ja kontrastisilla vastapareilla. Henkilöhahmot voidaan piirtää ääriivoin tai jotain piirrettä korostamalla esittävän potretin sijaan. Näyttelemisestä tulee

välineellistä (objectified acting style) jäljittelevän tai eläytyvän esittävyden (representational acting style) sijaan. (Dawson 1999, 7.)

Seuraavalla sivulla oleva Dawsonin taulukko (Dawson 1999, 8) jakaa modernin teatterihistorian kahteen lohkokoon, aristoteeliseen ja epäaristoteeliseen. Dokumenttiteatterin piirteitä löytyy taulukosta uusrealismin ja eepisen teatterin alta.

	The Well-Made Play	Realism	Naturalism	Expressionism	neoRealism	Epic Theatre
Foremost Practitioner	Eugène Scribe (1791-1908)	Henrik Ibsen (1828-1906)	Emile Zola (1840-1902)	L. Jessner (1878-1945) and Jürgen Fehling (1890-1968)	Erwin Piscator (1893-1966)	Erwin Piscator (1893-1966)
Example	<i>A Scrap of Paper</i> (1865) by Victorien Sardou	<i>The Ghosts</i> (1881) by Ibsen	<i>The Vultures</i> (1882) by Henri Becque	<i>The Beggar</i> (1912) by Reihard Johannes Sorge	<i>Revue Roter Rummel (Red Riot Revue)</i> 1924) by Felix Gasbarra and Piscator	<i>The Good Soldier Schweik</i> (1928) by Piscator
	Aristotelian			non-Aristotelian		
Through-line of action	Cause-to-effect logical development where secrets are withheld, and using a late point of attack and mounting suspense.	Enhances the well-made play form using psychological realism in which heredity and environment rules.	Search for the truth using shocking subjects. Genetics and society are to blame in a world where man and nature coexist.	Plots are disjointed, episodic, about bizarre events. Truth is in human spirit. Reality is alterable.	Ordinary people in life situations. Takes an objective and political view of society.	Focus is on the historical documented background of an event using montage and juxtaposition in place of exposition.
Character	Three dimensional			Two dimensional		
				Cartoonish, allegorical, or grotesque	Factually based within a social context.	
Societal dynamic	Manipulates stereotypes in society.	"Drama of Ideas," concerning social problems.	Highlights the working-class and their rights.	Pessimism prevails. Warns of impending doom.	Past comments on the present. Assumes critical stance towards society by distancing the audience. Desires to transform society.	
Mise-en-scène	Lavish	Fidelity towards detail in which authenticity rules.	"Slice-of Life," faithful reproduction of domestic scenes. Set specific.	Visually distorts reality	Uses film, projections, recordings, loudspeakers, machinery, and multiple playing areas.	Total theatre
Acting style	Declamatory Flamboyant	Representational		Presentational		
	Actor Driven	Director driven		Blatant	Objective-acting	

Uusrealismilla on siis yhtymäkohtia dokumentaariseen teatteriin. Suomalaisen teatterin lähihistoriassa uusrealismia ovat nähdäkseni olleet Reko Lundánin yhteiskunnalliset, mutta perhekeskeiset näytelmät. Vuosituhannenvaihteessa Lundánin ja Kristian Smedsin näytelmät vaikuttivat merkittävästi käsitykseen suomalaisesta näytelmäkirjallisuudesta. Väittäisin, että kotoperäinen uusrealismi on pohjustanut tietä myös dokumenttiesityksille. Ainakin historiallisesti tarkastellen dokumenttiteatteri on paljossa velkaa Erwin Piscatorin ja hänen kumppaneidensa kehittämille yhteiskunnallisen teatterin tyyleille, kuten eepiselle teatterille.

It is paramount to establish the role of Piscator in the developments as shown in this table. His contributions to documentary theatre are truly relevant. For far too long, in my opinion, he has been overshadowed by the work of his students and protégés. (Dawson 1999, 9.)

Dawson kirjoittaa, että teatterikriitikot ovat kutsuneet dokumenttiteatteria muun muassa reportaasiteatteriksi, faktioksi (faction), journalistiseksi teatteriksi, nämä siis tositeatterin (theatre of fact) lisäksi²⁴. Hän ehdottaa, että teatterilajia alettaisiin yksissä tuumin kutsua termillä 'documentary theatre'. Suomessa lajityyppi on tunnettu sanomalehtiartikkeleiden mukaan lähinnä 'dokumenttiteatterina' 2000-luvun ajan. Helsingin Sanomien Kirsikka Moring on käyttänyt termiä taajaan kirjoittaessaan kansainvälisestä dokumentaarista teatterista. Hän on todennäköisesti juurruttanut käsitteen suomalaiseen sanastoon. Termi ei kuitenkaan välttämättä ole oikea. Englanninkielinen sana "documentary" voidaan kääntää myös "dokumentaariseksi". Sana dokumentti viittaa viralliseen asiakirjaan. Sana dokumentaarinen puolestaan prosessiin, jonka lopputulos, esitys, voi olla ajattelultaan huomattavasti avarampi kuin pelkkä dokumenteilla todistelun sarja. Englanninkielisessä kirjoittelussa terminologia on siis ollut kovin häilyvää. Tekijät ovat keksineet dokumentaarisille esityksilleen määreitä kulloisenkin näkökulmansa mukaan.

The difficulty naming documentary theatre is understandable considering the equal uncertainty in naming the larger class to which it is related: historical drama. (Dawson 1999, 10.)

²⁴ Dokumenttiteatterin synonyymien ja sukulaislajien luettelo tämän tutkielman lopussa.

Dawson siteeraa historioitsija Jonathan Locke Hartia, jonka mukaan historiallinen näytelmä on muuttuva genre, sillä itse historia on suhteessa totuuden tilaan ja tulkintaprosessiin. Kuka uskaltaa nostaa alati virtaavan ajan leikkauspöydälle, viipaloida ja sanoa, että näin se on?

History is constantly in a state of crises because no one can agree on the ultimate truth about this fallen world and because, in an etymological sense crisis means 'decision' or 'cutting up', taking the Heraclitean river of time and cutting it up into sections to intepret, to translate or explain. (Dawson 1999, 11.)

Dawsonin mielestä siis dokumenttiteatteri on teatterilajeista eniten sukua historialliselle draamalle, sillä niitä yhdistää dokumentoitu historiallinen materiaali. Merkittäviä eroja kuitenkin on. Dawson erottelee historiallisen draaman dokumenttidraamasta näin (Dawson 1999, 12):

<i>Historical Drama</i>	<i>Documentary Theatre</i>
Aristotelian	Piscatorian
Metahistorical	Microhistorical
Secondary sources	Primary sources
Linear through-line	Circular grammar of forces
Plot driven	Content driven
Invented dialogue	Verbatim language
Rhetorical	Persuasive
Transfer of power	Seeks to empower
Dramatic irony	Documented realism
Public to private	Private to public
Tragic fall	Public outcry
Great turning points	Life's continuum
Tragic heroes	Lacking heroes

Dawsonin mielestä dokumenttiteatterissa on kaksi äärilaitaa: se on yhtäällä metodi tulkita historiaa fiktion keinoin teatterilavalla, toisaalla metodi lisätä ymmärrystä sosiaalisesta ja poliittisesta dynamiikasta paremmin kuin perinteinen journalismi tekee tai pystyy tekemään. (Dawson 1999, 12.)

Saksalainen näytelmäkirjailija Peter Weiss on esittänyt oman määritelmänsä dokumenttiteatterista kirjoituksessaan ”Huomioita dokumenttiteatterista” vuodelta 1963:

Dokumenttiteatteri on tosiasioiden raportoinnin teatteria. Pöytäkirjat, asiakirjat, kirjeet, tilastot, pörssitiedotteet, pankkien ja yritysten tuloslaskelmat, hallituksen tiedoksiannot, puheet, haastattelut, tunnettujen henkilöiden lausunnot, sanomalehti- ja radioreportaasit, valokuvat, uutisfilmit sekä muut aikalaistuotteet muodostavat esityksen perustan. Dokumenttiteatterissa ei ole mitään keksittyä. Se hyödyntää autenttista materiaalia, ja muuttamatta sen sisältöä, antaa sille työstetyn muodon joka välittyy näyttämöltä. (Weiss, 2003)²⁵

Weiss korostaa siis dokumenttiteatterin ehdotonta faktapohjaisuutta. Weissin määritelmän mukaan näyttämödokumentaristin tulee pidättäytyä mielikuvituksen käytöltä – hän laittaa määritelmässään aineiston dramatisoinnille hyvin tiukat rajat. Ei liioittelua, eikä asioiden yhdistelyä, niin että totuus vääristyy. Büchnerin *Dantonin kuolema* tuskin täyttäisi Weissin dokumenttiteatterin ehtoja.

Weissin määritelmästä voidaan olla montaa mieltä. Teatteri on taiteenlaji, vaikka esitys perustuisi täysin dokumentaariseen aineistoon.

Teatteri ei ole vastuussa sisällöstään samalla tavalla kuin journalismi, jota säännellään alan eettisillä ohjeilla ja viimekädessä lainsäädännöllä.

Weissin manifestimainen kirjoitus kuvastaa 1960-luvun teatteridokumentaristien ajatusmaailmaa. Myöhemmin kirjoituksessa hän vaatii, että ”dokumenttiteatteria voi tehdä vain poliittinen ja organisoitunut kollektiivi, joka on opiskellut sosiologiaa ja kykenee tieteelliseen analyysiin laajan aineiston pohjalta”. (TDR 2006, 18. Irmer.)

Carol Martin käyttää Diana Taylorin (2003) termejä ’arkisto’ (dokumentit) ja ’repertuaari’ (esitykset). (TDR 2006, 9. Martin.) Martin kysyy:

What is the basis for the selection, order, and manner of presentation of

²⁵ Weissin sitaatin on suomentanut tämän tutkimuksen kirjoittaja saksankielisen alkuperäistekstin ja Thomas Irmerin englanninkielisen käännöksen pohjalta.

materials from the archive?

Tämä dokumenttien valinta ei ole aina läpinäkyvää, hän sanoo. Dokumenttiteatteri luo omia esteettisiä kuvitelmiaan samalla väittäen pohjaavansa puhtaasti faktaan. (TDR 2006, 10.) Martin huomauttaa, että myös dokumentoinnin tavat, kuten kuvaaminen ja äänittäminen, rajaavat aina osan totuudesta pois. Dokumenttiteatteri hyödyntää usein vain tietynlaista muistia. 'Arkiston' ulkopuolelle jäävät silmäykset, ruumiin kieli, tilan tuntu, mittasuhteet. Näitä ohjaaja ja näyttelijät tavoittelevat jälleen näyttämölle, mutta teatterin lakien mukaisesti. (TDR 2006, 11.) Todistusaineistoa ja lausuntoja (testimony) käytetään dokumenttiteatterissa Martinin mukaan samaan tapaan kuin oikeudenkäynnissä. Sopivilla todisteilla hyvä syyttäjä saa konstruoitua rikoksen!

Not only do the police frequently fabricate evidence, but also both the prosecution and the defense do everything they can to credit/discredit evidence that might support/destroy their case. (TDR 2006, 11.)

Tästä syntyy ongelma, Martin toteaa. Entä jos dokumenttiteatteri onkin vain yksi propagandan muoto, yksi uusi puolittotuuksien järjestelmä? Martin mainitsee esimerkkinä näytelmän *My Name is Rachel Corrie*²⁶, jonka New York Theatre Workshopin ensi-iltaa lykättiin, sillä sen koettiin olevan liian palestiinalaismielinen. Peruutus päätös herätti raivoa. (TDR 2006, 11. Martin.)

Documentary theatre is an imperfect answer that needs our obsessive analytical attention especially since, in ways unlike any other form of theatre, it claims to have bodies of evidence. (TDR 2006, 15. Martin.)

Myös omaelämäkerrallisista esityksistä kirjoittanut Deirdre Heddon näkee dokumenttiteatterin autenttisuus- ja totuusväitteissä ongelmia. (Ellison 2009, 345.)

“Rather than showing their processes of creativity, verbatim dramas - - strategically deploy their closeness to the signifiers of ‘truth’ and ‘authenticity’”. She finds fault in this process, because “theatricality is often - -

²⁶ Näytelmän ensi-ilta Lontoossa 7.4.2005. Näytelmästä lisää luvussa ”Dokumentaarisien aineistojen keruun menetelmät”.

erased by the strategically deployed rhetorical appeals of the veracity". (Ellison 2009, 345.)

Heddonin esittää, että pyrkiessään häivyttämään retorisesti esityksen teatterillisuuden, vetoamalla autenttisuuteen, dokumentaristit tavoittelevat uskottavuutta.

Niin ikään Michael Andersonin (2007, 154-155) mielestä autenttisuus on ongelmallinen käsite. Autenttisten ihmisten haastatteluiden sanatarkka toistaminen, vieläpä teatterilavalla, luo hänen mielestään harhaisen käsityksen autenttisuudesta. Andersonin mielestä verbatim-teatterissa pitäisi tarkata ennen kaikkea luotettavuutta (credibility) katsojien edessä.

To assert verbatim recounting as a test of authenticity is disingenuous, as it ignores the process of change that any verbatim testimony is subjected to as it becomes theatre. Perhaps the test now should be - and probably always was - one of credibility for the original participants and for the audiences who see the performances. (Anderson 2007, 155.)

Dokumenttiteatterin tutkijat ja tekijät viittaavat taajaan teatterilajin totuudellisuuteen sekä sukulaisuuteen journalismin ja historiallisen dokumentaation kanssa. Kuitenkin tiedämme, että käsityksemme historiasta on subjektiivista ja aikasidonnaista, että historialliset dokumentit paljastavat vain osan totuudesta, ja lisäksi, että valikointi tästä dokumenttien arkistosta on mahdollisesti tarkoitushakuista. Onko siis hämäävää puhua tositeatterista tai journalistisesta teatterista? Ettei dokumenttiteatterin määritelmän näin tiukka rajaaminen olisi paitsi osin valheellista, myös taiteelle vierasta?

Ongelma piilee jo sanassa "documentary", dokumentaarinen. Sanan substantiivinen juuri "document" tulee latinankielisestä sanasta "documentum", joka tarkoittaa varoitusta, esimerkkiä, näytettä, todistetta. Myöhäislatinan "documentatio" tarkoittaa "todistelevaa esitystä". (Helke 2006, 48; Aikio 1994, 156.) "Valistamisen ja todistamisen tehtävä on syöpyntä tämän nimeämisen myötä lajin perustaan" (Helke 2006, 48). Susanna Helke puhuu elokuvasta, mutta saman voi sanoa edellä kuvatun pohjalta myös teatterista. "Inhoan sanaa 'documentary'. Minusta se haisee pölyltä ja

ikäyrystyimiseltä”, kokeellisen elokuvan tekijä Alberto Cavalcanti on todennut Helken mukaan. Sanaa käytettiin ensi kertaa Robert Flahertyn elokuvan *Moana* lehtiarviossa. John Grieson totesi tuolloin, että elokuvassa on ”dokumentaarisia arvoja”. Tässä Helke näkee osuvuutta.

Dokumentaarisia arvoja on väljä ja osuvakin määritelmä, sillä se ei edellytä ”toden” todistamista tai sen osoittamista, että jotakin on ollut juuri ja vain tällaisena. Se lupaa vain sen suhteellisen mahdollisuuden. (Helke 2006, 49).

Esitän, että tätä ajatusta sovellettaisiin myös dokumenttiteatteriin. Sanasta dokumenttiteatteri ei ole varmaankaan luontevaa luopua, mutta ehdotan teatterilajille uutta suomenkielistä määritelmää seuraavassa luvussa. Määritelmä toivottavasti myös avartaa käsitystä dokumenttiteatterista. Määritelmän mukaista teatteria on osuvinta kutsua dokumenttaariseksi teatteriksi.

1.5. Taiteellinen dokumentaarinen teos

Dokumenttielokuvan teoriassa ”totuudellisuutta” on pohdittu viljalti. Kuinka paljon fiktiivisen elokuvan keinoja dokumentaristi voi käyttää? Onko tekijä taiteilija ja ”auteur” vai journalistinen raportoija? Entä mikä on teatteridokumentaristin rooli?

Dokumenttielokuvan tunnettu teoreetikko Erik Barnouw ryhmittelee dokumenttielokuvan eri tyylisuunnat elokuvantekijän roolia kuvaavilla metaforilla: **profeetta, tutkimusmatkailija, reportteri, maalari, asianajaja, syyttäjä, runoilija, kronikoija, promoottori, tarkkailija, katalysaattori tai sissi**. Susanna Helken mukaan nämä kielikuvat kiteyttävät eri aikakausina ja eri tyylisuunnissa vallinneita käsityksiä dokumentaristin tehtävästä²⁷. (Helke 2006, 52.)

Carl R. Plantinga esittää dokumentaaristen lähestymistapojen typologian, joka

²⁷ Helken luettelo on täydennetty tähän alkuperäisen englanninkielisen tekstin mukaiseksi.

perustuu erilaisiin kerronnallisen ja tiedollisen arvoallan asteisiin. Tekijän tapa puhutella katsojaa voi olla 'formaali' (formal), 'avoin' (open) tai 'poeettinen' (poetic). Nämä 'äänet' voivat olla yksittäisissä teoksissa limittäisiä. Plantiga vastaa kysymyksiin siitä, miten avoimesti dokumentaari puhuttelee katsojaa, tapahtuuko tämä näkyvällä vai peitetyllä arvovallalla ja missä suhteessa tyyli ja ilmaisu ovat esitettyihin todellisuuskäsitteisiin. Plantiga puhuu dokumentaarista elokuvasta termillä 'ei-fiktio' (nonfiction). (Helke 2006, 71.)

Näin Susanna Helke (2006, 71-72) esittelee Carl R. Plantigan kolme ääntä:

Formaali ääni ilmaisee optimistista asennetta suhteessa tietämiseen yleensä: maailman ilmiöt nähdään sellaisina, että ne voidaan selittää ja ymmärtää. Tekstin suhde katsojaan on kaikkietävä, opettava ja luotettavuuden vaikutelmaan pyrkivä. Kerronnan yksi keskeisin keino on esittää kysymyksiä, ja herättää niitä katsojassa, mutta myös vastata jokaiseen esitettyyn ja esiin nousevaan kysymykseen. Rakenteeltaan tarinat ovat symmetrisiä, yhtenäisiä ja suljettuja. Viittaa äänen myöhemmin 'suljettuna'.

Avoin ääni on tiedolliselta arvoallaltaan epäröivä. Tekijä ei esitä selityksiä tai abstrakteja väitteitä ja kieltäytyy käyttämästä ilmeistä tiedollista arvoallaa suhteessa katsojaan. Hän tarkkailee, havainnoi ja tutkii enemmän kuin selittää. Samoin kuin fiktiiviselle taide-elokuvalla, avoimeen ääneen perustuvalla dokumentaarilla on ominaista suljettujen ratkaisujen ja syy-seurausrakenteen välttäminen.

Poeettinen ääni viittaa kerrontaan, jossa tyyli, ilmaisu ja estetiikka ylittävät tiedollisen selittämisen sekä maailman tutkimisen ja havainnoinnin. Plantiga esittää myös metadokumentaaristen ja dokumentaaristen parodioiden puhuttelevan katsojaansa poeettisen äänen avulla.

Amerikkalainen dokumentaarisen elokuvan teoreetikko Bill Nichols tunnistaa kuusi keskeistä dokumentaarisen ilmaisun lähestymistapoja määrittävää periaatetta, 'moodia'. Ne ovat Helken mukaan oletuksia siitä, miten ja millaisin

keinoin historiallista, yhteiskunnallista ja sosiaalista todellisuutta on mahdollista lähestyä, tavoittaa ja paljastaa elokuvan keinoin: **runollinen** (poetic), **selittävä** (expository), **havainnoiva** (observational), **osallistuva** (interactive tai participatory), **refleksiivinen**²⁸ (reflexive) ja **performatiivinen** (performative) lähestymistapa edustavat dokumentaarisen lajin historiaa 1920-luvulta 1990-luvulle. Helken mukaan Nicholsin jäsenyksessä painottuu tietoteoreettinen kysymys siitä, miten kussakin lähestymistavassa voidaan saada tietoa todellisuudesta. Nicholsin moodit viittavat väljästi myöskin elokuvan eri aikakausiin. (Helke 2006, 55.)

”Nichols - - tulee näin - - asettaneeksi dokumentaarisen lajin kivijalaksi tiedon ja informaation esittämisen.” Helke kapinoi tätä vastaan. Helken koko väitöstutkimus etsii dokumentaarista elokuvaa dokumenttielokuvan ja fiktion rajamailta. Helken mielestä Nichols jättää huomioimatta useimmat uudet lähestymistavat.²⁹ Esimerkkinä hän mainitsee 1990-luvulla syntyneen ”uuden” tyyliuunnan: subjektiiviset, tekijän omaa perhehistoriaa kuvaavat minä-dokumentaarit. Kuitenkin, Helken mukaan Nichols viittaa poeettisella moodilla ”impressioniin sekä fragmentaariseen ja assosiativiseen kerrontaan perustuvaan ilmaisusta juontuvaan dokumentaarisen esittämisen tapaan”. Esimerkkinä Helke käyttää 1920-luvulla tehtyjä ”kaupunkisinfonioita”, jotka ovat elokuvarunoelmia ja ”meditaatioita suurkaupunkien elämän tekstuurista”. Elokuvan puolella dokumentaristin päätarkoitus ei aina ole välittää tietoa, vaan tekijä on myös taiteilija, jolla voi olla erilaisia lähestymistapoja totuudellisuuteen. (Helke 2006, 56-57.)

Elokvien rakenne on assosiativinen, erilaiset toisiinsa liittymättömät otokset ja jaksot nivoutuvat yhteen esimerkiksi yhden vuorokauden aikana tapahtuvaksi jaksoksi. Tekijät eivät informoi katsojaa. He eivät välitä faktoja tai argumentteja. Muodon organisoinnissa oleellista on rytmi ja visuaalinen kudos. (Helke 2006, 58.)

Stella Bruzzi pohtii dokumentin suhdetta todellisuuteen dokumentaarista

²⁸ Refleksiivinen tarkoittaa itsekohtaista eli ”tekijään, toimijaan, subjektiin itseensä kohdistuvaa”. (MOT Kielitoimiston sanakirja, verkkosanakirja Yleisradion intranetissä.)

²⁹ Näkemysrosta huolimatta Helke nojaa tutkimuksessaan Nicholsin moodijaotteluun.

elokuva käsittelyssä kirjassaan *New Documentary – A Critical Introduction*³⁰. Sitä arvioi teatterin näkökulmasta Janelle Reinelt (Forsyth & Megson 2009, 8-10). Bruzzi väittää, että dokumentaarisen aineksen totuudellisuutta aletaan kyseenalaistaa silloin, kun se ei ristiriitatilanteessa suostukaan kummankaan osapuolen todistusaineistoksi. Bruzzi myös kirjoittaa viehättävästi, että ”katsoja ei tarvitse mitään opaskylttejä ja heittomerkkejä ymmärtääkseen, että dokumentaarinen aines on aina todellisuuden ja tulkinnan, jopa asenteellisen tulkinnan, vuoropuhelua”. Reinelt puhuu samasta aiheesta: katsojille riittää dokumentaarisuuden lupaus. Ajatus muistuttaa postmodernissa väljyydessään Helken lemmittyä, ’dokumentaarista arvoa’.

Spectators come to a theatrical event believing that certain aspects of the performance are directly linked to the reality they are trying to experience or understand. This does not mean they expect unmediated access to the truth in question, but that documents have something significant to offer. The promise of documentary at this level is to establish a link between spectators' quest and an absent but acknowledged reality. (Forsyth & Megson 2009, 9-10.)

Katsojien kokemukset vaikuttavat siihen, miten he ymmärtävät elokuvan tai esityksen. Katsojat esimerkiksi arvioivat ja vertaavat esityksen dokumenttien totuusarvoa kokemuksensa pohjalta. Katsojan henkilökohtainen ja kulttuurinen tieto määrittelee kokemusta. Reinelt siteeraa Vivian Sobchackin filmiteoriaa:

The attitude of our consciousness toward the cinematic object simultaneously positions us as existential subjects in relation to the screen and posits the existential status of what we see there in relation to what we have experienced and know of the life-world we inhabit. (Forsyth & Megson 2009, 10.)

Dokumenttiteatterissa osa merkityksestä syntyy siitä, että katsoja tietää ennalta esityksen tosipohjaisuuden, tai huomaa sen esityksen aikana (Forsyth & Megson 2009, 10). Myös konteksti ja tiedon laatu ovat osa merkitystä. Esimerkiksi poliitikkojen perustelut Irakin sodan tarpeellisuudesta saavat

³⁰ Stella Bruzzi 2006: *New Documentary. A Critical Introduction*. Routledge, New York.

erilaisia merkityksiä kun ne nähdään suorana lähetyksenä uutiskanavalta tai muutamaa kuukautta myöhemmin teatterilavalla.

Mitä nämä elokuvateoreetikojen 'moodit' ja 'äänet' voisivat tarkoittaa teatterin puolella? Esimerkiksi näkemäni Stefan Kaegin esitykset *Airport Kids* ja *Radio Muezzin* ovat ilmiselvästi dokumentaarista teatteria, mutta ne eivät istu Peter Weissin 1960-luvun määritelmään dokumenttiteatterista.

Radio Muezzinissa näyttämöllä on neljä kairolaista rukouskutsujaa henkilökohtaisine tarinoineen. He eivät puhu suoraan maan politiikasta (sen varmistaa festivaaliesityksen mukana kulkeva Egyptin hallinnon edustaja) tai pyri mitenkään vakuuttamaan vääräuskoisia. Silti esitys on Helsingissä nähtynä läpeensä poliittinen. Näytelmissä on yhteiskunnallinen viritys, se ei ilmene mitenkään yksioikoisesti, vaan pikemminkin esityksen syvemmissä virroissa – näyttämön poliittisuutena. Epätodennäköinen suomalaiskatsojan ja egyptiläisen minareettityöläisen kohtaaminen on samalla jotenkin runollinen tilanne: Tuo vieras mies tuossa ja minä tässä. Tuo vieras mies on jotenkin tutun oloinen.

1.6. Dokumentaarisen esityksen funktiot

Derek Pagetin (Forsyth & Megson 2009, 227-228) mukaan dokumentaarisilla esitysmuodoilla (tv, elokuva, valokuva, teatteri jne.) on yhteisiä funktioita.

1. Ne uudelleenarvioivat (reassess) historiaa paikallisesti, kansallisesti tai kansainvälisesti.
2. Ne korottavat (celebrate) alistettuja tai marginalisoituja yhteisöjä tai ryhmiä, tuoden esiin niiden historiaa tai tavoitteita.
3. Ne tutkivat (investigate) ristiriitoja herättäviä tapahtumia ja aiheita paikallisessa, kansallisessa tai kansainvälisessä kontekstissa.
4. Ne levittävät informaatiota, pyrkien "miellyttävään oppimiseen".
5. Ne laittavat itse dokumentaarisuuden kysymyksen alaiseksi.

Viimeksi mainitulla viitataan refleksiivisyyteen, josta edellä oli puhetta. Dokumenttiteatteriesityksessä ei peitellä esittävyttä.

Carol Martinin mukaan (TDR 2006, 12. Martin) dokumenttiteatterin funktioita ovat:

1. Oikeudenkäyntien kritisoiminen avaamalla oikeudenkäyntiaineisto teatteriyleisölle (to reopen trials).
2. Uusien historiantulkintojen luominen (to create additional historical accounts).
3. Tapahtumien rekonstruointi.
4. Elämäkertojen yhdistäminen historiaan.
5. Dokumentaaristen ja fiktiivisten kerrontakeinojen kritiikki.
6. Puhutun kulttuurin tutkiminen (to elaborate the oral culture of theatre).

Pagetin mukaan esitykselliseen keinovalikoimaan kuuluvat **visuaalinen ilmaisu** (the visual) kuten julisteet, valokuvat, filmit sekä tietokoneella tehdyt kuvat; **puhe ja äännet** (the aural) kuten näyttelijöiden puhe, henkilöiden tallennetut haastattelut ja dokumentaariset laulut sekä **näyttelijäntekniikka** (the disciplinary). Paget on viehättynyt Piscatorin ajatukseen, että näyttelijä on yksi ratas mekaniikassa, joka pyörittää esityskoneistoa. (Forsyth & Megson 2009, 228-229.)

4. Dokumentaarisen teatterin analysointivälineitä

Avarran seuraavassa ”tositeatterin” maineen saaneen dokumenttiteatterin määritelmää dokumentaarisen elokuvan teorioiden ja 2000-luvun dokumenttiteatterikirjoitusten avulla. Yhdistelen ja valikoin edellä esitettyjä elokuvaan ja teatteriin liitettyjä käsitteitä ja määritelmiä. Olen myös muokannut osin käsitteiden ja määritelmien merkityksiä. Pysin kirjoittamaan uuden määritelmän mahdollisimman ekonomisesti. Määritelmästä pois jätetyt asiat on jätetty pois tarkoituksellisesti. Käsitteet olen koonnut kaavioon. Lisäksi selitän ohessa myös sanallisesti, kuinka käsitteet suhteutuvat toisiinsa. Luettavuuden takia siirrän kaikki viitteet tässä luvussa alaviitteiksi. Kutsun tässä teatterilajia asiakirjoihin viittaavan dokumenttiteatterin sijaan dokumentaariseksi teatteriksi.

1.7. Dokumentaarisen teatterin uusi määritelmä

Dokumentaarisen teatterin kerronta on piscatorista aristoteelisen sijaan. Tarinaa ohjaa sisältö, ei juoni.³¹

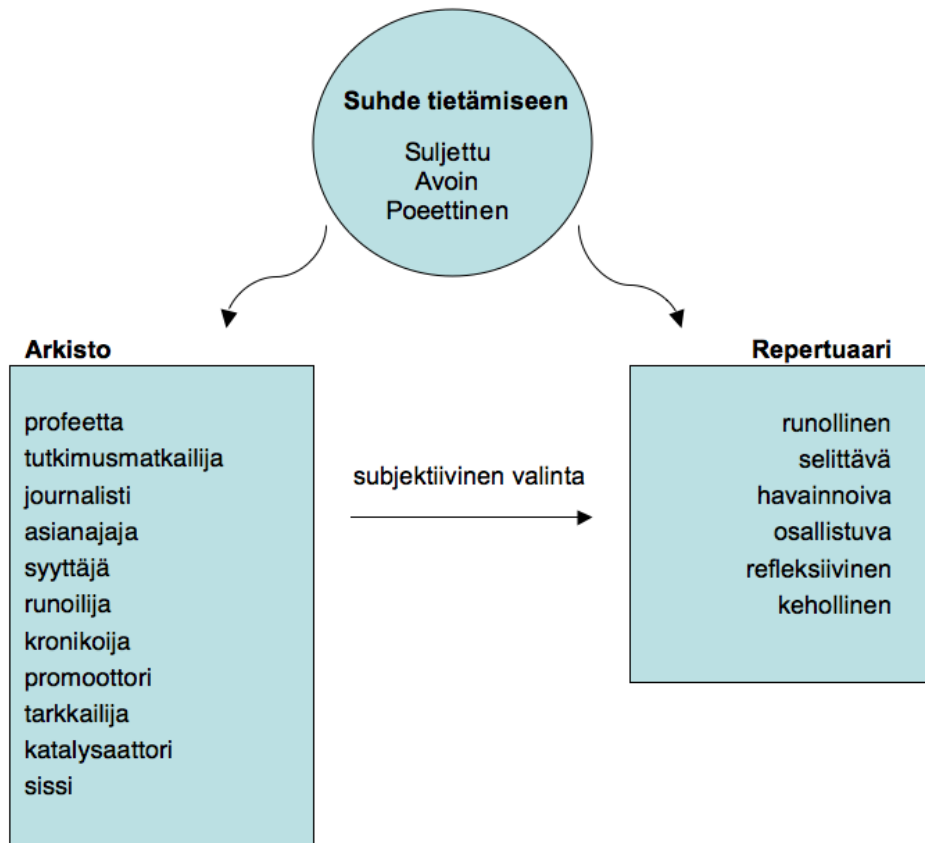
Dokumentaarinen teatteri kuvaa mikrohistoriaa ja käyttää siihen esimerkiksi lainattua puhetta sekä kirjallista aineistoa.³²

Esitystä, jolla on dokumentaarista arvoa, voidaan kutsua dokumentaariseksi teatteriksi. Kuvaus ’dokumentaarista arvoa’ ei edellytä toden todistamista, se vain lupaa sen suhteellisen mahdollisuuden.³³ Tätä toden suhteellista mahdollisuutta voi analysoida seuraavilla käsitteillä.

³¹ (Dawson 1999, 12.) Olen poistanut Dawsonin taulukkomääritelmästä liian rajoittavina seuraavat Dawsonia mukailevat määreet: ”Suurten käännteiden sijaan esitys kulkee elämän jatkumon lailla. Sen tarinoista puuttuvat sankarit. Yksityisestä tehdään yleistä.”

³² (Dawson 1999, 12.)

³³ (Helke 2006, 49.)



Avaan kaavion merkityksiä hieman tarkemmin. Esitysprosessin perustana on subjektiivinen valinta. Kyse on tulkinnasta: mitä tekijä valitsee esitykseen, minkä hän kokee merkityksellisenä, resonoivana ja vetoavana.³⁴

Tekijän tai tekijäryhmän *suhde tietämiseen* määrittelee sekä tekijöiden suhdetta dokumenttien arkistoon³⁵ että esityksen (repertuaari³⁶) lähestymistapaa, moodia. Tekijä tekee konkreettisia valintoja³⁷, jotka ovat subjektiivisia. Kolmijako kuvaa esityksen kerronnallisen ja tiedollisen arvovallan asteita: 'Suljettu ääni' esittää kysymyksiä ja vastaa niihin³⁸.

³⁴ ”What is left in, what is considered powerful, resonant and compelling is subjective.” (Anderson 2007, 160.)

³⁵ (TDR 2006, 9. Martin; Taylor 2006, 1-53.)

³⁶ (TDR 2006, 9. Martin; Taylor 2006, 1-53.)

³⁷ Representaatiota tuotetaan valitsemisen, järjestelyn ja arvottamisen kautta. (Plantiga 1997, Excerpt.)

³⁸ (Plantiga 1997, 107-118.) Olen korvannut Plantigan termin ”formal” termillä ”suljettu”. Se kuvaa mielestäni esityksen rakenteen kautta tämän ”äänen” filosofian: On kysymyksiä. Joihin on vastauksia. Tiedämme molemmat.

Maailman ilmiöt nähdään sellaisena, että ne voidaan selittää ja ymmärtää. 'Avoimen äänen' esitys kieltäytyy käyttämästä tiedollista arvovaltaa suhteessa katsojaan. Tekijä havainnoi ja tutkii ennemmin kuin selittää. 'Poeettinen ääni' luottaa tyyliin ja estetiikkaan selittämisen ja havainnoinnin sijaan. Äänet voivat olla limittäisiä.

Carol Martin toteaa, että dokumenttien valinta 'arkistosta' ei ole aina läpinäkyvää. Tätä valintaprosessia voi avata hahmottamalla millainen rooli tekijällä on suhteessa arkistoon, josta esitysmateriaali valitaan³⁹. Valitsijan rooli voi olla profeetallinen: tekijä kokee ymmärtävänsä kokonaisuuden ja valitsee aineiston osoittaakseen sen avulla tien muille. Valinta voi olla journalistinen: tekijä pyrkii yleisiin journalistisiin hyveisiin kuten tasapuolisuuteen ja faktojen tarkistamiseen. Valinta voi olla promoottorin: aineistosta etsitään tiettyä näkökulmaa edistäviä argumentteja. Katalysaattoriroolissa tekijä esimerkiksi haastattelee esiintyjä tuottaakseen esitysmateriaalia. Asianajajan ja syyttäjän roolit viittaavat tarpeeseen etsiä syyllisiä ja kirjoittaa historiaa uusiksi. Huomioitava on tietysti, että valintaa, järjestämistä ja arvottamista tehdään sosiaalisessa kontekstissa. Ohjaaja ja työryhmä ovat esitysprosessissa usein jatkuvassa vuorovaikutussuhteessa⁴⁰. Moniäänisyyttä ja moniarvoisuutta pidetään hyveenä⁴¹.

Esityksen moodeilla tarkoitan esityskokonaisuutta, erityisesti sen kerrontaa. Runollinen moodi tarkoittaa fragmentaarista ja assosiativista kerrontaa. Selittävä moodi tarkoittaa argumentoivaa ja suostuttelevaa kerrontaa. Havainnoiva moodi tarkoittaa kerrontaa, joka etenee ikään kuin tekijä ei puuttuisi tapahtumien kulkuun. Esimerkiksi niin, että tarina-aikaa ei tiivistetä, vaan se tuntuu etenevän reaaliaikaisesti lavalla tai niin, että kaikki teksti on sanatarkasti toistettua. Osallistuva moodi tarkoittaa kerrontaa, jossa esiintyjät ovat voineet vaikuttaa esitystekstiin ja esitykseen omakohtaisesti.

³⁹ Sovellan tähän Barnouw'n teoriaa elokuvadokumentaristin roolista. Aineiston subjektiivinen valinta on verrattavissa kuvan rajaamiseen. Arkisto koostuu dokumenteista, haastatteluista ja "muistista".

⁴⁰ (Dreyse & Malzacher 2008, 27-32.)

⁴¹ (Anderson 2007, 165-167.)

Refleksiivinen kerronta ei kätke esityksen valmistamisprosessia⁴². Tekijä ja esiintyjät voivat reflektoida esitystapahtumia. Tarina voi viitata itseensä. Kerronta voi olla vuorovaikutteista. Kehollinen moodi tarkoittaa kerrontaa, jossa hyödynnetään tekijän ja esittäjien kokemuksellista tietoa. Esimerkiksi esiintyjien keholliset tuntemukset ovat osa esitystä.⁴³

Esityksen funktiot

Historian uudelleenarviointi
Alistettujen korottaminen
Ristiriitaisten tapahtumien tutkiminen
Yksityisen yleistäminen
Tiedon levittäminen
Dokumentaarisuuden tutkiminen

Esittäjäyys

2-ulotteinen näyttelijä
3-ulotteinen näyttelijä
Asiantuntija henkilö
Elämäkerrallinen henkilö

Dokumenttiteatterissa esiintyjä voi olla tarinan henkilö itse tai henkilöä voi esittää näyttelijä.⁴⁴ Esittäjäyys vaikuttaa esityksen vastaanottoon.⁴⁵

Katsoja ymmärtää, että dokumentaarinen esitys on jatkuvaa neuvottelua todellisuuden sekä tulkinnan ja asenteiden välillä. Dokumentaari perustuu päämäärien ja potentiaalinen dialektiselle suhteelle.⁴⁶

Dokumentaarisen teatterin funktioita ovat: Paikallisen, kansallisen tai kansainvälisen historian tulkitseminen. Ristiriitoja herättävien tapahtumien ja prosessien tutkiminen. Marginalisoitujen yhteisöjen tai yksilöiden esiintuominen. Yksilöiden elämäntarinoiden esittäminen yhteisöllisessä

⁴² Derek Paget huomauttaa, että dokumenttiteatteri on aina ollut refleksiivistä, sillä esityksen pyrkimys vaikuttaa (persuade) katsojaan on kaikille aivan ilmeistä. (Forsyth & Megson 2009, 228.)

⁴³ Olen korvannut Nicholsin termin ”performative” termillä ”kehollinen”. Nichols korostaa elokuvatermillä kokemuksellisuutta ja subjektiivista tietoa. (Nichols 1991, 32-75.) Olen soveltanut ajatuksen teatteriin, ja viittaan sillä esimerkiksi Diana Taylorin käsitteeseen ”embodied memory” (Taylor 2006).

⁴⁴ Kirjoitan hieman laueammin tästä luvussa Neljä esiintyjätyyppiä.

⁴⁵ (Dreyse & Malzacher 2008, 37.)

⁴⁶ Stella Bruzzi kirjassa *New Documentary* (2006) Janelle Reineltin mukaan (Forsyth & Megson 2009, 9.)

kehyksessä. Tiedon lisääminen ja oppiminen. Dokumentaaristen ja fiktiivisten kerrontakeinojen tutkiminen ja paljastaminen.⁴⁷

Dokumentaarinen teatteri pyrkii voimaannuttamaan.⁴⁸ Esityksen laatua voidaan arvioida sen mukaan, kuinka hyvin se onnistuu suuntaamaan ja energisoimaan osallistujia saamaan tietoa todellisuudesta, jotta he voisivat muuttaa sitä.⁴⁹

1.8. Uuden määritelmän sovellus

Lopuksi sovellan teoriaa esimerkinomaisesti Susanna Kuparisen Ylioppilasteatteriin toteuttamaan näytelmään *Valtuusto* (2008). Olen haastatellut ohjaajaa tätä tutkielmaa varten (Kuparisen haastattelu, 1-16), käynyt näytelmän harjoituksissa tekemässä radiohaastattelun, nähnyt esityksen, tutustunut Kuparisen opinnäytetyöhön (Kuparinen 2009) sekä lukenut näytelmästä kirjoitetut sanomalehtiarvostelut. Kuparisen menetelmää ja itse näytelmää kuvaan tarkemmin luvussa ”Susanna Kuparinen ja journalistinen teatteri”. On huomattava, että en arvota seuraavassa esityksen laatua, vaan luokittelen sen dokumentaarisia ulottuvuuksia.

Valtuusto-näytelmän kerronta on piscatorista. Näytelmässä ei pyritä rakentamaan ehyitä stanislavskilaisia ja kolmiulotteisia roolihenkilöitä tai lineaarista tarinaa, johon katsoja voi eläytyä. Näyttelijäntyöllä ja dramaturgialla pyritään kuvaamaan yksi Helsingin kaupunginvaltuuston kokous, tarkemmin sanottuna kokouksesta rajattu yhden aiheen käsittely, ja aiheeseen liittyviä ongelmia. Näytelmä kuvaa mikrohistoriaa, sillä se käsittelee yhtä Helsingin kaupunginvaltuuston kokousta. Näytelmän aineistona on kokouksen keskustelupöytäkirja, siis puheesta litteroitu kirjallinen aineisto. Näytelmän teksti on sanasanainen toisinto pöytäkirjasta. Ohjaaja ja dramaturgi ovat kuitenkin editoineet tekstiä. Näin voidaan todeta, että se ei kuvaa totuutta

⁴⁷ (Forsyth & Megson 2009, 227-228; TDR 2006, 12. Martin.)

⁴⁸ (Dawson 1999, 12.)

⁴⁹ Patti Latherin ”catalytic validity” Mary Savagen mukaan (Nagel 2007, 159). Katso tarkemmin luku Erica Nagel ja naapurillisuuden estetiikka.

sellaisenaan. Perustana on subjektiivinen valinta. Pöytäkirjat itsessään rajaavat totuudesta pois eleet, ilmeet, tauot, etäisyydet ja niin edelleen. Totuudesta tavoitetaan vain verrattain yksiulotteinen taltio.

'Avoimen äänen' mukaisesti esitys tutkii ja havainnoi, enemmän kuin selittää. Esitys ei esitä vastauksia heränneisiin kysymyksiin, vaan jättää johtopäätösten tekemisen katsojille. Näytelmän ja tekijöiden suhde tietämiseen ei siis ole kokonaan 'suljettu'. Näytelmä esittelee kronologisesti kokouksen etenemisen ja puhuu konkreettisista kunnallispoliittisista teemoista. Tyyli tai estetiikka eivät ole keskeisessä asemassa esityksessä. Näytelmän suhde tietämiseen ei siis ole poeettinen. Teos on tiedolliselta arvovallaltaan 'avoin', se esittää tunteita herättäviä ongelmia, mutta ei tarjoa niihin yksiselitteisiä ratkaisuja. Esitys ei käytä arvovaltaansa yli yleisön.

Tekijän suhde arkistoon, tässä pöytäkirja-aineistoon, on journalistinen. Tekijä, ohjaaja Susanna Kuparinen, kertoo itse näin haastattelussa. Tekijä pitää dokumentaarisen teatterin ihanteena journalistia hyveitä. Voidaan ajatella, että puhumalla mielenterveyspalveluiden rahoittamisesta ja asettamalla tämän vastakkain triviaalin kokoushyminän ja erään kokouksen henkilön eläköitymiseen liittyvien juhlapuheiden kanssa, esitys epäsuorasti ajaa mielenterveyspalveluiden asiaa. Tekijän suhde arkistoon voi siis olla journalistisen lähestymistavan lisäksi myös promoottorin. Journalististen hyveiden mukaan teoksessa pyritään siihen, että kaikki keskeiset toimijat tulevat kuulluiksi. Dokumentaarisessa teatterissa puhutaan moniäänisyydestä. Valtuusto-näytelmässä kuullaan lähinnä kaupunginvaltuutettujen näkemyksiä käsitellyistä aiheista. Tämä joukko kansalaisia on varsin rajattu. Esityksessä ei kuulla esimerkiksi valtuuston päätösten kohteiden ääntä tai valtuuston toimintaa analysoivia tai arvostelevia ääniä. Kokonaisuutena ei voida siis puhua moniäänisyydestä.

Esityksen moodi on havainnoiva. Kokous etenee kuten se on todellisuudessa edennyt. Esityksen teemoihin otetaan kantaa välimonologeissa sekä näyttämökuvin. Kuitenkaan katsojia ei pyritä suostuttelemaan (selittävä moodi), vaan esitys pyrkii pitäytymään hieman etäällä esittelemästään

ongelmasta. Esityksessä myös viitataan esitysprosessiin ja Ylioppilasteatterin näyttelijöihin itseensä. Valtuustossa, mutta etenkin sen jatko-osissa, on nähtävissä siis myös refleksiivistä kerrontaa. Muita moodeja esityksessä ei tulkintani mukaan ole havaittavissa.

Valtuusto-näytelmän esiintyjät ovat näyttelijöitä. Näyttelemistyyli, esittäjäyys, on 2-ulotteista ja vieraannutettua. Ohjaajan mukaan henkilöiden jäljittely veisi huomiota itse asialta. Kuten teatteriesityksissä yleisesti, katsojat täydentävät päämäärien ja potentiaalin välistä välimatkaa mielikuvituksellaan. Valtuustoesityksen katsojalle on koko ajan läpinäkyvää esityksen päämäärä, eivätkä taikatempit tai illuusio johdata yleisöä pois päämäärän, itse aiheen, ääreltä.

Valtuusto-näytelmä kertoo paikallista historiaa ja tulkitsee sitä tekemällä subjektiivisia valintoja: Juuri tämä kokous on valittu, ei muita. Myös kokouksen puheenvuoroista esitykseen on valittu vain murto-osa. Tämä on todellisuuden tulkintaa. Kokouksen sisältö ja kulku paljastaa näyttämölle tuotuna ristiriitaisen tapahtuman, joka on toistaiseksi ollut piilossa arvioivalta katseelta. Tätä kautta esitys myös lisää katsojien tietoa kuntapäätöksenteosta. Nämä ovat esityksen funktioita.

Esityksellä on dokumentaarista arvoa, koska se nostaa esille ristiriitaisen tapahtuman ja tutkii sitä. Esityksen saama poikkeuksellinen medianäkyvyys ja yleisösuosio viestii siitä, että nimenomaan näytelmän dokumentaarisuus on herättänyt ihmisten kiinnostuksen. Yleisö ja toimittajat ovat nähneet esityksessä dokumentaarista arvoa. Voimaannuttamiskokemuksen ja esityksen katalyyttisen validiteetin tutkimiseen tarvittaisiin yleisötutkimusta. On kuitenkin todennäköisestä, että esitys lisää joidenkin katsojien kiinnostusta valtuustokokouksia kohtaan. Jos kuntalaiset seuraavat paikallispäätöksentekoa, voidaan arvella, että he myös ottavat kantaa heitä koskettaviin asioihin aiempaa enemmän. Ohjaajan mukaan työryhmän jäsenet ovat prosessin aikana kiinnostuneet politiikasta. Näin voidaan sanoa, että näytelmällä on ollut myös katalyyttistä validiteettia.

Kokonaisuudessaan voidaan sanoa, että esitys on ilmiselvästi

dokumentaarista teatteria, jopa melko perinteistä sellaista. Esitys ei koettele dokumenttiteatterin määritelmän rajoja. Se ei esimerkiksi hyödynnä poettiista ääntä tai avaa itseään täysin refleksiiviselle pohdinnalle. Tekijät eivät haasta katsojaa monipuolisella arkiston käytöllä, vaan tukeutuvat yhteen pöytäkirjaan varsin kurinalaisesti. Esitys ei edusta erityistä moniäänisyyttä.

5. Dokumenttiesityksen tekeminen

1.9. Dokumentaarisen aineiston keruu ja dramatisointi

Dokumenttielokuvissa on yleensä käsikirjoitus. Puolalainen elokuvaohjaaja Krzysztof Kieslowski teki dokumenttielokuvia 1960–80-luvuilla, ennen kuin siirtyi fiktioelokuvaan. Näin hän kertoo käsikirjoittamistekniikastaan ja eräästä tärkeästä sattumuksesta:

Etukäteen ei koskaan tiedä mitä elokuvassa tapahtuu, mutta onneksi meidät oli pakotettu kirjoittamaan käsikirjoitus, sillä samalla meidän oli pakko asettaa ajatuksemme jonkinlaiseen järjestykseen. Kyselin lääkäreiltä erilaisia tärkeitä, dramaattisia yksityiskohtia, jotka he muistaisivat ammatissaan, elämässään ja potilaitten kanssa tapahtuneen. Ortopedi kertoi minulle, että hän tarvitsi aina vasaraa luuleikkauksiin: - - vuonna 1954 heillä oli käytössä timpurinvasara, täsmälleen samanlainen vasara jolla lyödään nauloja seiniin. Kerran kun he olivat kasaamassa jotakin potilasta, vasarasta irtosi varsi. Niinpä kirjoitin käsikirjoitukseen, että kesken leikkauksen vasarasta irtoaa varsi. (Stok 1998, 104)

Sitten kuvauksissa tapahtui sattumalta juuri samalla tavalla kuin kerran vuosia aikaisemmin oli tapahtunut. Kieslowski sai tallennettua filmille erittäin harvinaisen tilanteen, kun eräässä leikkauksessa vasarasta irtoaa varsi. Tämä kuva toimi elokuvassa symbolina sairaalan ankarille oloille.

Edellä kerrottu on esimerkki siitä, kuinka dokumenttiteoksen ennakkosuunnittelu ja käsikirjoitus ovat ikään kuin vuorovaikutuksessa ennalta tuntemattoman todellisuuden kanssa.⁵⁰ Dokumenttiteatterissa käsikirjoituksella on tietysti vielä keskeisempi ja lopullisempi asema. Näytelmän kirjoittamisvaiheesta löytyy kuitenkin yhtymäkohtia dokumenttielokuvan tekoprosessiin. Miten ”todellisuus” päättyy käsikirjoituksen osaksi? Onko ’autenttisuus’ esimerkiksi haastattelujen sanatarkkaa toistamista vai voisiko esitys jotenkin yleisemminkin, esimerkiksi rakenteessa ja dramaturgiassa, henkiä esityksen kohteiden maailmaa? Tätä on pohtinut yhdysvaltalainen Erica Nagel.

⁵⁰ Käsikirjoituksella ei toki haluta poistaa yllätyksen mahdollisuutta. Tilanne tai haastattelu voi tarjota jotain mitä kirjoittaja ei olisi voinut edes kuvitella.

1.9.1. Erica Nagel ja naapurillisuuden estetiikka

Erica Nagel (2007) tarjoaa meille kiinnostavan case-tutkimuksen siitä, kuinka esityksen kohteet eivät ainoastaan tarjoa materiaalia taiteilijoille, vaan vaikuttavat myös sen arvottamiseen ja järjestämiseen. Ennen tämän hyvin käytännöllisen menetelmän esittelemistä kuljetaan kuitenkin siihen johtanut polku.

Nagel teki vuosina 2005 ja 2006 dokumenttiteatteriprojektin Ramapo-vuorilla asuvien kyläläisten kanssa. Alue sijaitsee lähellä New Yorkia. Projektin tuloksena valmistui näytelmä *Bear Mountains* (2006). Ramapo-vuorten yhteisöt joutuivat muutoksen kouriin 1920-luvulla, kun alue yhdistettiin kansallispuistoon (mm. Bear Mountain State Park). Moni menetti tässä yhteydessä kotinsa. (Nagel 2007, 153.)

Näytelmä perustuu paikallisten ihmisten haastatteluihin. Nagel kollegoineen haastatteli neljäätoista ihmistä. Haastateltavat olivat 70–90-vuotiaita. Esitykseen päätyi kymmenkunta monologia. Nagelin projekti tulkittiin joissain yhteyksissä antropologiseksi projektiksi, hän myös käyttää case-tutkimuksessaan antropologiasta lainattuja termejä.

Nagel kirjoittaa, että hänen työtään määrittä pitkään kaksinapainen jännite: dramatisoiko hän aineistosta näytelmää paikalliselle yhteisölle vai muokkaako hän aineistoa ensisijaisesti laajemmalle teatteriyleisölle, jopa ammattimaiselle teatteriyhteisölle? Edellä mainittu tavoite mukailisi hänen mukaansa yhteisöteatterin perinnettä, jonka taiteellinen arvostus on heikkoa. Jälkimmäinen taas tähtäisi ”ammattimaiseen dokumenttiteatteriin”. Dokumenttiteatterikontekstissa hän näki hyväksikäytön (exploitation) vaaran. Arlene Croce on ivannut yhteisöteatteria uhriteatteriksi (victim art). Jonathan Kalb puolestaan on selittänyt dokumenttiteatterin suosiota Yhdysvalloissa yleisön tarpeella tirkistelyyn (voyeurism) ja tunnustuksellisuuteen (confessional). Nagelin mukaan tunnustuksellisen dokumenttiteatterin tekijä

on helposti tunkeilija. (Nagel 2007, 154-157.)

Operating with a model in which artistic integrity and community engagement were positioned as opposites had left me certain that I hadn't served either goal fully. (Nagel 2007, 158.)

Kärjistynyt kahtiajako hyvään ja huonoon taiteeseen saattaa tuntua alkeelliselta, mutta tämän vastakkainasettelun seurauksena Nagel päätyy etsimään metodia ääripäiden välimaastosta. Tätä metodologiaan hän kutsuu termillä 'naapurillisuuden estetiikka' (Aesthetic of Neighborliness). Hän hyödyntää siinä yhteisöteatterin menetelmiä tehdäkseen dokumenttiteatteria. Hän saa apua Dwight Conquergoodin etnografisia esityksiä (ethnographic performances) koskevasta dialogisesta mallista. Mallin mukaan esitysprosessin tulee sisältää toisiaan tasapainottavia voimia. Dokumenttiteatterissa tähän viitataan termillä moniäänisyys (multivocality).

How would the script change if the interviewees has some say in the editing process or in the order of the pieces? What would happen if they interviewed each other? (Nagel 2007, 158.)

Yhteisöteatteria tekevä Arthur Strimling kirjoittaa 'tarpeeksi hyvän estetiikasta' (good enough):

Production values should be - - good enough to communicate the substance, spirit, and vision of the moment and the play; good enough to dignify cause, the subject, the writers, the directors, the actors - - good enough to feel like theatre. (Nagel 2007, 158.)

Liz Lerman puhuu tanssin yhteydessä 'sitoutumisen estetiikasta' (aesthetic of commitment):

- - a measure of artistic merit in dance based on how committed and connected a person is to the movement. (Nagel 2007, 158.)

Amatööritanssijat tavoittavat estetiikan Lermanin mukaan parhaiten.

Nagel kiinnittää mallinsa kuitenkin Mary Savagen 'naapurillisuuden käytäntöön'. Tämä Savagen esittämä antropologisen tutkimuksen menetelmä "asettuu sosiaalisesti ja poliittisesti tutkimuskohteidensa puolelle".

Sitoutuminen yhteisöön ei Savagen mielestä vaaranna tutkimuksen validiteettia. Savage vetoaa feministisen teoreetikon Patti Latheriin 'katalyyttiseen validiteettiin':

- - catalytic validity - - refers to "the degree to which the research process reorients, focuses or energizes participants toward knowing reality in order to transform it". (Nagel 2007, 159.)

Nagelin mielestä voimme siis mitata esityksen esteettistä laatua, ei ainoastaan perinteisen hyvän teatterin määreillä, kuten esityksen rakenteen selkeydellä, ammattimaisella näyttelemisellä tai tuotannolla, mutta myös sen 'katalyyttisen arvon' perusteella. Tämä katalyyttinen validiteetti voi mielestäni hyvin toimia dokumenttiteatterin dokumentaarisen arvon yhtenä mittarina.

Näin Nagel päätyy ottamaan haasteltavansa mukaan näytelmän käsikirjoitusprosessiin entistä tiiviimmin. Hän asettuu kuvatun yhteisön puolelle. Näin hän tavoittelee moniäänisyyttä⁵¹ ja hyväksyy myös kollaasitekniikan⁵².

Nagel pohtii, mistä moniäänisyys syntyy. Hän huomauttaa, että esimerkiksi se, että ammattimaisia käsikirjoittajia on useita, ei takaa moniäänisyyttä. Tässäkin tapauksessa tarinankerronnallinen auktoriteetti (narrative authority) on yhä jossain muualla kuin haastateltavien yhteisössä. Jos haastateltavat pääsevät osallistumaan luovaan prosessiin kokonaisuudessaan, he tulevat samalla rakentaneeksi yhteistä tulkintaa historiastaan. Tämä tarkoittaa neuvottelua yhteisön identiteetistä ja kulttuurista. Yhteisön itsensä tekemät ratkaisut voivat kuitenkin pyrkiä kätkemään joitain asioita. Siksi Nagelin mukaan on oleellista, että dokumenttiesityksen tekijä haastaa aineiston ja etsii siitä epäyhteneväisyyksiä, ironisuuksia ja kipupisteitä – yhdessä

⁵¹ Nagel siteeraa tässä Cheesemanin ajatusta, että rakenteellinen vastakkainasettelu, näyttämöllistetty tarinankerronta ja jaettu luova prosessi säilyttävät parhaiten ne erilaiset ja risteävätkin näkökulmat, joita jokaiseen historian tapahtumaan liittyy. (Nagel 2007, 159.)

⁵² Yhteisöteatterin tekijät Laura Wiley ja David Feiner yhdistelevät töissään kohtauksia kollaasimaisesti ilman pyrkimystäkään eheään narratiiviin. (Nagel 2007, 159.)

haastateltavien kanssa. (Nagel 2007, 160.)

Kuvaan seuraavaksi joitain Erica Nagelin *Bear Mountain* -näytelmän workshoppeissa käyttämiä harjoituksia, joiden avulla hän tavoitteli estetiikkaansa: yhteisöteatterin metodeja hyödyntävää dokumenttiteatteria. Workshoppien osallistajat olivat samoja iäkkäitä vuoristoasukkaita, joita hän oli aiemmin haastatellut.

Nagel kertoo, että työpajoissa hän pyrki olemaan katkaisematta keskustelutilanteita omalla väliintulollaan, lisäksi hän pyrki tekemään itsestään partnerin osallistumalla itsekkin harjoitteisiin.

Ensiksi Nagel pyysi haastateltaviaan kertomaan ”parhaan asian, joka heille oli tapahtunut viime tapaamisen jälkeen”. Tällä hän pyrki korostamaan nykyhetken tärkeyttä yhteisön vuosikymmeniä sitten kokemien tapahtumien käsittelyssä. Hän halusi myös ottaa selvää, kuinka paljon tieto haastateltavien tarinoiden julkisesta esittämisestä vaikuttaa tarinoiden henkilökohtaisuuteen, intiimiyteen.

Toisessa harjoitteessa keskityttiin olemassa olevan haastatteluaineiston käsittelyyn ja lyhentämiseen. Hän perusteli osallistujille, että näytelmää varten tekstiaineistoa tulisi lyhentää rajusti. Ryhmä keskusteli tekstien ydinajatuksista, he myös pohtivat kuinka teksteistä tulisi dynaamisempia ja aktiivisempia. Sitten kukin sai lyhennellä omaa monologiaan. Nagelin mukaan haastateltavat uskalsivat tehdä rohkeampia ratkaisuja kuin hän itse. Nagelin yllätti myös haastateltavien pyrkimys kehittää tekstejä ensisijaisesti palvelemaan näytelmää ja sen aihetta. Hän siteeraa yhtä osallistujaa:

This is too much about me. I want people to learn about the story of the town, and remember the good things about it. I just happen to be the person who tells the story. (Nagel 2007, 162.)

Toisessa workshopissa Nagel halusi haastateltavien vaikuttavan myös esityksen rakenteeseen, moniäänisyyden hengessä. Osallistajat tekivät Nagelin johdolla tekstikollaaseja. Hän oli kerännyt monologeista tekstin

palasia, jotka käsittelivät jotakin aineiston keskeisistä teemoista: muistia, kotia tai suhdetta luonnonsuojelualueeseen. Tekstit oli kirjoitettu värillisille papereille. Väri edusti aina yhtä esityksen henkilöä. Osallistuja jakautuivat ryhmiin ja järjestelivät tekstinosasia siten, että ne osallistujien mielestä kertoivat tarinaa, loivat konflikteja tai olivat muuten järkeviä kokonaisuuksia. Tekstikappaleita sai myös saksia yhä pienempiin osiin. Nagel korosti osallistujille, että järjestys ei ole mitenkään kiveen hakattu, esitys ei välttämättä etene mainittujen teemojen mukaan. (Nagel 2007, 162-163.)

Nagel kertoo olleensa kiinnostunut rakennetta enemmän itse valintaprosessista, siitä miten osallistajat perustelevat valintojaan. Osa valinnoista päättyi näytelmään sellaisenaan. Koko prosessi vaikutti Nagelin mukaan hänen ymmärrykseensä siitä, millaista estetiikkaa osallistajat tavoittelivat. Nagel kertoo vaikuttuneensa haastateltavien kyvystä puhua esityksen rakenteesta hyvin hienovireisesti. Eräs vanhempi mies sanoi Nagelille harjoituksen aikana näin:

"So, what we are basically doing here is taking one story and then adding the voice of another story in certain places, and that creates parallels, or complications, or contradictions, so that both stories are richer, right? We want hearing from one person to affect the experience of listening to the other person." (Nagel 2007, 163.)

Toinen harjoite oli aivoriihirinki. Nagel pyysi osallistujia jatkamaan lauseenalkuja kuten: "Home is...", "Regret is..." ja "Something I hope to pass on to my family is..." Vetäjä kirjasi vastaukset ylös. Lopuksi Nagel pyysi vielä osallistujia kertomaan yksi tai kaksi asiaa, jotka näytelmän pitäisi ehdottomasti välittää. (Nagel 2007, 163.) Seuraava on ote valmiista näytelmästä:

SHIRLEY: I think the thing I most hope to pass on is . . .
TED: It's not how much you make, it's how much you keep.
HELEN: To love one another.
SHIRLEY: To do unto others the way you'd want them to treat you.
ED: That the secret of living to be old is to eat lots of scallions.
NORMAN: That my ancestors were teachers of creativity, wonder, and inquisitiveness.
TED: And that history never changes. (Nagel 2007, 163.)

Nagelin mukaan työpajat loivat näytelmälle rakenteen, joka oli nopearytmisen

ja ilmiselvästi moniääninen. Hänen mielestään tekstistä tuli ryhmätyöskentelyn avulla dramaattisempi ja rakenteeltaan monipuolisempi kuin hänen yksin tekemästään versiosta.

Kieslowskin tapauksessa käsikirjoitus mahdollisti aiheen päällä lepäämisen ja auttoi huomaamaan tallennustilanteessa tarinaan sopivat yllätykselliset hetket. Myös Nagel päätyy toteamaan, että oli hyvä, että hän oli projektin välivaiheessa ehtinyt työstää esitykselle kokonaisrakenteen, jonka varassa vuorovaikutteista dramatisointia saatettiin tehdä.

Had I entirely let go of artistic control of the script, I believe we might have ended up with a document that examined the history much the same way as the museum papers we had originally intended to supplement. (Nagel 2007, 162.)

1.9.2. Rimini Protokoll ja huolenpidon dramaturgia

Florian Malzacher puhuu Rimini Protokollin yhteydessä 'huolenpidon ja epävarmuuden dramaturgioista' (dramaturgies of care and insecurity). 'Huolenpidon dramaturgia' on aika lähellä Erica Nagelin ajatusta haastateltavien puolelle asettumisesta naapurillisuuden estetiikan nimissä. Rimini Protokoll toimii ehkä kuitenkin yhtä astetta kovemman taidekäsityksen puitteissa. On huomioitava myös, että Riminin yhteydessä haastateltavat myös esittävät itse tekstin.

The approach of Rimini Protokoll to their themes and protagonists is one of empathising, of listening, not simply exhibiting and never denouncing. (Dreyse & Malzacher 2008, 32.)

Rimini Protokoll pyrkii siis esittämään asiantuntijaesiintyjänsä empaattisessa valossa. Protagonistit ovat subjekteja, eivät objekteja. Ristiriitaisia ajatuksia voidaan rinnastaa kontrastisesti. Epätäydellisyyksistä voidaan tehdä näkyviä. Esiintyjää vastaan ei kuitenkaan pyritä herättämään kielteisiä tunteita. (Dreyse & Malzacher 2008, 32-33.) Rimini Protokoll käyttää dokumentaarista materiaalia hyvin vapaasti, mutta teos perustuu aina perusteelliseen taustatutkimukseen ja keskusteluihin asiantuntijaesiintyjien kanssa. Nämä

kehityskeskustelut voivat myös päätyä esitykseen videoklippeinä tai tekstilainauksina. Joskus ne auttavat ohjaajaa ratkaisemaan, kuinka jotakin teemaa tulisi kehittää. (Dreyse & Malzacher 2008, 37-38.)

Esityksen teemat voivat olla selvillä heti alusta lähtien, ennen ”tutkimuksen” alkua. Joskus esitystila sanelee myös sisällön. Esimerkiksi esityksissä *Sonde Hannover* ja *Brunswick Airport* tila oli ensin, ja siihen etsittiin sopivia tarinoita. Myös näyttämöteoksien teemoja voi ohjata paikallisuus, tai siitä kummunnut idea. Esimerkiksi *Künstlerhaus Mousonturmin* näyttämön vieressä oli vanhainkoti, ja tästä syntyi esitys *Kreuzworträtsel Boxenstopp*. (Dreyse & Malzacher 2008, 38.)

Stefan Kaegi on kertonut työskennelleensä vuoden toimittajana paikallislehdessä. Riminin tutkimus voi muistuttaa journalistista prosessia, mutta sen tähtäin on eri.

”In the end we really are not interested in wheather someone is telling the truth, but rather how he presents himself and what role he is playing.” (Wetzel) (Dreyse & Malzacher 2008, 38.)

Rimini Protokollin dokumenttitekniikan tarkoitus on kertoa tarinoita, ei faktista totuutta. Malzacherin mukaan totuus yleensä piileksii pienissä yksityiskohdissa, ei suuressa kuvassa.

”Our research is often more about atmospheres. Or else maybe we will remember the poster hanging behind an expert’s desk, and this sparks something. It is often the small things that become important.” (Haug) (Dreyse & Malzacher 2008, 38.)

Das Kapital -näytelmässä Marx-asiantuntijan työpöydällä oli puolitoistametrinen pino harvinaisia *Pääoma*-käännöksiä. Nämä päättyivät osaksi käsikirjoitusta ja esityslavalle asti. Jossain vaiheessa kirjat korvattiin rekviisittakirjoilla. ”Autenttisuus on vain tunne”, Malzacher kirjoittaa. (Dreyse & Malzacher 2008, 38-39.)

Malzacher huomauttaa, että vaikka asiantuntijoiden tekstit ovat esityksen

näkyvin osa, niiden taustalla piilee dramaturgisia ja tuotannollisia valintoja. Teksti ei pulpahda haastateltavien suusta itsestään. Todellisuus täytyy käsikirjoittaa. (Dreyse & Malzacher 2008, 39.)

Ja näin Rimini Protokoll työskentelee. Kuten kollektiivin nimi kertoo, tekniikkana käytetään ensisijaisesti harjoituskirjanpitoa (journal) ja päiväkirjakirjoittamista (diary writing). Näytelmässä *Kreuzworträtsel Boxenstopp* rouva Falke istui korotetulla tuolilla ja päästeli tekstiään paperirullalta. Tämä loki oli sekä kuvitteellisen formula 1 -rallin kuvaus, mutta myös kronologinen kuvaus harjoitusajasta. Formula-tarina oli sekoitettu kokemuksia harjoituksista ja rouvien omista elämästä. Vastaavasti harjoituspäiväkirjojen teksti on päätynyt Riminin esityksiin myöhemminkin. (Dreyse & Malzacher 2008, 39.)

Malzacherin mielestä tekniikka rinnastuu leikkisästi avantgarde-teatterin perinteeseen, jossa on käytetty tarkasti muotoiltua ja rituaalista kieltä, kuten listoja, kysymys- ja vastausleikkejä, abstrakteja kuvauksia ja tieteellisiä tekstejä.

Tekniikka mahdollistaa monitasoisen kerronnan, jossa voidaan yhdistellä eri tasoja: Harjoitusprosessin materiaalia, asiantuntijoiden elämäkerrallista aineistoa ja esityksen läpi kulkevaa fiktiivistä tai faktuaalista narratiivia voidaan punoa toisiinsa. Tämä luo mikro–makro-rakenteen, jossa voidaan leikata nopeasti lähikuvasta tai yksityiskohtaisista anekdooteista yleiskuvaan. Näytelmässä *Kreuzworträtsel Boxenstopp* vanhuuden hitaudesta voitiin leikata formuloiden nopeuteen. *Shooting Bourbaki* yhdisti lasten väkivaltaiset videopelit ja yleisemmät ampumiseen liittyvät teemat. *Mnemoparkin* pienoisorautatieharrastajien innosta nousi esiin kysymyksiä muistista. *Blaiberg* rinnasti sydämensiirron ja kouluromanssin. Säröt, joita reippaat vastakkainasettelut tuottavat, antavat tilaa yleisön assosiaatioille. Tekniikka tuottaa myös läpinäkyvyyttä, joka mahdollistaa lavatapahtumien refleksiivisen käsittelyn. (Dreyse & Malzacher 2008, 40.)

Koska tekniikka on päiväkirjamainen, Rimini Protokoll käyttää esityksissään

lähes aina vain monologitekstejä. Monologiin tarkoitus on raportoida (report). Ne suunnataan suoraan yleisölle. Myös piscatoris-brechttiläisessä perinteessä dialogia on vähän. Piscatorisessa katsannossa dialogin tarkoitus on vain simuloida keskustelua; yrittää esittää spontaaniutta ja luoda psykologista empatiaa. Tämä päämäärä on kaukana 'autenttisesta'.

Malzacherin mielestä suora puhe yleisölle myös vapauttaa yleisön esittämästä yleisön roolia. Yleisö kokee, että heille todella puhutaan. Tämä on Malzacherin mielestä todellisen keskustelun alku. Koska Riminiin esiintyjät ovat puhujina usein epäammattimaisia (vältän tässä sanaa amatöörejä, kuten riminiläiset ehdottavat), yleisö kokee, että puhujat ovat vilpittömiä.

Vaikka Rimini Protokollin käyttämät teatterikeinot ovat vieraannuttavia, eläytyy yleisö kokemukseni mukaan voimakkaasti esittäjien tarinoihin. Tämä on kiinnostava paradoksi.

1.9.3. Rachel Corrien päiväkirjat

Seuraavaksi kuvaan, kuinka erilaisia dokumentteja, eri tavoin dokumentaarisia tekstejä, voidaan yhdistellä yhden näytelmän sisällä. Esimerkkinä on yksi nykyaikaisten dokumenttinäytelmien klassikoista.

Rachel Corrie oli 23-vuotias amerikkalainen Palestiina-aktivisti. Hän kuoli 16.3.2003 Gazan kaistaleella, Rafahin kaupungissa israelilaisen puskutraktorin alle.

Dokumentaarisen näytelmän *My Name is Rachel Corrie* ovat kirjoittaneet The Guardianin toimittaja Katharine Viner ja ohjaaja-käsikirjoittaja Alan Rickman. Näytelmän ensi-ilta oli *The Royal Court Theatre*ssa 7.4.2005. Yhdysvalloissa näytelmää ei ensin uskallettu esittää sen Palestiina-myönteisyyden takia. (Rickman & Viner 2005; TDR 2006, 11-13. Martin.)

Näytelmän aineistona käytettiin Rachel Corrien sähköposteja, kirjeitä ja

päiväkirjamerkintöjä. Teksti on hyvin henkilökohtainen, se kertoo enemmän päähenkilöstään kuin faktisesti Israelin ja Palestiinan konfliktista. Silti palestiinalaisten hätä tulee iholle aivan toisella tavalla kuin päivittäisissä sähköuutisissa. Teksti vaikuttaa voimakkaasti jo luettaessa. Näytelmä on monologi.

Näytelmä alkaa Rachelin Corrien makuuhuoneesta. Hän asuu kotonaan Olympian kaupungissa Washingtonin osavaltiossa. Huone on teinitytön huone, jonka seinät on maalattu punaisiksi. Huoneessa on ympäriinsä kirjoja ja vaatteita. Ensimmäisen kohtauksen ensimmäinen jakso lienee ainakin osin fiktiivinen. Jakson päätteeksi Rachel löytää päiväkirjan ja alkaa lukea otteita siitä, näin lähdetekstit esitellään yleisölle. Tässä jaksossa tiivistetään alakouluvuosien havaintoja. Jaksossa viitataan myös viidesluokkalaisen ystäväkirjaan, jossa kysytään esimerkiksi toiveammattia. Rachelin vastaus on ”viisikappaleinen manifesti”: toiveena ovat esimerkiksi vaeltavan runoilijan ja Yhdysvaltain presidentin virat. Tätä seuraa muisto käynneistä kirjakaupoissa Seattlessa äidin kanssa. Sitten runollinen jakso, jossa kirjoittaja (Rachel) pukee poliiseille sombreroita, pörssimeklareille viikinkikypärät – papeilla on päässään tyttöjen pikkuhousut. (Rickman & Viner 2005, 3-6.)

*I'm building the world myself and putting new hats on everybody one by one -
- (Rickman & Viner 2005, 6.)*

Teksti kulkee hyvin kaunokirjallisesti. Tässä dokumentaarinen aineisto on huomattavan erilaista kuin vaikkapa oikeussalinäytelmissä tai Susanna Kuparisen näytelmissä. Seuraavaksi kirjoittaja kuvailee, kuinka matka Venäjälle muutti hänen käsityksensä omasta asuinympäristöstään. Näin pohjustetaan keskushenkilön halua lähteä maailmalle. Tästä leikataan suoraan toiselle aikatasolle: parenteesit kertovat, että Rachel poimii sähköpostitulosten.

*Yesterday I heard from Chris in Gaza. I am being invited there. I need to go.
(Rickman & Viner 2005, 8.)*

Pian parenteesit jatkavat: hän kirjoittaa muistikirjaansa. Näyttämöohjetta

seuraa lista, joka kuvaa nuoren aktivistin tarmoa: ”Laita tiistain muistiinpanot nettiin, kirjoita artikkeli uutiskirjeeseen, soita Tomille vielä. Tee lista asioista, jotka minun täytyy vielä tehdä.” Vastaavat listat toistuvat läpi näytelmän.

Ensimmäisen kohtauksen jälkeen Rachel alkaa pakata. Hän pakkaa mukaan perheenjäsenten valokuvat. Keskushenkilön suhde isään ja äitiin esitellään. Kohtauksen keskelle leikataan puhelinviesti kronologisesti myöhemmältä aikatasolta. Rachel on soittanut vastaajaan Palestiinasta. Hän antaa viestissä ohjeita äidilleen, kuinka toimia median kanssa. Aktivistit tavoittelevat näkyvyyttä tavoitteilleen.

Teksti on siis monologi. Isäsuhdetta esittelevässä jaksossa Rachel puhuu ”isänään” isän lähettämän sähköpostin. Hän pakkaa mukaan myös Colinin kuvan. Colin on poika, johon hän on ollut ihastunut. Colinin kanssa esittäjä käy ”dialogin”. Kolmen neljän kohtauksen jälkeen tarina siirtyy Rachelin mukana Gazaan ja pysyy siellä näytelmän loppuun asti. Gaza-osuus etenee kronologisesti.

Rachel lähti Gazaan tammikuussa 2003. Hän toimi vapaaehtoistyöntekijänä Gazan kansainvälisessä solidaarisuusliikkeessä. Tämä pieni kansainvälinen ryhmä pyrki suojaamaan läsnäolollaan siviilikohteita Israelin armeijan luodeilta ja puskutraktoreilta. Näytelmän mukaan viimeiseksi jäänyt päiväkirjakirjoitus on pettynyt ja uhmakas. Hän oli valmis kuolemaan palestiinalaisten rinnalla. Näytelmän toiseksi viimeinen elementti on silminnäkijäkuvaus Rachelin raa’sta kuolemasta. Lopuksi katsojille näytetään koulussa tehty autenttinen video, jossa kymmenvuotias Rachel puhuu maailman nälänhädästä.

I’m here for other children.

I’m here because I care.

I’m here because children everywhere are suffering and because forty thousand people die each day from hunger.

I’m here because those people are mostly children.

We have got to understand that the poor are all around us and we are ignoring them.

We have got to understand that these deaths are preventable. - - (Rickman & Viner 2005, 8.)

Näin siis voidaan yhdistellä erilaisia kirjallisia dokumentteja yhdessä näytelmässä, sekä liittää niitä toisiinsa tarinaa palvelevalla tavalla. Tekstien käsittely ja lyhentäminen on tällaisissa dokumenttinäytelmissä väistämätöntä.

1.9.4. Susanna Kuparinen ja journalistinen teatteri

Seuraava esitys perustuu teatteriohjaaja-toimittaja Susanna Kuparisen noin puolitoista tuntia kestäneeseen haastatteluun 18.5.2010. (Kuparisen haastattelu, 1-16.)

Ylioppilasteatterin *Valtuusto*-näytelmän (2008) tekijät Susanna Kuparinen ja Ruusu Haarla lukivat lukuisia kaupunginvaltuuston kokousten keskustelupöytäkirjoja. Tarkoituksena oli löytää kokous, joka ”kuohuttaa” heitä eniten. Myös itse kokouksen rakenne vaikutti valintaan.

Me hylättiin monta kokousta, jossa olisi ollut enemmän aiheita, mutta me ajateltiin, että siitä saa hyvän teoksen. (Kuparisen haastattelu, 2.)

On syytä huomata, että vaikka kyse on pöytäkirjoista, teksti muistuttaa monologimaista puhetta. Kuparisen valtuustonäytelmissä on käytetty verbatim-tekniikkaa samantyyppisesti kuin Isossa-Britanniassa. Kuparinen ei tosin tiennyt edeltäjistään. Tekijät olivat ensi kertaa tekemässä näytelmää verbatim-tekniikalla, ja heille tuli yllätyksenä, että tekstiä pitää lyhentää rajusti. Pöytäkirja oli alkujaan noin satasivuinen, ja ennen harjoitusten alkua teksti oli lyhennetty 50 sivuun. Harjoituksissa editoitiin pois noin 30 sivua. Tämä vaihe oli Kuparisen mukaan vaikea.

Se tuntui helvetin röyhkeältä, että ei me voida ruveta poistamaan todellisuudesta paloja. (Kuparisen haastattelu, 2.)

Esitykseen tuli kolme tasoa: sanatarkka kokouspuhe, näyttelijöiden kommentit kesken monologin sekä kertovat jaksot. Yhtä keskeistä roolihenkilöä taustoitettiin sanomalehden henkilökuvan avulla. Osa tekstistä kuultiin videolta. Näytelmän alussa reflektoitiin näytelmän tekotapaa. Valtuuston toisessa osassa (*Välikysymys*) esittäjät refleктоivat myös omaa sosiaalista

statustaan suhteessa esityksaiheisiin.

Kuparisen mukaan dokumenttiesitykseen ei pidä rakentaa mitään, millä ei ole suoraa suhdetta todellisuuteen. Esimerkiksi henkilöiden väliset jännitteet johdattavat katsojaa sivuraiteelle.

(S)inne ei voi rakentaa minkäänlaisia psykologisia jännitteitä esimerkiksi henkilöiden välille. Koska sitten se alkaa heti viedä sitä fiktion. - - Sinne ei voi rakentaa mitään sellaista, millä ei ole suoraa suhdetta todellisuuteen. Siis ikään kuin henkilöitten välille, se hylkii kaikenlaista sellaista. Sen pitää olla dramaturgiassa niitten jännitteitten, mutta se ei voi olla - - henkilöitten välillä. (Kuparisen haastattelu, 7.)

Näyttelijät tutustuivat roolihenkilöihin eli poliitikkoihin, joista näytelmä kertoi, kirjallisten lähteiden avulla. Harjoituksissa muut näyttelijät haastattelivat näyttelijää ”roolissa”. Näyttelijät eivät saaneet imitoida fyysisesti esikuviaan.

Valtuusto-trilogiassa Kuparinen on tuonut journalistisia käytäntöjä teatteriin. Trilogian toiseen osaan tehtiin haastatteluja, joita käytettiin esityksessä samalla tavoin kuin nimettömiä lähteitä käytetään journalistisessa tuotteessa. Nimettömien lähteiden kommentit esitettiin välimonologeissa. Journalistiset ihanteet, läpinäkyvyys ja refleksiivisyys, ovat perinteisessä teatterissa poikkeuksellisia. Kuparisen mukaan dokumenttiesityksessä dokumentaarinen aines ja mielipideaines pitää erotella selkeästi, samoin kuin journalismissa. Kun esittäjien ”agenda” on näkyvillä ja erotettuna dokumenttiaineistosta, ”ihminen voi olla rauhassa myös eri mieltä”.

Toisaalta se on vaikuttamisen keinona tehokas - - sekin joka on eri mieltä voi kuitenkin ymmärtää sen, mistä tämä meidän kanta muodostuu. (Kuparisen haastattelu, 9.)

Kuparisen mukaan myös journalistinen lähdekritiikki ja itsekritiikki sopivat dokumenttiteatterin sellaisenaan: tekijä tunnistaa subjektiiviset valinnat, mutta pyrkii moniäänisyyteen.

Journalismiin verrattuna teatterissa voi tiivistää monitahoisen asian yhteen tilanteeseen. ”Siihen riittää muutama harkittu lause ja tehokas kuva ja tilanne.”

Niin ikään taiteen viitekehyksessä tekijä voi tehdä rohkeampia tulkintoja, vaikkapa väittää visuaalisesti, että jonkun henkilön ajama politiikka välillisesti tappaa ihmisiä. ”Journalisti olisi tällaisesta väitteestä lakituvassa”, Kuparinen sanoo.

Kuparisella on ollut taiteellisia ongelmia klassisten näytelmätekstien kanssa. Hän kummeksuu myös teatterin harjoitustraditiota.

(M)ua on aina hämännyt ihan helvetisti se, että kun teatterin vaade on aina ajankohtaisuus, niin se prosessi on mun mielestä aivan ällistyttävä. Että ollaan ajankohtaisia, mutta sulkeudutaan johonkin tilaan kahdeksi kuukaudeksi, jotenkin muhimaan keskenämme. Laitetaan ovet ja ikkunat kiinni! (Kuparisen haastattelu, 12.)

Hänen mielestään klassikot käsittelevät asioita liian yleisesti ja ylevästi. Samalla yleisö yrittää kuitenkin etsiä esityksestä kuumeisesti yhtymäkohtia arkeen ja nykypäivään. Journalistinen lähestymistapa poisti häneltä taiteellisen kriisin.

(M)ä editoin kymmeniä (lehti-)juttuja kuukaudessa, niin koko se tapa millä mä käsittelen tekstiä ja se tietty rentous, millä mä lähestyn sitä, niin se on tullut puhtaasti sieltä... Nosta kärki. Mikä on kärki, nosta se ensimmäiseksi, lähde purkamaan siitä, no-niin jälkirivi, se on tämä, tässä se kiteytyy, sen jälkeen alkukuva, aihe, sitten teema, variaatio, takaisin aiheeseen. Se ihan perus (koputtaa pöytää), vaikka niinkun -repparin rakenne. Niin se sopii täydellisesti teatteriin, että mä pääsen eroon siitä tunnemössöstä, että se auttaa tekemään valintoja. (Kuparisen haastattelu, 13.)

1.9.5. Robin Soans ja verbatim-tekniikat

Max Stafford-Clark on englantilainen teatteriohjaaja, hän on ollut perustamassa teattereita *Joint Stock* ja *Out of Joint*. Hän käytti ensi kertaa verbatim-tekniikkaa näytelmässään vuonna 1976. *Out of Joint* -teatteri on tuottanut 2000-luvulla lukuisia dokumenttinäytelmiä: *A State Affair* (2000), *The Permanent Way* (2003) ja *Talking to Terrorists* (2005). Ensimmäisen ja viimeksi mainitun kirjoitti Robin Soans. (Hammond & Steward 2008.)

Robin Soans on näyttelijä, joka huomasi dokumentaarisen teatterin voiman

ollessaan itse lukijana saksalaisnäytelmän *Waiting Room Germany* (1995 Isossa-Britanniassa) reading-tilaisuudessa. Herätyksen jälkeen hän on kirjoittanut useita verbatim-näytelmiä, tilaajana on ollut usein Stafford-Clark. (Hammond & Steward 2008.)

Soansin mielestä teatterin tulee kristallisoida yhteiskunnallisia kysymyksiä ja ongelmia. Hänen mielestään poliittisessa teatterissa on tärkeää, että teatterintekijät kuuntelevat aiempaa laajempaa ja monimuotoisempaa joukkoa ihmisiä. (Hammond & Steward 2008, 19.) Myös Stafford-Clark on halunnut kertoa marginalisoitujen ihmisten tarinoita (Anderson 2007, 158).

Soansin mielestä dokumentaarisella ja kuvitteellisella näytelmällä ei ole kerronnaltaan suuriakaan eroja. ”Verbatim-näytelmät muistuttavat paljon enemmän perinteisiä näytelmiä kuin yleisesti ajatellaan, ja itse asiassa perinteiset näytelmät muistuttavat paljon enemmän verbatim-näytelmiä kuin monet ymmärtävät.” Suurin ero on yleisön odotuksissa. Yleisö tulee katsomaan verbatim-näytelmää ajatellen, että ”siinä ei valehdella”. Soansin mielestä yleisö odottaa esitykseltä poliittisuutta, katsojat hyväksyvät helpommin esityksen epäkonventionaalisen muodon, he odottavat, että esitys haastaa heidän mielipiteensä. Yleisö ottaa aktiivisen roolin. (Hammond & Steward 2008, 18-19, 23.)

Seuraavaksi siirryn menetelmiin: esitysmateriaalin keruuseen ja dramatisointiin. Soans yrittää pitää näytelmän päämäärän avoimena, kun hän ryhtyy tekemään haastatteluja. ”Jos olen avoin ja joustava, voin löytää jotain uutta.” Hän tekee haastattelut välillä itse, välillä työryhmä tai ulkopuolinen tutkimusryhmä tekee ne. Stafford-Clarkin ohjatessa Soansin työstämää näytelmää näyttelijät saattavat käydä ennen haastatteluja pareittain tutustumassa eri ihmisiin ja yhteisöihin. Nauhoittamisen sijaan näyttelijät keräävät havaintoja ja improvisoivat kohtaamiset harjoituksissa ohjaajalle ja käsikirjoittajalle – kuin he olisivat itse haastateltavia. Myös muut näyttelijät voivat haastatella havaintoja keränneitä näyttelijöitä. Jos henkilö tai tarina kiinnostaa jotakuta työryhmän jäsenistä, tehdään syvällisempi haastattelu. (Hammond & Steward 2008, 30-31.)

Soans sanoo käyttävänsä haastateltaessaan kynää ja muistilehtiötä, sillä nauhurit jännittävät ihmisiä. Haastattelun jälkeen hän merkitsee muistilehtiöihin eri värisillä yliviivauskynillä esiin nousseita yhteisiä teemoja ja tekstejä, jotka olisi kiinnostava asettaa vastakkain. Hän etsii temaattisia linkkejä. Näitä hän vertaa viestijuoksun viestikapulaan, joka siirtyy esityksessä näyttelijältä toiselle. (Hammond & Steward 2008, 34-35.)

Robin Soans kertoo, että haastattelutilanteissa ”usein aluksi vaihdetaan kohteliaisuuksia sekä puhutaan lapsista, koirista, kissoista, häkkilinnuista, kokkaamisesta, pyykinpesemisestä”. Tämän jälkeen seuraa muodollinen haastattelu, jossa Soans kuuntelee ja kyselee kunnes syntyy konsensus siitä, että nyt on kerrottu tarpeeksi. Tämän jälkeen siirrytään loppumuodollisuuksiin: ”Otatko lisää kahvia?” Soans kertoo, että näytelmiin päätty hämmästyttävän paljon materiaalia nimenomaan varsinaista haastattelua edeltäneestä ja sitä seuranneesta tilanteesta. Hän huomauttaa, että myös itse haastattelusta hän valitsee materiaalia, joka on henkilökohtaista ja emotionaalista tai haastateltavalle jotenkin piirteenomaista (idiosyncratic). Nämä arkiset ja emotionaaliset ainesosat muodostavat yhteyden katsojan ja henkilön välille. Soans haluaa, että katsoja välittää näytelmän henkilöistä. (Hammond & Steward 2008, 39.)

When I put these dramas together, I'm not writing a thesis, I'm writing a play. And, unshamedly, I want the audience to care. (Hammond & Steward 2008, 39.)

Haastatteluissa on tärkeää yksityiskohtaisuus. Yksityiskohtia täytyy kaivaa esiin jatkokysymyksillä. Kun eräs haastateltava kertoi alkaneensa taas juoda, Soans kysyi mitä hän juo ja sai vastaukseksi tarkan poeettisen kuvauksen juomarituaalista. Toisessa tapauksessa palestiinalainen mies oli menettänyt pojan, ja Soans pyysi häntä kuvaamaan kuolinpäivän säätä, mitä syötiin ruoaksi, mitä pojalla oli päällään. Kirjoitetusta kohtauksesta tuli Soansin mukaan hyvin liikuttava. Inhimilliset yksityiskohdat koukuttavat yleisön. (Hammond & Steward 2008, 41.)

Great drama gives playgoers a heightened emotional experience when strong narrative combines with the empathy that comes from recognition. (Hammond & Steward 2008, 41.)

Soansin mielestä haastateltava on näytelmän kannalta epäkiinnostava, jos hän ei ole rehellinen, henkilökohtainen, tarinassa ei ole mitään uutta tai tarina ei kytkeydy haastateltavan henkilökohtaiseen kokemukseen. (Hammond & Steward 2008, 33.)

Soans litteroi haastattelut hyvin sanatarkasti, hän kertoo sallivansa itselleen välisanojen ("ja", "mutta") lisäämisen ja miettimisyminän ("ää", "mmm") poistamisen. Rakenteellisesti hän saattaa poistaa jonkin tarinakokonaisuuden tai yhdistää samassa haastattelutilanteessa olleen parin yhdeksi roolihenkilöksi (jos haastateltavat ovat tuntemattomia). Soans kirjoittaa saaneensa kerran erään haastateltavan tutulta varoituksen, jonka hän koittaa pitää mielessään aina tehdessään verbatim-näytelmää:

"Never forget it's someone's life." (Hammond & Steward 2008, 36.)

Nagelin ja Riminin kollektiivin tavoin Soans korostaa, että kirjoittajan täytyy tuntea sympatiaa haastateltaviaan kohtaan. Toisaalta hänellä on myös velvollisuutensa yleisölle. (Hammond & Steward 2008, 42.)

Soansin mielestä verbatim-kirjailija on yhtä paljon taiteilija kuin perinteinen näytelmäkirjailija. Myös verbatim-näytelmässä tulee olla narratiivi, draamallisia konflikteja ja pyrkimys ratkaista ne. Henkilöiden tulee tehdä jonkinlainen "matka" esityksessä, vaikka henkilö vain istuisi tuolissa ja puhuisi. (Hammond & Steward 2008, 26, 36.)

Näytelmässä täytyy olla rakenne, joka saa katsojan odottamaan, mitä tapahtuu seuraavaksi. Hän esittää myös kiinnostavan väitteen, että verbatim-näytelmässä vastakkaisten mielipiteiden esittäminen, tai ehkä tarkemmin roolihenkilöiden näkemyksien kiistävien mielipiteiden esittäminen, saattaa antaa vaikutelman tinkaamisesta, mikä vie yleisön mielenkiinnon. Hän käyttää esimerkkinä ajankohtaisohjelmaa, jossa juutalais- ja palestiinalaismieliset

haastateltavat syyttelevät toisiaan. Se on tylsää. (Hammond & Steward 2008, 26.)

Michael Anderson muistuttaa, että tarinankertojan valintojen täytyy aina tähdätä yleisön mielenkiinnon ylläpitämiseen:

As all Verbatim works rely on hours of testimony, the editing process naturally involves selectivity, and in this process is subjectivity and bias. - - as Verbatim plays structurally interweave character interviews to create dramatic tension and accelerate the narrative, there also has to be constant surprise and juxtaposition to keep an audience engaged. (Anderson 2007, 158.)

Onko haastatteluiden sanatarkka litterointi totuudellisempaa, autenttisempaa, uskottavampaa kuin kokonaisuuden muokkaaminen useista fragmenteista luovasti yhdistellen? Voiko dokumentaarisen päämäärän saavuttamiseen käyttää jopa keksittyjä elementtejä? Kuinka yleisön mielenkiinto pidetään yllä? Näihin kysymyksiin joutuu dokumentaarisen teatteri tekijä vastaamaan.

1.9.6. Esitystekstin ja esittäjien suhde tosielämän henkilöön dokumentaarisessa teatterissa

Esitän tässä muutamia malleja, kuinka dokumentaarisen esityksen kuvauksen kohteisiin ja heiltä saatuun aineistoon voidaan dokumenttiteatterissa suhtautua. Mallit ovat vain esimerkkejä, mutta toivottavasti tyypittelyt auttavat lukijaa pohtimaan teemaa.

Avoin haastattelu

Annetaan tosielämän henkilön kertoa tarina omalla painollaan, jopa vältetään ohjailevien kysymysten esittämistä. Journalistinen henkilökuvataktiikka. Haastattelu litteroidaan sanatarkasti, sitä voidaan kuitenkin editoida.

Strukturoitu haastattelu

Haastatellaan tosielämän henkilöä tarkan ennakkosuunnitelman pohjalta. ”Millaisilla adjektiiveilla kuvailisit tehtaan johtajaa? Mikä eläin tehtaan johtaja olisi? Jatka lausetta, olen vihannut tehtaan johtajaa eniten silloin kun...”

Haastattelu litteroidaan sanatarkasti, sitä voidaan kuitenkin editoida.

Tutkijan positio

Haastatellaan edellä mainituilla tavoilla tosielämän henkilöä ja etsitään haastattelua täydentävää aineistoa kirjallisista lähteistä ja tallenteista. Tosielämän henkilöä ja ympäristöä (koti, toimisto) havainnoidaan haastattelutilanteessa tai tämän arjessa. Haastattelu litteroidaan sanatarkasti, sitä voidaan kuitenkin editoida ja yhdistellä muun aineiston kanssa. Alkuperäiselle aineistolle ollaan mahdollisimman uskollisia.

Metsästäjä-keräilijän⁵³ positio

Esitysaineistoa kerätään haastatellen ja keskustellen sekä tutustumalla kirjallisiin lähteisiin ja tallenteisiin. Esiintyjät ja esityksen tekijät käyttävät aineistoa vapaasti niin, että se palvelee draamaa ja esitystä. Aineistoa voidaan esimerkiksi käyttää osana harjoitteita, jotka tuottavat esitystekstiä. Sanatarkka aineiston toistaminen on toisarvoista.

1.10. Näyttämöllistämisen haasteet

Gary Fisher Dawsonin (1999, xii) mukaan dokumenttiteatteriesitys vaatii katsojaltaan paljon, ”sillä omaksuttava informaatio on tiivistä, sulateltavaa on paljon - - Passiivisen katsomisen sijaan katsojan mielen on oltava koko ajan valveilla”. Dawson muistuttaa, että usein dokumenttidraamassa ei ole juonta; näytelmää eivät perinteisessä mielessä kuljeta roolihenkilöt. ”Kun dokumenttinäytelmä toimii, keskustelu näytelmän aiheesta nousee pois sekavuuden tilasta aktivoivan energian ja puheen tasolle”, Dawson kirjoittaa.

Kuvaan seuraavassa useiden eri esitysten näyttämöllistämiseen liittyviä haasteita. Millaisia esittämisen keinoja dokumentaarisen teatterin ohjaajat ja ensemblit voivat käyttää?

⁵³ Näytelmäkirjailija David Haren ilmaus (Forsyth & Megson 2009, 230).

Perussa dokumentaarista teatteria käytetään sissisodan traumojen käsittelyyn. Vaativa päämäärä asettaa näytelmien kirjoittajalle ja ohjaajalle erityisiä haasteita. Näytelmässä *Adiós Ayacucho* armeijan murhaama maanviljelijä, unohdettu ja mädäntynyt mies, lähtee pääkaupunkiin vaatimaan itselleen asiallista hautaamista. Perillä Limassa hän suunnittelee vievänsä presidentille kirjeen, jossa vaaditaan maan johtoa tuomitsemaan valtion tekemät rikokset. (A'ness 2004, 403.)

- - I tell you this as one of your victims, one who has nothing to lose, and I speak from personal experience. I want my bones, I want my body, complete and whole, even in death. In the end, I doubt that you will ever read this - - (A'ness 2004, 404. Ote näytelmästä.)

Joukkomurhat ja -haudat eivät ole maassa mitenkään epätavallisia, joten aiheen käsittely teatterissa on vaativaa. Kuinka kertoa tarina niin, että se ei kaikuisi vain kuuroille korville? (A'ness 2004, 403.)

- - the play is neither macabre nor grotesque. Rather than attempting to compete with the media and approach the topic of violent death and disappearance through the explicit lens of documentary theatre, the story is communicated through a simple monologue and a contemporary dance - inspired aesthetic. (A'ness 2004, 403.)

Aiheen käsittelytapa on luonnollisesti riippuvainen kulloisestakin esityskontekstista. Mielestäni eurooppalaisissa teatteriesityksissä, esimerkiksi saksalaisissa esityksissä, väkivalta esitetään välillä aika rajujen shokkiefektien kautta, ”etemme unohtaisi” -hengessä. Välillä tuntuu, että teatteri kilpailee televisiosodankäynnin estetiikan kanssa. Tuoreiden tragedioiden äärellä näin ei voi toimia. Teatterin pitää lähestyä väkivallan turruttamaa katsojaa teatterin keinoin, inhimillisen lähestymisen äänenpainoin. Tämä on hyvä muistaa median läpikyllästävässä kulttuurissamme.

Gary Fisher Dawson (1999, xii) kutsuu näyttämödokumentaristin työtä ”informaatiosepan” työksi. Mitään ei keksitä, vaan alkuperäisaineistosta ”taotaan” näyttämöesteettinen teos. Tuoreissa brittiläisissä dokumenttinäytelmissä käsitellään talousmekanismeja, joiden esittelyyn journalismissa käytetään usein grafiikkaa ja muita kuvailevia, tiivistäviä tai

havainnollistavia keinoja, sillä finanssi- ja taloustieto on useimmille meistä ainakin pintapuolisesti monimutkaista ja etäistä – ehkä tarkoituksellisestikin vieraannutettua? Tällaisen informaation muotoileminen teatterilliseksi kanssakäymiseksi vaatii sepältä niin isoa kuin pientä vasaraa: kykyä hahmottaa isoja kokonaisuuksia, hallita ne, mutta myös kykyä pitää kerronnan yksityiskohdat ymmärrettävinä ja kiinnostavina.

David Haren kirjoittaman *The Power of Yesin* (2009) keskiössä on kirjailijan alter ego: ihmettelevä ja tyhmiä kyselevä näytelmäkirjailija Anthony Calf, joka valmisteleo näytelmää talouskriisistä. (Anssi Miettinen: Finanssikriisi tulee lihaksi. HS 29.3.2010.) Näin Hare saattelee katsojaa taloustieteen saloihin tietämättömän keskushenkilön varjolla.

Tiedonkeruun edetessä hiljainen viha haastattelijan (Calf) sisällä kasvaa: mihin sotkuun nämä pukumiehet ovat meidät johdattaneet! Ja torjuvat vielä kritiikin – yhtä herkkähipiäisesti kuin näytelmäkirjailijat. (Anssi Miettinen: Finanssikriisi tulee lihaksi. HS 29.3.2010.)

Anssi Miettisen mukaan näytelmä lähestyy näyttämölle tuotua journalismia. (Anssi Miettinen: Finanssikriisi tulee lihaksi. HS 29.3.2010.) Toisessa brittinäytelmässä *Enron* (2009) käytetään hyvin teatterillisiä keinoja. Miettisen mukaan näytelmän nuori käsikirjoittaja lähestyy aihetta ”virkistävän komediallisesti”.

Enron-näytelmän suuret ansiot ovat huikaisevassa näyttämösovituksessa ja pienissä oivalluksissa. Esimerkiksi Enronin talousjohtajan luomat varjoyhtiöt ovat lavalla läsnä velkakirjoja ahmivina raptor-sauruksina. Investointipankki Lehman Brothers tulee lihaksi siamilaisina idiootti-kaksosina. (Anssi Miettinen: Finanssikriisi tulee lihaksi. HS 29.3.2010.)

Miettinen pitää *The Power of Yes* -näytelmää raskaana ja sen näkökulmaa liian brittiläisenä. Hänen mielestään näytelmä tarjoaa vain vähän uusia tietoja ja oivalluksia talouskriisistä. ”Ehkä ruumis on vielä liian lämmin avattavaksi”, hän kirjoittaa. ”Vetävää” *Enronia* Miettinen kuitenkin suosittelee myös niille, jotka eivät tunne talousasioita.

Seuraavaksi tarkastelen, mitä sanomalehdet Isossa-Britanniassa ovat *Enronin*

kerronnasta kirjoittaneet. Näytelmää hehkutetaan laidasta laitaan, se nimetään yksissä tuumin onnistuneeksi 2000-luvun poliittiseksi teatteriksi.⁵⁴

The Guardian kuvaa näytelmää hilpeäksi mikstuuraksi poliittista satiiria, modernia moraliteettia ja multimediaspektaakkelia. ”Näytelmä ja sen ohjaus onnistuvat vangitsemaan kapitalismin kahdet kasvot: turbulenttisen energian ja itsevarmuuden turhuuden.” Hybris-vaiheessa näytelmässä pörssikurssit vilistävät ihmisten kasvoilla projisointeina, meklarit pyörivät ja tanssivat kuin tornadot ja analyytikot laulavat harmoniassa. The Timesin mukaan näytelmä on poliittista teatteria, joka ei hetkeäkään tunnu persoonattomalta. Kohtaukset ovat kirkkaita ja kekseliäitä, niissä käytetään jokainen kikka teatterin keinovalikoimasta. Lehden kriitikon Dominic Maxwellin mukaan näytelmässä ei tehdä viittauksia Enronin tarinasta myöhempään finanssikriisiin. ”Heidän ei tarvitse.” Yleisö näkee kyllä yhteydet. ”En ole paha ihminen”, Enronin toimitusjohtaja toteaa esityksen lopussa. Maxwellin mukaan esityksessä ei demonisoida ketään. The Telegraph mainitsee, että yhdessä kohtauksessa näyttelijät on puettu dinosauruksiksi, joille syötetään dollareita, toisessa sokeiksi hiiriksi, jotka etsivät tietään kepillä kokeillen yli lavan. Esitystyylillä ei ole naturalistinen. Kriitikko Charles Spencerin mukaan tämä kuvastaa Enronia itseään: yritys on osin peilitalo, osin korttitalo, joka ei kestä skeptisismillä hellääkään tönäisyä.

Teatteriarvioiden pohjalta voidaan sanoa, että *Enron*-näytelmä ei jää dokumentaarisuuden vangiksi; tarina on osin fiktiivinen, ja esityksessä käytetään monimediaalisuutta kerronnan osana, ei autenttisuuden todistamiseen. Silti kukaan tuskin lähtee väittämään, etteikö näytelmä olisi totuusperäinen ja kertoisi osuvasti todellisuudesta. Näytelmällä on dokumentaarista arvoa.

Carol Martin kertoo kolme esimerkkiä median käytöstä dokumentaarisessa teatterissa. *My Name is Rachel Corrie* -näytelmän lopussa on video, jossa

⁵⁴ The Guardianin, The Timesin, The Telegraphin ja useiden muiden lehtien arviot voi lukea näytelmän verkkosivuilta: <http://www.enrontheplay.com/reviews/> (Viitattu 26.6.2010.)

esiintyy todellinen Rachel Corrie kymmenvuotiaana. Corrie kertoo koulun oppitunnilla tehdyssä videossa haluavansa poistaa maailmasta nälänhädän. Hän uskoo tavoitteen olevan mahdollinen, jos vain teemme yhdessä töitä sen eteen. Martinin mukaan video sentimentalisoi ja hukkaa koko näytelmän aiheen. (Forsyth & Megson 2009, 77-78.)

The play ends focused on the ten-year-old Rachel, not on ways to improve our understanding of the situation in Israel-Palestine and from this understanding help to create progressive change. (Forsyth & Megson 2009, 78.)

Tampereen Teatterikesässäkin esiintyneen libanonilaisen Rabih Mrouén näytelmä *Three posters* (2000) käsittelee ääri-islamilaisten itsemurhapommittajien marttyyrivideoiden ”representaatiostrategioita” ja medioitunutta kulttuuria, johon ne liittyvät. Esityksen keskeinen dokumentti on itsensä räjäyttäneen Jamal Satin marttyyrivideo, tarkemmin sen kolme eri ottoa. Nämä esityksessä nähdyt otot ja niiden lavalla toteutettu jäljittely antavat monenlaisia tulkintamahdollisuuksia. Ne inhimillistävät propagandavideon tekijän, herättävät kriittisiä kysymyksiä esimerkiksi aivopesusta ja videoita näyttävän median logiikasta. Carol Martinin esitys saa pohtimaan median etiikkaa. (Forsyth & Megson 2009, 78-83.)

Mainstream media’s claim of ethics, controlled as it is by overriding commercial interests, has been in jeopardy for a long time. (Forsyth & Megson 2009, 82.)

Israelilainen Victoria Hanna ammentaa esityksissään juutalaisesta suullisesta kerrontaperinteestä (orature, oral literature). Hän yhdistelee esityksissään postmodernilla tavalla äänellisiä ja kielellisiä osia, jotka ovat peräisin heprean-, farsin-, arabian- ja englanninkielisen ympäristön lauluista ja puheesta sekä globaaleista teknologisista äänistä (kuten kojeiden ja ohjelmien piipitys tai surina). Carol Martin käyttää näytelmää *Signals* esimerkkinä siitä, että digitaalisena aikakautena dokumenttiteatterin ”dokumentit” eivät ole enää välttämättä materiaalisia. Martinin muistuttaa, että kirjalliset asiakirjat, dokumentit, ovat vain yksi modernin elämän luoma tuote. (Forsyth & Megson 2009, 83-89.)

The discourse around what is and what is not documentary theatre is really about the ways in which we sanction and privilege certain forms of information over others. When we shift the idea of documentary theatre from a product to a process we encounter the complicated ways in which oral tradition is embodied in postmodernism. In other words, we have to abandon the notion that documentary theatre proceeds only from material documents and that it can be universally defined. (Forsyth & Megson 2009, 89.)

Martin kannustaa esitystaiteilijoita etsimään myös ei-materiaalista informaatiota. Tämä lainaus saanee lukijan pohtimaan, mitä kaikkea uusi dokumenttiteatteri voikaan olla.

”Monimediaalinen” ja dokumentaariselle teatterille tyypillinen pirstaleinen tai helminauhmainen dramaturgia saa teatterikritikoilta usein myös huutia. Elina Luukkosen käsikirjoittaman ja ohjaaman näytelmän *Niskaveto ja viimeiset hitaat* (2010) aiheena ovat nuoruuden kasvukivut. Näytelmä käyttää dokumentaarisia elementtejä. Suna Vuoren teatterikritiikin mukaan fiktiivisten kohtausten väliin ”leikataan neljän näyttelijän valokuvia lapsuus- ja nuoruusvuosilta ja kuullaan heidän pohdintojaan muun muassa ulkonäöstä, parisuhteesta ja urasta - -”.

En ole varma kasvaako tositeatteritasosta mitään kokonaisuuden kannalta välttämätöntä, niin vilpittömiä kuin nämä avautumiset ovatkin. Pikemmin vaikuttaa siltä, että rosoisella dramaturgialla – johon kuuluvat myös sketsimäiset tietoiskut, pikakelattu talous- ja sosiaalipoliittinen kritiikki, tarkoituksellisen kliseiset musiikkivalinnat sekä hivenen päällekkäyvä äänimaisema – on liimattu yhteen osia, jotka vain on syystä tai toisesta haluttu mukaan. Lopputulos on hajanainen, mutta mukavan rento. Puolestatoista tunnista voisi mielestäni hyvin puristaa kolmanneksen pois - -. (Suna Vuori: Ettei nuoriso kieroön kasvaisi. HS 22.1.2010.)

Pirstaleisuuden lisäksi dokumenttiteatteria vaanii pölyntyneisyys ja staattisuus. Esimerkiksi termi ’verbatim’, sanasta sanaan, uuvuttaa jo ajatuksena. Italialaisen teatteriohjaajan Luca Ronconin *Il silenzio dei comunisti* (2006) rakentuu kolmen kommunistin kirjeenvaihtoon. Kirsikka Moring kuvaa esitystä muodoltaan ”puuduttavan yksinkertaiseksi”:

Kolme henkilöä argumentoi historiaansa kolmessa huoneessa. Monologit kohtaavat kuin kirjeenvaihto, peräkkäin. Vittorio Foan, Miriam Mafain ja Alfredo Reichlinin kirjeissä käydään keskustelua 1970-luvun Euroopasta,

jonka älymyöstö rakensi muutosta, jotkut jopa vallankumousta. (Kirsikka Moring: Nykyhamlet kostaa kuudesti laukeavalla. HS 18.3.2006.)

Näytelmä on osa trilogiaa, jonka osat ovat ”poliittis-filosofisia pohdintoja”. Dokumenttiuskollisuudesta huolimatta Moring toteaa ”keskustelun” ”säteileväksi”, ja kertoo, että näytelmän kaikki esitykset ovat olleet loppuunmyytyjä. (Kirsikka Moring: Nykyhamlet kostaa kuudesti laukeavalla. HS 18.3.2006.)

Janelle Reineltin (Forsyth & Megson 2009, 21) mukaan yleisön mielenkiinto dokumentaariseen tarinaan voidaan synnyttää esimerkiksi suoralla puheella katsojille. Joan Didionin näytelmässä *The Year of Magical Thinking* (2007) näyttelijä tekee yhteisen sitoumuksen yleisön kanssa heti näytelmän alussa:

This happened on December 30, 2003. That may seem a while ago but it won't when it happens to you. And it will happen to you. The details will be different, but it will happen to you. That's what I'm here to tell you. (Forsyth & Megson 2009, 21.)

”Tarkka ajankohta, puhuva todistaja ja suoran kontaktin intiimiys, nämä saavat yleisön sitoutumaan tarinaan”, Reinelt kirjoittaa. (Forsyth & Megson 2009, 21.)

Näytelmää tuntematta voimme ymmärtää Michael Renovin dokumenttielokuvan määritelmän, jota Reinelt siteeraa puhuttaessa sosiaalisen todellisuuden ja subjektiivisuuden sekoittumisesta Joan Didionin edellä mainitussa näytelmässä: ”Havainnoiva (tässä descriptive) ja refleksiivinen moodi yhdistyvät; historiallisen todellisuuden representaatio suodatetaan tietoisesti subjektiivisuuden virran läpi”. (Forsyth & Megson 2009, 21.)

Näyttelijän on voitava sitoutua esityksen ohjausratkaisuihin. Tämä koskee yleisesti teatteria. Ohjaaja ei voi yksin määritellä näyttämötoimintaa vastaamaan omia mielikuviaan. Näin aiheesta kirjoittaa Ingmar Bergman:

Todellinen vapaus perustuu yhdessä suunniteltuun kokonaiskuvioon,

rytmeihin, joihin on syvennetty perusteellisesti. Näyttelemisen on sitä paitsi toistamisen taidetta. Siitä syystä jokaisen yksilön panoksen on perustuttava asianosaisten vapaaehtoiseen yhteistyöhön. Jos ohjaaja pakottaa näyttelijän tottelemaan, hän voi saada tahtonsa läpi harjoituksissa. Kun ohjaaja poistuu näyttelijöiden keskuudesta, näyttelijä alkaa tietoisesti tai tiedostamattaan korjailla toimintaansa oman mielensä mukaiseksi. (Bergman 2000, 147.)

Näin teatteri eroaa elokuvasta. Esitystä ja esiintyjän suoritusta pitää voida toistaa. Dokumenttiteatterissakin käytettyjen amatöörinäyttelijöiden kanssa ”vapaaehtoisuus” korostuu entisestään.

1.11. Esittäjyys dokumenttiteatterissa

A Rimini performance is never perfect, nor should it be. At the point where the performers become practised enough to feel secure, begin to build their roles and to act, the piece loses more than just its charm. Insecurity and fragility are the defining moments of what is understood by many to be authenticity. Yet such moments where timing, tension, empathy and presence disappear are also agonising. (Dreyse & Malzacher 2008, 27.)

Rimini Protokollin ’huolenpidon ja epävarmuuden dramaturgia’ tähtää siihen, että esiintyjä tuntuisi katsojasta autenttiselta, mutta toisaalta siihen, että esitys rullaa ja ylläpitää katsojien mielenkiintoa. Riminiläiset pyrkivät luomaan epävarmuuden ja mukavuuden välisen kauhun tasapainon: he saattavat esimerkiksi vaihtaa esityskielen toiseksi, jos esittäminen alkaa näyttää liian varmalta. Toisaalta harjoituksissa ja esityksissä huomioidaan asiantuntijaesittäjien rajoitukset, vaikkapa tekstin muistamiseen on luotu tukipilareita. (Dreyse & Malzacher 2008, 27-28.)

Since there is no prompter, other performers spring to the rescue, or else allowances have been made in the dramatic structure itself. (Dreyse & Malzacher 2008, 27-28.)

Myös ammattinäyttelijöiden kanssa tällaiseen epävarmuuden autenttisuuteen voidaan pyrkiä.

Liki vastakkainen käsitys esittäjyydestä, ainakin ideatasolla, on brechtiläinen

vieraannuttamisen tekniikka.⁵⁵ Vieraannuttamisella (Verfremdungseffect) tarkoitetaan oudoksi tekemisen keinoja. Näitä keinoja ovat erilaiset esitystekniset poikkeamat kuten repliikin yllätyksellinen esitystapa tai julisteiden sekä kuva- ja filmiprojisoitien käyttö. Poikkeamien tarkoitus on ”estää katsojissa heräämästä yleisluontoisia tunnereaktioita, sillä heidän odotetaan keräävän informaatiota objektiivisesti, tajuavan tilanteeseen liittyvät moraaliset näkökohdat ja muodostavan niistä älyperäisen mielipiteen”. (Esslin 1980, 138, 153.)

Derek Paget puhuu dokumentaarisen teatterin yhteydessä myös piscatorisesta esittäjyydestä, johon kuuluu ”viileä näyttelemistyyli”. Pagetin mielestä naturalistisessa draamassa näyttelemine edustaa ”ahdettua todellisuutta” (supercharged reality). Ei-naturalistisessa, piscatorisessa perinteessä pyritään sen sijaan ”radikaaliin kritiikkiin vallitsevia ideologioita kohtaan”. Paget tyypittelee radikaalin dokumenttiteatterin perinteen⁵⁶ viiden elementin kautta: 1) Esitys voi käyttää valokuva ja filmejä, jotka näyttävät arkea (actuality), ja joihin lavalla voidaan viitata. 2) Esitys voi siteerata kirjallisia dokumenttilähteitä. 3) Näyttelijä voi puhua suoraan yleisölle. 4) Esitys voi käyttää musiikkia ja lauluja kritiikin muotona, tunnelman luomisen sijaan. 5) Näyttelijät hyödyntävät viileää (cool) näyttelemistyyliä, joka viittaa brechiläiseen etäännyttävän tyyliin. Näyttelijä voi esimerkiksi esittää monia rooleja yhden naturalistisen henkilön sijaan. (Forsyth & Megson 2009, 60-61; Paget 1990, 61.)

Alan Filewod tulkitsee, että tässä ajattelussa näyttelijä on lavalla ”informaatioekspertti, joka esitysteknisillä taidoillaan paljastaa todellisuuden tapahtumien ja ilmiöiden keskinäiset yhteydet ja alatekstin”. Tässä katsannossa ”näyttelijä ei ole sijainen (surrogate) vaan välittäjä (mediator), joka taiteen keinoin ilmaisee kriittistä asennetta sitä todellisuutta kohtaan, jota se esittää”. (Forsyth & Megson 2009, 60.)

⁵⁵ Myös Rimini käyttää etäännyttäviä elementtejä esityksissään, mutta kun tarinan minä on yhtä kuin esittäjä, on vieraannuttamiseksi varsin pieni.

⁵⁶ Alan Filewodin mukaan Pagetin ajattelussa tämä perinne juontaa juurensa Joan Littlewoodin ja Peter Cheesemanin töistä.

Filewod huomauttaa myös, että dokumenttiteatterissa näyttelijän työ laajentuu teatterin ulkopuolelle. Dokumentaarisen teatterin perusta on ”esityksen sosiaalinen tuotanto”. Lajiin sisältyy paradoksi: teatteri pyrkii kohti todellisuutta *esittämällä* sitä. Tämä paradoksi on tavallaan ”dokumenttiteatterin sisältö”. Ja näyttelijän työ on keskeinen osa sitä. (Forsyth & Megson 2009, 60.)

The subject of documentary theatre, in this reasoning, is the actor and, more specifically, the actor's work. Discursively, documentary theatre is one particular application or subset of a larger domain of performance in which the work of actor – the work procedure of actor – becomes extratheatrical, in that it produces work product – knowledge and feelings – that circulate in the world outside the theatre. (Forsyth & Megson 2009, 60.)

Näyttelijän työprosessin ja dokumenttiteatterin paradoksin suhteen tutkiminen on oma mahdollinen jatkotutkimuksen aiheensa.

Dokumenttiteatterin luonteeseen sopii myös työryhmän tasa-arvoisuus, ideaali, joka kuuluu ryhmäteatteri-liikkeen perusteisiin. Filewod kertoo, että esimerkiksi Joan Littlewoodin ja Ewan MacCollin teatterinäkemysten mukaan hierarkista luovuuden kontrollointia tuli välttää. Littlewood ja MacColl pyrkivät löytämään työmuodon, joka kouluttaisi näyttelijöistä luovia taiteilijoita. Tällä korostettiin ammatin käsityöläisyyttä ja perinnettä. Pariskunta löysi ajatuksiinsa tarkoituksenmukaisia metodeja Konstantin Stanislavskilta ja Rudolf Labanilta. (Forsyth & Megson 2009, 65.)

Joku voisi ajatella, että verbatim- ja tribunal-näytelmissä näyttelijät ovat vain teknisiä puheenvahvistimia, dokumenttikoneiston osasia. ”Kaksiulotteiseksi” kutsuttu piscatorinen näyttelijäntyö voi tuntua oudolta klassisen näyttelijänkoulutuksen näkökulmasta. Jos roolihenkilöstä ei rakennetakaan kokonaista kolmiulotteista ihmistä, mitä näyttelijä sitten tekee? Briljeeraa puhetekniikallaan? Vaikka näyttelijän työ rakentuisi monista rooleista, karikatyyreistä, raportoivasta kerronnasta ja niin edelleen, ei piscatorisen teatterin näyttelijäntyö ole mitenkään ”kapeampaa”. Nykyteatteri vaatii toisenlaista osaamista kuin perinteinen stanislavskin oppeja heijasteleva näyttelijäntyö. Tämä on haaste näyttelijänkoulutukselle, Suomessakin. David

Haren verbatim-näytelmässä *The Permanent Way* (2003) näyttelijän roolihenkilöllä on esityksessä sekä yksityinen että yleinen taso. Haren mukaan näytelmä kertoo surusta. Derek Paget kuvaa esittäjyyden merkitystä näytelmän funktion kannalta näin:

- - performance offered audiences moments combining macro-reflections on the morality of post-Thatcher, 'Third Way' Blairite Britain and micro-personal testimonies about the results of that morality. In this way, the performer did more than 'stand in' for a real life original - more the modality of the tribunal play - s/he embodied their address to the world, an address with profound political implications. (Forsyth & Megson 2009, 231.)

1.11.1. Henkilön katoaminen

Edellä mainittuun dokumenttiteatterin paradoksiin liittyy myös ilmiö, jota voisin kutsua ”henkilön katoamiseksi”. Teatterin ydinidea on, että henkilö tai joukko henkilöitä esiintyy toisille henkilöille. Kuitenkin dokumenttiteatterilla on jännitteinen suhde tämän teatterin perustavan lajiluonteen kanssa. Rimini Protokoll -kollektiivin jäsenet hylkäsivät jo varhaisissa töissään näyttelijät. Tilalle otettiin eläimiä.

We found that the actor who could truly be trusted was the one who needed no rehearsal. (Kaegi) (Dreyse & Malzacher 2008, 19.)

Välillä riminiläiset esiintyivät itse, mutta silloinkin he halusivat ”kadota”, korvata henkilön teknisillä välineillä.

Something had driven us onto the stage but then we hid ourselves the whole time we were there. (Haug) (Dreyse & Malzacher 2008, 16.)

Sittemmin Rimini Protokoll on käyttänyt tavallisia ihmisiä esiintyjinä. Kuitenkin tässäkin henkilö tavallaan kadotetaan. Kun autenttinen henkilö tiedostaa esiintyvänsä – yleensä aika pian, kun huomaa seisovansa yleisön edessä – alkaa muutos: minne katson, olenko edukseni, olenko rytmissä ja niin edelleen. Rimini Protokoll menettää jokaisen esiintyjänsä esitystaiteen alttarille. Kun näin käy, esityskaari on lopussa ja vanha näytelmä rooleineen päivineen viskataan olan yli.

Dokumenttielokuvassa henkilö on henkilö. Usein dokumenttiteatterissa näyttelijä esittää roolihenkilöä. Henkilö ei oikeasti ole läsnä, vaikka on verta ja nahkaa, ja siis oikea henkilö.

Carol Martin lisää, että monesti dokumenttiteatterin esittämät ”oikeat henkilöt” ovat aivan kirjaimellisesti kadonneita: ”He eivät ole käytettävissä, tai he ovat jopa kuolleita tai kadonneita, vaikkakin jälleen ’koolla’. He ovat läsnä näyteltyinä, videotallenteissa, valokuvissa tai muissa dokumenteissa, jotka todistavat tarinan ja henkilöiden totuudellisuudesta.” (TDR 2006, 9. Martin.)

Kuinka kertoa totuudesta kun kukaan ei ole paikalla?

Toisaalta juuri näkyminen ja näkeminen, osittainenkin, on dokumenttiteatterin ytimessä. Se nostaa näkyville yksilöitä tai historioita, joita emme näe tai kieltäydymme näkemästä.

Iranilainen Esrafil Tajaroghi⁵⁷ sytytti itsensä tuleen manchesterilaisessa pakolaistoimistossa 28. elokuuta 2003. Hän kuoli neljä päivää myöhemmin sairaalassa. Iranilaispakolaisen tarinasta haluttiin tehdä näkyvä, koska valtamedia sivuutti tapahtuman nopeasti. Muoto oli dokumenttiteatteria.

- - *(T)he main protagonist and potential source of authentication, Esrafil himself could not appear but only be momentarily and imperfectly conjured into appearance in theatre. (Forsyth & Megson 2009, 93.)*

Osittain näkyväksi tekeminen kuvaa myös teatteridokumentaristin työprosessia: henkilöä tai mikrohistoriaa paljastetaan eri lähteitä yhdistellen, kuva on alkuun epätarkka, fragmentaarinen, ehkä jopa vääristynyt. (Forsyth & Megson 2009, 96-97.)

⁵⁷ Aineistossa hänestä käytetään myös nimeä Esrafil Shiri. Näytelmästä *I've Got Something to Show You* on järjestetty vain lukuteatteriesitys vuonna 2005, manchesterilaisen työryhmä oli *In Place of War*.
http://www.inplaceofwar.net/projects/conflict_zones/great_britain/something_to_show/company/, viitattu 20.8.2010.

Kun henkilö tai mikrohistoria ilmestyy lavalle, katsojasta tulee todistaja. Esitystaiteessa on aina totta näkyvän lisäksi myös näkymätön. Todistajat näkevät lavalla merkityksiä ja tosielämän asioita, joita siellä ei fyysisesti ole. Tämä teatteriin kuuluva kuvailu, kuvittelu voi tuoda jo kadonneen henkilön hetkeksi takaisin.

1.11.2. Neljä esiintyjätyyppiä

Teen seuraavaksi jaottelun siitä, millaisia esiintyjähenkilöitä dokumentaarisessa teatterissa voidaan käyttää. Termit 'kaksiulotteinen' ja 'kolmiulotteinen' näyttelemisen sekä 'naturalistinen' & 'ei-naturalistinen' draama ovat peräisin Derek Pagetilta (Forsyth & Megson 2009, 229).

1. Kolmiulotteinen roolihenkilö, tyypillinen naturalistisessa draamassa.

Esiintyjä on teatteriesiintyjänä ammattilainen. Hän on esiintymistilanteessa koko ajan roolissa. Hän kuvaa roolihenkilöitä ja tapahtumia eläytyen niihin. Tyyli on 'stanislavskilainen', esimerkiksi suora kontakti yleisöön on harvinaista. Hän edustaa lavalla henkilöä, josta tarina kertoo.

2. Kaksiulotteinen roolihenkilö, tyypillinen ei-naturalistisessa draamassa.

Esiintyjä on teatteriesiintyjänä ammattilainen. Hän voi esiintymistilanteessa olla sekä rooleissa että omana itsenään. Hän kuvaa roolihenkilöitä ja tapahtumia eläytyen niihin tai kertoen niistä etäältä. Tyyli on 'piscatorinen', esimerkiksi suora kontakti yleisöön on tavallista. Hän edustaa lavalla teatteriryhmää, joka kertoo tarinaa.

3. Asiantuntija

Esiintyjä on teatteriesiintyjänä amatööri. Asiantuntija voi olla esitystilanteessa silti omassa roolissaan, kuten luennoida tai näyttää vaikkapa jonkin koneen toimintaperiaate. Asiantuntija voi kertoa myös omakohtaisista kokemuksista, mutta hän on esityskokonaisuudessa pikemminkin koneiston ratas kuin koneisto itse. Hän edustaa lavalla esittämäänsä asiaa tai kokonaisuuden, kuten esityksen teeman tai aiheen, osaa.

4. Elämäkerrallinen henkilö

Esiintyjä on teatteriesiintyjänä amatööri. Hän kertoo esitystilanteessa elämäntarinaansa tai omakohtaisia kokemuksiaan ja näkemyksiään. Hän edustaa lavalla itseään.

Katsojan eläytymisen–analyttisyyden-asteeseen erilaiset esittäjäratkaisut tietysti vaikuttavat.

Tästä tullaan myös eettisiin kysymyksiin. Ymmärtääkö amatööriesittäjä, millaisessa kontekstissa katsoja hänet näkee? Missä kulkee hyväksikäytön raja? Esimerkiksi *Radio Muezzin* -esityksessä yksi rukouskutsujista tekee itsestään yleisön edessä naurunalaisen. Näytelmä on dramatisoitu rakenteellisesti niin, että esiintyjä näyttää naurettavalta. Kyseinen esiintyjä irtisanoutui projektista kesken kansainvälisen kiertueen.

6. 2000-luvun kulttuuri, yhteiskunnallisuus ja media

1.12. Dokumenttiteatteri on osa protestoinnin historiaa

Dokumenttiteatterin historia kytkeytyy protestoinnin historiaan. Ajanjaksoihin, jolloin historiaa halutaan kirjoittaa uudelleen.

Politiikka näyttämöllä: dokumenttiteatterin yksityiskohtissa menneitä tapahtumia konstruoidaan sellaisiksi, että ne palvelisivat esityksen tekijän toivomaa tulevaisuutta. (TDR 2006, 10. Martin.)

Dokumenttiteatterin nousukausia yhdistää yleinen yhteiskunnallinen liikehdintä: 1920-luvun Venäjän vallankumous, 1930-luvun Yhdysvaltojen lama ja suurtyöttömyys, Saksan 1960-luvun pyykinpesu toisen maailmansodan tapahtumien ja fasismin kanssa, vuosituhannen vaihteen globalisaatiokriittisyyden herääminen. Näinä aikoina vaadittiin sosiaalisempaa ja inhimillisempää yhteiskuntaa. Vihollisena oli vahingolliseksi koettu ideologia tai toimintalogiikka kuten fasismi, vapaa markkinatalous tai talouden ja tuotannon globalisaatio.

It is not accident that this kind of theatre has reemerged during a period of international crises of war, religion, government, truth and information. Governments "spin" the facts in order to tell stories. Theatre spins them right back in order to tell different stories. (TDR 2006, 14. Martin.)

Esimerkiksi indonesialainen Ratna Sarumpaet keksi käyttää dokumenttiteatterin asetta 1990-luvun puolivälissä puolustaessaan naisten ihmisoikeuksia valtiollista väkivaltaa ja korruptiota vastaan. Sarumpaetin kirjoittaman ja esittämän näytelmän *Marsinah Menggugat* (Marsinah syyttää, 1997) nimihenkilö oli itäjaavalainen ammattiyhdistysaktivisti, joka vaati palkankorotuksia tehtaansa työläisille. Aktivismin seurauksena indonesialaiset sotilaat raiskasivat ja murhasivat hänet vuonna 1993. Syyllisiä ei koskaan tuomittu oikeudessa. Sarumpaetin esityksen ansiosta tapaus sai kansallista ja kansainvälistä huomiota. (Winet 2009, 60.) Dokumenttiteatteri toimi protestoinnin kanavana samoin kuin vaihtoehtomedia.

Derek Paget kirjoittaa, että (naturalismia) opponoivan teatterin noustessa esiin se pyrkii avoimesti haastamaan hallitsevat poliittiset olosuhteet. Tosiasiat ja informaatio ovat usein tällöin avainkysymyksiä, ja dokumentaariset taidemuodot kukoistavat. Kriisin mentyä ohi dokumenttiteatteri pyritään sivuuttamaan raakilemaisena ja tarkoitushakuisena. (Forsyth & Megson 2009, 225.)

Vuosituhanen vaihteessa heräsi globalisaatiokriittinen liike. Laajoja protesteja nähtiin esimerkiksi Seattlessa Maailman kauppajärjestö WTO:n kokouksen yhteydessä marraskuussa 1999 ja Göteborgissa EU:n ja USA:n huippukokouksen yhteydessä kesäkuussa 2001.⁵⁸

*Nyt mielet Euroopassa täyttää huoli taloudesta. Ensin nousi globalisaatio, joka toi mukanaan talouskasvua, mutta myös epävarmuuden työpaikoista. Sitten tuli rahoitussektorin paisumisesta johtunut finanssikriisi, jonka seurauksena useiden maiden julkinen velka kääntyi nopeaan kasvuun. Ja nyt Euroopan maiden talouskehitystä varjostaa velkakriisi - -.*⁵⁹

Näin vuosituhanen ensimmäinen vuosikymmenen tiivistetään talouden näkökulmasta Helsingin Sanomien pääkirjoitussivulla.

Dokumenttiteatteri on provokatiivista, sillä se kajoaa strategisesti käsitykseen totuudesta.

What makes documentary theatre provocative is the way in which it strategically deploys the appearance of truth, while inventing its own particular truth through elaborate aesthetic devices - - . (TDR 2006, 10. Martin.)

Carol Martinin mukaan (TDR 2006, 9) nykydokumenttiteatteri pyrkii ”muovaamaan ja muistamaan historian murrosvaiheen tapahtumia”. Hänen mielestään syyskuun 11. päivän iskujen jälkeistä dokumenttiteatteria on leimannut ”häätä kamppailla tulevaisuuden historiankirjoituksesta”.

58 Englanninkielinen Wikipedia: hakusanoilla ”World Trade Organization Ministerial Conference of 1999 protest activity” ja ”Protests during the EU summit in Gothenburg 2001”. Viitattu 13.6.2010.

⁵⁹Antti Blåfield: Tämä on suuri mahdollisuus. Helsingin Sanomat 13.6.2010.

”Kamppailu tulevaisuuden historiankirjoituksesta” on leimannut siis 2000-luvun dokumenttiteatteria. Sen aiheita ovat olleet vaikkapa siirtolaisuus, monikulttuurisuus tai tuotannon ylikansallisuus. Esimerkiksi Rimini Protokollin esitysten teemoja ovat olleet sota, globaali markkinatalous, kapitalismi, työttömyys, vanheneminen ja kuolema (Dreyse & Malzacher 2008, 9).

Onko dokumenttiteatteri siis teatterin vastaus talouden globalisaatioon ja kriisien ylikansallisuuteen? Yhdysvaltalaisen Martinin mukaan 1990-luvun dokumenttiteatteri suosi paikallisia ja kansallisia aiheita, mutta asiat muuttuivat WTC-iskujen jälkeen. USA alkoi käyttää uudella tavalla tiedustelu- ja sotilaallista valtaansa eri puolilla maailma. Samalla kotimaassakin tehdyt maan turvallisuuteen tähtäävät operaatiot pyrittiin salaamaan yleisöltä. Martinin mukaan tällöin yhä useampi dokumenttiesitys alkoi käsitellä globaaleja kriisejä. (TDR 2006, 15. Martin.)

How should we look at the murders of Stephen Lawrence and Matthew Shephard, the abuses at Abu Ghraib and Guantánamo, Lebanese car bombings, the Israeli-Palestinian conflict, the wars in Afganistan and Iraq, and the sexual abuse scandals in the Roman Catholic Church? How can we regard all this as theatre? (TDR 2006, 15.)

Martin sanoo olevansa varma, että käsitys dokumenttiteatterista on jatkuvassa muutoksessa.

Michael Anderson analysoi, että yhteisön käsite on muuttunut viime vuosikymmeninä. Kun verbatim-teatteria tehtiin alkujaan paikkakunnan omista aiheista, uusi dokumenttiteatteri on aiheiltaan universaalimpaa.

Through globalised media the muscularity of the vernacular that Cheeseman first identified now binds societal sub-groups - not just physical towns but also holders of certain points of view, so changing the notion of 'community'. (Anderson 2007, 158.)

Yhteisö voidaan määritellä uudella tavalla. Ajatukseen sosiaalisesta viiteryhmästä lukeutuu monilla ihmisillä nykyään myös valtiorajat ylittävä oma intressi- tai mielipideyhteisö (community of interests). Teknologian siivittämä globalisaatio ovat tehnyt myös dokumenttiteatterin kielestä ja aihevalikoimasta

maasta toiseen siirrettävää. (Anderson 2007, 159.)

1.12.1. Poliittinen mimesis ja epäluottamuksen kulttuuri

Dokumenttiteatteri mahdollistaa kollektiiviset kokemukset, kuten järkytyksen ja surun jakamisen, yhteisöllisen solidaarisuuden ja riemun tunteet. Janes Gaines puhuu 'poliittisesta mimesiksestä'. Poliittinen mimesis eli jäljittely voi kuvata poliittista kamppailua valkokankaalla tai näyttämöllä niin, että myös yleisö haluaa ottaa siihen osaa. Gaines esittää, että tämä edellyttää yleisöltä alttiutta eläytyä taisteluun aistein, siis myös muutoin kuin järjellä. Ajatus on ymmärrettävä, mutta vaatimusten esittäminen yleisölle harvoin johtaa kovin suuriin tuloksiin. Reineltin mielestä dokumenttiteatteri voi toimia aktivismin ja kansalaistoiminnan (public engagement) katalyyttinä, vaikkakaan tämä ei ole esitysten vääjäämätön seuraus. (Forsyth & Megson 2009, 12.)

Ros Horinin näytelmä *Through the Wire* (2005) kertoi pakolaisuudesta ja vastaanottokeskuksen arjesta. Näytelmän henkilöistä neljä on pakolaisia ja kolme "keskiluokkaisia australialaisia", jotka työskentelevät pakolaisten parissa. Horin haastatteli henkilöitä pitkään ja vieraili vastaanottokeskuksessa vuosien ajan. Hän myös halusi näytelmän aukeavan mainstream-yleisölle. Andersonin mukaan Horinin näytelmässä pakolaiset esitetään älyllisinä, tuntevina ihmisinä toisin kuin yleensä valtamediassa. (Anderson 2007, 160-162.) Teatterilla on katalyyttistä voimaa. Tämän koki ohjaaja-käsikirjoittaja Ros Horin:

"The response to Through the Wire has been fantastic. People have been enormously engaged and enormously moved by it - -. Perhaps 80 percent of the people who came had some interest, but it has been able to change people from theoretical interest to a gut and heart response, absolutely engaged. They have come out of the performance and said, 'I am going to go to the detention centre; I am going to lobby a member of parliament; I am going to join Amnesty'. Groups of schoolkids are writing to refugees. - - It has reaffirmed my belief in the possibility of theatre as an agent for social change." (Anderson 2007, 160-166.)

Sodanjälkeinen sukupolvi tavoitteli 1960-luvulla poliittista muutosta, ja löysi

sivutuotteena uudelleen vanhat vasemmistoteatterin menetelmät. Myös 2000-luvulla dokumenttiteatteri palvelee oppositiopolitiikkaa, mutta uudella tavalla, Derek Paget analysoi. (Forsyth & Megson 2009, 234.)

Dokumentaariset esitysmuodot taiteessa, valokuvassa, teatterissa, elokuvissa ja televisiossa ovat nousseet esiin osin siksi, että kansalaiset luottavat viranomaisia ja dokumentteja enemmän tapahtumien ”silminnäkijöihin”. Syynä on ”kasvava tyytymättömyys poliittiseen päätöksentekoon ja luottamuksen puute yhteiskunnan instituutioihin, kuten terveydenhuoltoon, poliisiin ja oikeusistuimiin”, Paget kirjoittaa. (Forsyth & Megson 2009, 234-235.)

The proliferation of documentary modes in a variety of media can be regarded as part of a cultural response to changed circumstances nationally and globally - a response in which distrust is the default position. (Forsyth & Megson 2009, 235.)

Siis lähtökohtana on aina epäluottamus. Tämän asenteen aistii Suomessa, ja eräissä poliittisen eliitin korruption ja talouskriisin tallomissa maissa ajatus lienee vielä vallitsevampi. Pagetin mukaan useat keskeiset 2000-luvun dokumenttiesitykset liittyvät postmoderniin poliittiseen kulttuuriin, jossa vastalauseilla ei ole mitään vaikutusta vallankäyttöön. Paget tuntuu väittävän, että myös dokumenttiteatteri osin alistuu tähän. (Forsyth & Megson 2009, 235.)

Hallitsijoiden ja hallittujen välillä on huutava luottamuspuola; katseet ovat kääntyneet kirjailijoihin ja taiteilijoihin hieman samaan tapaan kuin *samizdat*-kulttuurin eli maanalaisen julkaisutoiminnan ja rautaesiripun Itä-Euroopassa. Kirjailijat ja taiteilijat pyrkivät autenttiseen silminnäkijyyteen välittääkseen totuutensa. Todistuksen (testimony) ja silminnäkijyyden (witness) korostuminen medioituneessa yhteiskunnassa liittyy siihen, että dokumenteista on tullut haavoittuvaisia postmodernille epäluulolle ja informaationhallinnalle (information-management, spin). Silminnäkijään vielä luotetaan. (Forsyth & Megson 2009, 235.)

Todistusterminologiaa ovat käyttäneet dokumenttiteatterissa muutkin kuin

Derek Paget.⁶⁰ Emily Mann on käyttänyt termiä 'theatre of testimony', Haren *The Permanent Wayn* lehtiarviossa esitystä kutsutaan termillä 'testimonial theatre'. (Forsyth & Megson 2009, 235.)

Ensikäden silminnäkökokemuksen ja -kuvauksen siirtäminen teatteriin on Pagetin mukaan vaativaa. "Se edellyttää teatteriryhmältä toisentyypistä sitoutumista kuin täysin fiktiivisen aineiston näyttämölistäminen."⁶¹

1.13. Online-kulttuuri, medioituminen ja esityksellinen läsnäolo

Alan Filewodin mukaan vallitseva historiallinen dokumenttiteatterin määrittely kuuluu näin: "dokumenttiteatteri on paikallisen kommunikaation muoto, joka kritisoi ja inhimillistää joukkotiedotusvälineiden virtaavaa informaatiota" (Forsyth & Megson 2009, 60). Dokumenttiteatteri käy samaa matkaa median kanssa, mutta vaivaantuu tämän seurasta tuon tuosta. Carol Martin tarkentaa, että dokumenttiteatterilla on kolme realiteettia: itse tapahtuma, joka tapahtui, median versio(t) tapahtuneesta sekä teatterillinen tulkinta tapahtuneesta. (Forsyth & Megson 2009, 75.) Myös itse todellisuus ja tapahtumat ovat medioituneita. Dokumenttiteatteri joutuu toimimaan tässä medioituneessa todellisuudessa. (Forsyth & Megson 2009, 74-75.)

Even though we know that media 'cooks' its raw data both in the very recording and even more certainly in the editing, presentation, distribution, and commenting on events - -, we still tend to accept as true what we see - -. We've been trained to understand that media such as film, photography,

⁶⁰ On hyvä huomata, että termillä silminnäköjät/todistajat on sekä juridiikkaan että uskuntoon viittaava juonteensa.

⁶¹ Paget jakaa todistajateatterinsa osiin: Valmistava vaihe, jossa nauhoitukset litteroidaan, niitä editoidaan ja tekstiä harjoitellaan, on nimeltään "Recording of Witness". Esitystä hän kutsuu todistuksenannoksi "Bearing Witness". Näyttelijät välittävät (transmit) ja katsojat vastaanottavat (receive) todistusta. (Forsyth & Megson 2009, 236.)

television and radio are transparent even as we know they always are constructions and can be fabrications. Despite this, media becomes the credible evidence of past liveness. (Forsyth & Megson 2009, 75.)

Philip Auslander huomauttaa, että nykyesitystaide kohtaa ironisen tilanteen: siinä missä televisio alkujaan jäljitteli teatterin keinoja ja jopa pyrki korvaamaan sen välineenä, itse esitystaide on kehittynyt muistuttamaan koko ajan enemmän medioitunutta diskurssia. (Forsyth & Megson 2009, 75.) Teatteriteoreetikko Hans-Thies Lehmannin mukaan teatterin tulevaisuus näyttäisi olevan ”ensi näkemältä” riippuvainen siitä mukautuuko se informaatioteknologioihin, kuvien ja simulaatioiden, vailla vastinetta olevien kuvien, kiihtyneeseen kiertoon. Hän kirjoittaa, että fragmentaarisen mediahavainnoimisen heijastumana voidaan pitää kohtausten ja toiminnallisten hetkien kerrostumista sekä toistuvaa ja yllättävää keskeytymistä. Hän vertaa nykyteatterin kerrontaa television kanavasurffailuun. (Lehmann 2009, 370-372.)

Näyttämön täytyy muistuttaa ulkoista merkkimaailmaa, jotta se voisi artikuloida kokemuksia. (Lehmann 2009, 371-372.)

Dokumenttiteatteri toden totta sopii nykyiseen jatkuvasti keskeytyvään, mutta kaikkialla läsnä olevaan ’online-kulttuuriin’. Ihmisten nyt jo arkisesti käyttämässä verkossa ja sosiaalisessa mediassa läsnäolo ymmärretään uudella tavalla. Autenttisuuden ja läsnäolon tunne voidaan saavuttaa jonkin median lävitse.⁶²

Uusi teknologia on ollut kautta historian tärkeä apuväline näyttämöllistettäessä dokumentteja. Dokumenttiteatterissa henkilö tai tapahtuma voidaan esittää autenttisen videon tai kuvan kautta, jonkin median välityksellä. Dokumenttiteatterissa arkistomateriaali luo ”läsnäolon” ja ”toden” tuntua:

⁶² Esimerkiksi itse koin ”osallistuvani” Iranin vihreään vallankumoukseen seuraamalla Twitter-päivityksiä Teheranin mielenosoituksista 12.6.2009 järjestettyjen vaalien jälkeen sekä välittämällä tietoa tapahtumista sosiaalisessa mediassa ja Yleisradion uutissivuilla.

" - - The voice and body are together and separate at the same time", reminding us that new media creates new ways of understanding and experiencing embodiment. The very "originals" that documentarians draw on are increasingly virtual archives, which confer legitimacy and give a strong feeling of "being there", of the "real thing". (TDR 2006, 10. Martin.) (Kirjoittaja viittaa teatteriohjaaja Chris Mirton kanssa käymäänsä keskusteluun.)

Martin jatkaa, että arkistoihin tukeutuminen saa dokumenttiteatterin muistuttamaan enemmän todellisuutta (actuality) kuin fiktiota. Martin tarkoittaa arkistoilla dokumenttiteatterissa käytettyjä dokumentteja kuten "haastatteluja, asiakirjoja, pöytäkirjoja, äänityksiä, videota, filmejä ja valokuvia". Hänen mukaansa useimmat nykydokumenttiesitykset väittävät kaiken lavalla esitetyn pohjautuvan arkistomateriaaliin. Martinin mukaan dokumenttiteatteri hyödyntää teknologiaa mahdollistaakseen todellisuuden tai tapahtumien uskottavan toisintamisen. Dokumenttiteatterissa "teknologinen postmoderni kohtaa suullisen perinteen teatterin". (TDR 2006, 9)

Technology is often the initial generating component to the tripartite structure of contemporary documentary theatre: technology, text, and body. (TDR 2006, 9)

Lehmannin mielestä "suhteellisen epäkiinnostavaa on mediumien käyttö 'uskollisemman', tehokkaamman tai selkeämmän representaation nimissä" (Lehmann 2009, 379). Hän ei innostu "hi-tech-teatterista", joka apinoi mediaestetiiikkaa. Hänen mielestään 'draaman jälkeisen teatterin' mahdollisuudet piilevät toisaalla: "aitoudessa ja ajattelemisessa". (Lehmann 2009, 373.) Myös dokumenttiteatterissa nämä vaarat ja mahdollisuudet ovat koko ajan läsnä. Toisaalta Lehmann myöntää, että tekniikka on kuulunut teatteriin aina: "Teatterista nauttiminen on aina tarkoittanut myös nauttimista mekaniikasta, 'paukkeesta ja räminästä'". (Lehmann 2009, 377.)

On selvää, että teknologia ja erilaiset mediat ovat kiinteämpi osa arkipäiväämme kuin vielä vaikkapa 1990-luvun puolivälissä. Siksi päättelen, että myös teatterissa yleisö sulattaa ne aiempaa paremmin.

Teatteriohjaaja Susanna Kuparinen kertoo tavoitelleensa dokumenttiteatteriesityksissään nimenomaan autenttisuutta (Kuparisen

haastattelu, 18.5.2010). Autenttisuuden tavoitteluun ovat pyrkineet myös tämän vuosituhaten television reality-ohjelmat: shokeeraavuuksia tavoittelevat madonsyöntikilpailut, ihmisten arkea ”24/7” jakelevat formaatit sekä tunteita esiin ronkkivat ihmissuhdeleikkelyt. Dokumenttiteatteria on ehkä vähän epäreilua verrata näihin, mutta jotkin tosi-tv:n ja autenttisen teatterin yleisösegmentit ovat epäilemättä päällekkäisiä.

Deirdre Heddon huomioi kirjassaan *Autobiography and Performance* omaelämäkerrallisten esitysten trendin. Henkilöiden omat tarinat ovat myös yksi dokumenttiteatterin muoto. Heddonin mukaan jotkut näyttelijät näkevät omaelämäkerrallisuuden itsetarkoituksellisena ja autuaaksitekevänä. Henkilökohtaisen revittely lavalla on samaa perua kuin tunnustuksellisuus mediassa ja internetissä. (Ellison 2009, 345.)

Given our current confessional society and the over-saturation of testimonial material in the media and on the Internet, Heddon acknowledges that many actors turn to naive autobiographical performance in hopes of making their big break - - and that much autobiographical performance work has become formulaic. (Ellison 2009, 345.)

Omaelämäkerrallisuus voi Heddonin mukaan kuitenkin toimia teatterissa, jos tekijät muistavat, että yksityinen on poliittista ainoastaan kertoessaan samalla jostain muustakin kuin henkilöstä itsestään. Hän kehottaa tekijöitä tutkimaan toisen aallon feminismien ajatuksia yksityisen ja poliittisuuden suhteesta. (Ellison 2009, 345-346.)

Janelle Reineltin mukaan monet menestyneet dokumentaariset näytelmät on rakennettu ennenaikaisesti kuolleen tavallisen ihmisen tarinan ympärille. Esimerkiksi Matthew Shephard, Stephen Lawrence, Rachel Corrie ja David Kelly muuttuivat julkisiksi symboleiksi väkivaltaisen kuolemansa olosuhteiden takia. Kuolemat liittyivät poliittisesti merkittäviin tapahtumiin. (Forsyth & Megson 2009, 18.)

1.14. Median kyky kertoa maailmasta heikentynyt

Michael Andersonin mielestä dokumentaarisen teatterin kansainvälisessä suosiossa voi olla kyse sen sisältöjäkin enemmän muun mediaympäristön puutteista. Journalismi ei kytkeydy ihmisten elämään, eikä tuota siihen toivottuja merkityksiä. (Anderson 2007, 167.) Janelle Reineltin mukaan dokumenttielokuvan- ja teatterin suosioon on vaikuttanut oleellisesti lisääntynyt tietoisuus poliitikkojen ja pr-väen kieputustaktiikoista (spin) sekä valtamedian kykenemättömyys selittää kansalaisille monimutkaisia yhteiskunnallisia tapahtumia. (Forsyth & Megson 2009, 12.) Susanna Kuparisen mukaan Suomessa ”politiikan journalismi on ihan helvetin surkeessa jamassa”. Kuparisen mielestä media raportoi politiikasta kuin pelistä. ”Puretaan peliä, eikä päämääriä, eikä arvoja.” Kuparisen mukaan yhteiskunta on murrosvaiheessa. Esimerkiksi tuloerot kasvavat ja hyvinvointivaltion perusta rapautuu. Ihmiset havaitsevat tämän. Kansalaiset odottavat, että journalismi selittäisi ”mistä tämä kaikki johtuu ja mitä siitä seuraa”. Ihmiset kaipaavat kausalityttöjä. ”Mun mielestä media on pettänyt tässä”, Kuparinen sanoo. Kehitys on hänen näkemyksensä mukaan lisännyt dokumenttiteatterin suosiota. (Kuparisen haastattelu, 11, 15-16.) Robin Soans sanoo, että normaalit raportoinnin kanavat, joilta odotetaan vastuullisuutta ja totuudellisuutta, eivät olen enää luotettavia. Hänen mukaansa vain taiteissa humanistinen lähestymistapa on tärkeämpää kuin raha tai kunnianhimo. Joten taiteilijoiden on esitettävä vaikeat kysymykset. (Hammond & Steward 2008, 17.) Anderson huomauttaa, että kaupallisuus, osakkeenomistajien etu ja suuruuden ekonomia ovat yksipuolistaneet mediasisältöjä (Anderson 2007, 153). Media on keskittynyt (mediakonvergenssi) Suomessa ja kansainvälisesti viime vuosikymmeninä. Mediavalta ja poliittinen valta kietoutuvat toisiinsa tiiviimmin, Anderson kirjoittaa. Australialainen senaattori John Faulkner on tiivistänyt kehityksen Andersonin mukaan näin:

”News now comes packaged, enhanced with manipulative sound and image. Stories that don’t suit simplistic solutions are dropped.” (Anderson 2007, 153.)

Oma havaintoni uutistyyöstä on saman suuntainen.

Myös demokratia on Andersonin mukaan vaarassa. ”Monimutkaisista yhteiskunnallisista prosesseista on tehty mediassa *Selviytyjät*-realityn kevytversio”, senaattori Faulkner täräyttää Andersonin mukaan.

Yleisön kiinnostus tuotteistettuihin uutis- ja ajankohtaisohjelmiin on romahtanut Australiassa, Isossa-Britanniassa ja Yhdysvalloissa. Esimerkiksi Australiassa tärkeimmät ajankohtaisohjelmat menettivät 1990-luvulla kolmanneksen katsojistaan. Andersonin mukaan kehitys on tämän jälkeen vain kiihtynyt. Hän huomauttaa lisäksi, että australialaisten itsensä tekemä tv-draama on vähentynyt maan televisiossa radikaalisti. (Anderson 2007, 153-154.) Media ei enää resonoi meissä.

This lack of diverse voices and stories in our community may be a contributor to the resurgence and evolution of the Verbatim Theatre form, both nationally and internationally. (Anderson 2007, 154.)

Samoin kuin blogit internetissä ovat tuoneet vaihtoehdon valtavirtamedialle, on dokumenttiteatteri tuonut esiin moniarvoisesti ääniä, joita ei kuulla iltauutisissa. (Anderson 2007, 154.)

Hans-Thies Lehmannin mukaan koko nykyteatterin synty on kytöksessä median kehitykseen. Lehmann kirjoittaa hittiteoksessaan 1970-90-lukujen postmodernista teatterista.⁶³ (Lehmann 2009, 51.)

1970-luvulla alkaneen mediakentän laajentumisen ja median arkipäiväistymisen myötä päästään - - todistamaan uuden monimuotoisen teatterillisen diskurssimuodon syntyä; muodon, jota tässä nimitetään 'draaman jälkeiseksi teatteriksi'. (Lehmann 2009, 51.)

⁶³ Joiltain osiltaan dokumentaarinen teatteri ei sovellu Lehmannin paradigmaan olleenkaan. Jää myöhemmän tutkimuksen aiheeksi selvittää, ovatko nyt nähtävät dokumentaarisen teatterin muodot 'draaman jälkeisen teatterin' ilmentymiä, vai jopa vastareaktio tälle postdraamalliselle teatterille. Esimerkiksi, Lehmannin mukaan eepin teatterin sanasto ei sovellu postdraamallisen teatterin analysointiin (Lehmann 2009, 69).

Lehmannin mukaan median kehitys on vaikuttanut teatteriin lajina. Samaa hakee Anderson, mutta kokonaan toisesta suunnasta, ja toisena aikana. Andersonin mielestä teatterikontekstissa yleisö voi arvioida politiikan ja mediamaiseman autenttisuutta, siis huomata näiden puhuntojen epäaitouden kun diskurssi on toinen. Esimerkkinä hän mainitsee *Version 1.0* -teatterin esitykset *A Certain Maritime Incident* ja *Wages of Spin*. Niissä asetetaan näyttämöllä kontrastisesti vastakkain uutismateriaalia ja poliittisia puheita yhteiskunnan marginaalissa käydyn keskustelun kanssa. Näyttämöllä voidaan myös suoraan esittää poliittista kieputuspuhetta (spin), kuten David Haren näytelmässä *Stuff Happens* (2004), jossa näyttämöllä esitetään sitä samaa manipuloivaa retoriikkaa, jota käytettiin kun Irakin sotaa perusteltiin kansalle. (Anderson 2007, 155.)

The paradox here is that in these times of reductionist media coverage, the inauthentic - the recognisably phoney, constructed language of spin - becomes the authentic language of 'news'. That it presents diverse content makes Verbatim Theatre therefore an anomaly in the current media landscape. (Anderson 2007, 155.)

Andersonin mukaan dokumenttiteatteri perinteisesti esittelee useita näkökulmia ja totuuksien variaatioita: näytelmien henkilöiden tarinoiden ja kielen kautta lavalla esitetään väistämättä monikerroksisia totuuksia. Yleisö tiedostaa todistavansa jaettua todellisuutta, oli aihe sitten paikallinen tai globaali, voidaan reflektoida näytelmän sisältöä yhtä aikaa älyllisesti sekä emotionaalisen eläytymisen kautta. (Anderson 2007, 156.)

Näytelmäkirjailija David Edgarin mukaan poliittiselle teatterille riittää kysyntää New Yorkin WTC-iskujen jälkeisessä maailmassa. Edgar on sanonut, että television dokumenttiohjelmat ovat jääneet ”tosi-tv:n telaketjujen alle”. Edgarin mukaan dokumenttiteatteri täyttää jäljelle jäänyttä aukkoa. Näytelmäkirjailija David Hare huomauttaa, että jälleen kerran teatteri taidemuotona katsoo oman piirinsä ulkopuolelle ja yrittää selittää mikä on roolimme historian suurten muutosten keskellä. (Anderson 2007, 156.) Hare kysyy:

And if this kind of work does appear even more necessary and affecting at

this particular time, doesn't that tell us something about the time as much as the work? (Anderson 2007, 156.)

Andersonin mielestä dokumentaarinen teatteri kykenee kertomaan autenttisia, luotettavia ja moniarvoisia (diverse) tarinoita, jotka esittävät todellisuuden kompleksisuudenkin niin, että siihen voi eläytyä. Dokumenttiteatteri kytkeytyy yleisöönsä sekä intellektuaalisesti että emotionaalisesti. (Anderson 2007, 167.)

The main reason for its (Verbatim Theatre's) resurgence lies more in the community's need to hear diverse and authentic voices, to be presented with multiple voices and perspectives, to be informed, engaged and transformed. (Anderson 2007, 167.)

7. Johtopäätökset

Dokumentaarinen teatteri on laaja käsite. Dokumentaarinen teatteri on tutkimuksessani oma teatterilajinsa, ja siihen lukeutuu erilaisia alalajeja, joilla on omat konventionsa. Tällaisia alalajeja ovat esimerkiksi verbatim-teatteri eli sanasanainen teatteri (aineistona haastattelut), tribunal-teatteri eli oikeussaliteatteri (asiakirjat) ja living newspaper -teatteri eli sanomalehtiteatteri (mediatuotteet). Osa yhteisöteatterista lukeutuu myös dokumentaarisen teatterin piiriin. Määritelmän ei tule olla liian tiukka. Esitys, jolla on dokumentaarista arvoa, on dokumenttiteatteria.

Miksi dokumenttiteatteri koki uudelleensyntymän vuosituhaten taitteessa? Taustalla on yhteiskunnallisia kehityskulkuja. Niistä merkittävimpänä talouden globalisoitumisesta seurannut 1) kriisien ylikansallistuminen ja kansalaisten lisääntynyt huoli maailman ongelmista, 2) median osittainen epäonnistuminen selittää maailman tapahtumia⁶⁴ ja suhtautua kriittisesti vallanpitäjiin sekä 3) epäluottamuksen kulttuuri, jossa kansalaiset ovat saaneet tarpeekseen poliitikkojen kieputuspuheesta, mutta kaipaavat samalla kokemuksellista tietoa ajasta, jota elämme⁶⁵.

2000-lukua on leimannut huoli ilmastonmuutoksesta, globalisaation vaikutuksista työpaikkoihin ja ihmisoikeuksiin sekä yksinäiseksi maailmanvallaksi jääneen Yhdysvaltojen politiikasta. Vastareaktioita ovat olleet ”globalisaatiokriittiset” joukkoprotostoinnit vuosituhaten alussa esimerkiksi Seattlessa ja Göteborgissa sekä kansainvälinen Irakin ja Afganistanin sotien vastainen kansalaisliike 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen puolivaiheilla. Samaan aikaan valtamedian omistus on keskittynyt ja sisältö viihteellistynyt⁶⁶.

Dokumentaarinen teatteri on tarjonnut kokemuksellisen kanavan kertoa merkittävistä historiallisista tapahtumista yksilöiden ja mikrohistorian kautta.

⁶⁴ (Anderson 2007, 154, Kuparisen haastattelu.)

⁶⁵ (Forsyth & Megson 2009, 235.)

⁶⁶ Muun muassa: (Anderson 2007.)

Derek Pagetin mukaan dokumenttiteatteriesitykset uudelleenarvioivat historiaa paikallisesti, kansallisesti tai kansainvälisesti. Ne korottavat alistettuja tai marginalisoituja yhteisöjä sekä tutkivat ristiriitoja herättäviä tapahtumia ja aiheita paikallisessa, kansallisessa tai kansainvälisessä kontekstissa⁶⁷. Esimerkkejä historian käsittelystä yksilöiden kautta ovat näytelmät *Marsinah Menggugat* (1997, Indonesia), *Three posters* (2000, Libanon), *My Name is Rachel Corrie* (2005, Yhdysvallat) ja *I've Got Something to Show You* (2005, Iso-Britannia). Mikrohistoriaa on käsitelty lukuisissa oikeussalinäytelmissä Isossa-Britanniassa ja vaikkapa näytelmissä *Through the Wire* (2005, Australia), *Bear Mountains* (2006, Yhdysvallat) ja *Valtuusto* (2008, Suomi).

Dokumentaarisen teatterin tehtävä on ollut 2000-luvulla pitkälti samankaltainen kuin vaihtoehtomedian. Teatteri eroaa muusta mediasta siinä, että se tarjoaa kokemuksia, jonka avulla informaatiota, päivittäistä tahdotonta uutisvirtaa, voi jäsenellä merkityksiksi. Jäsentely tapahtuu kollektiivisesti pienyhteisössä, ensin dokumenttiteatteriesityksen työryhmän ja sen lähteiden kesken, sitten yhdessä yleisön kanssa.

Maailmanpolitiikka on muuttunut WTC-iskujen jälkeen. Koemme elävämme murroksen aikaa. Haluamme kirjoittaa mennyttä meille mieleiseksi, muovata tulevaisuutta. Dokumentaarinen teatteri tarjoaa tähän välineet. Carol Martinin mukaan syyskuun 11. päivän iskujen jälkeistä dokumenttiteatteria on leimannut ”hätä kamppailu tulevaisuuden historiankirjoituksesta”⁶⁸. Dokumenttiteatteri on herännyt henkiin protestoinnin aikakausina. Kansalaisten poliittinen aktiivisuus etsii uusia muotojaan. Puoluepolitiikka koetaan etäiseksi ja yhdenasianliikkeet ovat nostaneet päätään 2000-luvun taitteessa. Nykyään vaikkapa yksittäiset kulutusvalinnat koetaan poliittisina. Teatteri joutuu fokusoimaan kerrontansa yhteen asiaan kerrallaan. Dokumenttiteatterilla on parhaimmillaan katalyyttistä validiteettia, liikkeelle laittava vaikutus. Esimerkiksi Ros Horinin näytelmä sai yleisön kiinnostumaan

⁶⁷ (Forsyth & Megson 2009, 227-228)

⁶⁸ (TDR 2006, 9. Martin.)

vastaanottokeskuksen arjesta ja auttamaan paikallisia pakolaisia⁶⁹.

Poliittisesti valveutunut kansalainen ei kuitenkaan halua, että hänelle tuputetaan tietoa. Uudenaikainen dokumenttiteatteri pyrkii kertomaan asiansa moniäänisesti, eikä toittamaan ilmoille yhtä totuutta⁷⁰. Osassa dokumenttiteatteriesityksiä yhteiskunnallinen ongelma tai kipupiste pidetään moniarvoisuuden tai objektiivisuuden nimissä hieman etäällä⁷¹. Nykykatsoja ei halua piehtaroida vääryyksissä, ja brechtiläinen vieraannutus tuntuu taas raikkaalta. Robin Soansin mielestä yleisö tulee katsomaan verbatim-näytelmää ajatellen, että ”siinä ei valehdella”⁷². Tämä lupaus viehättänee yleisöä. Soansin mukaan katsojat odottavat, että esitys haastaa heidän mielipiteensä. Dokumenttiteatterissa yleisö saa aktiivisen roolin. Katsojat haluavat uskoa muutoksen mahdollisuuteen.

Yksi suosion syy piilee dokumentaarisen teatterin kerronnan tuttuudessa. Kerronta on usein henkilökohtaista tai autenttista. Emme luota poliitikkoihin tai toimittajiin, mutta yksilön omakohtainen todistus tuntuu meistä luotettavalta. Vapaana kulkevasta informaatiosta on tullut meidän silmissämme epäluotettavaa, haavoittuvaista postmodernille epäluulolle ja informaationhallinnalle⁷³. Henkilökohtaisen korostuminen näkyy nähdäkseni verkossa blogikirjoituksina ja Twitter-päivityksinä sekä valtamediassa kolumnien ja subjektiivisten kannanottojen lisääntymisenä. Myös 2000-luvun suositut dokumenttielokuvat nojaavat tekijän subjektiiviseen läsnäoloon ja havaintoihin (*Super Size Me*, Michael Mooren tuotanto, John Websterin *Katastrofin aineksia*). Silminnäkiisyys on vallitseva mediakoodi, tiedon välittäjän ei haluta vääntelevän todellisuutta. Kun kaivataan kokemuksellisuutta, on todennäköistä, että teatterissa tavallisen autenttisen ihmisen tarina on kokemuksellisempi kuin kirjoitettu fiktiivinen tarina. Stanislavskilainen eläytyvä

⁶⁹ (Anderson 2007, 160-166.)

⁷⁰ Moniäänisyydestä puhuvat esimerkiksi Michael Anderson ja Erica Nagel. (Nagel 2007, 159.)

⁷¹ (Kuparisen haastattelu.)

⁷² (Hammond & Steward 2008, 18-19, 23.)

⁷³ (Forsyth & Megson 2009, 235.)

näyttelemine ja yleisesti ottaen 'neljän seinän teatteri' tuntuu kotielokuvateattereiden ja 3D-elokuvien aikakautena vanhanaikaiselta: teatteri jää eläytyvässä tarinankerronnassa auttamatta kakkoseksi, kun vastassa on kansainvälinen elokuvatuotanto. Teatterilta odotetaan muita keinoja, esimerkiksi etäännyttävän teatterin keinoja.

Dokumenttiteatteri on kerronnaltaan hyvin nykyaikaista teatteria. Se käyttää uudenaikaista video- ja äänikerrontaa, joskus esityksen osana voi olla kommunikaatioviestintä, johon olemme tottuneet verkossa. Dokumentaarinen teatteri mukailee medioitunutta elämäämme. Teknologian asemaa dokumenttiteatterissa korostaa esimerkiksi Carol Martin.

Oma ulottuvuutensa on tunnustuksellinen online-kulttuuri sekä television reality-sarjat. Olemme tottuneet mediakerronnassa ja henkilökohtaisessa elämässämme levittämään yksityisimmätkin asiamme kaikkien nähtäville. Samoin dokumentaarinen teatteri voi lähestyä tunnustuksellisuudessaan sosiaalipornoa. Toisaalta luulen, että nykyaikana 'autenttisuuden' ei suhtauduta kovin suurella vakavuudella. Esimerkiksi sosiaalisen median henkilöprofiileissa osataan identiteettileikki. Kuten Florian Malzacher toteaa, "autenttisuus on vain tunne"⁷⁴. Luulen, että yleisö jakaa tämän käsityksen. Hans-Thies Lehmann vertaa nykyteatterin kerrontaa television kanavasurffailuun⁷⁵. Dokumentaarinen teatteri on usein fragmentaarista, kerronta vastaa sikäläkin alati keskeytyvää arkeamme.

Väheksyä ei voi sitäkään seikkaa, että dokumentaarinen teatteri tarvitsee esityksen osaksi lähiyhteisöään toisella tavalla kuin klassikkonäytelmiä tuottaessa. Teatterin tekijät joutuvat laskeutumaan norsunluutornistaan. Tämä sanasanaisen teatterin, Ison-Britannian verbatim-teatterin, perinne lähentää teatteria ja sen yleisöä. Teatteri löytää uusia yleisöryhmiä, jotka puolestaan saavat uusia kokemuksia. Myös tekijät kokevat saaneensa uudenlaisen yhteyden yleisöönsä. Näin ensimmäistä dokumenttiesityskokemustaan näyttelijänä kuvaa Robin Soans:

⁷⁴ (Dreyse & Malzacher 2008, 38-39.)

⁷⁵ (Lehmann 2009, 370-372.)

*A few lines into my first long monologue, I became aware that the audience was listening. And not just listening, but really listening.*⁷⁶

Unohtaa ei sovi myöskään teatterin yksikertaisuuden kauneutta. Australialaista Kate Gaulia (Andersson 2007, 163) mukaillen: Tarina ja huoneellinen ihmisiä ovat teatterin ydin. Dokumenttiteatterin vahvuus on siinä, että se on perustarinankerrontaa: siis mennään ihmisten pariin, etsitään tarina ja tuodaan se ihmisten kuultavaksi. Kun meistä tuntuu, että olemme hukassa suuressa maailmassa, haluamme palata pienten asioiden äärelle, perusasioihin, oman yhteisöemme tarinoihin.

⁷⁶ (Hammond & Steward 2008, 22.)

Eräitä 1990- ja 2000-lukujen dokumentaarisen teatterin tekijöitä

(Tekijän nimi, kotimaa. Tutkimukseni lähde, jossa tekijä mainitaan.)

Alvis Hermanis⁷⁷, Liettua. (Abrams, Joshua; Parker-Starbuck, Jennifer 2008: *Betwixt and Between. Youthful Vitality and Renewal in a Twenty-Three-Hundred-Year-Old City. A Journal of Performance and Art PAJ* 88, (76-84).)

Anna Deavere Smith, Yhdysvallat. (Beasley, Heather: *Theatre Journal* 61:2, maaliskuu 2009.)

Chris Mirto, Yhdysvallat. (*TDR* 2006, 10.)

David Hare, Iso-Britannia. (Anderson, Michael 2007: *A Resurgence of Verbatim Theatre. Authenticity, Empathy and Transformation. Australasian Drama Studies* 50, (153-169).

Emily Mann, Yhdysvallat. (Beasley, Heather: *Theatre Journal* 61:2, maaliskuu 2009.)

Kate Gaul, Australia. (Anderson, Michael 2007: *A Resurgence of Verbatim Theatre. Authenticity, Empathy and Transformation. Australasian Drama Studies* 50, (153-169).)

Leea Klemola, Suomi. (Hynynen, Reetta: *Utain – Tampereen yliopiston toimittajakoulutuksen verkkolehti* 9/2005)⁷⁸

Lola Arias, Argentiina/Saksa. (Moring, Kirsikka: *Lapset tositateatterin kertojina. Helsingin Sanomat* 21.8.2008.)

⁷⁷ Alvis Hermaniksesta kirjoittaja toteaa, että hänen töitään pidetään hyperrealistisina, mutta hän käyttää myös devising-menetelmiä, ja näyttelijät luovat jäljittelyllään ”eräänlaista dokumenttiteatteria”. Artikkelissa puhutaan esityksestä *Long Life*.

⁷⁸ Klemola kutsuu haastattelussa itse itseään Kokkola-näytelmän yhteydessä dokumenttiteatterin tekijäksi.

Luca Ronconi, Italia. (Moring, Kirsikka: Nykyhamlet kostaa kuudesti laukeavalla. Helsingin Sanomat 18.3.2006.)

Max Stafford-Clark, Iso-Britannia. (Anderson, Michael 2007: A Resurgence of Verbatim Theatre. Authenticity, Empathy and Transformation. Australasian Drama Studies 50, (153-169).)

Merle Karusoo, Viro. (Moring, Kirsikka: Viron top ten. Helsingin Sanomat 15.9.2009.)

Moisés Kaufman, Yhdysvallat. (TDR 2006, 9.)

Nicholas Kent, Iso-Britannia. (Anderson, Michael 2007: A Resurgence of Verbatim Theatre. Authenticity, Empathy and Transformation. Australasian Drama Studies 50, (153-169).)

Paul Brown, Australia. (Anderson, Michael 2007: A Resurgence of Verbatim Theatre. Authenticity, Empathy and Transformation. Australasian Drama Studies 50, (153-169).)

Peter Cheeseman, Iso-Britannia. (Thornber, Rober: muistokirjoitus. Guardian 29.4.2010.)

Ping Chong, Yhdysvallat. (Wehle, Philippa 2004: Citizen of the World. Ping Chong's Travels. A Journal of Performance and Art PAJ 76, (22-32).)

Rabih Mroué, Libanon. (Forsyth & Megson 2009, 76.)

Ratna Sarumpaet, Indonesia. (Winet, Evan 2009: Darwin Between "Umat" and "Rakyat". Islam and Nationalism in Indonesian Modern Theatre. Theatre Journal 61:1, (43-64).)

Richard Norton-Taylor, Iso-Britannia. (Leach, Robert 2008: Theatre studies. The Basics.)

Robin Soans, Iso-Britannia. Anderson, Michael 2007: A Resurgence of Verbatim Theatre. Authenticity, Empathy and Transformation. Australasian Drama Studies 50, (153-169).

Ros Horin, Australia. (Anderson, Michael 2007: A Resurgence of Verbatim Theatre. Authenticity, Empathy and Transformation. Australasian Drama Studies 50, (153-169).)

Stefan Kaegi, Sveitsi/Saksa. (Moring, Kirsikka: Lapset tositateatterin kertojina. Helsingin Sanomat 21.8.2008.)

Susanna Kuparinen, Suomi. (Moring, Kirsikka: Yhteiskunta ei ole äitisi. Helsingin Sanomat 22.10.2008.)

Vladimir Pankov, Venäjä. (Vuori, Suna: Kännissä kuin kirurgi. Helsingin Sanomat 11.8.2009.)

Käsitteet

Dokumenttiteatteri ja sen sukuisen teatteri viitataan myös käsitteillä:

Suomeksi: todellisuusteatteri, tositeatteri, dokudraama, tunnustusteatteri sekä kirjenäytelmä, pamflettiesitys.

Englanniksi: documentary theatre (USA), verbatim theatre (Iso-Britannia), interview theatre, testimonial drama, theatre of testimony, theatre of fact, factio (vrt. fiction), nonfictional theatre, theatre of reportage, theatre-as-journalism, oral history theatre, docudrama, ethnodrama.

Lähteet

Painetut lähteet

Aaltonen, Jouko 2006: Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa. Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Like / Otava, Keuruu.

Aikio, Annukka (toim.) 1994: Uusi sivistyssanakirja. Otava, Keuruu.

Bergman, Ingmar 2000 (1987): *Laterna Magica*. Otava, Keuruu.

Dawson, Gary Fisher 1999: *Documentary Theatre in the United States. An Historical Survey and Analysis of its content, form and stagecraft*. Greenwood Press, Westport.

Dreyse, Miriam; Malzacher, Florian (toim.) 2008: *Experts of the Everyday. The Theatre of Rimini Protocoll*. Alexander Verlag, Berliini.

Esslin, Martin 1980: *Draaman perusteet*. Gummerus, Jyväskylä.

Filewod, Alan 1987: *Collective Encounters. Documentary Theatre in English Canada*. University of Toronto Press, Toronto.

Forsyth, Alison; Megson Chris 2009: *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*. Palgrave Macmillan, Hampshire.

Hammond, Will; Steward, Dan 2008: *Verbatim verbatim. Contemporary Documentary Theatre*. Oberon Books, Lontoo.

Helke, Susanna 2006: *Nanookin jälki. Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla*. Gummerus, Jyväskylä.

Hotinen, Juha-Pekka 2002: *Tekstuaalista häirintää. Kirjoituksia teatterista*,

esitystaiteesta. Like / Otava, Helsinki.

Ihonen, Markku; Ihonen, Maria 2005: Kirjallisuuden opinnäyteopas. Tampereen yliopiston taideaineiden laitos. Tampereen yliopistopaino.
Kielitoimiston oikeinkirjoitusopas, 2007. Kotimaisten kielten tutkimuskeskus. Tampereen yliopistopaino, Tampere.

Leach, Robert 2008: Theatre studies. The Basics. Routledge, New York.
(Saatavuus: Google Books)

Lehmann, Hans-Thies 2009 (1999/2005): Draaman jälkeinen teatteri. Like / Otava, Keuruu.

Nichols, Bill 1991: Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary. Bloomington, Indiana UP.

Paget, Derek 1990: True stories? Documentary drama on radio, screen, and stage. Manchester University Press.

Plantiga, Carl R. 1997: Rhetoric and Representation in Nonfiction Film. Cambridge University Press.

Rickman, Alan; Viner, Katharine 2005: My Name is Rachel Corrie. Nick Hern Books, Lontoo.

Stok, Danusia 1998: Kieslowski on Kieslowski. Like, Helsinki.

Taylor, Diana 2003: The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas. Duke University Press, Durham.

Wickham, Glynn 1992: Teatterihistoria. Phaidon Press Limited, Teatterikorkeakoulu ja Painatuskeskus, Helsinki.

Artikkelit

Abrams, Joshua; Parker-Starbuck, Jennifer 2008: Betwixt and Between. Youthful Vitality and Renewal in a Twenty-Three-Hundred-Year-Old City. *A Journal of Performance and Art PAJ* 88, (76-84).

Anderson, Michael; Wilkinson, Linden 2007: A Resurgence of Verbatim Theatre. Authenticity, Empathy and Transformation. *Australasian Drama Studies* 50, (153-169).

A'ness, Francine 2004: Resisting Amnesia. Yuyachkani, Performance and the Postwar Reconstruction of Peru. *Theatre Journal* 56:3, (395-414).

Beasley, Heather 2009: A Performance Review. The Denver Project. *Theatre Journal* 61:2, (305-308).

Cornish, Matt 2010: Chat Room. *A Journal of Performance and Art PAJ* 94, (45-52).

Dwyer, Paul 2009: Recasting the Political in Performance. An Introduction to Recent Critical Trends. *About Performance* 9/2009, (7-14).

Ellison, Season M 2009: Book Review. *Autobiography and Performance*. *Theatre Journal* 61:2, (344-346).

Fischer-Lichte, Erika 2005: The Theatre Journal Auto/Archive. *Theatre Journal* 57:3, (557-567).

Hazou, Rand 2009: Refugee Advocacy and the Theatre of Inclusion. *About Performance* 9/2009, (67-85).

Hughes, David Ashley 2007: Notes on the German Theatre Crisis. *The Drama Review* T196, (133-155).

Kruger, Loren 2007: Forum. Keywords and Contexts. *Translating Theatre Theory. Theatre Journal* 59:3, (355-358).

Melo, Carla 2009: Live from the Front. A Poetics of Slamming the "Truth". *The Drama Review* T203, (84-97).

Miettinen, Anssi 2010: Finanssikriisi tulee lihaksi. *Helsingin Sanomat* 29.3.2010.

Moring, Kirsikka 2008: Berliini on yksinäisten kaupunki. *Helsingin Sanomat* 29.8.2008, (HS Digiarkisto).

Mufson, Daniel 2007: Berlin's Holy of Holies. *A Journal of Performance and Art PAJ* 85, (53-64).

Nagel, Erica 2007: An Aesthetic of Neighborliness. Possibilities for Integrating Community-Based Practices into Documentary Theatre. *Theatre Topics* 17:2, (153-168).

Numminen, Katariina; Kilpi, Maria 2008: Luonnos nykyteatterin sanakirjaksi. *Teatterikorkea-lehti* 1/2008, (36-41).

Pennanen, Tyyne 2010: Brittiteatteri on taas poliittista. *Helsingin Sanomat* 29.3.2010.

Rouse, John 2006: Performance Reviews. *Theatertreffen 2006. Theatre Journal* 58:4, (697-701).

Schaefer, Kerrie 2009: Staging Encounters with the Radically Absent(Ed). *The Politics and Ethics of Performance in Some Recent Examples of UK-Based*

Art and Theatre about Forced Migration and Asylum. *About Performance* 9/2009, (87-101).

Striff, Erin 2005: Realism and Realpolitik in Eve Ensler's *The Vagina Monologues*. *The Journal of American Drama and Theatre* 17:2, (71-85).

TDR 2006: *The Drama Review – The Journal of Performance Studies* T191, 50:3, syksy 2006. Documentary Theatre. Guest Editor Carol Martin. Sisäviitteessä mainittu artikkelin kirjoittajan nimi: Irmer, Thomas; Hesford, Wendy S; Ben-Zvi, Linda; Bottoms, Stephen; Reinelt, Janelle; Lepecki, André; Stanescu, Saviana; Etchells, Tim; Ezraty, Igal; Rokem, Freddie; Murphy, Michael; Mroué, Rabih & Khoury, Elias; Smith, Anna Deavere. (Dokumenttiteatterin teemanumero.)

Thompson, Lisa B 2004: Book Review. *Watsonville/Circles in the Dirt*. *Theatre Journal* 56:3, (523-525).

Vuori, Suna 2010: Ettei nuoriso kieroon kasvaisi. *Helsingin Sanomat* 22.1.2010. (HS Digiarkisto.)

Wehle, Philippa 2004: *Citizen of the World. Ping Chong's Travels*. *A Journal of Performance and Art* PAJ 76, (22-32).

Wehle, Philippa 2007: *Border Crossings*. *A Journal of Performance and Art* PAJ 85, (80-87).

Weiss, Peter 2003 (1963): *Notizen zum dokumentarischen Theater*, teoksessa: *Manifeste europäischen Theaters: Grotowski bis Schleef* (67-73). Theater der Zeit, Berliini. (Weissin sitaatin on suomentanut kirjoittaja saksankielisen alkuperäistekstin ja Thomas Irmerin englanninkielisen käännöksen pohjalta.)

Winet, Evan 2009: *Darwin Between "Umat" and "Rakyat"*. *Islam and*

Nationalism in Indonesian Modern Theatre. Theatre Journal 61:1, (43-64).

Young, Harvey 2008: Book Reviews. Documentation, Disappearance, and the Representation of Live Performance. Theatre Journal 60:2, (316-317).

Muut kirjalliset lähteet

Kuparinen, Susanna 2009: Teatteria dokumenteista. Kandidaatin tutkielma, Teatterikorkeakoulu.

Paavolainen, Pentti 1997: Eurooppalaisen teatterin historiaa. (Avoin yliopisto-opetus, monistekansio) Teatterikorkeakoulu, Helsinki.

Verkkolähteet

Hartnoll, Phyllis; Found, Peter (toim.) 1996: The Concise Oxford Companion to the Theatre. Artikkelit: Documentary Theatre, Agit-Prop, Piscator Erwin Friedrich Max, Living Newspaper, Theatre Workshop, Royal Shakespeare Company ja Political Theatre. Viittauspäivä 18.1.2010. Oxford University Press. www.oxfordreference.com

Thornber, Robin: Peter Cheeseman Obituary. Guardian 29.4.2010.
<http://www.guardian.co.uk/stage/2010/apr/29/peter-cheeseman-obituary>

Wikipedia: haut: Peter Weiss, J. Robert Oppenheimer, Die Ermittlung ja niin edelleen. Englannin-, suomen- ja saksankieliset sivut. Viittauspäivä ja hakusana on mainittu sisäviitteen yhteydessä. Esimerkki:
http://de.wikipedia.org/wiki/In_der_Sache_J._Robert_Oppenheimer

Haastattelut

Susanna Kuparisen haastattelu 18.5.2010. Voima-lehden toimituksen

sisäpiha, Helsinki. Haastattelija Janne Junttila. Haastattelun litterointi liitteenä.

Kiitokset

Haluan kiittää tiedonhakuavusta Tuulia Niemistä, Hellevi Hakalaa ja Aki Kangasta sekä opiskelukannustuksesta isääni Risto Junttilaa.