

TAMPEREEN YLIOPISTO
Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

Sanna Lehtinen

Teatteria hengen hädästä

Dokumentaarinen musikaali *Yoduk Story* ihmisoikeuksien puolustajana

Pro gradu -tutkielma
Teatterin ja draaman tutkimus
2016

TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

LEHTINEN, SANNA: Teatteria hengen hädästä. Dokumentaarinen musikaali *Yoduk Story* ihmisoikeuksien puolustajana

Pro gradu -tutkielma, 75 s.

Teatterin ja draaman tutkimus

Huhtikuu 2016

Tässä tutkielmassa tarkasteluni kohteena on dokumentaarinen musikaali *Yoduk Story* (2006), joka on pohjoiskorealaisten pakolaisten esitys Pohjois-Koreasta, mutta jota ei ole toteutettu eikä esitetty Pohjois-Korean maantieteellisten rajojen sisällä maassa vallitsevan traditionaalisen oikeuskulttuurin takia. Esityksen on ohjannut pohjoiskorealainen Jeong Seong-san. Hän, kuten iso osa esityksen työryhmästä, on paennut Pohjois-Koreasta. Käsikirjoitus perustuu erityisesti ohjaajan ja esityksen koreografin omakohtaisiin kokemuksiin Pohjois-Koreasta ja vankileiristä nimeltä Yoduk. Tutkimukseni aiheena ovat esityksestä löytämäni kolme ulottuvuutta: musikaali, dokumentaarisuus ja juridinen asetelma. Tutkielmassani tarkastelen, minkälainen teatteriesitys syntyy erittäin jännitteisissä olosuhteissa, kun esityksen aihe on poliittisesti hyvin arka ja henkisesti äärimmäisen rankka esityksen tekijöille. Tarkastelen esitystä eri osatekijöistä koostuvana kokonaisuutena, jossa keskeisiä elementtejä ovat esityksen ulottuvuudet.

Katsojalle *Yoduk Storyn* selkeimmin ulospäin näyttäytyvä elementti on sen musikaalitaso. Lähtökohtanani on tutkia teatteriesitystä, joka on ensisijaisesti musikaali ja toissijaisesti dokumentaarinen. Hypoteesini on, että esitykseen on valittu vahva musikaalinen painotus juuri siksi, että aiheesta tulisi yleisölle helpommin lähestyttävä ja tekijöille helpommin käsiteltävä. Musiikkia on käytetty näin pehmentämään esityksen rankkaa kuvastoa ja madaltamaan kynnystä katsoa esitys ja kohdata sen käsittelemät teemat huomioiden näin etenkin ne katsojat, jotka jakavat saman trauman. Toinen hypoteesini on, että esityksen toissijaiseksi jäävä dokumentaarisuus ei niinkään johdu tietoisesta päätöksestä olla tekemättä puhdasta dokumenttiteatteria, vaan enemmänkin poliittisesti uhkarohkeasta aiheesta sekä tekijöiden omista peloista ja kollektiivisessa muistissa kannetusta yhteisestä traumasta. Musikaalin ja dokumentaarisuuden lisäksi tarkastelen esitystä juridisena asetelmana, jossa yhdistyvät *Yoduk Storyn* monet roolit ihmisoikeuksien välittäjänä, todistajana ja julistajana sekä pakolaisuuden ja diasporiseksi rakentuneen pohjoiskorealaisen ja korealaisen kulttuuri-identiteetin selittäjänä.

Tarkastelen esityksen sisältöä ja osatekijöitä esitysanalyysin kautta. Esitysanalyysini tukena käytän jonkin verran semioottista teatterin esitysanalyysin teoriaa. Semioottinen lähestymistapa tuntuu luonnolliselta, koska en hallitse korean kieltä, mutta olen perehtynyt korealaiseen, pohjoiskorealaiseen ja itäaasialaiseen kulttuuriin ja sen sisältämien traditioiden merkityksiin, joita uskon olevan mahdollista lukea esityksestä sen merkkejä tulkitsemalla. Olen valinnut juuri pohjoiskorealaisen esityksen tutkimukseni kohteeksi erityisesti siitä syystä, että Pohjois-Koreassa hallinto rajoittaa erittäin voimakkaasti sananvapautta ja sitä kautta mahdollisuuksia taiteelliseen ilmaisuun, mikä on tyypillistä traditionaalisen oikeuskulttuurin vaikutusalueella. Koska dokumentaarinen teatteri on usein varsin sensuroimatonta, avointa ja kriittistä, *Yoduk Story* on siksi erityisen kiinnostava tarkastelun kohde juuri Pohjois-Korean vaikutuspiirissä toteutettuna esityksenä yhdistettynä länsimaisvaikutteisen musikaalin kuvastoihin ja funktioonsa ihmisoikeuksien puolustajana.

Asiasanat: *Yoduk Story*, Pohjois-Korea, Itä-Aasia, dokumenttiteatteri, musikaali, ihmisoikeudet

SISÄLLYS

1 Johdanto	1
1.1 Tutkimuksen taustaa	1
1.2 Tutkimuksen sisältö	3
1.2.1 Tutkimuskysymys	3
1.2.2 Tutkimuksen aineisto ja viitekehys	5
1.2.3 Tutkimuksessa käytetystä käsitteistöstä	6
1.3 Tutkimuksessa tarkasteltava esitys <i>Yoduk Story</i>	7
1.4 Tutkimuksen rakenne ja metodit	10
2 Suljetun maan kulttuuri	13
2.1 Pohjois-Korean historiasta ja poliittisesta järjestelmästä	14
2.2 Pakoon Pohjois-Koreasta	16
2.3 Taide ja taiteilijuus Pohjois-Koreassa	18
2.4 Esittävä taide Pohjois-Koreassa	21
3 <i>Yoduk Story</i> musikaalina	23
3.1 <i>Yoduk Story</i> suhteessa korealaiseen musiikkiteatteriperinteeseen	23
3.2 Vallankumousoopperan perintö	28
3.3 <i>Yoduk Story</i> länsimaisen musikaalin representaationa	32
4 <i>Yoduk Story</i> dokumentaarisena esityksenä	35
4.1 Dokumenttiteatterin ja dokumentaarisuuden määritelmästä	35
4.2 Dokumenttiteatteri ennen ja nyt	39
4.3 Itäaasialainen teatteritraditio suhteessa dokumenttiteatteriin	42
4.4 Dokumenttiteatteri Aasian traditionaalisissa oikeuskulttuureissa	44
4.5 <i>Yoduk Storyn</i> dokumentaariset piirteet	46
4.5.1 Esitys historiallisen tapahtumakuvauksen tulkintana ja rekonstruktiona	46
4.5.2 Esitys katsojien havahduttajana	49
5 <i>Yoduk Storyn</i> juridinen asetelma	51
5.1 Taide ihmisoikeutena	52
5.2 Tradition rajoittamat, globalisaation rohkaisemat – katsaus Itä-Aasian ihmisoikeustilanteeseen	53
5.2.1 Kulttuurirelativismi vs. universaalius	53
5.2.2 Yksilön oikeudet traditionaalisessa oikeuskulttuurissa	54
5.2.3 Mitä tiedetään Pohjois-Korean ihmisoikeustilanteesta?	55
5.3 <i>Yoduk Story</i> oikeuden uudelleenjakajana	57
5.3.1 Ihmisoikeudet näyttämöllä	57
5.3.2 Pakolaisten teatteri	60
5.3.3 Journalismi poliittisena kannanottona esitykseen	64
6 Yhteenveto ja johtopäätökset	68
Lähteet	71

1 Johdanto

”Jokaisella on oikeus vapaasti osallistua yhteiskunnan sivistyselämään, nauttia taiteista sekä päästä osalliseksi tieteen edistyksen mukanaan tuomista eduista. Jokaisella on oikeus niiden henkisten ja aineellisten etujen suojaamiseen, jotka johtuvat hänen luomastaan tieteellisestä, kirjallisesta tai taiteellisesta tuotannosta.”

YK:n ihmisoikeuksien yleismaailmallisen julistuksen 27. artikla

1.1 Tutkimuksen taustaa

Yhdistyneiden Kansakuntien (YK) ihmisoikeuksien yleismaailmallisessa julistuksessa turvataan jokaisen oikeus vapaasti osallistua kulttuurielämään ja nauttia taiteista. Ihmisoikeudet eivät kuitenkaan aina toteudu käytännössä siten kuin ne on sopimukseen kirjattu. On valtioita, joissa kansalaiset osallistuvat kulttuurielämään, mutta eivät tee sitä vapaasta tahdostaan. On valtioita, joissa kansalaiset nauttivat vain jostakin tietyistä taidemuodosta, koska he eivät tiedä muista. On valtioita, joissa valtiollinen auktoriteetti määrittelee, mikä ylipäättään on taidetta ja kenellä siihen on oikeus.

Vaikka YK:n ihmisoikeuksien yleismaailmallinen julistus on laadittu ihmisoikeuksien universaaliksi turvaamiseksi, ihmisoikeuksien toteutuminen valtioiden rajojen sisällä on usein vahvasti kulttuurisidonnaista. Kulttuurisidonnaisuus on luonnollinen osa ihmiskunnan moninaisuutta, mutta sen nimissä ei saa rajoittaa yksilön oikeutta nauttia taiteesta tai harjoittaa kulttuuria. YK:n kasvatus-, tiede- ja kulttuurijärjestö UNESCO:n kulttuurista moninaisuutta koskevassa yleismaailmallisessa julistuksessa painotetaan, että kulttuuri on muodoltaan erilaista eri aikoina ja eri paikoissa, mikä juuri ilmentää yhteiskuntien identiteettien ainutlaatuisuutta ja moninaisuutta. Kulttuurinen moniarvoisuus kuuluu erottamattomasti demokratiaan sekä edesauttaa kulttuurien vuorovaikutusta ja yhteiskuntaelämää vahvistavien luovien kykyjen kukoistusta. Kulttuurisen moninaisuuden puolustaminen on eettisesti välttämätöntä ja erottamaton osa ihmisarvon kunnioittamista ja ihmisoikeuksia.¹

Kulttuuriantropologiassa kulttuuri määritellään tapojen ja uskomusten yhdistelmäksi, jonka yksilö omaksuu yhteisössä, johon hän kuuluu. Kulttuuri on ennen kaikkea elämäntapa ja identiteettien luoja. Kulttuuria ei peritä biologisesti, vaan se opitaan. Omaksumisprosessi on usein tiedostamaton. Yksilö harvoin itse edes huomaa kaikkia kulttuurisia asenteitaan ja tapojaan. Ulkoisesti yhteiseltä vaikuttavan kulttuuripiirin sisällä voi olla eroja erilaisten alakulttuurien sekä sosiaalisten ja etnisten ryhmien välillä. Kulttuuri voi olla myös vallan väline, jota vallassa olevat käyttävät hyväkseen perustellessaan toimintaansa kulttuurisilla arvoilla.²

¹ UNESCO 2001.

² Peacock 2001: 3–5.

Kulttuurinen moniarvoisuus ja kansalliset kulttuuri-identiteetit ovat ihmiskunnan henkinen rikkaus. Jokaisella on oikeus oman kansallisen kulttuuri-identiteettinsä vaalimiseen ja toteuttamiseen. Sen sijaan kulttuuri, joka oikeutetaan vallalla ja propagandalla, on ristiriidassa ihmisoikeuksien kanssa. Kulttuuri-identiteetti voi olla maantieteellisten rajojen lisäksi sidoksissa myös uskontoon, kansaan tai historiaan.³ Kulttuuri-identiteettiin liittyvien tapojen, yhteiskuntamallien ja traditioiden suhde ihmisoikeuksiin ei ole yksinkertainen. Esimerkiksi naisten hunnuttaminen islamilaisessa kulttuurissa herättää vahvoja mielipiteitä puolesta ja vastaan – onko kyse naisten suojelemisesta vai alistamisesta kulttuurisen vallankäytön nimissä? Loukkaako hunnuttaminen naisten ihmisoikeuksia, jolloin se olisi syytä kieltää vai onko se osa sellaista kulttuurista traditiota, joka pitäisi kulttuuriperinteen nimissä hyväksyä? Missä kulkee kulttuurisen moninaisuuden puolustamisen ja ihmisarvon loukkamisen raja? Vastaavia esimerkkejä löytyy paljon eikä niihin ole olemassa yksiselitteisiä vastauksia.

Aasian valtiot ovat tunnettuja siitä, että ne eivät juuri puutu toistensa ihmisoikeusrikkomuksiin maakohtaisiin erityispiirteisiin vedoten.⁴ Käytännössä ihmisoikeusrikkomukset verhotaan kulttuurisen moniarvoisuuden puolustuspuheisiin. Aasian valtiot ovat tuoneet YK:ssa esille ihmisoikeuksien ja kulttuuriperinteiden ongelmallista suhdetta. Aasialaisella ihmisoikeuskäsityksellä tarkoitetaan usein Itä-Aasian valtioiden julkituomaa näkemystä ihmisoikeuksien universaaliuden alisteisuudesta aasialaisille arvoille ja traditioille.⁵ Näkemyksen keskeisenä osoituksena voidaan pitää niin sanottua Bangkokin julistusta. Siinä todetaan, että ihmisoikeuksien universaalista luonteesta huolimatta niitä on tarkasteltava osana dynaamista ja kehittyvää kansainvälisten normien asettamisen prosessia. Lisäksi korostetaan kansallisten, alueellisten, kulttuuristen, uskonnollisten ja historiallisten erityispiirteiden merkitystä.⁶

E erityisen haastavia valtioita edellä kuvatusta näkökulmasta ovat ne aasialaiset valtiot, joissa on käytössä traditionaalinen oikeus. Traditionaalista oikeutta seuraavalle valtiolle on tyypillistä, että oikeus ja uskonto tai jokin muu filosofis-uskonnollinen traditio eivät ole eronneet toisistaan. Tällaisia valtioita ovat Aasiassa Kiina, Pohjois-Korea, Mongolia, Vietnam ja Laos. Ihmisoikeuksien rajoittamaton toteutuminen kyseisissä valtioissa on kyseenalaista. Taiteen harjoittamista ja osallistumisvapautta säätelee pitkälti hallinto, joka käyttää auktoriteettinsa oikeutuksena uskonnollisia ja kulttuurisia traditioita. Tällaisissa olosuhteissa kansalaisten osallistuminen yhteiskunnan sivistyselämään vapaasta tahdostaan ja valitsemallaan tavalla ei ole täysin turvattua.⁷ Voidaan kysyä, miten haastavaksi vaikkapa yhteiskuntakriittisen teatterin esittäminen tai poliitikkoja parodioivan taidenäyttelyn järjestäminen julkisessa tilassa voi muodostua, kun valtiovallalla on valtuudet kontrolloida taidetta.

³ Peacock 2001: 6–7.

⁴ Asian Human Rights Commission 2010.

⁵ Dahlgren 2002: 158.

⁶ Bangkok Declaration 1993.

⁷ Mattei 1997: 32, 35–40.

1.2 Tutkimuksen sisältö

1.2.1 Tutkimuskysymys

Tarkastelen tässä tutkimuksessa poliittisesti ja maantieteellisesti erittäin herkkää aluetta, jonka kritisoiminen teatterin keinoin voi olla tekijälleen jopa hengenvaarallista. Tarkasteluni kohteena on pohjoiskorealaisten pakolaisten dokumentaarinen musikaali *Yoduk Story* (2006) ja tutkimukseni aiheena esityksestä löytämäni kolme ulottuvuutta: musikaali, dokumentaarisuus ja juridinen asetelma. Aihevalintaani ovat vaikuttaneet opintotaustani yhteiskuntatieteilijänä sekä julkisoikeuden ja Itä-Aasian tutkimuksen opiskelijana. Olen valinnut juuri pohjoiskorealaisen esityksen tutkimukseni kohteeksi erityisesti siitä syystä, että Pohjois-Koreassa hallinto rajoittaa erittäin voimakkaasti sananvapautta ja sitä kautta mahdollisuuksia taiteellisen ilmaisuun, mikä on tyypillistä traditionaalisen oikeuskulttuurin vaikutusalueella. Koska dokumentaarinen teatteri on usein varsin sensuroimatonta, avointa ja kriittistä, se on siksi teatterimuotona erityisen kiinnostava tarkastelun kohde juuri Pohjois-Korean vaikutuspiirissä edellä luetelluista syistä.

Yoduk Story on pohjoiskorealaisten pakolaisten esitys Pohjois-Koreasta, mutta sitä ei ole toteutettu eikä esitetty Pohjois-Korean maantieteellisten rajojen sisällä. Maassa vallitsevan traditionaalisen oikeuskulttuurin ja lähes olemattoman taiteen- ja sananvapauden takia se ei olisi ollut edes mahdollista. Toki kukaan ei voi varmasti tietää, etteikö esitystallennetta olisi katsottu maassa salaa tai etteikö Pohjois-Korean hallitus olisi hankkinut sitä käsiinsä. *Yoduk Storyn* työryhmä ei kuitenkaan ole esiintynyt esityksen tiimoilta Pohjois-Koreassa. Esityksen on ohjannut pohjoiskorealainen Jeong Seong-san. Hän, kuten iso osa esityksen työryhmästä, on paennut Pohjois-Koreasta. Käsikirjoitus perustuu erityisesti ohjaajan ja esityksen koreografin omakohtaisiin kokemuksiin Pohjois-Koreasta ja vankileiristä nimeltä Yoduk. Kerron lisää esityksestä, sen sisällöstä ja tekijöistä seuraavassa alaluvussa. Keskityn tässä alaluvussa selvittämään lähinnä sitä, miksi esitys on sekä poliittisesti, kulttuurisesti että esitystaiteellisesti erityinen ja tutkimuksen arvoinen ja mitä tarkoitan edellä mainitsemillani esityksen ulottuvuuksilla.

Tarkoituksenani on tässä tutkimuksessa tarkastella, minkälainen teatteriesitys syntyy erittäin jännitteisissä olosuhteissa, kun esityksen aihe on poliittisesti hyvin arka ja henkisesti äärimmäisen rankka esityksen tekijöille. Tarkastelen esitystä eri osatekijöistä koostuvana kokonaisuutena, jossa keskeisiä elementtejä ovat mainitut esityksen ulottuvuudet. Esityksen hahmottaminen ulottuvuuksien kautta on tärkeää mielestäni siksi, että esityksen tarkasteleminen esimerkiksi pelkästään dokumentaarisena esityksenä tai musikaalina antaisi siitä turhan yksiulotteisen kuvan. Nämä määrittelemäni ulottuvuudet osaltaan rajaavat tutkimuskysymystäni, mutta samalla myös pakottavat sukeltamaan esityksen ulkoisen pinnan alle.

Ensi katsomalta esitys saattaa näyttäytyä katsojalleen vahvasti dokumentaarisena musikaalina, mutta näen sen myös voimakkaana poliittisena puheenvuorona väkivalloin hajotetun kansakunnan oikeuksien puolesta. Pyrin tässä tutkimuksessa analysoimaan, mitä esitys kertoo itsestään ja käsittelemistään teemoista kustakin ulottuvuudesta käsin tarkasteltuna sekä ulottuvuuksiensa muodostamana kokonaisuutena. Ulottuvuudet muodostavat kehikon, joka on yhtä kuin tutkimuskysymykseni – analyysi hyvin kompleksisesta ja sitäkin kiehtovammasta esityksestä. Lisäksi olen sisällyttänyt kuhunkin ulottuvuuteen joitakin hypoteeseja, joihin pyrin löytämään vastauksia. Seuraavaksi avaan kutakin ulottuvuutta ja tutkimushypoteesejani lisää.

1) Musikaali

Katsojalle *Yoduk Storyn* selkeimmin ulospäin näyttäytyvä elementti on sen musikaalitaso. Lähtökohtanani on tutkia teatteriesitystä, joka on ensisijaisesti musikaali ja toissijaisesti dokumentaarinen. Hypoteesini on, että esitykseen on valittu vahva musikaalinen painotus juuri siksi, että aiheesta tulisi yleisölle helpommin lähestyttävä ja tekijöille helpommin käsiteltävä. Musiikkia on käytetty näin pehmentämään esityksen rankkaa kuvastoa ja madaltamaan kynnystä katsoa esitys ja kohdata sen käsittelemät teemat huomioiden näin etenkin ne katsojat, jotka jakavat saman trauman.

2) Dokumentaarisuus

Puhun tämän esityksen kohdalla juuri dokumentaarisuudesta ja dokumentaarisesta teatterista enkä dokumenttiteatterista erottaakseni toisistaan niin sanotusti puhtaan dokumenttiteatterin ja luonteeltaan dokumentaarisen teatterin, joka ei olosuhteiden pakosta ole pystynyt saavuttamaan täyttä muotoaan, jolla puolestaan viitataan teatteritutkimuksessa käytettyyn määritelmään dokumenttiteatterista. Hypoteesini on, että esityksen toissijaiseksi jäävä dokumentaarisuus ei niinkään johdu tietoisesta päätöksestä olla tekemättä puhdasta dokumenttiteatteria, vaan enemmänkin poliittisesti uhkarohkeasta aiheesta sekä tekijöiden omista peloista ja henkisestä painolastista.

3) Juridinen asetelma

Kolmas taso on esityksen juridisuus, jolla viitataan esityksen asetelmaan jakaa oikeutta uudelleen. Se antaa puheenvuoron Pohjois-Korean hallinnon uhreille paikassa, jonne maan johdon sensuuri ei ylety, koska esitys on toteutettu Etelä-Koreassa. Pohjois-Korean oikeusjärjestelmä on jakanut omat tuomionsa tuomitessaan esityksen tekijät vankileirille. *Yoduk Story* esittää tuomiot puolestaan yleisölle, joka saa tehdä omat tulkintansa tuomioiden oikeellisuudesta. Esitystä on mielestäni tärkeää tarkastella Pohjois-Korean ja koko Itä-Aasian ihmisoikeustilannetta vasten ymmärtääkseen, kuinka vahvat traditiot ja voimakas sensuurin pelko esityksen taustalla voivat vaikuttaa ja miksi esityksen vastaanotto on ollut erilaista eri alueilla. Uutiset ja esitysarviot ovat tärkeässä roolissa tämän ulottuvuuden tarkastelussa.

1.2.2 Tutkimuksen aineisto ja viitekehys

Tutkimukseni lähdeaineisto koostuu esitystallenteesta ja *Yoduk Storya* koskevista haastatteluista, esitysarvioista ja artikkeleista. Teoria- ja tausta-aineistona käytän dokumenttiteatteria, musikaalia, korealaista teatteria ja pohjoiskorealaista taidetta käsittelevää kirjallisuutta. *Yoduk Story* -esitystä ei pidä sekoittaa esityksestä tehtyyn dokumenttielokuvaan *Yodok Stories* (2008), jossa on muun muassa seurattu esitysprosessia ja haastateltu tekijöitä. Käytän myös kyseistä dokumenttia tutkimukseni taustamateriaalina. Lisäksi käytän jonkin verran aasialaiseen teatteriin, Itä-Aasian tutkimukseen, Koreoiden historiaan ja ihmisoikeustutkimukseen liittyvää aineistoa. Tarkastelen esitystä sen käsittelemän aiheen todellisuus pohjaa, historiaa, kulttuuria ja kansakuntien mukanaan kantamia traumoja vasten. Mitä tulee esitysarvioihin ja esitykseen liittyviin lehtijuttuihin, on syytä muistaa, että traditionaalisen oikeuskulttuurin omaavissa valtioissa lehdistönvapaus on rajoitettua, mikä takia suurin osa *Yoduk Storya* käsittelevistä artikkeleista ja arvioista on lähtöisin eteläkorealaisen, eurooppalaisen ja amerikkalaisen lehdistön kynästä kiinalaisten ja pohjoiskorealaisten lähteiden loistaessa poissaolollaan. Samoin japanilaisesta mediasta löytyy aiheesta tietoa hyvin vähän. Toki on huomautettava, että aasialaisen median kohdalla olen kielimuurin takia lukenut vain Itä-Aasiassa ilmestyviä englanninkielisiä verkkolehtiä, joten on mahdollista, että aiheesta on kirjoitettu Aasiassa jollakin muulla kielellä.

Itäaasialaista dokumenttiteatteria ei tiettävästi ole tutkittu – ainakaan traditionaalisen oikeuskulttuurin omaavissa maissa. Teatterin ja ihmisoikeuksien suhdetta on tutkittu ainakin Afrikassa liittyen Algerian sotaan, Etelä-Afrikan apartheidiin ja Ruandan sisällissotaan. Lisäksi ihmisoikeusnäkökulmasta teatteria on tutkittu myös Australiassa liittyen aboriginaalien asemaan ja Pohjois-Irlannissa koskien siellä vuosikymmeniä kyteneitä levottomuuksia katolisten ja protestanttien välillä. Näitä aiheita käsitellään muun muassa teoksessa *Theatre and Human Rights After 1945* (2015). Pohjois-Korea tutkimuskohteena on luonnollisesti haastava, koska maa on niin sulkeutunut. Pohjoiskorealaista teatteria ja esitystaidetta on kuitenkin tutkittu jonkin verran ja aiheesta on julkaistu muutamia teoksia, kuten *Illusive Utopia – Theater, Film and Everyday Performance in North Korea* (2010) ja *Exploring North Korea Arts* (2012). Pohjois-Korean sisäisistä oloista on kirjoittanut paljon maassa useaan otteeseen vierailut Geir Helgesen, joka on yksi Euroopan johtavista Pohjois-Korean tutkijoista ja NIAS:n (*Nordic Institute of Asian Studies*) johtaja. Muun muassa hänen teoksensa *Dialogue with North Korea? Preconditions for Talking Human Rights With a Hermit Kingdom* (2013) on hyvä lähde mahdollisimman objektiivisen kuvan luomiseksi nykypäivän Pohjois-Koreasta. Korealaisesta taiteesta ja teatterista on luonnollisesti paljon kirjallisuutta samoin kuin Pohjois-Korean historiasta ja politiikasta. Suurin osa kirjallisuudesta on kansainvälistä, mutta myös suomalaisia perusteoksia aiheesta löytyy. Niistä kattavimmat lienevät *Korea – Kolme ovea tiikerin valtakuntaan* (2000) ja *Lohikäärme, tiikeri ja krysanteemi* (2011).

1.2.3 Tutkimuksessa käytetystä käsitteistöstä

Tutkimukseni käsittelee ensisijaisesti esityksen eri ulottuvuuksia ja tapoja katsoa *Yoduk Storya* musikaalina, dokumentaarisena esityksenä ja ihmisoikeuksien puolestapuhujana. Katsoi esitystä siten mistä näkökulmasta tahansa, esityksen taiteelliset juuret ovat joka tapauksessa ihmisoikeuksiltaan hyvin rajoitetussa maassa. Tämä on seikka, joka on otettava tutkimuksessa huomioon. En silti pyri ottamaan aiheeseen kantaa oikeustieteellisestä näkökulmasta. Olen kuitenkin käyttänyt aiheeni alueellisessa rajaamisessa apuna oikeustieteellistä ja geografista sanastoa, joten lienee tarpeen hieman avata tätä tutkimuksessa sivuttua käsitteistöä.

Oikeusjärjestyksellä tarkoitetaan tietyssä valtiossa tietynä aikana voimassa olevien oikeusnormien muodostamaa kokonaisuutta.⁸ Maailmassa on oikeusjärjestyksiä yhtä monta kuin on valtioitakin. Jotkut oikeusjärjestykset kuitenkin muistuttavat toisiaan rakenteellisesti ja sisällöllisesti. Yhdenmukaisuusperusteella tutkijat ovat luokitelleet oikeusjärjestyksiä oikeusryhmiksi ja oikeusperheiksi. Yksi 2000-luvun tunnetuimpia luokitteluja on italialaisen oikeustieteilijä Ugo Mattei'n tekemä jako professionaaliseen, poliittiseen ja traditionaaliseen oikeuteen. Professionaaliossa oikeudessa oikeus ja politiikka eivät ole toisistaan täysin irrallisia, mutta ne on pääosin erotettu toisistaan. Poliittisessa oikeudessa oikeudellisissa prosessit ovat pitkälti poliittisten suhteiden kautta määriteltyjä. Traditionaalisen oikeuden piiriin kuuluvat oikeusjärjestykset, joissa oikeus ja uskonto tai jokin muu filosofis-uskonnollinen traditio eivät ole eronneet toisistaan. Mattei on jaotellut ryhmän kolmeen alaryhmään, jotka ovat islamilaisen oikeuden järjestelmät, hinduoikeuksien järjestelmät ja aasialaisen tai konfutselaisen tradition järjestelmät. Pohjois-Korea lukeutuu traditionaalisen oikeuden ja aasialaisen oikeuskulttuurin vaikutusalueen piiriin. Muita samaan piiriin kuuluvia valtioita ovat Kiina, Vietnam Laos ja Mongolia.⁹

Maantieteellisenä alueena Itä-Aasiassa viitataan Aasian mantereeseen itäisellä reunalla sijaitseviin valtioihin. Aluetta voidaan tarkastella erilaisista historiallisista, kulttuurisista, kielellisistä, taloudellisista, poliittisista ja etnografisista määritelmistä käsin. Yhteistä määritelmille on se, että ne kaikki kattavat Kiinan, Japanin, Etelä-Korean ja Pohjois-Korean. Näille valtioille on yhteistä se, että ne ovat aikoinaan kuuluneet kiinalaiseen kulttuuripiiriin.¹⁰ Lisäksi Itä-Aasian alueeseen katsotaan kuuluviksi Hong Kongin ja Taiwanin seutu, joista ensin mainittu on Kiinan erityishallintoalue ja jälkimmäisen itsenäisyys on kiistanalaista. Vain harva valtio tunnustanut Taiwanin itsenäisyyden, koska samalla se tarkoittaisi diplomaattisuhteiden vaarantamista Kiinan kanssa. Itä-Aasian valtioiden keskinäisiä suhteita ei siis hierrä pelkästään Pohjois-Korean tilanne.¹¹

⁸ Husa & Pohjalainen 2014: 19.

⁹ Husa & Pohjalainen 2014: 27.

¹⁰ Konttinen 2011: 9.

¹¹ Lye & Zheng 2012: 3.

Mitä tulee korealaiseen teatteriin, käyttämieni käsitteiden ja ilmausten suhteen on syytä tehdä täsmennyksiä. Puhuessani korealaisesta teatterista, en viittaa korealaisiin teatterintekijöihin Korea-nimisen valtion jäsenenä, vaan korealaisena kansana riippumatta siitä, ovatko he maantieteellisesti tarkasteltuna virallisesti Etelä-Korean vai Pohjois-Korean kansalaisia. Kun sen sijaan puhun eteläkorealaisesta teatterista tai pohjoiskorealaisesta teatterista, viittaan nimenomaan näiden valtioiden maantieteellisten rajojen sisäpuolella toteutettuun ja esitettyyn teatteriin. Kun puhun Koreoista, tarkoitan samanaikaisesti Etelä-Koreaa ja Pohjois-Koreaa. Pelkkä Korea puolestaan viittaa historialliseen Koreaan – valtioon, jota ei ole enää olemassa muuta kuin Korean kansan henkisenä identiteettinä. Poikkeuksen määrittelystä muodostaa tutkimukseni kohde *Yoduk Story*, josta on vaikea kiistattomasti sanoa, onko se korealainen, eteläkorealainen vai pohjoiskorealainen esitys. Koska esitys kuitenkin on pohjoiskorealaisten tekijöiden esitys Pohjois-Koreasta, katson olevan perusteltua puhua siitä tässä tutkimuksessa sellaisena, vaikka se onkin toteutettu Etelä-Koreassa.

1.3 Tutkimuksessa tarkasteltava esitys *Yoduk Story*

Tässä tutkimuksessa tarkastelemani esitys on pohjoiskorealainen tositapahtumiin perustuva musiikaali *Yoduk Story*. Itse näin esityksestä kertovan *Yodok Stories* -dokumentin ensimmäisen kerran vuonna 2013 Tampereen elokuvajuhlilla, minkä jälkeen hankin käsiini sekä dokumentin että esitystallenteen. Sittemmin olen katsonut molemmat tallenteet luultavasti kymmeniä kertoja. Tämä maailman sulkeutuneinta valtiota kuvaava teatteriesitys teki minuun lähtemättömän vaikutuksen eikä ole jättänyt minua rauhaan. Itäaasialainen kulttuuri ja erityisesti salaperäinen Pohjois-Korea ovat kiehtoneet minua jo nuoresta pitäen. Julkisoikeuden opiskelijana olen lisäksi erityisen kiinnostunut alueen ihmisoikeustilanteesta. Pohjois-Korean sisäisistä tapahtumista tiedetään hyvin vähän. Mitä tämän satelliittikuvissakin öisin pimeänä alueena näyttäytyvän maan rajojen sisällä todella tapahtuu? *Yoduk Story* vastaa kysymykseen teatterin keinoin uskomattoman kivuliaalla ja raadollisella, mutta samanaikaisesti myös kauniilla ja lohdullisellakin tavalla. Se kertoo Pohjois-Koreasta ja *Yodukista* luultavasti esityksenä enemmän kuin maan kauhut kokeneet ihmiset pystyvät suoraan sanallisesti kuvailemaan.

Esitys on puhuttu koreaksi ja esitystallenteessa on englanninkielinen tekstitys. Samoin esitystä käsittelevä dokumentti *Yodok Stories* on kieleltään koreaa ja englantia ja tekstitetty osittain englanniksi. Itse en osaa enkä ymmärrä koreaa, joten kaikki esityksen sanalliseen viestintään liittyvät tulkintani ja päätelmäni olen tehnyt englanninkielisen käännöksen pohjalta. En myöskään ole koskaan vierailut Koreassa, en etelässä enkä pohjoisessa, joten käsitykseni korealaisesta kulttuurista, tavoista, eleistä, ilmeistä, musiikista ja liikekielestä perustuvat täysin opiskeltuun tietoon, luettuun kirjallisuuteen ja tallenteilta katsottuun ja kuunneltuun materiaaliin, kuten korealaisiin elokuviin, tv-ohjelmiin ja musiikkiin.

Yoduk Storyn tekijät puhuvat itse esityksestä musikaalina, jossa asiat kerrotaan niin kuin ne Pohjois-Koreassa oikeasti ovat. Musikaalin laulujen teemoina ovat muun muassa raa'at kidutukset, raiskaukset ja murhat. Tapahtumapaikkana on vankileiri nimeltä Yoduk. Pohjois-Korean hallinto kiistää leirin olemassaolon, mutta ihmisoikeusjärjestö Amnesty mukaan leiri on paikannettavissa satelliittikuvista maantieteellisesti alueelle, jossa leiriltä paenneet vangit ovat kuvailleet sen sijaitsevan.¹² Tekijöiden mukaan esitys on avoin ja autenttinen dokumentaatio siitä, minkälaista elämä pohjoiskorealaisella vankileirillä todella on. Omien kokemustensa lisäksi tekijät ovat sisällyttäneet esitykseen tarinoita tapaamiensa ja haastattelemiensa pohjoiskorealaisten pakolaisten kertomuksista. Haastateltujen joukossa on sekä Yodukin entisiä vankeja että vartijoita. Tekijät ovat halunneet näin tuoda yleisön tietoisuuteen taiteen keinoin sen, mitä maan rajojen sisällä tapahtuu. Koska kyseessä todella on maailman sulkeutunein valtio, esityksen sisällön todenperäisyyttä on samanaikaisesti yhtä mahdotonta kyseenalaistaa kuin sitä on täysin varmentakaan.

Yoduk Story sai ensi-iltansa Etelä-Korean pääkaupungissa Soulissa maaliskuussa 2006. Esitys on tiettävästi ensimmäinen Pohjois-Korean rajojen ulkopuolella toteutettu pohjoiskorealainen julkinen ja kaikille avoin teatteriesitys.¹³ Kuten jo edellä olen todennut, *Yoduk Storyn* kohdalla se, minkä maan rajojen sisällä esitys on tehty, ei määritä sen kansallisuutta tai kulttuuri-identiteettiä, vaan sen tekevät tekijät itse. Vaikka *Yoduk Story* on tehty Etelä-Koreassa, se ei tee esityksestä eteläkorealaisista eikä muuta sen tekijöitä eteläkorealaisiksi. Esitys on noin 40-henkisen työryhmän ponnistus, jonka loppuunsaattaminen ei ollut helppoa henkisesti eikä taloudellisesti. Viranomaiset kehottivat ryhmää perääntymään hankkeesta ja rahoitusta oli vaikea saada. Ohjaaja Seong-san oli jopa valmis laittamaan toisen munuaisensa vakuudeksi saadakseen lainaa esitystä varten. Onnekseen hänen ei tarvinnut niin tehdä, sillä esitys sai lopulta rahoituksen yksityisiltä lahjoittajilta ja Soulin koulutus- ja kulttuurikeskus tarjosi työryhmälle harjoitus- ja esiintymistilat.¹⁴

Yoduk Storyn ohjaaja ja käsikirjoittaja Jeong Seong-san ja esityksen koreografi Kim Yeong-seon ovat molemmat kertomansa mukaan olleet Pohjois-Koreassa poliittisia vankeja. Seong-san opiskeli elokuvantekoa Pjongjangin yliopistossa ja oli suorittamassa asepalvelustaan Pohjois-Korean armeijassa jäädessään kiinni eteläkorealaisen radiokanavan kuuntelusta. Hänet pidätettiin ja tuomittiin vankileirille. Kun häntä oltiin siirtämässä toiseen vankilaan, hän onnistui pakenemaan ja loikkasi Etelä-Koreaan. Lopullisen sysäyksen näytelmän kirjoittamiseen hän sai kuultuaan, että hänen isänsä oli teloitettu Pohjois-Koreassa maanpetturuudesta, johon luultavasti yksi syy oli oman pojan loikkaaminen. Yeong-seon puolestaan työskenteli tanssijana armeijan propagandayksikössä eikä edelleenkään tiedä, mikä oli syynä hänen pidättämiseensä. Hän epäilee sanoneensa varomattomasti jotain sopimatonta Pohjois-Korean silloisesta johtajasta Kim Il-sungista.

¹² Amnesty 2013.

¹³ Kim 2008: 118.

¹⁴ Kirk 2006: 1–11.

Esityksessä on kaksi näytöstä ja 21 kohtausta, joihin kaikkiin kuuluu musiikkia. Esityksen päähenkilö on ohjaaja Seong-sanin tyttöystävään perustuva hahmo, pohjoiskorealainen näyttelijätär Kang Lyeon-hwa, joka joutuu pidätetyksi, koska hänen isänsä epäillään olevan vakooja. Pohjois-Koreassa on tavallista, että kun jotakuta perheenjäsentä epäillään rikoksesta, koko perhe pidätetään. Kun epäilty todetaan syylliseksi, koko perhe vangitaan. Tämä juontaa juurensa vanhasta korealaisesta tavasta häätää koko perhe kylästä, jos yksi sen jäsenistä oli syyllistynyt vaikkapa varkauteen. Näin taattiin aikoinaan kyläyhteisön sisäinen rauha.¹⁵ Näin käy myös Kang Lyen-hwan perheelle ja hän päätyy yhdessä perheensä kanssa Yodukin vankileirille, jossa heidät määrätään pakkotyöhön. Kaunis Kang kiinnittää leirin sotilaiden ja vartijoiden huomion. Hän joutuu viihdyttämään heitä laullaan, mikä johtaa lopulta siihen, että yksi upseereista, kapteeni Lee Myeong-su, raiskaa hänet.

Esityksen asetelma muuttuu ja roolit vaihtuvat, kun Kang tulee raskaaksi. Alussa karkeakäyttöisenä ja julmana sotilaskomentajana esitetty Lee Myeong-su heltyy ja katu tekoaan. Hän haluaa pelastaa Kangin ja heidän syntymättömän lapsensa. Yodukissa vankien ja vartijoiden seksuaalinen kanssakäyminen on ankarasti kiellettyä, mutta sitä tapahtuu siitä huolimatta koko ajan. Raiskaukset, väkivaltaiset rangaistukset, kidutus ja teloitukset ovat Yodukissa arkipäivää samoin kuin petturuus ja valehtelu. Vangit voivat kannella toisistaan pienimmästäkin rikkeestä, koska saattavat sillä tavoin pelastaa itsensä rangaistukselta tai saada ylimääräisen ruoka-annoksen vartijalta. Samasta syystä leiriltä pakeneminen on hyvin vaikeaa, koska riski, että joku vangeista saa tietää ja ilmoittaa vartijoille, on suuri. Samoin jos joku vangeista tulee raskaaksi, se on yhtä kuin kuolemantuomion langettaminen äidille, lapselle ja raiskaajalle riippumatta hänen asemastaan leirillä.

Kantelun sijaan Kang'n raskaus herättää muissa vangeissa suojelunhalun. He asettuvat odottavan äidin tueksi, peittelevät hänen raskauttaan, harhauttavat vartijoita ja pelastavat hänet jopa itsemurhalta. Suurimmalla osalla vangeista ei ole esityksessä nimiä. Yksi vangeista poikkeaa ulkoiselta olemukseltaan selkeästi muista. Hän on pitkätukkainen ja länsimaisiin vaatteisiin pukeutunut Lee Tae-sik, jonka läheinen ystävä Kang on. Synnytyksen koittaessa vangit auttavat lapsen maailmaan. Lapsi saa nimen Yoduk Lee synnyinpaikkansa ja isänsä – tai äitinsä parhaan ystävän – mukaan. Piilotteluyrityksistä huolimatta lapsen olemassaolo paljastuu leirin vartijoille. Isyyden pehmentämä Lee Myeong-su onnistuu oman henkensä uhalla kehittämään pakosuunnitelman ja auttamaan äidin ja lapsen pakoon. Lopussa kapteeni kuolee ja Kang'n kohtalo jää epäselväksi, mutta oletettavasti hänkin lopulta menehtyy. Lapsi jää henkiin ja toimii esityksen päätteeksi jonkinlaisena toivon symbolina. Vaikka esityksen herättämiä päällimmäisiä tunteita ovat surullinen ja paha olo, ei esitys silti ole yksinomaan synkkä kuvaus vankileirin julmista olosuhteista, vaan se herättää myös toivon siitä, että asiat voivat Pohjois-Koreassa vielä jonain päivänä muuttua, kun Yoduk Leen edustama sukupolvi vapautuu diktatuurin kahleista.

¹⁵ Vesterinen 2000: 292–294.

Vaikka osa esityksen henkilöistä on kuvitteellisia ja kohtaukset dramatisoituja tositapahtumia, olosuhteet, yksityiskohdat ja monet tapahtumakulut ovat suoria toistoja todellisuudesta. Tekemällä esitys musikaalimuotoon on voitu häivyttää esitykseen liittyviä pelkoja ja hengenvaaraa taka-alalle. Esityksestä on tullut näin helpommin lähestyttävä myös yleisölle. Eteläkorealaiset ovat Hollywood-elokuvien suurkuluttajia ja rakastavat musikaaleja, joten musikaalin tekeminen on ollut hyvä keino houkutella yleisöä teatterisaliin. Esitys liikkuu silti vaaravyöhykkeellä ja herättää vahvoja mielipiteitä. Joidenkin mielestä ihmisoikeusrikkomukset on aihe, josta täytyy puhua avoimesti, joillekin ne ovat edelleen tabu, jota pitäisi käsitellä vain suljettujen ovien takana poliitikoiden ja virkamiesten kesken. Ohjaaja Seong-san kertoo saaneensa esitysten jälkeen uhkaavia puhelinsoittoja ja Etelä-Korean hallituksen edustajan käyneen luonaan pyytämässä häntä muuttamaan esitystä vähemmän rankaksi.¹⁶

1.4 Tutkimuksen rakenne ja metodit

Tutkimukseni etenee siten, että kerron aluksi, minkälainen on pohjoiskorealainen yhteiskunta ja mikä on taiteen rooli valtiossa. Avaan pohjoiskorealaista taidekäsitystä, taiteilijuutta ja teatterin asemaa osana pohjoiskorealaista taidekenttää. Koska pakolaisuuden identiteetti on vahva osa *Yoduk Storya*, kerron taustaksi myös, minkälaista on pohjoiskorealainen pakolaisuus ja millaisena Pohjois-Korean taakseen jättäneet ihmiset sen kokevat. Tämän taustoituksen jälkeen siirryn tarkastelemaan *Yoduk Storya* ulottuvuus kerrallaan. Tarkasteluni aloitan esityksen ulottuvuudesta musikaalina, koska se on esityksen ulottuvuuksista ilmeisin. Uskon musiikin olevan tärkeässä roolissa esityksessä siksi, että se pehmentää esityksen käsittelemiä teemoja tekijöille ja yleisölle, mutta myös siksi, että korealaisessa teatterissa musiikilla on pitkät ja vahvat perinteet. Esityksestä voidaan tunnistaa perinteisen amerikkalaisen musikaalin rakenteita ja ominaisuuksia, mutta myös elementtejä muun muassa korealaisesta pansorista ja hovitantsseista sekä pohjoiskorealaisista vallankumousoopperoista. Tarkastelen esitystä musikaalina, joka on yhdistelmä itäaasialaisia traditioita, ikivanhoja korealaisia perinteitä, pohjoiskorealaisen poliittisen propagandataiteen ilmenemismuotoja ja länsimaisia trendejä.

Musikaalia käsittelevän luvun jälkeen siirryn tarkastelemaan *Yoduk Storyn* dokumentaarisuutta. Käyn ensi läpi dokumenttiteatteria taidemuotona sen historian ja nykytilanteen valossa, minkä jälkeen siirryn Itä-Aasiaan viitekehukseen. Tämän jälkeen tarkastelen *Yoduk Storya* dokumentaarisen teatterin tuotoksena, vaikka se ei kaikilta elementeiltään dokumenttiteatterin kriteerejä täytäkään. Pyrin perustellusti selittämään nämä niin sanotut puutteet ja osoittamaan, kuinka esitystä silti voidaan tarkastella dokumentaarisena teatteriesityksenä.

¹⁶ Mishi 2006: 73–75.

Kolmantena tarkastelen esitystä juridisena asetelmana, jolla viitataan siihen, että esitys on toteutettu mahdollisesta hengenvaarasta huolimatta, jotta ihmisoikeuksiltaan aiemmin rajoitetut ihmiset saisivat äänensä kuuluviin ja tarinansa julki. Itä-Aasian menneisyys on monelta osin melko traumaattinen ja alueen valtioiden välillä on paljon hiljaisia jännitteitä ja ääneen lausumattomia riippuvuussuhteita. Ymmärtääkseen esitystä, on tunnettava myös ne historialliset ja kulttuuriset kontekstit, joista *Yoduk Storyn* tarinat kumpuavat. Tämän takia katson välttämättömäksi käydä tutkimuksessani läpi myös jonkin verran Pohjois-Korean historiaa, lähimenneisyyttä ja nykytilannetta. Esityksen tematiikkaa ja metaforia on helpompi ymmärtää, kun hahmottaa, kuinka traaginen menneisyys niiden taustalla näyttäytyy. Tästä huolimatta haluan silti painottaa, että kyseessä on ennen kaikkea teatterin ja draaman tutkimuksen oppiaineen opiskelijan – ei politiikan tutkimuksen, kansainvälisten suhteiden tai ihmisoikeuksien opiskelijan – tutkimus. Pääpaino tutkimuksessani on itse esityksessä ja sen tasojen suhteessa esityksen käsittelemiin teemoihin ja kulttuurisidonnaisiin konteksteihin.

Tarkastelen esityksen sisältöä ja osatekijöitä esitysanalyysin kautta. Esitysanalyysini tukena käytän jonkin verran Patrice Pavisin lähtökohdiltaan semioottista teatterin esitysanalyysin teoriaa. Pavisin semioottisen analyysin lähtökohdiana on tarkastella esitystä muuttamalla se merkeiksi.¹⁷ Pavis käyttää välillä myös termiä semiologia, jolla hän viittaa semioottisen tutkimuksen sisällä oleviin suuntauseroihin. Itse puhun semiotiikasta, jonka miellän tässä tutkimuksena enemmän työkaluna ja metodina kuin teorian suuntauksena. Semioottinen lähestymistapa tuntuu luonnolliselta, koska en hallitse korean kieltä, mutta olen perehtynyt korealaiseen, pohjoiskorealaiseen ja itäaasialaiseen kulttuuriin ja sen sisältämien traditioiden merkityksiin, joita uskon olevan mahdollista lukea esityksestä sen merkkejä tulkitsemalla.

Semiotiikan voi tämän tutkimuksen yhteydessä nähdä tutkimusmenetelmänä tai sen voi ajatella olevan näkökulma, jonka kautta lähestyn aiheitani. Semiotiikka on merkkejä tarkasteleva tiede, jonka ensimmäisinä oppi-isinä tunnetaan Ferdinand de Saussure ja Charles S. Peirce. Saussuren semiotiikka pohjaa kielitieteeseen. Siinä merkki koostuu kahdesta tekijästä, merkitystä ja merkitsijästä.¹⁸ Peirce jakaa merkin kolmeen osaan: objektiin, merkkivälineeseen ja tulkintaan.¹⁹ Estetiikan tutkija Jyri Vuorisen mukaan Peirce ei teksteissään liitä taidetta selkeästi mihinkään merkitsemisen lajiin, mutta erottaa taidemerkit muista merkeistä liittämällä ne voimakkaammin tunteeseen. Tunteet ovat olennainen tekijä taideteosta vastaanotettaessa. Niiden avulla vastaanottaja hahmottaa taideteoksen osatekijöiden kokonaisuutena, jota hallitsee yksi kvaliteetti.²⁰

¹⁷ Pavis 2005: 38.

¹⁸ Deely 1990: 114–115.

¹⁹ Deely 1990: 90.

²⁰ Vuorinen 1997: 78–82.

Semiotiikan yleisiä teorioita on sovellettu esitystutkimuksessa paljon. Pavis on systematisoinut esityksen osatekijöihin helpottaakseen merkistöjen tunnistamista. Pavisin mainitsemia osatekijöitä ovat muun muassa esityksen skenografia, valaistus, rekvisiitta, näyttelijäntyö, tempo, äänimaailma, tarina, käsikirjoitus ja yleisö. Hän myös kehottaa etsimään esityksestä sellaisia osatekijöitä, joita ei voida ilmaista merkein.²¹ Vaikka Pavisin teoria jakaa esityksen erilaisiin osatekijöihin ja merkkien kokonaisuuksiin, on tärkeää muistaa, että vaikka olen tunnistanut esityksestä edellä nimeämäni neljä ulottuvuutta, esitystä ei silti voida pilkkoa neljään toisistaan irralliseen kokonaisuuteen eikä jokaiselle tasolle irrottaa omia osatekijöitään erikseen. Semioottinen lähestymistapa on tutkimukseni teorian punainen lanka, joka on sovellettavissa millä tahansa esityksen ulottuvuuden tasolla liikuttaessa, koska jokaisella tasolla on sekä oma koodistonsa että koko esitykselle yhteinen eri koodistojen muodostama kokonaisuus. Eri ulottuvuudet luonnollisesti limittyvät toisiinsa ja elävät esityksessä päällekkäisinä.

Kuten olen todennut, kyse ei tässä ole oikeustieteellisestä tutkimuksesta, vaan keskiössä on esitys. Haluan silti painottaa, että mikäli Pohjois-Korean ja muiden traditionaalisen oikeuskulttuurin omaavien valtioiden ihmisoikeustilanne ei olisi nykyisellä tolallaan, *Yoduk Story* ei olisi esityksenä sellainen kuin se on eikä sen syntytarina olisi näin kivulias. Myös muiden valtioiden ihmisoikeustilanteella on tämänkin yksittäisen esityksen kohdalla merkitystä siksi, että kun ihmisoikeustilanne on omienkin rajojen sisäpuolella kyseenalaisella tolalla, ei kovin helposti puututa muiden valtioiden ihmisoikeusrikkomuksiin, mikä on totta esimerkiksi Pohjois-Korean rajanaapurin Kiinan kohdalla.

Edellä kuvatusta syystä kuljetan myös ihmisoikeusnäkökulmaa mukana tutkimukseni taustalla. Se toimii jonkinlaisena viitekehystenä ja lähestymistapana tarkastelemaani esitykseen, vaikka en varsinaisesti tutkimuksellisesti ihmisoikeuksiin puredukaan muuta kuin teatterintutkijan ominaisuudessa. Ihmisoikeudet ja niiden puutteellinen toteutuminen ovat tässä tutkimuksessa ennen kaikkea yksi *Yoduk Storyn* synnyttäneistä ja koossapitävistä voimista. En ota kantaa siihen, mikä on väärin ja mikä oikein, vaan siihen, minkälaisen juridisen asetelman esitys Pohjois-Korean kompleksisen ihmisoikeustilanteen tulkitsijana katsojalleen tarjoaa. Ellei katsoja satu olemaan vaikkapa ihmisoikeuksiin erikoistunut oikeustieteen professori, hän mitä todennäköisimmin katsoo esitystä ihmisoikeuskontekstistakin lukemalla sen merkit juuri Jyri Vuorisen esittämään tapaan – sitomalla ne tunteisiin. Syvennän ja sovellan tätä semioottista lähestymistapaani lisää kutakin ulottuvuutta käsittelevissä pääluvuissa. Pohjustuksena tulevalle on kuitenkin mielestäni oleellista ymmärtää juuri se, että vaikka käsittelemäni aiheet ja ulottuvuudet ovat osittain poikkitieteellisiä ja tulokulmia niihin voi olla monta, esitys on aihepiiriltään sellainen, että sitä on hyvin vaikea tarkastella puhtaasti objektiivisesti ilman tunnesidonnaisia merkistöjä.

²¹ Pavis 2005: 31–34.

2 Suljetun maan kulttuuri

Usein sanotaan, että taide on universaali kieli. Vaikka emme ymmärrä kaikkea puhuttua kieltä, ymmärrämme sen, mitä visuaalisesti näemme ja koemme. Näin voikin olla vaikkapa saman kulttuuripiirin vaikutusalueella. Me suomalaiset voimme luultavasti kohtalaisen helposti sisäistää norjalaisen teatteriesityksen viestin siinä käytettyjen liikkeiden, eleiden ja ilmeiden koodeista, vaikka emme ymmärtäisi sanaakaan norjaa. Sen sijaan joissain yhteiskunnissa meidän käyttämämme ja tunnustamamme koodit voivatkin merkitä jotain aivan muuta kuin mitä me niillä tarkoitamme. Lisäksi on tunnettava konteksti, mihin esitys sijoittuu voidakseen tulkita koodeja oikein. Tämänkin takia olen valinnut juuri semioottisen lähestymistavan osaksi *Yoduk Storyn* tarkastelua.

Ymmärtämättä pohjoiskorealaisen yhteiskunnan historiaa ja nykytilaa on tuskin mahdollista hahmottaa oikein maassa vallitsevaa käsitystä siitä, mitä taiteella tai teatterilla oikein tarkoitetaan. Taiteen lähettämien viestien lukemiseen tarvitaan kompetenssia tulkita koodistoa ja hahmottaa, mihin kontekstiin vaikkapa jokin maalaus, teatteriesitys tai säkeistö asettuu. Tutkija Rüdiger Frank on esittänyt tästä hyvän esimerkin: Vaikkapa henkilölle, joka ei ole koskaan tutustunut antiikin mytologiaan tai edes kuullut siitä, Botticellin teokset voivat näyttäytyä vain joukkona maalauksia alastomista ihmisistä. Mikäli tämä henkilö olettaa maalaukset realistisiksi, hän saattaa myös olettaa ihmisten kuljeskelleen alasti Italiassa koko 1400-luvun ajan. Samoin ihminen, joka on onnistunut elämään koko ikänsä tietämättä mitään kristinuskosta tai Raamatusta, voi järkyttyä astellessaan kirkkoon ja nähdessään teoksen kuolevasta puolialastomasta miehestä naulattuna puiseen ristiin.²²

Tässä luvussa pyrin avaamaan sitä, kuinka taide – ja teatteri sen osana – ymmärretään Pohjois-Koreassa ja minkälaiseen yhteiskunnalliseen, poliittiseen ja kulttuuriseen asemaan se siellä asettuu. Käyn läpi taidekäsityksen muotoutumisen kannalta olennaista historiaa, kartoitan taiteen ja taiteilijan roolia pohjoiskorealaisessa yhteiskunnassa, esittelen maassa vallitsevia keskeisiä esittävän taiteen lajityyppejä sekä puhun myös jonkin verran kuvataiteesta, koska silläkin on ollut oma vaikutuksensa esittävän taiteen käyttämään visuaalisen kieleen ja koodistoon. Koska *Yoduk Storyn* tekijät ovat paenneet Pohjois-Koreasta, kerron myös lyhyesti, millaista on pohjoiskorealainen pakolaisuus. Tämän luvun on tarkoitus pohjustaa seuraavia pääluokkia, joissa tarkastelen *Yoduk Storyn* eri ulottuvuuksia. Tämän luvun sisältö on tärkeää ymmärtää muun muassa siitä syystä, että vaikka *Yoduk Storyn* tekijät ovat maantieteellisesti poissa Pohjois-Koreasta, henkisesti he ovat siellä osittain edelleen. He voivat yrittää ja onnistuakin omaksuma uuden taidekäsityksen, mutta silti taustalla vaikuttaa myös aina se käsitys taiteesta, jonka he ovat sisäistäneet Pohjois-Koreassa.

²² Frank 2011: 9.

2.1 Pohjois-Korean historiasta ja poliittisesta järjestelmästä

Koko Itä-Aasian historia on monelta osin melko traumaattinen ja iso osa alueen valtioista kantaa edelleen mukanaan erityisesti toisen maailmansodan jälkeensä jättämiä arpia. Matka verisistä sotavuosista ja täydellisestä välikirkosta edes jonkinlaiseen taloudelliseen ja poliittiseen yhteistyöhön on ollut pitkä ja kivinen. Maailmansodista ja erinäisistä valloitus sodista jäi aikoinaan Itä-Aasian valtioille setvittäväksi sotarikosten vyyhti ja joukko traumoja, jotka vaikeuttavat maiden välistä yhteistyötä edelleen. Historian vaikutukset näkyvät erityisesti Koreoiden ja Kiinan sekä Japanin ja Kiinan välisissä suhteissa. Korean traumaattinen siirtomaakausi Japanin vallan alla on jättänyt jälkensä maiden välisiin suhteisiin samoin kuin Japanin sota toimet Kiinassa. Vanhat vastakkainasettelut kytevät pinnan alla, mikä näkyy esimerkiksi siinä, kuinka eri maiden mediat uutisoivat Itä-Aasian eri valtioiden tilanteista riippuen siitä, onko kyse liittolaisesta vai valtiosta, jolle kannetaan kaunaa.

Käyn tässä hyvin tiivistetysti läpi Itä-Aasian ja Korean historiaa siltä osin kuin näen sen olevan oleellista aiheeni kannalta. Korean hajoaminen ja jakaantuminen kahdeksi valtioksi on seurausta vuosina 1950–1953 käydystä Korean sodasta. Vielä 1900-luvun alussa Korea oli yhtenäinen vahvan kansallisen identiteetin omaava valtio, jota Yi-dynastia oli hallinnut yli 500 vuoden ajan. Ratkaiseva käänne maan historiassa tapahtui, kun Japani miehitti Korean vuonna 1910, ja monet korealaiset lähtivät siirtolaisiksi Japaniin. Toisen maailmansodan aikana siirtolaiset pakkojapanilaistettiin. Heistä tehtiin väkisin japanilaisia kuitenkin antamatta heille täysiä kansalaisoikeuksia. Lisäksi Japani pakotti korealaisia pakkotyöhön ja prostituutioon. Tämän historian valossa on helpompaa ymmärtää, miksi Etelä-Korean ja Japanin välit ovat neutraalin etäiset ja Pohjois-Korea pitää Japania edelleen vihollisenaan.²³

Japanin siirtomaavallan aikana korealaisten kansallinen itsetunto koki kovan kolauksen. Henkisesti täysin kaaoksessa ollut valtio oli otollista maaperää vahvempien valtioiden valtataistelulle, ja Korea päätyi Yhdysvaltojen ja Neuvostoliiton pelinappulaksi toisessa maailmansodassa. Korea pirstoutui poliittisesti ja ideologisesti, mikä lopulta johti sen pirstoutumiseen myös maantieteellisesti. Suurvallat jakoivat maan kahteen vyöhykkeeseen, joista pohjoista varusti Neuvostoliitto ja eteläistä Yhdysvallat. Lopulta Pohjois-Korean hyökkäys Etelä-Koreaan johti sodanjulistukseen kesäkuussa 1950. Sodasta tuli verinen. Kaatuneita ja haavoittuneita oli yli kolme miljoonaa ja siviiliuhrien lukumääräksi on arvioitu noin kaksi miljoonaa. Kolmivuotinen sota synnytti ei-kommunistisen Etelä-Korean ja kommunistisen Pohjois-Korean, joista jälkimmäisestä tuli sulkeutuneisuuden politiikkaa toteuttava kommunistinen diktatuuri. Koreoiden rajasta tehtiin demilitarisoitu vyöhyke, joka on edelleenkin yksi maailman aseistetimmista alueista.²⁴

²³ Kurki 2011: 163–169.

²⁴ Kurki 2011: 172–173.

Tavallisille korealaisille sodan seuraukset näyttäytyivät raskaina. Sodan päättyminen saattoi olla helpotus, mutta sen seurauksena syntyi mielivaltaisesti karttaan vedetyn viivan halkaisema kansa, jonka jäsenistä monet olivat joutuneet erotetuiksi omaisistaan. Vuonna 1953 molemmat Koreat olivat maailman köyhimpien maiden joukossa. Kaupungit, kylät ja tehtaat oli pommitettu maantasaalle. Infrastruktuurin lisäksi piti alkaa rakentaa uudelleen kansallista identiteettiä. Pohjois-Korean juche-aatteeseen perustuva poliittinen järjestelmä on rakennettu 1960-luvulla tämän pirstoutuneen kansakunnan juurille.²⁵

Itsensä herraa suomeksi tarkoittava *juche* on Pohjois-Korean ensimmäisen johtajan Kim Il-Sungin kehittämä ideologia, johon kuuluu voimakas itsenäisyyden ja itseensä luottamisen korostaminen. Tämä tarkoittaa riippumattomuutta politiikassa ja omavaraisuutta taloudessa. Henkinen ja aineellinen omavaraisuus ovat ehdottomia edellytyksiä vallankumouksen, itsenäisyyden ja koskemattomuuden saavuttamiseksi.²⁶ Aatteen mukaan maailmassa on kolme peruselementtiä: luonto, yhteiskunta ja ihminen, joista ihminen on voimakkain. Ihmiset toimivat massoina ja ovat tärkein liikkeellepaneva voima maailmassa. Ihmiset voivat kuitenkin toimia vasta saadessaan oikeaa ohjausta. Vasta hyvä johtaja antaa ihmisten olemassaololle tarkoituksen ja saa heidät toimimaan sen hyväksi. Tutkija Tauno-Olavi Huotari näkee tässä aatteen paradoksaalisuuden: samaan aikaan kun korostetaan massojen luovaa voimaa, vaaditaan yksinvaltaista johtamistapaa. Juche on siis sekä aate että Kim Il-sungin ympärille syntynyt henkilökultti, joka on sittemmin siirtynyt hänen pojalleen Kim Jong-ilille ja edelleen tämän pojalle ja Pohjois-Korean nykyiselle johtajalle Kim Jong-unille.²⁷ Tutkija Kristian Kurki puolestaan korostaa, että juche-aatteen ymmärtäminen edellyttää sen muodollisen määritelmän ymmärtämisen lisäksi sen subjektiivisen yhteyden hahmottamista Pohjois-Korean ainutlaatuisissa olosuhteissa. Juche ei ole objektiivinen ideologia, joka olisi sovellettavissa universaalisti mihin tahansa kulttuuriin, vaan siihen liittyy vahvasti korealainen ja pohjoiskorealainen nationalistinen mentaliteetti, jonka juuret ovat Korean historiassa suurvaltojen politikoinnin uhriina. Japanin, Neuvostoliiton ja Yhdysvaltojen miehittämä maa haluaa viimein olla oma herransa.²⁸

Vaikka Korean sota päättyi yli 60 vuotta sitten aselepoon, Koreat ovat edelleen virallisesti sotatilassa. Pohjois-Korea on ollut myös viime aikoina paljon uutisissa muun muassa ydinenergiaohjelman takia, jonka uskotaan liittyvän armeijan vahvistamiseen ydinasein. Tämä on osa pohjoiskorealaista ajattelutapaa siitä, että maanpuolustuksen tarpeet menevät kaiken muun edelle yhteiskunnassa. Tämä näkyy valtion nykytilassa: siinä missä muiden Itä-Aasian valtioiden asukkaiden keskimääräinen elintaso on noussut, Pohjois-Korea ei ole enää viime vuosina pystynyt huolehtimaan edes väestönsä perustarpeista.

²⁵ Kurki 2011: 172.

²⁶ Kurki 2011: 181.

²⁷ Huotari 2000: 198–201.

²⁸ Kurki 2011: 181–182.

2.2 Pakoon Pohjois-Koreasta

Pohjois-Koreasta on Koreoiden jakauduttua loikannut ihmisiä lähinnä Kiinaan, Etelä-Koreaan, Eurooppaan ja Yhdysvaltoihin, mutta todenteolla pakolaisvirta maasta käynnistyi vuonna 1995, kun länsimaihin alkoi tihkua tietoa maan kärsimästä suuresta nälänhädästä. Tarkkoja lukuja ei ole, mutta arviolta noin 20 000 pakolaista on onnistunut paossaan Pohjois-Koreasta Etelä-Koreaan vuosien 1995 ja 2012 välillä – pakoa yrittäneiden luku lienee huomattavasti korkeampi.²⁹ Päätös, lähteäkö Pohjois-Koreasta vai jäädäkö sinne, on yleensä valinta elämän ja kuoleman välillä. Onnistunut pakomatka saattaa säästää nälkäkuolemalta Pohjois-Koreassa, mutta epäonnistuessaan se voi tietää kuolemaa tai loppuelämää vankileirillä. Sen lisäksi että yhteinen historiallinen identiteetti vetää pakolaisia Etelä-Koreaan, maa on vaihtoehtoista turvallisin. Etelä-Koreassa toimii jälleenyhdistymisministeriö, jonka tehtäviin kuuluu muun muassa pohjoiskorealaisten pakolaisten sopeuttaminen eteläkorealaiseen yhteiskuntaan. Siinä missä Etelä-Korean valtio tukee pohjoiskorealaisten pakolaisten sopeutumista maahan, esimerkiksi Kiinan virallinen linja on täysin päinvastainen: se kohtelee loikkareita laittomina siirtolaisina ja palauttaa viranomaisien kiinni saamat pakolaiset takaisin Pohjois-Korealle.³⁰ Vaikka Kiinan valtio virallisesti tukee liittolaistaan Pohjois-Koreaa palauttamalla pakolaiset, maassa toimii useita pohjoiskorealaisia auttavia avustusjärjestöjä. Lisäksi Koillis-Kiinassa käy paljon eteläkorealaisia liikemiehiä, jotka välittävät viestejä ja uutisia Koreoiden välillä.³¹

Pakomatkalle Pohjois-Koreasta on kaksi vaihtoehtoista reittiä, joissa molemmissa on ensi ylitettävä Pohjois-Korean ja Kiinan välinen raja. Pohjois-Korean ja Etelä-Korean välinen raja on raskaasti miinoitettu ja erittäin tarkasti vartioitu 250 kilometriä pitkä vyöhyke. Hyvin harva uskaltaa ottaa hengenvaarallista riskiä sen ylittämiseksi. Alueelta on tosin löydetty muutamia pohjoiskorealaisten kaivamia tunneleita. Suurin osa pakolaisista pyrkii Kiinaan Tumenjoen yli. Vuodenajasta riippuen ylitys voi onnistua pimeän turvin kahlaamalla, uimalla tai jäätä pitkin kävelemällä. Rajajoki on vartioitu, mutta osa rajaviranomaisista on lahjottavissa. Kun pakolaiset pääsevät Kiinaan, he suuntaavat etelään päästäkseen Myanmarin tai Laosin kautta Thaimaahan, joka ei tee pakolaisten pakopalautuksia, kuten Kiina. Thaimaasta monet ottavat internetin välityksellä yhteyttä sukulaisiinsa tai ystäviinsä Etelä-Koreassa, jotka sitten auttavat heidät maahan. Toinen vaihtoehto on ylittää Kiinan ja Mongolian välinen raja väärennetyn passin turvin ja lentää sieltä Etelä-Koreaan. Osa pakolaisista jää Kiinaan, mutta he joutuvat usein viettämään elämänsä viranomaisilta palautuksen pelossa piileskellen, jolloin riski ajautua hyväksikäytetyksi lähes orjatyövoimaa muistuttaviin olosuhteisiin on suuri.³²

²⁹ Kim 2012: 17–20.

³⁰ Kurki 2011: 192.

³¹ Jakobson & Sarvimäki 2001: 448–449.

³² Kim 2012: 21.

Pohjoiskorealaiset pakolaiset tulevat kaikista yhteiskuntaluokista maanviljelijöistä virkamiehiin, mutta ylivoimaisesti suurin osa heistä on työttömiä (48 %) tai työläisiä (48 %). Loput työskentelevät valtionhallinnossa, armeijassa, urheilijoina tai taiteilijoina. Vuoden 2000 jälkeen nuorten naisten osuus pakolaisista on kasvanut. Vielä vuonna 2002 naisten osuus oli suunnilleen puolet (55 %), mutta vuonna 2009 se oli jo 77 prosenttia. Nuoret naiset ovat fyysisesti sellaisessa kunnossa, että heidän on mahdollista selviytyä hengissä vaarallisesta pakomatkasta. Heillä ei vielä ole aviomiestä ja lapsia, mikä tekisi pakomatkan toteuttamisesta vaikeaa. Lisäksi riski joutua väkivallan uhriksi Pohjois-Koreassa on todennäköisempää naimisissa olevalla kuin naimattomalla naisella.³³

Pohjois-Koreasta lähteminen ei ole samanlaista kuin mistä tahansa muusta maasta lähteminen. Pakolaiset ovat kuvanneet kokemuksiaan matkana toiseen maailmankaikkeuteen. On tyypillistä, että paossaan onnistuneet ja Etelä-Koreaan asti päässeet pakolaiset potevat huonoa omaatuntoa selviytymisestään. Vaikka pakolaiset olisivat kokeneet kotimaassaan minkälaisia kauhuja hyvänsä, uuteen kulttuurin sopeutuminen osoittautuu usein haastavaksi. Monet ovat kertoneet, että kun vaaran pelko alkaa haihtua ja Etelä-Korea tuntua turvalliselta elinympäristöltä, syyllisyys iskee. Kun pakolaiset ymmärtävät, miten erilaisessa paikassa he saavat nyt asua, he alkavat surra Pohjois-Koreaan jääneitä omaisiaan. Vaikka suurin osa pakolaisista tiedostaa kotimaansa tilanteen ja sen, että ulkopuolella asiat ovat paremmin, heille on usein sokki, miten paljon paremmin asiat oikeasti ovat. Syyllisyys ja järkytys tekevät sopeutumisesta Etelä-Korean länsimaistuneeseen yhteiskuntaan vaikeaa. Pakolaisten haastatteluissa toistuvat kertomukset siitä, miten he ovat haaveilleet elämästä ilman jatkuvaa nälkää, mutta kun he viimein pääsevät yltäkyläisen ruokapöydän ääreen, he tulevatkin surullisiksi ajatellessaan omaisiaan, jotka sinnittelevät rajan takana vähällä ruoalla.³⁴

Viime vuosina on julkaistu runsaasti pohjoiskorealaisten loikkareiden muistelmia, kuten *Seitsemän nimen tyttö – Pakoon Pohjois-Koreasta* (2015), *Diktaattorin keittiömestari* (2014), *Pohjois-Korea – Yhdeksän vuoden pakomatka helvetistä* (2014) ja *Leiri 14 – Pako Pohjois-Koreasta* (2013). Olen lukenut teokset hahmottaakseni pohjoiskorealaisten loikkareiden mielenmaisemaa, mutta varsinaiseksi lähdekirjallisuudeksi en niitä tässä tutkielmassa katso. Kaikki edellä mainitut teokset kuvaavat päähenkilönsä selviytymistä Pohjois-Koreassa ja selviytymistä sieltä pois. Huomionarvoista kertomuksissa on mielestäni se, että kokemistaan kauhuista huolimatta, kaikkien loikkareiden mielestä todellinen selviytyminen alkaa kuitenkin vasta ulkomaailmassa. Toinen asia, joka korostuu muistelmassa on, että riippumatta maan diktatuurista ja kansalaisten kohtelusta Pohjois-Korea on silti heidän kotimaansa. Kun he rakastavat maataan, he rakastavat läheisiään siellä, pohjoiskorealaista luontoa ja maisemia sekä vanhoja korealaisia traditioita. Nämä asiat sitovat heidät henkisesti elinikäisesti Pohjois-Koreaan, eivät sen johtajat, puolue tai käyttäytymissäännöt.

³³ Kim 2012: 20–21.

³⁴ Kim 2012: 25.

2.3 Taide ja taiteilijuus Pohjois-Koreassa

Koreoiden jakaannuttua, kommunistinen Pohjois-Korea valitsi myös taiteen saralla täysin toisenlaisen tien kuin amerikkalaista populaarikulttuuria ihannoiva Etelä-Korea. Esikuvat haettiin entisestä Neuvostoliitosta ja Kiinan kansantasavallasta. Samaan tapaan kuin esimerkiksi Kiinassa kulttuurivallankumouksen aikana 1960- ja 1970-luvuilla, myös Pohjois-Koreassa taiteesta tuli hallintokoneiston levittämän propagandan työkalu. Pohjois-Korean pääkaupungin Pjonjangin teattereissa esitettiin lähinnä mahtipontisia vallankumousoopperoita ja tanssi- ja lauluspektaakkeleita.³⁵ Vuosikymmenien saatossa taide-elämä ei ole kokenut radikaaleja muutoksia, vaikka valta onkin ehtinyt siirtyä jo kahdesti seuraavalle sukupolvelle. Maassa valta periytyy Kim-dynastiassa isältä ja pojalle ja johtajat ovat käytännössä diktaattoreita, joille kaikki on oman valtion rajojen sisällä mahdollista – myös omien teatteriesitysten ohjaaminen ja elokuvien tuottaminen. Kun valta on diktaattorilla ja hänen lähipiirillään, ei maassa pääse syntymään julkista teatteriesitystä ilman maan johtajan lupaa. Taiteen tuottaminen ja taide-elämään osallistuminen on näin ollen ihmisoikeuksien vastaisesti rajoitettua. Niin kauan kuin taiteen käsitteen määrittelystä vastaa maan ylin johto, taiteen- ja sananvapaus tuskin saavuttavat sellaista tilaa, että maan voitaisiin katsoa niiltä osin pitävän kiinni YK:n ihmisoikeusjulistuksessa jokaiselle määritellyistä oikeuksista.

Pohjois-Koreassa vallitsevaa taidekäsitystä pohdittaessa on syytä esittää kolme olennaista kysymystä: miksi, kuinka ja ketä varten taidetta tuotetaan Pohjois-Koreassa? YK:n ihmisoikeusjulistuksessa turvataan sananvapaus ja vapaus kokoontua yhteen harjoittamaan ja seuraamaan taidetta. Tämän pohjalta kenellä tahansa pitäisi olla oikeus ryhtyä taiteilijaksi, käydä teatterissa ja konserteissa, ostaa ja tukea taidetta sekä kritisoida sitä. Pohjois-Koreassa kaikkea julkista taiteellista toimintaa valvoo ja hallinnoi valtio, ja taiteen tärkein tehtävä on toimia hallintokoneiston propagandan välineenä. Pohjoiskorealainen taidekäsitys antaa taiteilijalle itselleen hyvin vähän liikkumatilaa. Taidetta tuotetaan valvotusti ja tiettyä tarkoitusta varten.³⁶

Vaikka pohjoiskorealainen taidekäsitys ja taiteen tuottamisen tavat ovat vahvassa ristiriidassa länsimaisten konventioidemme ja ihmisoikeuslainsäädännön kanssa, se ei silti tarkoita, etteikö taide Pohjois-Koreassa rajoituksistaan ja hyvin kurinalaisesta luonteestaan huolimatta voisi olla sisällöltään korkeatasoista tai kunnianhimoista. Jokainen kokee taiteen subjektiivisesti. Pohjoiskorealainen taide voi tuottaa positiivisia elämyksiä tekijöilleen ja kokijoilleen siinä missä mikä tahansa muukin taide. Suurin osa pohjoiskorealaisista ei tunne muuta kuin kansallisen taiteen, joten taide sellaisenaankin eroaa arkipäiväisistä toiminnoista ja tuo elämään sisältöä.

³⁵ Miettinen 1987: 202.

³⁶ Foster-Carter & Hext 2012: 32–33.

Olen puhunut edellä taiteen tuottamisesta, koska sitä se nimenomaan Pohjois-Koreassa on. Taide on vahva ja keskeinen osa järjestelmää, joka on valjastettu palvelemaan valtion etua ja tarkoituksiperiä. Alun perin kyse oli pelkästään propagandataiteesta suljetun maan sisällä, mutta nykyään pohjoiskorealaista taidetta tuotetaan myös maan ulkopuolisille kuluttajille. Pohjoiskorealaisista tuotteista on tullut eräänlaista trendikästä kitsch-taidetta, jota länsimaalaiset taideharrastajat keräilevät. Tässä kohtaa pohjoiskorealaiset ovatkin tunnistaneet markkinaraon. Esimerkiksi pohjoiskorealaista kuvataidetta tuotetaan tehtaissa, jotka valmistavat vuosittain tuhansia maalauksia ulkomaan markkinoille liukuhihnatyönä. Suurin tehtaista on Mansudae Art Studio, joka ilmoittaa työllistävänsä yhteensä noin 4 000 henkilöä, joista tuhat on kuvataiteilijoita. Tehdas tuottaa vuosittain noin 4 000 taideteosta myyntiin. Koska luvut ovat tulleet Pjongjangissa toimivalta tehtaalta itseltään, joka ei ole lähteenä neutraali, tietojen paikkansapitävyydestä ei voida olla varmoja. Joka tapauksessa kyse on suuresta tehdaskompleksista, jonka funktiona on taiteen tehotuotanto. Tehtaan taiteilijat työskentelevät viitenä päivänä viikossa kahdeksan tuntia kerrallaan, ja heidän kuukausittainen ansionsa on noin 35 euroa.³⁷ Halusin nostaa tämän tehtaan esimerkiksi tässä siksi, että se on mielestäni konkreettinen ja kuvaava esimerkki siitä, miten taide on Pohjois-Koreassa valjastettu maan johdon ja eliitin tarkoituksiin riippumatta siitä, onko kyse propagandasta vai bisneksestä. Voitot ja kunnian kerää joka tapauksessa valtio. Myös teatteri- ja elokuvatuotannot ovat valtavia spehtaakeleita, jotka vaativat satojen tai jopa tuhansien ihmisten tehokasta työpanosta.

Pohjois-Koreassa kuka tahansa ei voi valita taiteilijan ammattia. *Yoduk Storyn* ohjaaja Jeong Seong-san kuului niihin onnekkaisiin nuoriin, jotka pääsivät tavoittelemaan haluamaansa uraa. Hän opiskeli ennen joutumistaan vankileirille elokuvaohjausta Pjongjangin yliopistossa. Hän on haastatteluissa kertonut, että elokuvatuotanto on arvostettu ala Pohjois-Koreassa ja moni haaveilee alan opinnoista. Seong-sanin tärkein päämäärä opiskeluaikoina oli valmistua elokuvaohjaajaksi, joka jonain päivänä ohjaa elokuvan, josta tulee Pohjois-Korean silloisen johtajan Kim Jong-ilin suosikki. Kim Jong-ilin kerrotaan sanoneen, että muusikon tekemiseksi vaaditaan 70 prosenttia lahjakkuutta ja 30 prosenttia harjoittelua ja koulutusta. Mikäli Jong-il on todella sanonut näin, hän lienee ajatellut samansuuntaisesti myös muista taiteilijoista. Mainittu 30 prosenttia pitää sisällään ideologista koulutusta ja teknisiä harjoituksia taiteen tuottamiseksi oikein, mikä tarkoittaa Pohjois-Koreassa opetun taideteorian ja käytännön osaamisen, kuten kehon fyysisen liikekielen oikeaoppisen käytön, täyttää hallintaa ja niiden valjastamista oman taiteellisen lahjakkuuden jatkeeksi siten, että syntyy täydellistä taidetta. Prosessissa taiteilijan oma persoonallisuus häivytetään taka-alalle ja hän tulee osaksi jotain itseään suurempaa, kuten tuhatpäistä vallankumousoopperaa tai tehtaan liukuhihnalla toteutettua öljyvärimaalauksia.³⁸

³⁷ Foster-Carter & Hext 2012: 33–34, 41.

³⁸ De Ceuster 2012: 57–63.

Pohjois-Koreassa taiteilijat ovat kuin huippu-urheilijoita. Taiteellisen lahjakkuuden tunnistaminen mahdollisimman varhaisessa iässä on tärkeää. Kykyjenetsijät kiertävät jatkuvasti ympäri maata etsimässä nuoria lahjakkuuksia monivuotiseen ja hyvin kurinalaiseen taiteilijakoulutukseen. Koulutus on kulttuuriministeriön hallinnoimaa ja tapahtuu Pjongjangin yliopistossa, jota varten lahjakkaita lapsia valmennetaan jo viisivuotiaista lähtien perusopetuksen yhteydessä. Kun lapsen huomataan olevan erityisen lahjakas jollakin tietyllä taiteen osa-alueella, hänen kykyjään aletaan määrätietoisesti kehittää. Tämän lisäksi taiteellisesti lahjakkaiden lasten pitää harrastaa myös muita taiteita. Vaikka tavoitteena olisikin muovata lahjakkaasta lapsesta jonkin yhden lajin mestari, tulevan taiteilijan pitää huolehtia kokonaisvaltaisesti fysiikastaan ja tuntee muun muassa kirjallisuutta ja runoutta riippumatta siitä, mille taiteenalalle suuntautuu. Kaikkein lupaavimmat lapset lähetetään Pjongjangiin lasten palatsiksi kutsuttuun opetuskeskukseen, Mangyongdaen.³⁹

Opettajilla on pohjoiskorealaisessa taiteilijakoulutuksessa merkittävä rooli. Heidän tehtävänä on tehdä kaikkensa sen eteen, että jokainen nuori taiteilijalupaus saisi valjastettua kaiken taiteellisen kapasiteettinsa oman luovan äänensä löytämiseen. Vaikka iso osa pohjoiskorealaisista taideteoksista syntyy massojen yhteistyönä, taiteilijakoulutus on yksilökeskeistä. Taiteellisten rajojen etsiminen ja testaaminen on vielä opiskeluvaiheessa sallitumpaa, mutta valmistuttuaan taiteilija on ammattilainen, jonka pitää toimia tiettyjen hyväksytyjen ideologisten ja esteettisten rajojen sisällä. Pohjois-Koreassa ei tiettävästi tunneta taidemuotoja, joita voisi nimittää underground-taiteeksi tai ylipäättään valtavirrasta poikkeavaksi kokeilevammaksi taiteeksi. Kaiken taiteen on oltava hallinnon hyväksymää ja juče-ideologian mukaista.⁴⁰

Meille taiteilijat merkitsevät usein nimiä, kuten vaikkapa Da Vinci, Van Gogh tai Picasso. Kun näemme vaikuttavan teoksen, olemme kiinnostuneita, kuka sen on tehnyt. Sen sijaan Pohjois-Koreassa taiteen keskiössä ei ole taiteilija itse. Usein tekijät teosten takana saattavat jäädä jopa nimeettömiksi. Se ei tarkoita, etteikö taidetta tai taiteilijoita pidettäisi arvossa. Pohjoiskorealainen lähestymistapa taiteeseen ei vain yksinkertaisesti ole perinteisen taiteilijalähtöinen. Sen sijaan, että pohjoiskorealaiset haluaisivat tietää, kuka on taideteoksen tekijä, he pitävät tärkeämpänä tietoa siitä, mikä on teoksen tehtävä. Me näemme ehkä tuon tehtävän liittyvän heillä vain propagandaan, mutta valtion sisällä se nähdään kollektiivisena ponnisteluna isänmaan hyväksi taiteen keinoin. Kuten aiheeseen perehtyneet tutkijat muistuttavat, propaganda ei poista teoksesta sen taiteellista ulottuvuutta. Pohjoiskorealainen taide on, oli se sitten propagandaa tai ei, itäaasialaisten traditioiden, taiteilijoiden ammattitaidon ja taidetta omien normiensa puitteissa vaalivan yhteiskunnan arvojen yhdistelmä.⁴¹

³⁹ De Ceuster 2012: 57–63.

⁴⁰ De Ceuster 2012: 57–63.

⁴¹ De Ceuster 2012: 51–54.

2.4 Esittävä taide Pohjois-Koreassa

Esittävä taide on Pohjois-Koreassa suosittua, mikä johtuu siitä, että se on aina ollut myös maan johdon suosiossa. Pohjois-Korean johtajien viehtymys erityisesti elokuvia kohtaan on synnyttänyt maan sisälle tehokkaan elokuvatuotannon yksikön, jota valtio hallinnoi. Siinä missä elokuvat ovat nauttineet johtajien vankkumatonta suosiota 1950-luvulta alkaen, teatterin asema on ollut ailahteleva. Mainitsemisen arvoisia ovat myös paraatit, jotka mielestäni voidaan laskea esittäväksi taiteeksi niiden tarkasti suunnitellun koreografian, visuaalisen muodon ja esitysprosessia muistuttavan rakenteensa takia. Paraateihin osallistuvat kansalaiset ovat yleensä joko taiteilijoita tai urheilijoita. Lisäksi esittävän taiteen kuvasto siirtyy usein kuvataiteeseenkin: ennen ensi-iltaa maalauksia esityksen päähenkilöistä ja tapahtumapaikoista alkaa ilmestyä Pjongjangin rakennusten seiniin.⁴²

Ensimmäiset pohjoiskorealaiset elokuvatuotannot ovat 1950-luvulta. Tyypillisessä käsikirjoituksessa vaatimaton työläinen nousee yhteisönsä sankariksi puolustaessaan perhettään ja isänmaataan yhteistä vihollista, kuten Japania, Etelä-Koreaa tai Yhdysvaltoja, vastaan.⁴³ Teatteri sen sijaan on jäänyt altavastaajan asemaan suhteessa elokuvaan. Vielä 1950-luvulla Pjongjangissa oli erikseen teatteri- ja elokuva-alan koulutusta. Vuosikymmenen lopussa kansallinen teatterikoulu lakkautettiin ja tilalle perustettiin teatteri- ja elokuvainstituutti, jossa koulutettiin ammattilaisia teatterin ja elokuvateollisuuden tarpeisiin. Vuonna 1987 teatterikoulutus lakkautettiin kokonaan sen 20 vuotta kestäneen vaiheittaisen alasajon jälkeen. Tämä oli seurausta Kim Jong-ilin lopahtaneesta kiinnostuksesta puheteatteriin. Hän päätti, että teatterissa keskitytään vain vallankumousoopperaan. Puheteatterin taso alkoi radikaalisti laskea. Vain tietyt aiheet sallittiin ja käänösnäytelmät kiellettiin. Maineikkaassa ja sittemmin lopetetussa Pjongjangin teatterikoulussa aikoinaan koulutuksensa saaneet näyttelijät eläköityivät eikä heidän osaamisensa siirtynyt enää seuraavalle näyttelijäsukupolvelle.⁴⁴

Vallankumousoopperan nousu alkoi 1970-luvulla. Samaan aikaan oli havaittavissa, että myös elokuvat muuttuivat teatterillisemmiksi, ja monista suosituista teatterinäytelmistä kuvattiin elokuvaversiot. Vallankumousoopperassa perinteiseen puheteatteriin yhdistyivät orkesterimusiikki, tanssi ja laulu. Tämä yhdistelmä oli enemmän Kim Jong-ilin mieleen kuin pelkkä puheteatteri. Koska maan johtaja asuu Pjongjangissa, elävästä teatterista on muodostunut pääkaupungissa asuvien etuoikeus. Sen lisäksi, että esitystaiteen näyttämöt on rakennutettu Pjongjangiin, vallankumousoopperat sijoittuvat yleensä myös tapahtumiltaan juuri pääkaupunkiin. Pohjoiskorealaisen vallankumousoopperan klassikoita ovat muun muassa *The True Daughter of the Party* ja *Song of Geumgang Mountain*, joissa molemmissa Pjongjang esitetään todeksi tulleen utopiana.⁴⁵

⁴² Kim 2010: 99.

⁴³ Kim 2010: 99.

⁴⁴ Kim 2010: 33–41.

⁴⁵ Kim 2010: 87.

Luultavasti johtuen osittain teatteri- ja elokuvakoulutusten vuorottaisesta itsenäistämisestä, yhdistämisestä ja hajottamisesta, elokuvapuolelta on siirtynyt paljon vaikutteita teatteriin ja päinvastoin. Koska vallankumousoopperoiden tallentamisesta elokuvamuotoon tuli 1980-luvulla vakiintunut tapa ja tämä oli tiedossa jo esitystä toteutettaessa, tieto lienee ainakin jollain tasolla vaikuttanut esityksiin esimerkiksi koreografian kohdalla. Esityksen vaatimuksena on, että se toimii sekä näyttämöllä että valkokankaalla esitettynä. *Yoduk Story* on näyttämölle tehty esitys, mutta tietoisuuden lisäämiseksi Pohjois-Korean tilanteesta se on laskettu myyntiin kansainvälisille markkinoille dvd-tallenteena, mikä on mahdollistanut sen, että minäkin olen sen onnistunut saamaan käsiini. Esityskokemus on luonnollisesti erilainen, kun esiintyjän ja katsojan välinen vuorovaikutus toteutuu aidosti esitystilassa toisin kuin esitystä tallenteelta katsottaessa. Toisaalta tallenteen välityksellä koettu taide-elämys on Pohjois-Koreassa hyvinkin tyypillinen, koska Pjongjangin ulkopuolella kansalaisten taidekokemukset perustuvat melkein yksinomaan kouluissa, tehtaissa tai varakkaammissa yksityiskohteissa television välityksellä nähtyihin uutislähetysiin, paraateihin, elokuviin ja muihin esityksiin.

Pohjois-Korea on tunnettu näyttävistä paraateistaan, jotka ovat kuin yhdistelmä propagandateatteria, vallankumousoopperaa ja todeksi tullutta elokuvaa. Paraatit ovat erittäin kurinalaisia rituaaleja. Ne ovat massojen teatteria, mutta silti jokaisen yksilön rooli on tärkeä. Pohjoiskorealainen taide pyrkii aina täydellisyyteen ja paraatin onnistuminen odotusten mukaisesti edellyttää, että jokainen esiintyjä hallitsee ja ajoittaa jokaisen liikkeensä ja eleensä oikein. Esiintyjät, joita on yleensä useita tuhansia, harjoittelevat paraateja varten viikkoja, jopa kuukausia. Paraateja järjestetään kansallisina juhlapäivinä, kuten suurten johtajien syntymäpäivinä ja Pohjois-Korean perustamispäivänä, jolloin paraatit täyttävät Pjongjangin keskustan kadut ja aukiot. Paraateista uutisoidaan usein maan ulkopuolellakin, mikä on yksi syy siihen, että niihin panostetaan paljon. Pohjois-Korea haluaa näyttäytyä ulkopuoliselle maailmalle hyvin koordinoituna ja voimakkaana valtiona, jonka sydäntä edustaa terve, vahva ja uskollinen kansa. Jokaista yksityiskohtaa myöten suunnitellut paraatit ovat tämän ideologisen ajattelutavan ruumiillistumia.⁴⁶

Esittävän taiteen, erityisesti teatterin, asema on ollut Pohjois-Koreassa koko olemassaolonsa ajan maan johtajien käsissä. Teatterikentän laajuus, toimintakapasiteetti ja liikkumavara ovat olleet melkein yksinomaan suoraan verrannollisia siihen, onko taidemuoto ollut suuren johtajan suosiossa vaiko ei. Se, että elokuva on osittain Pohjois-Koreassa syrjäyttänyt teatterin, johtuu pitkälti siitä, että maan johtajat ovat suosineet elokuvaa. Kun siis puhutaan jonkin taidemuodon suosioista Pohjois-Koreassa, se yleensä on yhtä kuin kyseisen taidemuodon suosio maan johtajan silmissä eikä kansan. Kansan pitää siitä, mistä sen johtajakin.⁴⁷

⁴⁶ Kim 2010: 57.

⁴⁷ Kim 2010: 41.

3 *Yoduk Story* musikaalina

Yoduk Storyn ohjaaja Jeong Seong-san pitää esitystä ensisijaisesti tositapahtumiin perustuvana musikaalina. Itse tarkastelen esitystä siitä näkökulmasta, että se on musikaali, jossa yhdistyvät korealaiset tanssi- ja musiikkitraditiot, Etelä-Koreassa omaksutut vahvasti länsimaiset vaikutteet ja pohjoiskorealainen taidekäsitelmä, jolle ovat tyypillisiä erityisesti vallankumousooppera ja paraateista tutut dynaamiset joukkokohtaukset. Tarkastelen tässä luvussa esitystä näistä lähtökohdista käsin semioottisen esitysanalyysin keinoja apuna käyttäen.

3.1 *Yoduk Story* suhteessa korealaiseen musiikkiteatteriperinteeseen

Tässä alaluvussa kuvailemani perinteisen korealaisen teatterin lajit ovat yhteisiä koko Korean kulttuurialueelle. Tarkastelen tässä yhteydessä Korean niemimaalle maantieteellisesti sijoittuvan Korean kulttuurialueen historiaa, vaikka poliittisesti se onkin nykyään jakautunut kahtia Etelä-Koreaan ja Pohjois-Koreaan. Kun siis seuraavaksi käsittelen Koreaa, tarkoitan Korealla kulttuurialuetta enkä valtiota. Huolimatta esimerkiksi Kiinan ja Japanin vahvasta vuosituhanneista kestäneestä kulttuurivaikutuksesta, korealaiset ovat onnistuneet luomaan omaleimaisen kulttuurin, joka on yhdistelmä vanhaa shamanistista traditiota, kungfutselaisia ja buddhalaisia perinteitä sekä korealaisten dynastiasukujen perintöä. Vaikka Pohjois-Koreassa *juche*-aate on virallisesti korvannut kaikki sitä edeltäneet aatesuuntaukset, Koreoille yhteiset kungfutselaiset periaatteet elävät myös pohjoiskorealaisissa käytöstavoissa vahvoina edelleen: vanhempien, erityisesti isän, kunnioittaminen on tärkeää. Kungfutselaisuuden perusta Koreassa on uskonnon sijaan ennen kaikkea filosofiassa.⁴⁸

Korealaisessa esittävässä taiteessa sekoittuvat sulavasti yhteen akrobatia, taikatemput, nukketeatteri, tanssi, naamioteatteri, farssi ja *pansori* eli soolo-ooppera eri alalajeineen. Samoin korealaisella hovitanssilla on kymmeniä alalajeja, joita en tässä erikseen käsittele, vaan poimin joukosta tämän tutkielman kannalta oleellisiksi katsomani esimerkit. Tanssitaide on tärkeä osa korealaisten kulttuuris-historiallista identiteettiä. Korealaiset tanssit ovat rituaaleja, joilla on vahva historiallinen ulottuvuus. Korealaisen tanssin juuret ovat alkujaan Kiinasta omaksutuissa dynastioiden hovitansseissa. Eteläkorealainen nykytanssi on yhdistelmä perinteitä ja amerikkalaisesta populaarikulttuurista, kuten musiikkivideoista, otettuja vaikutteita. Lisäksi kuvataiteella ja runoudella on ollut vahva vaikutus tanssitaiteeseen. Tanssia ja laulua yhdistelevät esitykset olivat aikoinaan suosittuja hovissa eikä niiden suosio ole edelleenkään hiipunut – ne ovat vain modernisoituneet ja mukautuneet tähän päivään. Korealaiset pitävät perinteitä suuressa arvossa, minkä takia esimerkiksi perinteistä vaatetusta suositaan hovitansseissa edelleen. Elinvoimaisia hovitansseja löytyy edelleen kymmeniä.⁴⁹

⁴⁸ Vesterinen 2000: 329.

⁴⁹ Kyung-wook 2008: 38, 59.

Shamanismi edustaa Korean uskonnollisen elämän vanhinta kerrostumaa. Sillä on Koreassa pitkä historia, ja se elää siellä tutkija Ilmari Vesterisen mukaan vahvana edelleen – sekä etelässä että pohjoisessa⁵⁰. Etelä-Korea onkin yksi harvoja teollisuusmaita, missä shamanismi on säilyttänyt elinvoimansa. Se on kestänyt korealaisista kulttuuria tukahduttaneiden miehittäjien aiheuttamat paineet eikä edes kristinusko ole onnistunut sen kitkemisessä. Shamanismin perinteestä on korealaiseen kulttuuriin jäänyt elämään erityisesti muun muassa shamaanin henkienmanaustanssista hovitansseihin adoptoituja piirteitä, joista keskeisimpiä ovat näyttävä puvustus, tanssin ekstaattinen sävy ja lyömäsoittimet. Samanistisissa rituaaleissa otetaan yhteys luonnonjumaliin, myyttisiin hahmoihin tai historiallisiin sotasankareihin.⁵¹ Vaikka uskonnot ovat Pohjois-Koreassa virallisesti kiellettyjä, samanistinen perintö elää muun muassa vahvana yhteytenä luontoon. Historiallisten merkikhenkilöiden kunnioitus on myös viety äärimmilleen juche-aatteessa, jossa maan nykyinen johtaja ja hänen edesmenneet edeltäjänsä on käytännössä nostettu jumalan asemaan.

Yoduk Storyssa on useita joukkotanssikohtauksia, joista on luettavissa merkkejä shamanismin perintöä olevien hovitanssien vaikutteista. Lyömäsoittimet ovat omiaan säestämään mustanpuhuvia kohtauksia Yodukin kalseissa vankityrmissä ja hirttolavan äärellä. Lyömäsoittimien kuminan lisäksi kohtauksia rytmittävät vankileirin pakkotyömailta tasaiseen tahtiin kantautuvat ruoskaniskut. Ekstaattisuus on esityksessä milteiä korostetusti läsnä koko ajan. Sen lisäksi, että se on tyypillistä korealaisen esittävän taiteen traditiolle, se on leimallista myös pohjoiskorealaiselle taiteelle. Jälkimmäisessä hurmioituneisuuden tila vain ei liity henkienmanaukseen, vaan pikemminkin niiden palvomiseen; pohjoiskorealainen taide kun on yhtä suurta kunnianosoitusta ja ylistyslaulua maan johtajalle. Shamanismi liittyy läheisesti myös luonnon elollistamiseen. Juche-aate kieltää kaiken yliluonnollisen palvomisen, mutta luontoa kunnioitetaan Pohjois-Koreassa shamanismin hengessä. Tästä kertovat lukuisat hymnit, joissa ylistetään maan johtajan ohella pohjoiskorealaista luontoa.

Yoduk Storyssa musiikki- ja laulukohtauksiin liittyy lähes poikkeuksetta aina myös tanssi. Aasialaisen teatterin tutkija Jukka O. Miettinen kuvailee korealaisista tanssia rauhalliseksi, aaltoilevaksi ja soljuvaksi. Hänen mukaansa tanssia leimaa tyyni hurmioituneisuus. Tanssissa pyritään häivyttämään tanssijan yksilöllisyys ja fyysisuus pois puvustuksen kautta eikä tanssijan ilmeitä korosteta. Tanssissa painotus ei ole tarinassa, vaan tunnelatauksessa.⁵² *Yoduk Storyn* tanssikohtaukset tukevat kyllä tarinankulkua, mutta eivät niinkään vie sitä sisällöllisesti eteenpäin. Juoni aktivoituu ja etenee pääsääntöisesti tanssi- ja laulukohtausten välissä. Musiikkinumeroiden vahvin ambitio tuntuu olevan juuri tunnemerkeissä. Erityisesti tanssin merkitys on juuri sen välittämässä tunnelatauksessa, joka korealaisessa traditiossa välittyy juuri enemmän kehon liikkeen kuin vaikkapa kasvojen eleiden ja ilmeiden kautta.

⁵⁰ Vesterinen 2000: 326.

⁵¹ Jakobson & Sarvimäki 2001: 266.

⁵² Miettinen 1987: 197.

Korealaista tanssia tutkinut Judy Van Zile on kuvannut korealaista tanssia osuvasti palapeliksi, jossa lukemattomat eri traditioiden palaset yhdistyvät nykypäivän trendeihin. Korealainen tanssi sisältää valtavasti viittauksia historiaan, mutta voidakseen jäljittää viittaukset oikein, on tunnistettava tanssin sisältämä koodisto, joka muodostuu alueellisista eroavaisuuksista, dynastiakausien eri kerroksista ja Kiinan, osittain myös Japanin, kulttuurivaikutuksesta. Van Zilen mukaan korealaiset hovitanssit ovat hyvin tarkasti suunniteltuja, liikekieleltään täsmällisiä, unenomaisia seremonioita, joissa tanssijat toimivat yhtenäisesti, mutta silti jokaisella on oma tehtävänsä.⁵³ Tämä kuvaus sopii hyvin myös pohjoiskorealaisten vallankumousoopperoiden ja paraatien perinteeseen: kun jokainen yksilö täyttää tarkoin hiotun tehtävänsä, syntyy seremoniallinen, lähes hurmioitunut, kokonaisuus.

Tunnetuimpia perinteisistä korealaisista tansseista lienevät ainakin kurkitanssi, rumputanssi, miekkatanssi, leijonatanssi ja tiikeritanssi. Kyse on vanhoista ja arvostetuista tanssitraditioista. Länsimaissakin paremmin tunnetun kurkitanssin uskotaan kehitetyn 900-luvulla. *Yoduk Storyn* niin sanotusti perinteisemmät klassista korealaista hovitanssia jäljittelevät kohtaukset sisältävät viittauksia juuri kurkitanssiin. Kurkitanssissa on parillinen lukumäärä tanssijoita kahdessa rivissä näyttämön keskellä. Tanssijat ovat kasvokkain ja liikkuvat pareina. He tekevät kauniita liikkeitä, joita puvustus korostaa. Heidän asuissaan on leveät värikkäät hihat, jotka lipuvat ilmassa seuraten sulavasti edestakaisin taipuvia käsiä. Aikoinaan hovissa tanssijat olivat pääsääntöisesti naisia, mutta joskus myös nuoria miehiä. Perinne elää vahvasti joissain tansseissa vieläkin, sillä esimerkiksi kurkitanssi on edelleen vain naisten esittämä tanssi.⁵⁴ Myös *Yoduk Storyssa* kurkitanssia muistuttavissa tanssikohtauksissa on mukana vain naistanssijoita. Heidän puvustuksessaan on suosittu perinteisiä korealaisia leveähihaisia ja -helmaisia pukuja, jotka seuraavat kauniisti tanssijoiden sulavia liikkeitä. Puvuissa voi nähdä myös vaikutteita korealaisesta kansallispuvusta, josta käytetään nimitystä *hanbok*. Kansallispuvussa on korkea vyötärölinja, leveät hihat ja väljä A-linjainen alaosa. Käyttötarkoituksesta riippuen puvut voivat olla pelkistettyjä tai väreiltään näyttäviä ja koristeltu paljetein.⁵⁵

Tarinankerronnan perinnettä korealaisessa esittävässä taiteessa edustaa kenties parhaiten 1700-luvulla syntynyt pansori. *Pan* on koreaa ja tarkoittaa näyttämöä tai areenaa ja *sori* laulua.⁵⁶ Pansori on alun perin ollut soolo-oopperaa, jossa laulaja rumpalin säestämänä kertoi laulaen vanhaan kansankirjallisuuteen perustuvaa tarinaa elehtien ja tanssien. Pansorin juuret ovat talonpoikaismusiikissa ja -tanssissa. Se oli alkujaan tavallisen kansan viihdettä, jota kiertävät pansoritaiteilijat esittivät trubaduurien tapaan kylissä.⁵⁷ Nykyään pansori on arvostettua korkeakulttuuria. Kehittyessään pansorista on varioitunut erilaisia muotoja, joissa laulajia tai näyttämöhahmoja voi olla useita.⁵⁸

⁵³ Van Zile 2006: 154–156.

⁵⁴ Harvey 2000: 99–101.

⁵⁵ Vesterinen 2000: 298.

⁵⁶ Kyung-wook 2008: 118.

⁵⁷ Jakobson & Sarvimäki 2001: 263.

⁵⁸ Miettinen 1987: 201.

Korealaisen teatterin tutkija Haeykung Um on jakanut pansorin patrioottiseen, uskonnolliseen ja sosiopoliittiseen pansoriin. Patrioottisen pansorin kultakausi alkoi yli 30 vuotta kestäneen Japanin miehityksen päätyttyä vuonna 1945. Miehityksen aikana Koreaa japanilaistettiin muun muassa rajoittamalla korean kielen käyttöä ja korealaisen kulttuurin harjoittamista. Miehityksen jälkeen pansorin avulla luotiin uutta nationalistista henkeä Koreaan, kritisoitiin Japanin kolonialismia ja lääkitiin korealaisen kulttuurin kokemaa kolausta. Uskonnollinen pansori, kuten moni muukin korealainen taidemuoto, ottaa vaikutteita shamanismista ja buddhalaisuudesta. Se on vanhin ja perinteisin pansorin muoto 1700-luvulta. Sosiopoliittinen pansori syntyi puolestaan 1970-luvulla ottamaan kantaa politiikkaan ja ajankohtaisiin ilmiöihin. Perinteitä vaaliva pansori on edelleen yksilölaulua, mutta uusi 2000-luvun pansori on ottanut vaikutteita kaikista kolmesta pansorityypistä sekä lisännyt joukkoon kokeilevia elementtejä. Moderni pansori antaa laulajille ja orkesterille enemmän vapauksia, leikittelee puvustuksella ja ottaa entistä rohkeammin kantaa ajankohtaisiin aiheisiin. Nykypansori on ottanut vaikutteita muun muassa elokuvista ja länsimaisesta klassisesta musiikista.⁵⁹

Tyypillinen korealaista musiikkiteatteriperinnettä edustava tanssikohtaus *Yoduk Storyssa* yhdistelee korealaista hovitanssiperinnettä ja soololaulua. Esimerkki tällaisesta kohtauksesta on esityksen ensimmäisen näytöksen toinen tanssikohtaus *The Daughter of the Party*, jossa 12 hanbok-asuihin pukeutunutta naistanssijaa liikkuu kahtena rivinä symmetrisesti lavan keskellä. Heidän liikekielensä on hovitansseille tyypillisen aaltoilevaa ja soljuvaa, mitä heidän puvustuksensa myös korostaa. Tanssijoiden asut ovat väritykseltään sinipunavalkoisia. Samat värit ovat sekä Pohjois-Korean että Etelä-Korean lipussa, mikä vahvistaa kohtauksen vahvaa isänmaallista luonnetta.

Kohtauksen keskiössä on esityksen päähenkilö Kang Lyeon-hwa. Hän laulaa kohtauksen soolo-osuudet, jotka edustavat melodialtaan yhteistä korealaista perinnettä, mutta sanoituksiltaan kyseessä on tyypillinen pohjoiskorealainen ylistyshymni valtiolle, puolueelle ja ennen kaikkea suurelle johtajalle. Kang on puettu näyttävään punaiseen paljettiasuun erottuen selvästi häntä vaatimattomammin puvustetuista taustatanssijoista. Vaikka pohjoiskorealainen kulttuuri harvemmin nostaa yksilöitä erityisasemaan johtajiaan lukuun ottamatta, uskolliset aatetta palvelevat kansalaiset voivat silloin tällöin saada työstään tunnustusta. Tämä tapahtuu lähinnä siksi, että heidän esimerkkinsä motivoisi muitakin kansalaisia ponnistelemaan entistä ahkerammin isänmaan hyväksi. Tätä alleviivataan myöntämällä Kang’lle kohtauksen aluksi Kim Il-sung -palkinto, joka on suurin tunnustus, jonka taiteilija voi Pohjois-Koreassa saada. Palkinto tarkoittaa sitä, että itse suuri johtaja on noteerannut kyseisen taiteilijan lahjakkuuden ja myöntää tälle tunnustuksena palkinnon koko kansakunnan inspiroimisesta ja kansallisaatteen vaalimisesta.⁶⁰

⁵⁹ Um 2013: Chapter 8.

⁶⁰ De Ceuster 2012: 60–65.

Yoduk Storyssa pansorin perinteeseen viittaavia merkityksiä on soololaulukohtauksissa, joissa huomionarvoista on laulajan näyttävä puvustus, puhallin- ja sitrasoitinten käyttö sekä balladityyppinen ja unenomainen musiikki. Eteläkorealainen katsoja voi tunnistaa tällaisesta kohtauksesta yhteisesti jaetun korealaisen musiikkitradition, vaikka sanoitukset poikkeavatkin perinteestä. Edellä mainittu *The Daughter of the Party* on sisällöllisesti patriottisen pansorin henkinen, kun sitä peilaa vain pohjoiskorealaista kulttuuri-identiteettiä vasten. Vastaavanlainen musiikki on tyypillistä Pohjois-Koreassa, jossa sen tarkoituksena on vahvistaa kansallista yhteenkuuluvuutta suhteessa muihin, vihollisiin koettuihin, valtioihin. Nykypansorin tapaan esityksen soololaulukohtauksissa on selkeitä länsimaisesta elokuvasta ja musiikista lainattuja merkityksiä. Vaikutteet ovat niin voimakkaita, että näen kyseiset kohtaukset enemmänkin amerikkalaisen populaarikulttuurin representatioina kuin modernisoituina korealaisen musiikkiteatterin traditioina, minkä takia käsittelen niitä tuonnempana, kun pohdin Broadway-musikaalien perintöä esityksessä.

Esitykseen on sulautettu lukuisia kansallisia ja paikallisia musiikkitraditioita, joiden merkitykset avautuvat katsojille eri tavoin riippuen heidän omasta taustastaan. Pohjoiskorealaiselle, joka jakaa esiintyjien kanssa saman trauman, esitys voi olla niin kivulias kuin terapeutin kokemus. Eteläkorealaisten reaktiot ovat puolestaan riippuvaisia ainakin katsojien iästä ja perhetaustasta. Vanhemmissa sukupolvissa elää edelleen kaipuu yhtenäiseen Koreaan ja rajan taakse kadotettujen omaisten jälleennäkemiseen. Vielä 2000-luvun alussa Etelä-Korean tuolloin 47 miljoonasta asukkaasta 1,5 miljoona oli syntynyt pohjoisen puolella ja noin joka kuudennella eteläkorealaisella arveltiin olevan lähiomainen pohjoisen puolella. Ajantasaista tietoa on vaikea saada, koska ihmiset eivät halua ilmoittaa Pohjois-Koreassa olevista omaisistaan, koska pelkäävät Pohjois-Korean hallinnon rankaisevan heitä siitä.⁶¹ Nuoremmille sukupolville sulkeutunut Pohjois-Korea jää helposti etäiseksi, jos omalla perheellä ei ole siteitä maahan. Mishu Saran kuvailee *Yoduk Storyssa* kirjoittamassaan arviossa, miten hän oli esityksen jälkeen jututtanut erästä teini-ikäistä katsojaa. Tämä eteläkorealainen nuorukainen oli ollut esityksestä hyvin liikuttunut ja kertonut olleensa sitä ennen täysin tietämätön pohjoiskorealaisten vankileirien olemassaolosta.⁶²

Pohjoinen ja etelä ovat kasvaneet toisistaan erilleen monella tavalla. Esimerkiksi korean kieli on tätä nykyä ulkomaisille vaikutteille avoimen etelän puolella hyvin erilaista kuin sulkeutuneessa pohjoisessa. Vaikka pohjoiskorealainen puherytmi ja ääntämys saattavat kalskahtaa eteläkorealaisen korvaan vierailta, musiikin ja tanssin kieli ei ole vanhentunut. Uskon, että ohjaaja on valinnut esitykseen kaikille korealaisille yhteisiä musiikillisia perinteitä muistuttaakseen, että Pohjois-Korea on muutakin kuin vankileirejä ja diktatuuria. Maassa elää edelleen vahvana korealainen kulttuuri, jonka juuret ovat samoissa traditioissa kuin länsimaistuneen eteläkorealaisen kulttuurin juuret.

⁶¹ Jakobson & Sarvimäki 2001: 41.

⁶² Saran 2006: 74.

3.2 Vallankumousoopperan perintö

Pohjois-Koreassa kaiken taiteen on oltava hallinnon hyväksymää ja juche-ideologian mukaista. Vaikka *Yoduk Storyn* tekijät ovat maantieteellisesti poissa Pohjois-Koreasta, henkisesti he ovat siellä osittain edelleen. He voivat yrittää ja onnistuakin omaksuma uudenlaisen taidekäsityksen, mutta silti taustalla vaikuttaa myös se käsitys taiteesta, jonka he ovat sisäistäneet elässään Pohjois-Koreassa, jossa esittävän taiteen perinteeseen kuuluvat olennaisesti vallankumousoopperat.

Ymmärtääkseen pohjoiskorealaista vallankumousoopperaa on ymmärrettävä taidemuodon historialliset kontekstit. Vallankumousoopperat ovat Koreassa alun perin syntyneet korealaisen kansallisen identiteetin lujittamiseksi Japanin miehityksen myötä, jolloin niissä on esitetty vihollisena kolonialistinen Japani. Koreoiden jakauduttua vallankumousoopperoiden suosio hiipui etelässä, mutta vahvistui pohjoisessa, jossa ne valjastettiin vahvasti hallinnon propagandan työkaluiksi. Alun perin vallankumousoopperat vastustivat Koreassa imperialismia. Pohjois-Koreassa veriviholliseksi leimattiin Japanin jälkeen Yhdysvallat ja Etelä-Korea. Vaikutteita vallankumousoopperaan otettiin Kiinasta ja Neuvostoliitosta. Vallankumousoopperoiden kulta-aikaa oli Pohjois-Koreassa 1970-luku. Tuolloin käsikirjoitettiin ja tuotettiin monet niistä teoksista, jotka ovat sittemmin saavuttaneet Pohjois-Koreassa klassikon aseman. Pohjoiskorealaiset itse pitivät viitenä merkittävimpänä vallankumousoopperanaan Kim Il-sungin 1970-luvun alkupuolella käsikirjoittamia teoksia *The Sea of Bood* (1971), *The True Daughter of the Party* (1971), *A Girl Who Sells Flowers* (1972), *Hey, Jungle, Speak* (1972) ja *The Song of Geumgang Mountain* (1973).⁶³

Yoduk Storysta löytyy suora sanallinen viittaus yhteen kuuluisimmista vallankumousoopperoista. Kuten jo aiemmin kerroin, yksi siinä esitetyistä lauluista on nimeltään *The Daughter of the Party*. *True*-sananjättäminen nimestä pois herättää ajatuksen siitä, että laulun esittäjä vain esiintyy puolueen uskollisena palvelijana, vaikka hän ei sydämeltään sitä ole. Pohjois-Koreassa elämä voi olla pakollista näyttelemistä myös näyttämön ulkopuolella. Vallankumousooppera *The True Daughter of the Party* on ihanteellisen pohjoiskorealaisen naisen ja mallikansalaisen kuvaus. Se kertoo kiltistä ja kauniista sairaanhoitajasta, joka liittyy Pohjois-Korean armeijaan. Kaikista kohtaamistaan vaaroista huolimatta tämä hyveellinen sairaanhoitaja toimii Pohjois-Korean parhaaksi ja asettaa maansa edun itsensä edelle. Hän uhraa kaiken, mukaan lukien oman henkensä taistellen kuolemaansa asti puolueen puolesta.⁶⁴ Myös *Yoduk Storyn* päähenkilö Kang Lyen-hwan, joka esittää *The Daughter of the Party* -kappaleen solo-osuudet, menettää kaiken ja taistelee urheasti kuolemaansa asti. Hän ei uhraa henkeään Pohjois-Korean, vaan raiskauksesta alkunsa saaneen lapsensa puolesta. Juonirakenteeltaan esityksessä on näin yhtäläisyyksiä vallankumousoopperaan.

⁶³ Yon-ho 1991: 88–89.

⁶⁴ Yon-ho 1991: 88–89.

Korealaisessa kulttuurissa on aina ollut keskeistä yhteisön merkitys harmonisena ja kollektiivisena kokonaisuutena. Pohjois-Koreassa tämä traditio on viety vielä pidemmälle. Yhteisöllistä harmoniaa tavoitellessaan valtio pidättää itselleen oikeuden kontrolloida taide-elämää pientäkin yksityiskohtaa myöten. Vallankumousoopperoiden käsikirjoitukset ovat tästä hyvä esimerkki. Luonnollisesti Kim Il-sungin 1970-luvulla kirjoittamia merkkiteoksia ei kukaan ohjaaja uskaltaisi mennä modernisoimaan. Kirjoittamaton sääntö on, että vallankumousoopperan pitää ilmaista uskollisuutta Pohjois-Korean johtajaa, puoluetta ja kansakuntaa kohtaan. Koska *Yoduk Story* pyrkii käsittelemään Pohjois-Korean tilannetta sellaisena kuin se todellisuudessa sieltä paenneiden ihmisten mukaan on, vallankumousoopperan keinot tuntuvat olevan omiaan siihen tarkoitukseen.

Kun analysoidaan *Yoduk Storya* vallankumousoopperan näkökulmasta käsin, mielestäni helpoiten esityksestä löydettäviä vallankumousoopperaan viittaavia merkityksellisiä osatekijöitä ovat esityksen puvustus, skenografia ja tempo. Semioottisesti tarkasteltuna puvun merkitys esityksessä avautuu yleensä suhteessa koko esitykseen ja siihen, miten kokonaisuus osatekijöiden merkityksineen on riippuvaista puvustuksen merkityksistä. Skenografialla tarkoitetaan teatteriesityksessä sen tilallisia muotoja, yleisölle tarkoitettun tilan ja esitystilan välistä suhdetta, värien järjestelmää ja konnotaatioita sekä tilan jäsentelyn periaatteita. Esityksen tempo puolestaan syntyy eri merkitysjärjestelmien rytmeistä.⁶⁵ Viimeksi mainittu on hyvin mielenkiintoinen tarkastelunkohde tässä juuri siksi, että *Yoduk Storyssa* kulkee ja risteilee päällekkäin niin monia erilaisia merkitysjärjestelmiä. Käyn seuraavaksi läpi näitä osatekijöitä ja pohdin vallankumousoopperan piirteitä ja vaikutteita niissä.

Vallankumousoopperoissa keskeisimmät henkilöt saatetaan merkitä muista näyttelijöistä poikkeavalla puvustuksella. Tätä ei tehdä siksi, että haluttaisiin korostaa hahmon yksilöllisyyttä, vaan uskoakseni puhtaasti siitä käytännön syystä, että yleisön on helpompi lukea esitystä, kun jokin hahmo on tällä tavoin ulkoisesti merkitty päähenkilöksi. Yleensä nämä vallankumousoopperoiden päähenkilöt edustavat kansalaisen ihannekuvaa ja oletusta siitä, minkälainen jokaisen pohjoiskorealaisen pitäisi olla. Sankaruus ei siis ole poikkeuksellista kansalaisuutta, vaan itsestäänselvä olemassaolon tarkoitus kenen tahansa kunniallisen kansalaisen kohdalla. Muutoin esityksissä käytetään hyvinkin tavallisia vaatteita luultavasti siksi, että katsojien on helppoa samastua roolihahmoihin, kun ne ovat pukeutuneet samoin kuin kansalaiset itse. Käytännössä tavallisen työläisen asu tarkoittaa Pohjois-Koreassa harmaan- tai ruskeansävyistä yksinkertaista housupukua. Naiset voivat käyttää housuja tai polvipituista hametta. Vallankumousoopperoiden tanssikohtauksissa suositaan usein perinteisempää korealaista puvustusta tanssijoiden liikekielen korostamiseksi. Tällöin käytetään leveähelmaisia- ja hihaisia asuja, joiden värit ja muodot symboloivat luontoa.⁶⁶

⁶⁵ Pavis 2005: 32–37.

⁶⁶ Yon-ho 1991: 91.

Yoduk Storyn päähenkilö Kang Lyen-hwan on puvustettu ensimmäisen näytöksen aikana kolmeen erilaiseen punaiseen asuun: ensimmäisessä kohtauksessa hän esiintyy paraatiunivormussa, toisessa näyttävässä hanbok-tyylisessä juhlapuvussa ja sen jälkeen yksinkertaisemmassa arkisessa vaatetuksessa. Kang on puettu punaiseen väriin siihen asti, kunnes hänet raiskataan. Tämän jälkeen hänet nähdään loppuesityksen ajan vain harmaissa vanginvaatteissa. Punainen väri on tunnettu kommunismin symboli ja esiintyy Pohjois-Koreassa kaikissa valtiollisissa tunnuksissa lipusta vaakunaan. Raiskaukseensa ja vankileirille sulkemiseensa asti Kang'illa on sekä omissa että yhteiskunnan silmissä jokin arvo. Kun kansan rakastama ja valtion palkitsema näyttelijätär tuomitaan loppuiäkseen pakkotyöhön vankileirille, hän menettää sen. Punainen yhteiskunta lakkaa uskomasta häneen, mutta samoin hän itse viimeistään silloin luopuu omasta punaisesta ideologiastaan ja uskostaan pohjoiskorealaiseen yhteiskuntaan. Hänestä tulee osa kollektiivista vankien joukkoa, jossa sen sijaan, että kaikki olisivat samanarvoisia, kukaan ei ole minkään arvoinen. Kang on esityksen sankari, uhrautuva äiti, joka ei loppujen lopuksi ole kovin kaukana vallankumousoopperoiden sankarikuvastosta, jossa sankareita ovat tavalliset ihmiset ja jossa juuri siksi kaikilla on arvo.

Kun yleisölle halutaan merkitä *Yoduk Storyssa* jokin hahmo seurattavaksi – joku muu kuin edellä kuvattu päähenkilö – se osoitetaan tavallisesti juuri puvustuksen kautta. Puvustuksessa käytetyt merkit ovat pohjoiskorealaiseen tapaan kuitenkin vähäeleisiä: joku saattaa riisua paitansa ja jollakin sotilaalla on enemmän mitaleita rintamuksessaan tai muista eroavat olka- ja kauluslaatat. Esityksessä vankien vaatteet muistuttavat tavallisten pohjoiskorealaisten työläisten harmaita housupukuja. *Yodukista* paenneet entiset vangit ovat haastatteluissa kertoneet, että yleensä vangit eivät leirille saapuessaan saa mitään tiettyjä vanginvaatteita, vaan he käyttivät juurikin työläisten arkiasua, joka heillä usein on jo valmiiksi päällään, kun heidät tuodaan leirille. Samaa asua saateen käyttää koko leirillä oloaika eli jopa vuosia riippuen siitä, onnistuuko pakenemaan vai kuoleeko leirille. Mikäli tuleva vanki kuuluu vaikkapa Pjongjangin eliittiin, joka ei työläisvaatteita käytä, hänet riisutaan kaikista ulkoisista vallan tunnusmerkeistä ja puetaan samaan harmaaseen pukuun kuin muutkin vangit. Näin tapahtuu esityksessä myös Kang'ille, eliitin tyttärelle.

Yoduk Storyn ohjaaja on kertonut halunneensa tehdä puvustuksesta mahdollisimman todenmukaisen, joten ei ole ihme, että vankien vaatteet esityksessä muistuttavat niin erehdyttävästi pohjoiskorealaisten työläisten pukeutumista. Tällainen mahdollisimman tavallisten vaatteiden käyttäminen on ominaista vallankumousoopperoille. Niissä katsojat pyritään samastamaan esiintyjiin, jotta esitykseen sijoitettu propaganda saavuttaisi vastaanottajansa mahdollisimman hyvin. *Yoduk Storyssa* puvustuksen lähettämä viesti ja katsojan sille antama merkitys riippuu jälleen hyvin paljon katsojan omasta taustasta. Jos katsoja on pohjoiskorealainen, hän tunnistanee harmaan vanginpuvun varsin hyvin. Länsimaiselle katsojalle puku saattaa olla tuttu lähinnä mediassa vilahtaneista kuvista Pohjois-Korean johtajasta, joka suosii samankaltaista vaatetusta julkisissa esiintymisissään.

Esityksen visuaalisessa skenografiassa on hallitsevaa punaisen värin käyttö. Sillä leikitellään valaistuksen avulla ja se toistuu rekvisiitassa ja lavasteissa. Pohjoiskorealaisten vallankumousoopperoiden kuvastoon kuuluvat perinteisesti maan valtiolliset symbolit, kuten liput, vaakunat ja johtajien potretit, mutta myös maisemalliset elementit pohjoiskorealaisesta kansallismaisemasta, kuten lumiset vuorenhuiput ja vihreät laaksot. Maisemia nähdään *Yoduk Storyn* lavastuksessa vähän, mutta laulujen sanoituksissa ne esiintyvät. Punaiset liput sen sijaan liehuvat ahkeraan ja kommunistista symboliikkaa, kuten sirppejä ja vasaroita vilahtelee esityksessä. Esitys alkaa univormukuiseen sotilaan ylistyspuheella, jonka merkkejä ymmärtämätön saattaisi helposti tulkita tyypilliseksi vallankumousoopperaan sisällytetyksi propagandavaikutteiseksi puheenvuoroksi Pohjois-Korean johtajan, puolueen ja kansan ylistämiseksi. Sellaiseksi se on todennäköisesti haluttu ulkoisilta tunnusmerkeiltään verhotakin. Sen sijaan todellisuudessa se on puheenvuoro yhtenäisen Korean kansan puolesta, jonka Korean sota on aikanaan erottanut. Puheessa todetaan, kuinka Koreoita on kaksi, mutta Korean kansoja vain yksi. Puheen ajaksi sotilashahmon taustalle punaisen esiripun päälle heijastettu kuvio ei edusta Pohjois-Koreaa, vaan tulkitsen sen itse jonkinlaisena symbolina uudelle yhdistyneelle Korealle, joka siintää työryhmän tulevaisuudenhaaveissa. Siinä kiteytyy samalla esityksen viesti siitä, että lopulta on olemassa vain yksi Korea.

Vallankumousoopperan työryhmältä edellytetään ehdotonta uskollisuutta Pohjois-Koreaa kohtaan. Samaa odotetaan yleisöltä. Katsojan ei ole tarkoitus tulkita esitystä, vaan olla eräänlaisena kuunteleluoppilaana oman lojaalisuutensa vahvistamiseksi entisestään. Vallankumousoopperassa esiintyjät ovat kollektiivista massaa, joka synnyttää taideteoksen. Yleisö on yhtä lailla kollektiivinen kokonaisuus, jonka tehtävänä on vastusteluitta vastaanottaa esitys – yksilöllisillä mielipiteillä ei ole merkitystä.⁶⁷ Vallankumousoopperat ovat ylistyslauluja Pohjois-Korean johtajalle, kunnianosoituksia puolueelle ja kannustuspuheita uskollisille kansalaisille. *Yoduk Storyssa* yleisö on tietenkin vapaa ajattelemaan esityksestä mitä haluaa, vaikka siinä leikitelläänkin pohjoiskorealaisella julistavalla puhetyylillä ja esitetään leikkisiä ylistyslauluja suurelle johtajalle. Siinä mielessä yleisölle on osoitettu oma paikkansa *Yoduk Storyssakin*, että katsojat ovat ensisijaisesti rooliltaan vastaanottajia eikä heitä osallisteta esitykseen. Tämä kuuluu silti yleisestikin korealaiseen esiintymis- ja katsomiskulttuuriin. Suosionosoitukset annetaan esityksen jälkeen ja tunteet ilmaistaan hillitysti.

Vahvasta sosialistisesta realismistaan huolimatta vallankumousoopperat ovat lajityypiltään yleensä lähimpänä melodraamaa. Niille on ominaista tunteellinen ja julistava ilmaisu ja oikeudenmukaisuuden tavoittelu.⁶⁸ Nämä ominaisuudet lävistävät esityksen kaikki kerrokset ja luovat yhden esityksen temmon synnyttävistä merkkijärjestelmistä. Muut merkkijärjestelmät syntyvät tämän esityksen musikaaliulottuvuuden ohella sen dokumentaarisuudesta ja juridisen asetelman kautta.

⁶⁷ Yon-ho 1991: 91–92.

⁶⁸ Yon-ho 1991: 91.

3.3 *Yoduk Story* länsimaisen musikaalin representaationa

Etelä-Koreaan saapuminen on pohjoiskorealaisille yleensä suuri kulttuurisokki siksi, että sillä välin, kun Pohjois-Korea on vaalinut neuvostovaikutteisia perinteitään 1950-luvulta lähtien, Etelä-Korea on länsimaistunut vauhdilla. Vaikka sekä pohjoisen että etelän traditioiden juuret ovat vanhassa korealaisessa kulttuuriperinteessä, muualta omaksutut vaikutteet ovat täysin päinvastaisia. Pohjois-Koreassa Yhdysvallat esitetään arkkihollisena, kun taas Etelä-Koreassa amerikkalaista kulttuuria ihailaan. Eteläkorealaisen teatterin kehityksessä voidaan nähdä kaksi pääsuuntaa: toisaalta perinteistä teatteria on haluttu vaalia ja elvyttää, toisaalta on haluttu länsimaistua.⁶⁹ Vaikutteita on otettu eniten Yhdysvalloista. Hyunjung Lee on tutkinut amerikkalaisen populaarikulttuurin vaikutusta eteläkorealaiseen teatteriin. Hänen mukaansa Broadway-musikaalit, Hollywood-elokuvat ja jazz-musiikki symboloivat korealaisille vapautta, mikä on suurin syy niiden innokkaaseen kopiointiin.⁷⁰

Yoduk Story on löydettävissä paljon vaikutteita juuri Broadway-musikaaleista ja Hollywood-elokuvien merkistöistä. Tällaiset Broadway-musikaaliin ja länsimaiseen viihdekulttuuriin viittaavat merkit kapinoivat vahvasti pohjoiskorealaista taidekäsitystä ja käyttäytymisetikettiä vastaan ja tekevät niistä välillä jopa pilkkaa. Hyvä esimerkki tästä on vankileirillä useammassa musiikkikohdauksessa päälaulajana esiintyvä pitkähiuksinen ja paidaton mies, Lee Tae-sik, joka on tuomittu Yodukiin länsimaisen musiikin kuuntelemisesta ja kristinuskosta. Alastomuus ja huolittelematon kamppaus olisivat Pohjois-Koreassa sopimatonta käytöstä. Todennäköisesti todellisessa tilanteessa joku vartijoista leikkaisi vangin hiukset väkisin. Miesten tulee Pohjois-Koreassa suosia samanlaista hiustyyliä kuin maan johtajakin. Samoin naisten on pidettävä kamppauksensa yksinkertaisena.⁷¹

Lee Tae-sik on yhdistelmä modernin Etelä-Korean ja länsimaisen populaarikulttuurin vaikutteita. Ulkoisesti hän muistuttaa revittyine farkkuineen ja pitkine hiuksineen eteläkorealaista pop-laulajaa, joka viihdyttää vankeja esityksillään. Toisaalta hänen ulkomuotonsa tuo mieleen Jeesuksen. Niin kristinuskon kuin rock-musiikkikin otettiin aikanaan vastaan epäillen. Ne uhkasivat vanhaa olemassa olevaa järjestelmää ja niitä pidettiin vaarallisina. Rocklegendat ovat näyttäytyneet faneilleen kautta aikojen vapahtajien kaltaisina ihailun kohteina, jotka ovat tuoneet heidän maailmaansa jotain ennenkokematonta. Tae-sik'n musiikki kuulostaa vankien korvissa erikoiselta. Vankileirin lapset tiedustelevatkin häneltä, onko hänen esittämänsä laulu musiikkia vai huutamista. Mies tutustuttaa vangit eteläkorealaiseen rap-musiikkiin, amerikkalaiseen rock'n rolliin ja Jeesukseen. Kristinuskon merkkejä on esityksestä luettavissa runsaasti. Tea-sik muun muassa katselee taivaalle ja huhuilee isää. Hän puhuu Etelä-Koreasta paratiisina ja Pohjois-Koreasta helvetinä. Lisäksi hänet esitetään osana asetelmaa, joka muistuttaa kovasti Jeesuksen ristiinnaulitsemista.

⁶⁹ Miettinen 1987: 202.

⁷⁰ Lee 2012: 723–725.

⁷¹ French 2005: 15–16.

Yoduk Storysta voi mielestäni tunnistaa viitteitä ainakin Andrew Lloyd Webberin musikaaleista *Cats* ja *Jesus Christ Superstar*. Lloyd Webberin musikaalien merkistöjä ovat esityksestä tunnista- neet muutkin. Esityksen Yhdysvaltojen ensi-illan jälkeen erään kriitikon kerrotaan todenneen, että esitys on kuin Amnesty:n ihmisoikeusraporttiin perustuva Andrew Lloyd Webberin musikaali. Esitystä tutkinut ja arvioinut Kim Suk-young puolestaan on tunnistanut siitä merkkejä Mel Brooks'n *Kevät koittaa Hitlerille* -komediaan perustuvasta musikaalista *The Producers*, jossa glorifioidaan natsien valtaannousua ja Hitlerin johtajuutta.⁷² Samoin Mishi Saran kuvailee arviossaan *Yoduk Storya* Broadway-tyyliin tehdyksi, mutta ei erittele sen enempää länsimaisen musikaalin piirteitä esitykses- sä.⁷³ Lisäksi näen, että esityksestä löytyy yhtymäkohtia Victor Hugon *Kurjien* musikaalisovitukseen.

Sekä skenografisesti että näyttelijöiden fyysisen asettelun perusteella monet *Yoduk Storyn* van- kileirille sijoittuvista kohtauksista tuovat mieleen musikaalin *Cats*. *Memory*-kappaleen ympärille ra- kennettu kohtaus on katkeransuloisen kaunis ja varmaankin yksi menestysmusikaalin tunnetuim- pia. Siinä kissa nimeltä Grizabella muistelee nuoruutensa onnellisia päiviä ja suree nykyistä yksi- näisyyttään haaveillen uudesta alusta syntymällä uudelleen. Nuoruudessaan kauniista ja lahjak- kaasta Grizabellasta on tullut muiden kissojen karttama. Nyt hän on kuitenkin päättänyt vapaaeh- toisesti siirtyä tuonpuoleiseen, paikkaan nimeltä *Heaviside Layer*, joka voidaan tulkita kuoleman ja taivaan metaforana. Sitä omalla tavallaan *Yoduk Storyssa* versioi vankileirin varjoissa säteilevän olemuksensa kadottanut Kang Lyen-hwan haikeassa laulussaan *I Dream to Survive*, jossa hän haaveilee voivansa vapauttaa syntymättömän lapsensa Yodukin kahleista hirttäytymällä. Brutaalis- ta aiheestaan huolimatta kyseessä on odottavan äidin rakkauslaulu lapselleen. Itsemurha on nimit- täin Pohjois-Koreassa yksi vakavimmista rikoksista ja se, että Kang on siihen valmis pelastaak- seen lapsensa Yodukin kärsimyksiltä, on suuri rakkaudenosoitus. Päättäväinen Kang hirttäytyy yh- tä lailla kuin Grizabella kapuaa taivaaseen, mutta epäonnistuu yrityksessään, koska muut vangit löytävät hänet ja laskevat alas hirttopuusta.

Toinen tunnettu musikaalikohtaus, jota *I Dream to Survive* muistuttaa, on *Kurjien I dreamed a dream*, jossa kadulle joutunut ja prostituoiduksi päätynyt Fantine muistelee laulussa menneisyyten- sä onnellisia, sittemmin kadotettuja päiviä ja sitä, miten elämä käänsi hänelle selkänsä ja tappoi unelmat, joita hänelle joskus oli ollut. Fantinen tarina on Kangin tapaan hyvin traaginen ja uhrauk- set, jotka hän on joutunut tekemään, kuten myymään hiuksensa ja hampaansa, on hän tehnyt suo- jellakseen tyttärtään. Myös *Yoduk Storyn* kohtaukset, joissa vangit laahustavat jonossa harmaissa vaatteissa ja painavia työkaluja raahaten, tuovat mieleen orjien työskentelyä kuvaavat joukkokoh- taukset *Kurjissa*. Vankien kasvot ovat pelon ja tuskan vääristämät, kun he kulkevat mustassa kol- kossa maisemassa vartijoiden huutojen ja ruoskaniskujen rytmittäessä heidän työskentelyään.

⁷² Kim 2008: 121.

⁷³ Saran 2006: 73.

Palatakseni vielä *Cats*-musikaaliin ja sen hahmojen ja kohtausten variaatioihin *Yoduk Storyssa*, näen, että Lee Tae-sik on eräänlainen korealainen versio Rum Tum Tuggerin hahmosta. Kuten Rum Tum Tugger, myös Lee Tae-sik, on yhteisönsä kapinallinen. Hän ei laske päätään alas, kuten muut vangit, vaan on rohkeasti sellainen kuin on. Hän ei ole pukeutunut vanginvaatteisiin ja hänen hiuksensa on pitkät. Hänen esittämänsä kappaleet ovat vahvasti rap- ja rock-musiikkivaikutteisia. Lee Tae-sik on fyysiseltä olemukseltaan muita vankeja estottomampi ja rohkeampi. Hän ottaa koko näyttämön haltuunsa tekemällä korostetulla fyysisellä läsnäolollaan itsestään toiminnan keskipisteen. Siinä missä *Catsissa* muut kissat konttaavat Rum Tum Tuggerin ympärillä, *Yoduk Storyssa* vangit liikehtivät samoin Lee Tae-sikin ympärillä.

Juuri Lee Tae-sik liittää *Yoduk Storyn* metaforisella tasolla myös musikaaliin *Jesus Christ Superstar*. Lee Tae-sik kertoo muille vangeille käyneensä Etelä-Koreassa, jossa hän on tutustunut niin länsimaiseen populaarikulttuuriin kuin kristinuskoonkin. Hän on palannut paratiisista takaisin helvettiin, koska on halunnut tulla opettamaan kristinuskon hyveitä pohjoiskorealaisille, jotka eivät tunne muita uskontoja kuin Pohjois-Koreassa kaikille pakollisen juche-aatteen. Hänen esittämänsä kappaleet poikkeavat muista *Yoduk Storyn* musiikkiesityksistä ja muistuttavat *Jesus Christ Superstarin* musiikkikohtauksia. Esiintyessään Lee Tae-sik soittaa sähkökitaraa ja tekee eleitä, joita olemme tottuneet näkemään rock-muusikoiden esityksissä. Lee Tae-sik tuo lohtua muille vangeille pelottomalla olemuksellaan, mikä kuitenkin lopulta koituu hänen kohtalokseen.

Korealaisen kulttuuriperinteen merkistöt asettuvat *Yoduk Storyssa* päällekkäin länsimaisten musiikalivaikutteiden kanssa. Vaikka esityksessä on runsaasti länsimaisen musikaalin elementtejä, on niitä silti mielestäni syytä tarkastella aina myös korealaista kulttuuria vasten, koska esitys on kuitenkin ennen kaikkea korealaisen työryhmän toteuttama, henkisesti pohjoiskorealainen ja fyysisesti eteläkorealainen teos. Broadway-musikaalien tapaan, *Yoduk Story* on täynnä korostettua tunneilmaisua, leveitä hymyjä ja suuria eleitä. Koska siinä kohtaavat länsimaiset vaikutteet ja korealainen traditio, mutta myös kokonaista kansakuntaa koskettava trauma, esimerkiksi edes hymyn merkin tulkitseminen ei ole yksiselitteistä. Tavallisesti tulkitsemme hymyn viestiksi jostain myönteisestä ajatuksesta, aikomuksesta tai tunteesta. Siinä missä Broadway-musikaalissa hymyilevä hahmo saattaa julistaa rakkauttaan tai riemuita onnistumisestaan, vanhan korealaisen tradition kontekstissa se saattaa tarkoittaa jotain aivan muuta. Tanssijoiden kasvoille liimatut kestohymyt ovat tuttuja vallankumousoopperoista ja Pjongjangin kaduilla marssituista itsenäisyyspäivän paraateista, joiden osanottajat eivät hymyile silkasta ilosta, vaan koska heidän on käsketty hymyillä. Korealainen käytöskulttuuri suosii kaikissa tilanteissa hillittyä olemusta. Korealaisen tulee välttää tunteiden näyttämistä. Yleensä korealainen hymy ei suinkaan viesti ilosta, vaan suuresta hämmennyksestä.⁷⁴

⁷⁴ Vesterinen 2000: 320.

4 *Yoduk Story* dokumentaarisena esityksenä

Kuten William Shakespeare on aikoinaan kirjoittanut, koko maailma on näyttämö. Teatteria on kaikkialla ja kaikki on teatteria. Dokumenttiteatterissa tämä ajatus kiteytyy erityisen hienosti. Siinä kaikki todellisuus todella on kirjaimellisesti teatteria ja päinvastoin. Se, mitä tapahtuu näyttämöllä, on totta ja se, mitä tapahtuu näyttämön ulkopuolisessa todellisuudessa, voidaan siirtää näyttämölle sellaisenaan. Aloitan tämän luvun tarkastelemalla dokumenttiteatterin määritelmää ja historiaa. Sen jälkeen siirryn tarkastelemaan dokumenttaarisuutta *Yoduk Storyssa*.

4.1 Dokumenttiteatterin ja dokumenttaarisuuden määritelmästä

Koska puhun tutkimuksessani sekä dokumenttiteatterista että dokumenttaarisesta teatterista, haluan vielä täsmentää, miksi käytän näitä kahta käsitettä rinnakkain. Dokumenttiteatterilla viitataan kyseiseen teatterimuotoon sellaisena kuin teatterintutkijat sen ovat määritelleet. Käyn näitä määritelmiä seuraavaksi läpi ja pyrin näin piirtämään dokumenttiteatterin käsitteelle kehukset, joiden sisäpuolella teatterin on toimittava tullakseen määritellyksi juuri dokumenttiteatteriksi. Sen sijaan kun puhun dokumenttaarisesta teatterista, kehysten raja on väljempi. Tässä tutkimuksessani käsittelemäni dokumenttaarinen teatteri tavoittelee tarkoitukseltaan samaa lopputulosta kuin dokumenttiteatteri, mutta joutuu ihmisoikeuksien rajoittamisen, sensuurin, käsittelemiensä teemojen arkuuden ja jopa hengenvaaran takia ammentamaan elementtejä myös kehysten ulkopuolelta ikään kuin naamioidakseen dokumenttiteatterin niin sanotun tavallisen draamateatterin – tai tässä tapauksessa musikaalin – olomuotoon.

Lienee selvää, mitä tarkoitetaan teatterilla, mutta mihin dokumentti sanana oikeastaan viittaa? Sanan alkuperä on *Oxford Dictionariesin* mukaan latinan sanassa *documentum*, joka tarkoitti virallista paperia. Englannin kielen sana *document* ilmaantui ensimmäistä kertaa sanakirjoihin 1600-luvulla. Sanalla tarkoitettiin aluksi mitä tahansa opetuksen, ohjeen tai todistuksen kirjallista tai suullista muotoa. Vasta 1900-luvun puolivälin tienoilla sana sai edelleenkin hyvin paikkansa pitävän määritelmän, jonka mukaan dokumentti merkitsee jotakin kirjoitettua, piirrettyä tai muulla tavoin tallennettua todistetta mistä tahansa aiheesta. Dokumentin fyysinen muoto voi olla monia asioita hautakivestä viralliseen asiakirjaan. Nykyään dokumentti voi olla myös sähköinen. Se voi olla valokuva, nauhoite, video tai digitaalinen kokoelma dataa.⁷⁵ Teatteri- ja mediatutkija Timothy Youker on kiteyttänyt dokumentin käsitteen mielestäni oivasti: Se, mikä tekee dokumentista dokumentin, ei ole dokumentti itsessään, vaan dokumentin sisältämä jälki todellisuudesta. Esimerkiksi antiikkinen ruukku ei sellaisenaan ole dokumentti, mutta siihen maalatut kuvat voivat tehdä siitä sellaisen⁷⁶.

⁷⁵ Oxford Dictionaries 2015.

⁷⁶ Youker 2012: 8.

Dokumentaarisista tarkoittava englanninkielinen sana *documentary* liitetään *Oxford Dictionariesin* mukaan usein elokuvaan, televisio- tai radio-ohjelmaan, joka välittää tosiasiallista tietoa jostakin tietyistä aiheista. *Documentary* johdettiin sanasta *document* 1800-luvun alkupuolella. Sana yleistyi vuosisadan aikana, kun sitä käytettiin muun muassa puhuttaessa asiakirjojen dokumentaarisen autenttisuuden (*documentary authenticity*) varmentamisesta eli siitä, kuinka esimerkiksi tuomari pystyi kiistatilanteessa vakuuttamaan johonkin paperiin kirjattujen virallisiksi väitettyjen tietojen aitoudesta.⁷⁷

Nyt kun dokumentti sanana on määritelty, voidaan siirtyä tarkastelemaan lähemmin dokumenttiteatterin käsitettä. Esittelen tässä yhteenvedon niistä määrittelijöistä ja määritelmistä, joiden kautta itse ymmärrän dokumenttiteatterin ja joiden pohjalta olen lähtenyt tutkimustani tekemään. Carol Martin käy toimittamassaan teoksessa *Dramaturgy of the Real on the World Stage* (2010) dokumenttiteatterin käsitteen sisältöä perusteellisesti läpi. Hän tulee siihen tulokseen, että dokumenttiteatteri kattaa samanaikaisesti monta eri teatterisuuntausta. Dokumenttiteatteri on koko ajan muutoskäsityksessä niin kuin maailmakin, jonka todellisuutta se pyrkii simuloimaan.⁷⁸ Anthony Jackson puolestaan tarkastelee dokumenttiteatteria opetusteatterin ja Brechtin oppien näkökulmasta teoksessa *Theatre, Education and the Making of Meanings* (2007). Kolmas itselleni tärkeä aiheita käsittelevä perusteos on *Get real – Documentary Theatre Past And Present* (2009), jossa muun muassa Janelle Reinelt kirjoittaa dokumenttiteatterin sisältämästä lupauksesta, joka luo yhteyden katsojan ja poissaolevan, mutta todeksi tunnustetun, dokumentin välille. Näiden tutkijoiden tekstit ovat olleet tärkeässä roolissa, kun olen yrittänyt hahmottaa, kuinka itse määrittelen tässä dokumenttiteatterin ja etsinyt työkaluja, joiden avulla analysoida *Yoduk Storya*.

Martin on antanut dokumenttiteatterille kuusi funktiota. Ensimmäinen niistä on oikeudenkäynnin ja oikeudenkäyntiaineiston avaaminen yleisölle ja sitä kautta oikeudenkäynnin kritisoiminen.⁷⁹ *Yoduk Storyssa* käsitellään oikeutta ja oikeutusta, mutta tuomiot, jotka Yodukin vankileirillä on pantu täytäntöön eivät ole oikeusprosessin tulosta, vaan mielivaltaa. Ei siis ole olemassa oikeudenkäyntiä, jota avata yleisölle. *Yoduk Storyssa* on pikemminkin kyse näyttämölle tuodusta henkisestä oikeudenkäynnistä esityksen pohjoiskorealaistaustaisten tekijöiden pään sisällä kuin sellaisesta oikeudenkäynnistä, johon Carol viittaa. Tämä funktio on silti löyhästi sovellettavissa tarkastelemaani esitykseen sellaisen oikeudenkäynnin näkökulmasta, jota ei ole koskaan ollut, minkä takia kriittinen suhtautuminen Pohjois-Koreaan tuntuu perustellulta. Koska kyse on kuitenkin enemmänkin oikeudenkäynnin ajatuksella ja tematiikalla leikkittelystä kuin todellisen dokumentteihin perustuvan oikeudenkäynnin toistamisesta, en sovelta tätä funktiota esitykseen tässä pääluvussa, vaan käsittelen sitä jäljempänä esityksen juridista asetelmaa pohtivassa luvussa.

⁷⁷ Oxford Dictionaries 2015.

⁷⁸ Martin 2010: 1–3, 24.

⁷⁹ Martin 2010: 22–23.

Martinin toinen funktio luo uusia vaihtoehtoisia historiantulkintoja ja kolmannessa funktiossa rekonstruoidaan tapahtumia. Nämä funktiot näyttäytyvät *Yoduk Storyn* dokumentaarista funktioista keskeisimpinä ja syvennyn niihin siksi jäljempänä tässä luvussa lisää. *Yoduk Story* toteuttaa jonkin verran myös Martinin neljättä funktiota, joka liittyy elämänkerran ja historian yhdistämiseen. Martinin viides funktio kritisoi sekä dokumentaaristen että fiktiivisten keinojen käyttöä ja kuudes se liittää teatterin suullista kulttuuria ja teatterillisuutta jokapäiväisessä elämässä.⁸⁰ Käytän esitysanalyysini tukena tässä luvussa näitä Martinin määrittelemiä funktioita ja pohdin *Yoduk Storyn* dokumentaarisuutta erityisesti toisen ja kolmannen funktion kautta.

Jackson puolestaan korostaa dokumenttiteatterin behavioraalisia elementtejä ja puhuu opetusteatterista, joka on käsitteisällöllisesti monin tavoin yhtenevä dokumenttiteatterin käsitteen kanssa, minkä takia sisällytän sen tässä dokumenttiteatterin käsitteen ja *Yoduk Storyn* dokumentaaristen piirteiden sisälle. Kuten seuraavassa dokumenttiteatterin historiaa käsittelevässä alaluvussa huomataan, dokumentti- ja opetusteatterin juuret ovat kietoutuneet tiiviisti yhteen. Jacksonin mielestä opetusteatterissa kyse on ennen kaikkea oppimisesta eikä niinkään opettamisesta. Hän jakaa opetusteatterin kuuteen alatyyppeihin, jotka ovat propagandateatteri, ”herätysteatteri” (*theatre as a wake-up call*), didaktinen teatteri, interventionaalinen teatteri, dialoginen teatteri ja leikkiteatteri.⁸¹ Tarkastelen *Yoduk Storyn* dokumentaarisia piirteitä myöhemmin myös opetusteatterin näkökulmasta. En kuitenkaan lue esitystä suoraan mihinkään tiettyyn Jacksonin määrittelemään opetusteatterin alalajiin kuuluvaksi.

Martin muistuttaa, että totuus ja todellisuus eivät aina välttämättä ole sama asia. Teksti voi olla ei-fiktiivinen, mutta silti samanaikaisesti epätosi. Ihmisellä on luontainen ja jopa pakkomielteinenkin tarve etsiä totuutta. Dokumenttiteatteri vastaa tähän tarpeeseen viemällä katsojansa lähemmäs totuutta kuin mikään muu teatterimuoto. Silti dokumenttiteatterikin on vain yksi monista peileistä, joiden kautta todellisuutta peilataan. Peilin tarjoama vastaus totuuden etsijälle on aina tulkinnanvarainen, vaikka perustuukin nimensä mukaisesti todellisiin dokumentteihin. Dokumentitkin voivat olla vain tulkintoja; ne voivat olla väärennettyjä tai johtaa lukijaansa harhaan. Dokumentit eivät välttämättä kerro koko totuutta, koska niiden ulkopuolelle on voitu jättää jotain. Ohjaaja on voinut rajata dokumenttiteatteriesityksen siten, että jotain jää pois. Toisin sanoen dokumenttiteatterin tavoite on kertoa totuus, mutta se, onko totuus yhtenevä todellisuuden kanssa, riippuu ohjaajan tekemästä rajauksesta, käytettyjen dokumenttien alkuperästä ja viime kädessä katsojan omasta tulkinnasta. Tämänkin tutkimuksen esitystä tarkasteltaessa on hyvä muistaa se tosiasia, että dokumenttiteatterin tarjoama totuus on aina epätäydellinen.⁸²

⁸⁰ Martin 2010: 22–23.

⁸¹ Jackson 2007: 11, 16.

⁸² Martin 2010: 18–24.

Jos piirrettäisiin kaavio siitä, mitä kaikkea dokumenttiteatteri on ja mitä se ei ole ja ennen kaikkea, mihin kaikkiin eri teatterimuotoihin se sisältyy ja mitkä kaikki sisältyvät siihen, lopputuloksena olisi tiheä käsitteiden viidakko. Yritän nyt kuitenkin summata yhteen, mitä dokumenttiteatterilla tässä tutkimuksessa oikein tarkoitetaan. Ensinnäkin, nimensä mukaisesti, dokumenttiteatteri perustuu johonkin todelliseen dokumenttiin, jonka muoto voi olla kirjallinen tekstimuotoinen asiakirja, äänite muodossa oleva haastattelutallenne, sata vuotta vanha valokuva-albumi tai pätkä elävää kuvaa. Mobilisoituneessa maailmassamme dokumentti voi koostua myös tekstiviesteistä tai vaikkapa twiiteistä. Sosiaalisen median sisällöt ja sähköposti ovat laajentaneet dokumentin käsitettä koskettamaan kirjavaa joukkoa elektronista aineistoa. Keskeistä on, että dokumenttiteatteri perustuu johonkin todistetusti olemassa olevaan dokumenttiperäiseen aineistoon eikä esimerkiksi dramaturgin mielikuvitukseen tai löyhästi tositapahtumiin pohjautuvaan dramatisoituun romaaniin.

Toiseksi, dokumenttiteatterilla ei ole yhtä tiettyä tyyliä, jolle sen pitäisi pysyä uskollisena. Silti sen luonteelle on kylläkin ominaista piscatorilaisen ja brechtiläisen perinnön vahvat vaikutteet, millä tässä viitataan ensisijaisesti opetuksellisuuteen katsojalähtöisesti oppimisen muodossa sekä poliittisiin aiheisiin ja yhteiskuntakritiikkiin. Työkaluina voidaan käyttää esimerkiksi vieraannuttamista, aitoja henkilöitä näyttelijöiden sijaan ja ylipäätään tapahtumien todellisuuspohjan tiettäväksi tekemistä yleisölle. Nämä eivät missään nimessä ole ominaisuuksia, jotka dokumenttiteatteriesityksestä on löydettävä, jotta se täyttäisi määritelmänsä, mutta yleensä aihevalinnoista johtuen niitä on ohjaajien vaikeaa välttääkään. Tämä puolestaan johtaa siihen, että esityksen keskiöön asettuu sen sisältö.

Kolmanneksi, vastapainona ensiksi mainitulle määreelle, dokumenttiteatteriesitys on aina silti pelkkä tulkinta dokumentista, vaikka siihen perustuukin ja sen edustamaa totuutta simuloikin. Dokumenttiteatteriesitys voi yrittää kuvata totuutta, mutta sen sisällön ei silti tarvitse olla vedenpitävästi totta. Ajattelen, että kaikki ihmisen toteuttama ja tuottama taide sisältää inhimillisen tulkinnan. Vaikka tekijän motiivina saattaakin olla puolueettomuuden tavoittelu ja objektiivisen version kertominen jostakin todellisuuden tapahtumasta, hän voi tiedostamattaan asettua vaikkapa oikeudenkäyntiaineistossa jommankumman osapuolen puolelle ja siten samalla ohjata myös katsojia asettumaan samalle puolelle. Meihin on sisäänkirjoitettu inhimillisyyden koodi – tarve ymmärtää ja tulkita kaikkea näkemäämme ja kohtaamaamme. Joskus tämä tarve voi vääristää sitä, miten jonkin tilanteen näemme. Kun välitämme omaa tulkintaamme eteenpäin, se voikin poiketa totuudesta. Tämä täytyy pitää mielessä dokumenttiteatteriesityksen katsomossa istuttaessa. Neljänneksi haluan painottaa, että vaikka tutkijat pyrkivät työkseen systematisoimaan ja teorioille erilaisia tekijöitä, käytännössä teatterin näyttämöllä ne harvoin esiintyvät puhtaasti sellaisina kuin ne on oppikirjoissa määritelty. Yhtä lailla kuin *Yoduk Storyssa* esityksen ulottuvuudet elävät päällekkäin, myös erilaiset dokumenttiteatterin tyypit risteytyvät esityksessä keskenään.

Mikä on sitten dokumenttiteatterin ja dokumentaarisen teatterin ero tässä tutkimuksessa? Syyt siihen, miksi puhun *Yoduk Storyn* kohdalla dokumentaarisesta teatterista eikä dokumenttiteatterista, perustuvat pitkälti edellä avaamaani määrittelyyn. Dokumenttiteatterin käsitteellä viitataan edellä kuvaamaani käsitteen määrittelyyn ja hahmotteluun, mutta dokumentaariselle teatterille olen antanut vapauden tarpeen tullen poiketa tästä rajauksesta. Tiedämme, että on olemassa suljettu valtio nimeltä Pohjois-Korea, jonka johtaja on maassa vallitsevan juche-aatteen oikeuttaman hallitsijasuvun perillinen Kim Jong-un. Juuri muuta varmaa emme sitten tiedäkään. Edes Pohjois-Korean väkilukua ei pystytä varmistamaan. Maan sisältä saatava elävä kuva on valtion omistaman uutiskanavan tuottamaa. Maahan päästettävät tutkijat, turistit ja toimittajat saavat liikkua ja valokuvata vain tarkoin rajatuilla alueilla. Välillä näiltä vierailuilta tihkuu julkisuuteen pieniä palasia Pohjois-Korean arkitodellisuudesta, kun joku onnistuu valvojaoppaan huomaamatta nappaamaan kuvan vaikkapa kaduilla leikkivistä lapsista tai töihin kiiruhtavista työläisistä.

Jackson sanoo, että meidän on katsottava menneisyyteen ja asetettava tarkastelemamme kulttuuriset käytännöt historialliseen kontekstiinsa ja kulttuuristen traditioiden pitkään jatkumoon ymmärtääksemme teatteria.⁸³ Näin on myös dokumenttiteatterin kohdalla. Olen tässä alaluvussa selvittänyt, miten asiantuntijat määrittelevät dokumenttiteatteria ja millaisen yhteenvedon olen näistä määritelmistä itselleni tehnyt. Tämä kaikki on pohjustusta sille, mitä tutkimuksessani tästä eteenpäin pohdin. Jotta voidaan edelleen syventää ymmärrystä dokumenttiteatterista ja sen kanssa rinnan kulkevista teatterisuuntauksista, on palattava ajassa taaksepäin. Historia on kulttuurista pääomaa, jonka päälle rakennamme ymmärrystämme tästä hetkestä. Koska dokumenttiteatterin lähtökohtana on olla totta, moni sen aiheista perustuu historiaan – asioihin, jotka ovat joskus olleet totta. Historiankin kohdalla on kuitenkin syytä muistaa, että sekin on aina subjektiivista. Historiankuvaukset ovat jonkun tulkintoja tapahtumista, joista me taas edelleen muodostamme omat tulkittamme. Maailmassa mikään ei ole muuttumatonta, ei edes historia.

4.2 Dokumenttiteatteri ennen ja nyt

Dokumenttiteatterin historian voidaan varsinaisesti katsoa alkaneen saksalaisohjaaja Erwin Piscatorista (1893–1966), kun hän vakiinnutti dokumenttiteatterin käsitteen töissään jo 1920-luvulla. Hänen vuoden 1925 ohjauksensa *Trotz Alledem!* käsitteli ensimmäisen maailman sodan tapahtumia ja oli ensimmäinen teatterituotanto, jonka teksti ja näyttämökuva perustuivat kokonaan poliittisiin dokumentteihin, kuten puheisiin, lehtileikkeisiin ja valokuviin. Vuonna 1929 ilmestyneessä teoksessaan *Das politische Theater* Piscator käyttikin jo termiä dokumentaarinen draama.⁸⁴

⁸³ Jackson 2007: 10.

⁸⁴ Junttila 2012: 23.

Kun puhutaan Piscatorista, ei voida sivuuttaa hänen maanmiestään ja kollegaansa Bertolt Brechtia (1898–1956), jonka suuri innoittaja Piscator oli. Brechtin ominta aluetta oli eepinen teatteri. Eepisen teatterin käsitteellä viitataan kertovaan teatteriin, jossa näyttämö on yhteiskunnallisten voimien kuvaamisen kerronnallinen väline.⁸⁵ Eepinen teatteri osallistuu ja osallistaa yhteiskunnalliseen ajatteluun. Katsojan kriittisyyden herättäminen on eepisen teatterin keskeinen pyrkimys.⁸⁶ Eepiselle teatterille on ominaista vieraannuttaminen, josta käytetään myös termiä v-efekti. Vieraannuttamisella tarkoitetaan keinoja, joilla katsoja eläytyminen estetään ja tehdään tutusta vierasta. Näin eepinen teatteri pakottaa katsojansa kasvokkain todellisen todellisuuden kanssa sen sijaan, että se draamallisen teatterin tapaan tempaisi hänet mukaansa kuvitteelliseen todellisuuteen.⁸⁷

Brechtin keinoja v-efektin luomiseksi olivat näyttelijäntyö, näytelmäteksti, valaistus, puvustus ja lavastus. Hänelle esityksen osatekijät eivät olleetkaan osa kokonaisteosta, vaan itsenäisiä taidemuotoja, joiden avulla oli mahdollista ottaa kantaa näyttämön tapahtumiin.⁸⁸ V-efektin ohella toinen olennainen brechtiläinen käsite on gestus, jolla Brecht tarkoitti yhteiskunnallista elettä. Esityksessä kaikki ilmaistavissa olevat asiat tuli ilmaista gestuksin eli esimerkiksi asennoin, sanoin tai teoin. Jokainen asento, sana tai teko ei silti ole automaattisesti gestus. Esimerkiksi rukoukseen polvistuminen ei sellaisenaan ole gestus, mutta rukoileminen yleisön edessä on.⁸⁹ Koen, että tutkimukseni kannalta on tärkeää valottaa eepisen teatterin pääperiaatteita, sillä käsite kulkee rinta rinnan dokumenttiteatterin käsitteen kanssa. Teatteria, jota kuulee usein kutsuttavan brechtiläiseksi teatteriksi, voisi yhtä lailla kutsua piscatorilaiseksi teatteriksi. Näin on tehnyt myös Brecht itse. Eeppiseen teatteriin voidaan näin ollen sisällyttää myös dokumenttiteatteri ja opetusteatteri sen osana.⁹⁰

Dokumenttiteatterin seuraava kukoistuskausi sitten 1920-luvun yhtyi poliittisen teatterin kultakauden 1960-luvulla. Samalla alkoi myös dokumenttiteatterin kansainvälinen buumi, kun Piscatorin Berliinin legendaariseen Volkbühneen ohjaamat voimakkaasti poliittiset näytelmät levisivät ympäri maailmaa. Piscatorin menestyksen myötä alkoi dokumenttiteatterin maailmanvalloitus. Iso-Britanniassa syntyi sanasanainen teatteri (*verbatim theatre*), jossa esityksen käsikirjoitus perustuu sanasta sanaan toistettuun haastatteluaineistoon. Teatterisuuntauksen isänä pidetään teatteriohjaaja Peter Cheesemania (1932–2010), joka ohjasi pitkän uransa aikana myös dokumentaarisia musiikkaaleja. Osa teatterintutkijoista on sitä mieltä, että sanasanainen teatteri on yhtä kuin dokumenttiteatteri, osa taas mieltää sen dokumenttiteatterin pohjalta kehittyneenä dokumenttiteatterin alalajina. Joka tapauksessa myös sanasanainen teatteri on luonteeltaan dokumentaarista.⁹¹

⁸⁵ Junttila 2012: 60.

⁸⁶ Långbacka 1991: 14–15.

⁸⁷ Brecht 1991, 84–85, 159.

⁸⁸ Brecht 1991: 107.

⁸⁹ Haikara 1992: 60, 508–509.

⁹⁰ Junttila 2012: 59.

⁹¹ Junttila 2012: 12, 66–67, 72.

Edellä tarkasteltiin lyhyesti dokumenttiteatterin kahta ensimmäistä vaihetta, jotka sijoittuivat 1920–1940-luvuille ja 1960-luvulle. Tällä hetkellä voidaan katsoa olevan käynnissä 1990-luvulla alkanut dokumenttiteatterin kolmas vaihe: vuosituhannen vaihteen uusi aalto. Dokumenttiteatterin historia on samalla protestoinnin historiaa, sillä sen kultakaudet ovat vahvasti sidoksissa yhteiskunnalliseen liikehdintään. Samalle aikajanelle dokumenttiteatterin kanssa osuvan muun muassa Venäjän vallankumous, Yhdysvaltain suuri pörssiromahdus ja toinen maailmansota jälkipyykkeineen. Nykyaikaa puolestaan leimaavat globalisaatio, ympäristöongelmat, ilmastonmuutos, vapaa markkinatalous sekä syyskuun 11. päivän iskuja seuranneet maailmanpolitiikan mullistukset ja terrorismin vastainen sota. Viime aikoina myös taloudellinen laskusuhdanne ja kansainväliset finanssikriisit, naisten oikeudet, siirtolaisuus ja pakolaisuus ovat näkyneet dokumenttiteatteriesitysten aihevalinnoissa.⁹² Myös *Yoduk Story* osallistuu aihevalinnallaan tähän kansainväliseen dokumenttiteatterin keinoin käytävään keskusteluun ja kannanottoihin muun muassa pakolaisuudesta ja ihmisoikeuksista.

Dokumenttiteatteri on siis vahvasti paljon muutakin kuin vain historiallisten tapahtumien representaatioita. Dokumenttiteatterin käsiteltäviksi valikoituneet tapahtumat ovat poimintoja äärettömästä historian arkistosta ja antavat jo pelkästään sen vuoksi itselleen poikkeuksellisen merkityksen suhteessa muuhun historiaan. Ihmiskunnan historian viimeiset 15 vuotta ovat täynnä toinen toistaan verisempiä terroritekoja, luonnonkatastrofeja ja sisällissotia, mutta silti niistä yhdelle – syyskuun 11. päivän iskuille – on annettu muita erityisempi merkitys, ainakin länsimaisessa kontekstissa. Marraskuussa 2015 Pariisissa ja maa-iskuussa 2016 Brysselissä tapahtuneet terrori-iskut luultavasti kääntävät maailmanhistoriassa taas uuden lehden, jota tullaan representoimaan myös dokumenttiteatterin näyttämöillä.

Dokumenttiteatteria tutkinut toimittaja Janne Juntila on pohtinut teoksessaan *Dokumenttiteatterin uusi aalto* dokumenttiteatterin suosion syitä. Hän uskoo, että yksi syy teatterilajin suureen suosioon piilee sen usein henkilökohtaisiin todistuksiin perustuvan kerronnan tuttuudessa ja välittömyydessä. Tämän päivän maailmassa, jossa ihmiset suhtautuvat skeptisesti sekä mediaan että poliitikkoihin, yksilön omakohtainen todistus voi tuntua luotettavimmalta. Juntilan mukaan tälle uuden aallon dokumenttiteatterille on ominaista, että se ei toivotta yhtä totuutta, vaan pyrkii kertomaan asiansa moniäänisesti. Lisäksi dokumenttiteatterin suosio lienee suorassa syy-yhteydessä dokumenttielokuvan suosioon. Dokumenttielokuvat ovat nimittäin olleet selvässä nosteessa 2000-luvulla todennäköisesti samoista syistä kuin dokumenttiteatterikin.⁹³ Muuttuvassa ja epävarmassa maailmassa ihmiset kaipaava taiteessakin niitä, jotka edes yrittävät kertoa totuuden.

⁹² Juntila 2012: 79.

⁹³ Juntila 2012: 25.

Junttila jakaa dokumenttiteatterin nykysuuntaukset kolmeen eri kategoriaan niiden painotusten mukaan, mutta korostaa, että yksi esitys voi samanaikaisesti kuulua niihin kaikkiin. Junttilan tekee jaon sanasanaiseen, journalistiseen ja taiteelliseen dokumenttiteatteriin. Ensin mainitussa painottuvat henkilö, tarina, esittämistapa ja tutkimusvaiheen haastattelutekniikka. Toisessa pääpaino on journalistisissa tiedonhankinta- ja esittämistavoissa, kokonaisuuden ymmärtämisessä ja kuulemisen tasapuolisuudessa. Kolmas kategoria korostaa tekijän omaa näkökulmaa ja tulkintaa.⁹⁴ Kerron tämän jaottelun vain yleiseksi taustaksi dokumenttiteatterin nykysuuntausten hahmottamiseksi, jotta on helpompi ymmärtää, minkälaiseen nykydokumenttiteatterin kontekstiin *Yoduk Story* 2000-luvun tuotoksena sijoittuu. En kuitenkaan niinkään käytä tätä Junttilan tekemään jakoa oman tutkimukseni tai esitysanalyysini määrittäjänä. Tarkoitukseni ei ole kategorisoida *Yoduk Storya* minkään tietyn suuntauksen alle, vaan ennen kaikkea avata siihen sisällytettyjä dokumentaarisen teatterin funktioita ja niitä tulkitsemalla aukeavia kulttuurisia, historiallisia ja juridisia koodistoja.

4.3 Itäaasian teatteritradition suhde dokumenttiteatteriin

Dokumenttiteatteri voidaan lukea kuuluvaksi eepiseen teatteriin. Eepisellä teatterilla tarkoitetaan kertovaa teatteria – teatteria, jossa näyttämöä käytetään kerronnan välineenä yhteiskunnallisten voimien kuvaamiseen.⁹⁵ Vaikka eepinen teatteri liitetään vahvasti Brehtiin ja hänen aikalaisiinsa, tyyllillisesti sen juuret ovat itse asiassa Itä-Aasian, erityisesti Kiinan, ikivanhassa teatteriperinteessä. Eepisen teatterin näkemys todellisuudesta, näyttelijäntyöstä sekä esityksen ja yleisön suhteesta tulee lähes suoraan itäaasialaisesta teatteritraditiosta.⁹⁶ Tämän takia itäaasialaisen dokumenttiteatterin kartoittaminen on luontevaa aloittaa eepisen teatterin itäaasialaisista juurista.

Mei Lanfang oli 1900-luvun Kiinan maineikkain naisosiin erikoistunut miesnäyttelijä ja hänellä oli yksittäiseksi kiinalaisnäyttelijäksi varsin suuri vaikutus koko eepisen teatterin kehitykseen. Juuri hän nimittäin tutustutti länsimaalaiset kiinalaisen esittävän taiteen kruununjalokiveen, Peking-opperaan. Lanfang teki vuonna 1929 laajan kiertueen Yhdysvalloissa ja vuonna 1935 Neuvostoliitossa. Tuohon aikaan kiinnostus salaperäistä Kiinaa kohtaan oli trendikästä ja kiertueet saavuttivat suuren suosion. Neuvostoliiton vierailulla yleisössä istuivat muun muassa Brecht ja Piscator. Erityisesti kiinalaisen teatterin täsmällistä ilmaisukieltä arvostaneeseen Brehtiin Lanfang teki suuren vaikutuksen.⁹⁷ Brecht vaikuttui kiinalaisnäyttelijän pilkuntarkasta elekielestä, rytmistä ja kaavoista. Brecht ihaili myös kiinalaisen teatterin tapaa esittää vaatimuksia yleisölleen.⁹⁸

⁹⁴ Junttila 2012: 21.

⁹⁵ Junttila 2012: 60.

⁹⁶ Brecht 1991: 116.

⁹⁷ Miettinen 1987: 180–182.

⁹⁸ Onderdelinden 1993: 35–37.

Yksi syy siihen, miksi olen halunnut ottaa tässä tutkimuksessa esille eepin teatterin, on Brechtin ajatus koodistojen ymmärtämisestä. Brechtin mielestä yleisö ei voinut mitenkään pelkkien tunteidensa avulla ymmärtää kaikkea, mitä näyttämöllä tapahtui, vaan tarvitsi sitä varten koodeja. Juuri tämän koodiston ymmärtäminen teki Brechtin mukaan kiinalaisesta teatterista kaikkien kiinalaisten teatteria. Kun koodiston hallitsi, saattoi teatterista nauttia sen aidoimmassa ja puhtaimmassa muodossa.⁹⁹ Sama ajattelutapa toiminee myös *Yoduk Storyn* kohdalla ja uskon, että se on osittain ollut siinä ohjaajan perimmäinen tarkoituskin. *Yoduk Story* ei erottele katsojiaan eteläkorealaisiin tai pohjoiskorealaisiin. Se ei sanele, kenellä on oikeus järkyttyä tai liikuttua pohjoiskorealaisten kokemuksista, vaan se puhuu yhdestä Korean kansasta, jonka jäsenille esityksen koodisto on yhteinen. Palaan tähän vielä syvemmin jäljempänä.

Brecht kritisoi länsimaista teatteria hypnoottisuudesta, jolla yritettiin vain lumota katsojat. Kiinalaisen teatterin suhde yleisöönsä edusti hänelle vastakohtaa kaikelle sille, mihin hän oli länsimaaisessa teatterissa pettynyt.¹⁰⁰ Vaikka ajatus eepin teatterin muodosta oli epäilemättä alkanut muotoutua Brechtin päässä jo ennen hänen istuutumisensa moskovalaisteatterin katsomoon, hänen siellä näkemänsä kiinalaisesitys inspiroi häntä aivan erityisellä tavalla ja näkyi sittemmin itäaasialaisen teatterin elementtien ilmaantumisenä eepiseen teatteriin. Esitys konkretisoi hänen ajatuksensa siitä, minkälaista toimiva eepin teatterin tulisi olla. Hän lienee nähnyt teatterin lavalla viimein osan sellaisesta onnistuneesta näyttelijäntyöstä, mitä oli jo pitkään yrittänyt hahmotella mielessään. Tietävästi Brecht oli jo ennen esityksen näkemistä ollut pitkään kiinnostunut aasialaisesta taiteesta ja tutustunut muun muassa sellaisten kiinalaisten antiikin filosofien kuin Mozi ja Kong Qiu ajatuksiin. Erityisesti häntä kiehoi kiinalainen runous, jota hän myös jonkin verran käänsi saksaksi. Hän oli viehättynyt runouden rytmistä, jossa Brecht-tutkijat uskovat luultavasti olleen sitä samaa täsmällisyyttä, joka teki Brechtiin niin suuren vaikutuksen myös kiinalaisen teatterin dramaturgiassa.¹⁰¹

Brecht-tutkija Ding Yangzhong on löytänyt runsaasti samankaltaisuuksia kiinalaisen ja brechttiläisen teatterin väliltä. Esimerkiksi v-efektille löytyy vastine kiinalaisen teatterin dramaturgiasta. Ne eivät ole tismalleen samanlaisia, koska ne noudattavat erilaista koodistoa ja toimivat siksi kumpainkin erilaisessa genressä, näyttelijäntyössä ja taiteellisissa merkityksissä. Yangzhong varoittaa kuvittelemasta, että brechttiläinen teatteri olisi kiinalaisen teatterin kopiointia. Brecht on ammentanut vaikutteita muualtakin kuin Itä-Aasiasta ja hänen teatterinsa on näiden kaikkien vaikutteiden summa.¹⁰²

⁹⁹ Onderdelinden 1993: 35–37.

¹⁰⁰ Onderdelinden 1993: 35–37.

¹⁰¹ Yangzhong 1981: 28.

¹⁰² Yangzhong 1981: 42–43.

Voinemme ajatella, että eepinen teatteri olisi tuskin saavuttanut täyttä ja lopullista muotoaan Brechtin silmissä ilman vahvaa itäaasialaisen teatterin vaikutusta. Kiinnostava kysymys on myös, mikä oli Brechtin vaikutus itäaasialaiseen teatteriin tai oliko hänellä ylipäätään sellaista. Tutkija Adrian Hsian mukaan oli. Koska Brecht avoimesti tunnusti inspiroituneensa erityisesti kiinalaisesta teatterista, hänet noteerattiin myös Itä-Aasiassa. Muutoin hänet luultavasti olisikin sivuutettu täysin. Kun Kiinan kulttuurielämä alkoi 1970-luvun lopussa kurinalaisen sensuurin kauden jälkeen hieman avautua, Brechtin opit pääsivät Pekingin yliopiston draamakurssien opetussuunnitelmaan. Nuoret opiskelijat uskaltautuivat kokeilemaan uusia tapoja tehdä teatteria, mikä pohjusti uuden kiinalaisen nykydraaman syntymistä. Pekingin ohella Shanghaihin alkoi syntyä uuden kokeellisemman kiinalaisteatterin kenttä.¹⁰³

Näen edellä kuvatun nyt sellaisena historiallisena tapahtumaketjuna ja kulttuuristen traditioiden jatkumona, josta mainitsin edellä Jacksonin puhuneen. Ymmärtämällä tämän ketjun rakenteen, voin myös ymmärtää dokumenttiteatterin eräänlaisen abstraktin sijainnin osana suurta teatterin historiallisten kontekstien kokonaisuutta. Yhtä lailla kuin aasialainen teatteri on vaikuttanut eepisen teatterin syntyyn ja kehitykseen, eepinen teatteri on puolestaan vaikuttanut dokumenttiteatteriin ja nykyteatteriin Itä-Aasiassa. Näin ollen dokumenttiteatterillakin on pohjimmiltaan yhteys Aasiaan ja erityisesti Kiinaan, joka puolestaan on itäaasialaisen kulttuuripiirin vahvimpia vaikuttajia. Muun muassa Korea ja sittemmin Pohjois-Korea ovat molemmat olleet Kiina kulttuuripiirin vaikutuksen alaisina. Ne ovat sekä kopioineet tietoisesti että omaksuneet tiedostamattaan siltä vaikutteita. Nyt kun olen ikään kuin kulkenut maantieteellisen ja historiallisen matkan eepisen teatterin, ja sitä kautta tavallaan myös dokumenttiteatterin, syntysijoille, jatkan matkaani Itä-Aasiassa tarkastelemalla, mitä kuuluu itäaasialaiselle dokumenttiteatterille tai onko sellaista ylipäätään olemassa.

4.4 Dokumenttiteatteri Aasian traditionaalisissa oikeuskulttuureissa

Itäaasialaista dokumenttiteatteria ei tiettävästi ole liiemmin tutkittu, saati sitten esityksiä, jotka on toteutettu traditionaalisen oikeuskulttuurin alueella. Itäaasialaisia dokumenttiteatteriesityksiä voi olla vaikeaa jäljittää alueelta, jos ei osaa paikallista kieltä tai tunne kirjoitusmerkkejä. Joitakin englanninkielisiä lehtihaastatteluja ja uutisia kuitenkin löytyy, ja tunnetuimmilla teatteriryhmillä ja ohjaajilla on englanninkieliset kotisivut. Traditionaalisen oikeuskulttuurin omaavien maiden kohdalla sensuuri ja rajoitettu sananvapaus saattavat vaikuttaa myös siten, että dokumenttiteatteria tehdään salaa ja se on jonkinlaisen underground-teatterin asemassa. Tästä johtuen esittämäni näkemys dokumenttiteatterin tilasta Aasian traditionaalisen oikeuskulttuurin vaikutusalueella saattaa olla todellisuuttaan suppeampi.

¹⁰³ Hsia 1981: 56–57.

Kiinan kansainvälisesti tunnetuin dokumenttiteatteria toteuttava teatteri lienee Ping Pong Productions, jonka tuottamia esityksiä on nähty muun muassa Euroopassa, Pohjois-Amerikassa, Australiassa, Japanissa ja Hong Kongissa. Pekingissä päämajaansa pitävä Ping Pong Productions tuottaa dokumenttiteatterin lisäksi paljon muutakin kokeellista teatteria. Sen ohjelmistoon on kuulunut muun muassa useita ohjaaja Wang Chongin ja tämän vuonna 2008 perustaman Théâtre du Rêve Expérimental -teatteriryhmän esityksiä. Wang Chong edustaa kiinalaisen nykyteatterin rohkeimpia nimiä. Hänen ohjauksensa ravistelevat kiinalaisen sovinnaisuuden rajoja sekä taiteellisesti että poliittisesti. The Beijing News nimesi Chongin vuoden 2012 kokeelliseksi taiteilijaksi (*The Experimental Artis of the year 2012*). Koska Kiina on pystynyt kasvamaan taloudelliseksi supervallaksi, Chong uskoo, että maa voi kehittyä myös taiteellisesti: kiinalaisella teatterilla on paljon muuta annettavaa kuin pelkkä propaganda.¹⁰⁴

Monet Aasian valtaviirien vastaan uivista taiteilijoista ovat muuttaneet maihin, joissa he voivat vapaammin toteuttaa omia taiteellisia pyrkimyksiään. Esimerkiksi singaporelainen ohjaaja ja teatterintutkija Mei Ann Teo asuu nykyään New Yorkissa ja ottaa sieltä käsin töissään kantaa etenkin Kiinan ihmisoikeustilanteeseen ja sensuuriin. Joitakin hänen töitään on toteutettu ja esitetty myös Kiinan rajojen sisäpuolella. Teo on ohjannut muun muassa Shenzhenin tehdastyöläisiä käsittelevän dokumentaarisen teatteriesityksen *Meng Xiang (Dreams)* Kiinassa vuonna 2010.¹⁰⁵ Shenzhenissä tuotetaan puolet maailman elektroniikasta. Kaupungin horisontti on valtaviiden tehdaskompleksien täyttämä. Monien elektroniikkajättien, kuten Applen, tehtaat sijaitsevat juuri Shenzhenissä. Yhdysvallat on investoinut kaupunkiin paljon eivätkä paikalliset viranomaiset helposti puutu tehtaiden työoloihin. Aihetta on puitu julkisuudessa paljon ja siitä on tehty useampikin dokumenttielokuva, esimerkiksi suomalaisen valokuvaaja Minna Rainion ohjaus *The Factory of the World* (2015).

Kuten Aasian traditionaalisen oikeuskulttuurin valtioiden talouskehityksessä, myös dokumenttiteatterissa Kiina vaikuttaisi olevan suunnannäyttävä. Mongoliasta, Vietnamista ja Laosista ei tietoa dokumenttiteatterista löydy eikä liioin kokeellisesta teatterista muutenkaan. Sosioekonomisen asemansa takia Kiina on Aasian traditionaalisen oikeuskulttuurin valtioista dominoiva. Monet länsimaiset ilmiöt rantautuvat ensin Kiinaan ja leviävät sitten vasta Mongoliaan, Vietnamiin, Laosiin ja viimeisimpänä silloin tällöin myös salakuljettajien ja eliitin mukana Pohjois-Koreaan. Tämän perusteella voisi ajatella, että jossain vaiheessa, kun dokumenttiteatteristakin tulee niin sanotusti sallittua Kiinassa, se saattaa levitä myös muihin traditionaalisen oikeuskulttuurin piiriin kuuluviin aasialaisiin valtioihin. Haluan kuitenkin vielä painottaa, että se, että en ole löytänyt tämän enempää todisteita dokumenttiteatterin olemassaolosta mainitulla alueella, ei tarkoita sitä, etteikö sitä silti voisi olla.

¹⁰⁴ InDaily 2015.

¹⁰⁵ Mei Ann Teo 2015.

4.5 *Yoduk Storyn* dokumentaariset piirteet

4.5.1 *Esitys historiallisen tapahtumakuvauksen tulkintana ja rekonstruktiona*

Tässä aluvuossa tarkoitukseni on tarkastella *Yoduk Storya* dokumentaarisena esityksenä Carol Martinin määrittelemien funktioiden kautta. Sovellan tässä jo aiemmin luettelemistani funktioista erityisesti toista ja kolmatta, joista ensin mainitussa dokumenttiteatterin tehtävänä on luoda uusia ja vaihtoehtoisia tulkintoja historiasta ja jälkimmäisessä toimia todellisten tapahtumien rekonstruktiona.¹⁰⁶ *Yoduk Story* on esityksenä samanaikaisesti sekä tulkinta Pohjois-Korean lähihistoriasta ja nykytilasta että sen rekonstruktio. Koska minulla, niin kuin ei juuri kenelläkään muullakaan, ole vapaata pääsyä Pohjois-Koreaan, on mahdotonta tietää, onko esityksessä kyse totuuden rekonstruktioista vai sen tulkinnasta.

Kuten sanottu, Martinin toinen funktio luo uusia vaihtoehtoisia historiantulkintoja. Juuri korealaisten yhteinen historia on se koodisto, jonka kautta sekä eteläkorealaiset että pohjoiskorealaiset voivat ymmärtää esitystä ja toisiaan. Molemmilla on oma subjektiivinen, osittain propagandistinenkin lähihistorian tulkintansa, mutta esitys pyrkii korvaamaan sen uudella yhteisellä historialla ja ennen kaikkea tulevaisuudella, jossa menneisyys voisi tulla jälleen todeksi ja korealainen identiteetti yhdistyä yhdeksi kansaksi. Pohdin jatkossa tätä historiallisten tulkintojen, repretatioiden ja kansallidentiteetin suhdetta erityisesti tutkija Freddie Rokemin ajatusten pohjalta.

Martinin kolmannessa funktiossa rekonstruktoidaan tapahtumia. *Yoduk Story* pyrkii osittain välillisesti siihenkin. Esityksen tapahtumat eivät ole sellaisinaan suoria toistoja todellisuudesta, vaan pikemminkin tyyliteltyjä ja taiteen keinoin tulkittuja toistoja aidoista muistoista ja kokemuksista Yodukin vankileriltä. Esityksen taustat ovat silti todellisuudessa ja ennen kaikkea siinä totuudessa, jonka tekijät haluavat lavalle rekonstruktoida musiikin, eleiden ja kulttuurisen symboliikan kautta. Tässä piilee myös yhteys dokumenttiteatterin sisältämään lupaukseen, josta Reinelt puhuu.¹⁰⁷ Esityksen tekijät eivät epäröi sitä lupausta antaa, vaan vakuuttavat esityksen perustuvan todellisiin paikkoihin, tapahtumiin ja ihmiskohtaloihin, vaikkakin musikaalin keinoin dramatisoituihin sellaisiin. Toisin kuin dokumenttiteatterissa yleensä, *Yoduk Storylla* ei ole tarjota sellaista varmaa dokumenttia, joka vedenpitävästi todistaisi esityksen sisällön todeksi. Sellaista dokumenttia tuskin on kenelläkään sellaisella, joka haluaisi tai jonka olisi mahdollista se ulkomaailmalle osoittaa. Voimme vain tuijottaa satelliittikuvia Pohjois-Koreasta ja arvuutella, mikä oikein on totuus tuosta maailman sulkeutuneimmasta maasta.

¹⁰⁶ Martin 2010: 22–23.

¹⁰⁷ Reinelt 2009: 9–10.

Yoduk Story toteuttaa jonkin verran myös Martinin neljättä funktiota, joka liittyy elämäkerran ja historian yhdistämiseen.¹⁰⁸ Esityksen päähenkilö Kang Lyen-hwa on ohjaajan mukaan Pohjois-Koreassa elänyt todellinen henkilö ja hänen entinen tyttöystävänsä. Ohjaaja on yhdistellyt Kang'n henkilöhaamoon surullisen yleisiä ihmiskohtaloita vankileiriltä. Toisin sanoen kaikki asiat, jotka tapahtuvat esityksen Kang'lle eivät ole tapahtuneet tosielämän Kang'lle, mutta ne ovat kylläkin tapahtuneet jollekin. Kang on merkitty esityksen päähenkilöksi ja sitä vahvistetaan läpi esityksen erilaisin puvustuksellisin, skenografisin ja äänimaailmaan liittyvin merkein. Kang on naishahmona hyvin voimakas: hän joutuu alistumaan perheensä kohtaloon ja päätyy vankileirille, mutta kamppailee leirin sisällä vahvasti sen olosuhteita ja ideologista järjestystä vastaan. Pohjois-Korean kulttuurista kontekstia vasten Kang'n teot ovat poikkeuksellisia: hän yrittää itsemurhaa ja pitää avioliiton ulkopuolella raiskauksesta alkunsa saaneen lapsen. Vaikka Kang'n tarina ei olisikaan hänen esikuvansa elämäkerta, se on vahva symboli ja tulkinta korealaisen naisen henkilökohtaisesta historiasta.

Rokem on tarkastellut teoksessaan *Performing History* historiallisten tapahtumakuvausten representaatioita näyttämöllä. Hän käyttää esimerkkeinä muun muassa holokaustia käsitteleviä esityksiä. Hänen mukaansa Israelissa toteutetut esitykset poikkeavat huomattavasti vaikkapa Yhdysvalloissa tai Saksassa esitetyistä samaa teemaa käsittelevistä esityksistä. Rokem uskoo tämän johduvan siitä, että Israelissa kyse on kansakunnan kollektiivisen trauman kuvaamisesta, kun taas muualla esitys on rakennettu enemmänkin kuvaamaan historiallisia tapahtumia. Riippumatta siitä, ovatko Israelissa esitetyjen holokaustia käsittelevien esitysten tekijät tai katsojat olleet itse suoraan kosketuksissa traumaan, he jakavat sen, koska trauma ikään kuin periytyy. Rokem kutsuu näitä välillisesti trauman jakavia ja periviä katsojia ja esiintyjä holokaustin "sekundaarisiksi" selviytyjiksi ("*secondary survivors*").¹⁰⁹

Ajatus kollektiivisen trauman esittämisestä yleisölle, joka jakaa trauman riippumatta siitä, onko se sitä konkreettisesti kokenut, nivoutuu *Yoduk Storyn* kohdalla nähdäkseni hyvin yhteen Martinin funktioiden kanssa dokumenttiteatterista historian tulkitsijana ja rekonstruktioiden luojana. Korean kansa kantaa mukanaan yhteistä traumaa, joka ei katso sitä, kummalla puolella rajaa on syntynyt – etelässä vai pohjoisessa. Kansalle trauma on yhteinen, vaikka valtiot sen sisällä ovatkin historian saatossa muuttaneet muotoaan. Kuten Korean kulttuurin ja historian tutkija Kristian Kurkikin on todennut, Korean kohdalla erityisen merkillepantavaa on se, että maa on ollut sekä sen alku- että nykyhetkessä yhden kansan, mutta useamman valtion, tarina. Tästä syystä korealainen identiteetti koostuu monesta keskenään yhteensopimattomasta tekijästä, mikä tekee siitä poikkeuksellisen monimuotoisen. Korealainen identiteetti on vahvasti historiansa muokkaama.¹¹⁰

¹⁰⁸ Martin 2010: 22–23.

¹⁰⁹ Rokem 2000: 27–28.

¹¹⁰ Kurki 2011: 173.

Historian tulkitsemiseen teatterissa liittyy luontaisesti myös muistin käsite, jonka suhdetta teatteriin on hyvä lähteä avaamaan kollektiivisen muistin määritelmän avulla. Hans-Thies Lehmann pitää kollektiivisen muistin olemassaoloa ehdottomana edellytyksenä yksilöllisen muistin toteutumiseksi. Yksilöllinen muistitapahtuma saa muotonsa kollektiivisen muistin antamien paikan, syvyyden ja merkityksen kautta. Teatterin hän puolestaan näkee muistitilana, jolla on selvä suhde historiallisuuden teemaan. Muistitilalla hän ei tarkoita muistojen ja informaation varastoa, josta olisi oman mielen mukaan kaivettavissa valikoitu data. Muistitila ei ole muistin museo, vaan jotain näkymätöntä, jonka teatteriesitys tekee katsojalle näkyväksi.¹¹¹ Korean kansalla on vahva kollektiivinen muisti, joka käy ilmi *Yoduk Storystakin* useaan otteeseen. Samoin suljetun maan sisällä elävillä pohjoiskorealaisilla on oma kollektiivinen muistinsa, mutta sen sijaan, että se olisi muodostettu yhteisten muistojen kautta, se on syntynyt Pohjois-Korean valtakoneiston harjoittaman järjestelmällisen propagandan tuotoksena. Pohjoiskorealaisten pakolaisten muistelmista käy usein ilmi, että juuri ennen pakoaikeitaan, he ovat alkaneet epäillä oman kollektiivisen muistinsa paikkansapitävyyttä ja loikattuaan todenneet epäilystensä olleen oikeita.

Todellisten tapahtumien rekonstruktiona *Yoduk Story* on varsinainen julmuuksien näyttämö. Rankkaa kuvastoa pehmentävästä musikaaliulottuvuudesta huolimatta *Yodukin* todellisuus näyttäytyy katsojalle kammottavana. Vankileirillä kukaan ei ole turvassa, vaikka yrittäisi noudattaa leirin sääntöjä. Mielivalta ja sadismi ohjaavat leirin vartijoiden käyttäytymistä. Vangit elävät pelossa, nälässä ja kidutettuina. Itselleni katsojana heräsi voimakas syyllisyyden tunne, joka puolestaan johti koko länsimaiseen ajatteluun pohjaavan ihmisoikeusjärjestelmän kyseenalaistamiseen. Tunsin kollektiivista syyllisyyttä koko sen länsimaisen yhteisön puolesta, joka sallii nämä tapahtumat tekemättä mitään. Lehmann puhuu syyllisyydestä draamallisena aikaulottuvuutena, joka ilmenee nykyteatterissa muistamisen ulottuvuuteen sisältyvän vastuun ja velvollisuuden teatterillisena esittämisenä.¹¹² Ohjaaja Seong-san päätti toteuttaa *Yoduk Storyn*, koska hän koki vastuukseen ja velvollisuuteen tehdä henkilökohtaisen muistinsa narratiiveista kollektiivisia. Sinänsä *Yoduk Storyssa* tuskin on tarkoituksellista syyllistämisen tematiikkaa, mutta sitä on vaikea olla kokematta, koska näin intensiivisessä esityksessä katsoja käyttää merkkien lukemiseen helposti tunteitaan.

Martinin mukaan dokumenttiteatteri määrittelee itse itsensä kertomansa totuuden kautta. Osa dokumenttiteatteriohjaajista haluaa tarkoituksella ikään kuin monimutkaistaa ja häiritä totuutta, kun taas toiset pyrkivät kopioimaan totuuden mahdollisimman tarkasti näyttämölle sellaisenaan.¹¹³ *Yoduk Storyn* kohdalla kyse on luultavasti siitä, että totuutta on ollut tarpeen häiritä muiden teatterilajien tyylikeinojen avulla, jotta näyttämöllä esitetty totuus olisi ylipäättään katsottavissa ilman, että se liikaa järkyttäisi katsojaansa.

¹¹¹ Lehmann 2009: 321–322.

¹¹² Lehmann 2009: 321–323.

¹¹³ Martin 2010: 22–23.

Taide ammentaa inspiraationsa usein todellisuudesta eikä dokumentaarisuus ole siten mitenkään harvinainen ilmiö taiteissa. Junttila on nostanut esille dokumenttiteatterin suosion taustalla vaikuttavat kolme kehityskulkua: Ensimmäinen ja merkittävin niistä on maailman globalisoitumisen myötä yleistynyt kriisien ylikansallistuminen ja sitä kautta kansalaisten lisääntynyt huoli maailman tilasta. Toinen tärkeä kehityskulku liittyy mediaan ja sen osittaiseen epäonnistumiseen, mitä tulee maailman tapahtumien selittämiseen ja vallanpitäjien haastamiseen. Kolmas kehityskulku puolestaan koskee vallitsevaa epäluottamuksen kulttuuria – kansalaiset ovat kyllästyneet poliitikkojen ja päättäjien tyhjiin lupauksiin ja kaipaavat todellista tietoa ajasta, jossa elämme.¹¹⁴ *Yoduk Storyn* kohdalla tekijöitä ovat oletettavasti motivoineet juuri halu tehdä Pohjois-Korean tilanteesta kansainvälinen huolenaihe sekä antaa katsojille todellista tietoa suljetun maan tapahtumista poliitikkojen siloteltujen puheenvuorojen ja rankasti editoitujen pohjoiskorealaisen uutislähetysten sijaan.

4.5.2 Esitys katsojien havahduttajana

Tämän pääluvun lopuksi tarkastelen vielä lyhyesti *Yoduk Storyn* dokumentaarisia piirteitä opetusteatterin näkökulmasta käsin. En edelleenkään pyri kategorisoimaan esitystä minkään tietyn dokumenttiteatterin tai opetusteatterin genren alle, vaan haluan päinvastoin osoittaa, kuinka paljon erilaisia tasoja esityksessä on sen ulottuvuuksien sisällä. Käytän tässä taustana lähinnä Jacksonin ja Brechtin teorioita ja määritelmiä. Oman näkemykseni mukaan *Yoduk Storyn* yksi keskeinen tarkoitus opetusteatterin kontekstista käsin määriteltynä on toimia herätysteatterina eli ottaa kantaa vallitsevaan ilmiöön, tässä tapauksessa Pohjois-Korean ihmisoikeustilanteeseen ja vankileirien olosuhteisiin, ja tuoda se näyttämölle siten, että katsojat havahtuvat tilanteen kriittisyyteen. Lisäksi siinä on havaittavissa piirteitä propagandateatterista ja eepisistä teatterista. Yhteistä näille teatterilajeille on tarve jollakin tapaa herätellä, opettaa tai opastaa katsojaa irrottamalla hänet pelkästä perinteisestä katsojakontekstistaan.

Ironista kyllä, esityksen herättelevä sävy syntyy juuri sen progandististen piirteiden kautta. Ohjaaja on kääntänyt taiteelliseksi aseikseen juuri ne keinot, jotka Pohjois-Koreassa ovat esteenä vapaalle taiteilijuudelle ja itsensä toteuttamiselle. Esityksen paikoin julistava sävy, voimakkaasti juche-ideologiaan viittaavat skenografiset keinot ja sorretun kansan narratiivin jatkuva esiintuominen ovat juuri niitä tekijöitä, joilla Pohjois-Koreassa valtio vahvistaa omaa hierarkista asemaansa kansakuntansa huipulla ja kansalaistensa silmissä. Esitys uhriuttaa pohjoiskorealaiset Pohjois-Korean valtion uhreiksi, kun taas Pohjois-Korealla valtio itse harrastaa retoriikkaa, jossa se itse on uhri: urhea valtio taistelee isällisen johtajansa johdolla yksin koko muuta maailmaa – käytännössä Yhdysvallat ja Etelä-Korea – vastaan.

¹¹⁴ Junttila 2012: 25.

Yoduk Storyssa on propagandateatterin piirteitä yksinkertaisesti jo siitäkin syystä, että propagandistisuus kuuluu määräävänä piirteenä kiinteästi pohjoiskorealaiseen taidekäsitelmään, jossa taiteen tehtävänä on palvella valtiota. Koska esityksen tekijät ovat saaneet pohjoiskorealaisen taidekasvatuksen ja varttuneet katsellen Pohjois-Korean propagandakoneiston tuotoksia, osa tästä perinnöstä on voinut siirtyä taiteellisina keinoina ja toteutustapoina myös *Yoduk Storyyn*. On kuitenkin muistettava, että vaikka Pohjois-Koreaa pidetään maailman eristäytyneimpänä valtiona, siinä, miten muu maailma näkee Pohjois-Korean ja miten se itse näkee itsensä, on suuri ero. Jos pohjoiskorealainen juurrutetaan lapsesta asti sosiokulttuuriseen ilmapiiriin, jossa hallinto on korotettu lähes jumalan asemaan ja hänen päähänsä iskostetaan ajatus siitä, että hän on syntynyt maailman parhaaseen valtioon, hän hyvin todennäköisesti alkaa uskoa niin. Me usein näemme asiat niin kuin haluamme ne nähdä ja niin kuin opimme ne näkemään. Tämä pätee yhtä lailla ihmisiin Pohjois-Korean ulkopuolella. Jos länsimainen lehdistö esittää toistuvasti Pohjois-Korean valtiona, joka ei pidä lupauksiaan, ei kunnioita ihmisoikeuksia eikä noudata kansainvälistä oikeutta, se saa silmissämme helposti demonisen kuvan.

Yoduk Storyssa on nähtävissä piirteitä eepisestä teatterista. Esityksessä on käytössä ainakin vieraannuttamisen keino, kun näyttelijän- ja ohjaajantyö laitetaan irrallisina osatekijöinä hetkittäin kommentoimaan kokonaisteosta. Esityksessä muun muassa leikitellään näyttämötodellisuuden ja Pohjois-Korean todelliseen todellisuuteen perustuvan näyttämötodellisuuden välillä. Näyttämöllä ollaan Pohjois-Koreassa, jonka oloja esitys pyrkii totuudenmukaisesti kuvaamaan ja silti samanaikaisesti ollaan näyttämöllä tekemässä esitystä Pohjois-Koreasta. Tämä käy ilmi esimerkiksi siten, että ohjaaja marssii lavalle ja kehottaa näyttelijöitä ottamaan kohtauksen uusiksi ”pohjoiskorealaisemmin”. Lisäksi esityksessä esiintyy paljon kristinuskoon viittaavia gestuksia, vaikka Pohjois-Koreassa ei kristinuskoa tunnusteta eikä suvaita. Polvistuminen ja käsien yhteenliittäminen rukouksen muotoon ovat esimerkkejä tällaisista toistuvista asennoista ja fyysisistä eleistä.

Martinin mukaan nykydokumenttiteatteri edustaa kamppailua todellisuuden hahmottamisen ja muistamisen välillä, kun yritetään hahmottaa koko ajan muuttuvaa ja häilyvää historiaa. Dokumenttiteatteri ilmentää niitä monimutkaisia reittejä, jotka muovaavat elämämme kulkusuuntia. Siinä keskiössä ovat tapahtumat, jotka muuttavat yleistä maailmankuvaamme, elinpiiriämme ja henkistä maisemaamme peruuttamattomasti – siten, että paluuta vanhaan maailmaan ei enää ole.¹¹⁵ *Yoduk Storyssa* tämä maailmankuvan ja henkisen maiseman muuttamisen mentaliteetti korostuu katsojan näkökulmasta vahvana ja näen sen olevan myös yksi esityksen niin sanotusti opetuksellisista tai havahduttavista funktioista.

¹¹⁵ Martin 2006: 9.

5 *Yoduk Storyn* juridinen asetelma

Vuonna 1948 laaditun YK:n ihmisoikeusjulistuksen hyväksyi aikanaan 48 valtiota. Yksikään valtio ei vastustanut julistusta, mutta kahdeksan valtiota pidättäytyi äänestämästä – yksikään valtioista ei ollut Aasiasta.¹¹⁶ Tästä huolimatta Aasiasta löytyy useita valtioita, jotka rikkovat ihmisoikeusjulistuksen jokaiselle yksilölle turvaamia oikeuksia tietoisesti ja toistuvasti. Kun puhutaan ihmisoikeuksista, moni saattaa ajatella ensimmäiseksi oikeutta ruokaan, kotiin, puhtaaseen ja turvalliseen elinympäristöön, työhön, koulutukseen ja oikeuteen määrätä omasta kehostaan. Aina ei tule mieleen, että oikeus kulttuuriin, taiteeseen ja itseilmaisuuksiin ovat myös ihmisoikeuksia – ehkä vähiten kunnioitettuja sellaisia. Tarkastelen tässä luvussa ihmisoikeuksien ja teatterin suhdetta sekä sitä, minkälainen ihmisoikeustilanne Itä-Aasian traditionaalisissa oikeuskulttuureissa ja erityisesti Pohjois-Koreassa vallitsee ja minkälainen esitys *Yoduk Story* tästä näkökulmasta tarkasteltuna oikein on. Näkökulmassani on kaksi oleellista pääkohtaa: Ensinnäkin *Yoduk Story* on ihmisoikeuksiltaan rajoitettujen ihmisten teatteria. Toiseksi sen funktio on jakaa tietoisuutta Pohjois-Korean ihmisoikeustilanteesta.

Kun tarkastelen *Yoduk Storya* ihmisoikeuksiltaan rajoitettujen ihmisten teatterina, lähestyn esitystä kahdesta eri näkökulmasta. Ensinnäkin pohdin näyttämön roolia oikeussalin ominaisuudessa, jossa *Yodukissa* tapahtuneet rikokset otetaan uudelleen käsittelyyn. Toinen näkökulmani liittyy Pohjois-Korean kansan diasporaan. Vaikka esityksen tekijät ovat tätä nykyä Etelä-Korean kansalaisia, monet heistä elävät edelleen vanhan kotimaansa todellisuudessa ja omaavat diasporiseksi rakentuneen identiteetin: heidän kehonsa on Etelä-Koreassa ja sydämensä Pohjois-Koreassa.

Aasian valtioiden vaihteleva suhtautuminen Pohjois-Koreaan on perua niiden vanhoista vihollis- ja liittolaisuussuhteista. Kiinan kohdalla tämä liittyy traditionaalisen oikeuskulttuurin lisäksi Pohjois-Korean ja Kiinan väliseen liittolaisuussuhteeseen, minkä takia jälkimmäinen ei ota julkisesti kantaa eikä pahemmin kritisoi rajanaapurinsa ihmisoikeustilannetta. Olen lukenut tätä tutkimusta varten aasialaisia, erityisesti kiinalaisia ja japanilaisia, verkkolehtiä hahmottaakseni, mitä Itä-Aasian valtioissa ajatellaan ja kirjoitetaan Pohjois-Korean tilanteesta. Havainnointini perusteella vaikuttaa siltä, että kiinalainen lehdistö kirjoittaa kyllä usein ja säännöllisesti Pohjois-Koreasta, mutta sivuuttaa kaikki tulenarat aiheet. Japanin ja Korean välejä puolestaan hiertävät edelleen toisen maailmansodan tapahtumat. Japanilaisen median uutisointi Koreoiden tapahtumista on hyvin neutraalia ja etäistä. Erityisesti esitysarviot ovat näistä siksi tärkeässä roolissa, että ne eivät *Yoduk Storyn* kohdalla ole vain arvioita: ne ovat samalla kannanottoja Pohjois-Korean ihmisoikeustilanteeseen, mitä käsittelem vielä tämän luvun loppuksi.

¹¹⁶ Kelles-Viitanen & Lappalainen 2014: 8.

5.1 Taide ihmisoikeutena

Ihmisoikeudet määritellään oikeustieteessä kansainvälisissä ihmisoikeussopimuksissa, jotka ovat luonteeltaan suvereenien valtioiden välisiä sopimuksia.¹¹⁷ YK määrittelee ihmisoikeudet oikeuksiksi, jotka kuuluvat yhtä lailla ja poikkeuksetta jokaiselle ihmiskunnan jäsenelle. Ihmisoikeudet perustuvat ennen kaikkea ajatukseen ihmisestä moraalisenä olentona: ihmisarvo on osa jokaisen ihmisen ihmisyyttä. Ihmisoikeuksien tärkeimmät piirteet ovat universaalisuus, luovuttamattomuus, perustavanlaatuisuus, jakamattomuus ja keskinäisriippuvuus.¹¹⁸

Ihmisoikeudet ovat yhteisiä kaikille maailman ihmisille kaikkialla maailmassa ja ovat siten universaaleja. Ne kuuluvat kaikille sukupuolesta, rodusta, varallisuudesta, kansalaisuudesta tai asuinpaikasta riippumatta. Ihmisoikeuksien luovuttamattomuudella tarkoitetaan sitä, että ne kuuluvat jokaiselle ihmiselle eikä kenellekään ole oikeutta riistää niitä pois. Perustavanlaatuisuudella viitataan siihen, että ainoastaan hyvin tärkeät oikeudet on luokiteltu ihmisoikeuksiksi. Yhden ihmisoikeuden edistäminen parantaa muidenkin oikeuksien toteutumista. Vastaavasti yhden ihmisoikeuden loukkaaminen vaikuttaa kielteisesti myös muiden oikeuksien toteutumiseen. Tästä on kyse ihmisoikeuksien jakamattomuudessa ja keskinäisriippuvuudessa.¹¹⁹

Taide nähdään usein universaalina keinona taistella ihmisoikeuksien puolesta. Taiteen kieli on kaikille yhteinen ja vaikeatkin aiheet voidaan tuoda taiteen keinoin julki. Samalla kun taide taistelee ihmisoikeuksien puolesta, se taistelee myös itsensä puolesta. Taide itsessäänkin on ihmisoikeus. YK:n ihmisoikeuksien yleismaailmallisen julistuksen 19. artiklan mukaan jokaisella on oikeus mielenpitem- ja sananvapauteen. Tämä tarkoittaa käytännössä sitä, että jokaisella on oikeus kenenkään häiritsemättä säilyttää oma mielipiteensä sekä oikeus maantieteellisistä rajoista riippumatta hankkia, vastaanottaa ja levittää tietoa kaikkien tiedotusvälineiden kautta. Voidaan ajatella, että jos valtio rajoittaa esimerkiksi yksilön oikeutta toteuttaa dokumentaarinen teatteriesitys, se tulee samalla mitä todennäköisemmin rajoittaneeksi myös yksilön mielenpitem- ja sananvapautta. Toinen keskeisesti taiteeseen ja ilmaisunvapauteen liittyvä kohta on julistuksen 27. artikla, joka on vaikuttanut keskeisesti tämänkin tutkimuksen aihevalintaan. Artiklassa todetaan, että jokaisella on oikeus vapaasti osallistua yhteiskunnan sivistyselämään, nauttia taiteesta sekä päästä osalliseksi tieteen edistyksen mukanaan tuomista eduista. Jokaisella on oikeus niiden henkisten ja aineellisten etujen suojaamiseen, jotka johtuvat hänen luomastaan tieteellisestä, kirjallisesta tai taiteellisesta tuotannostaan. *Yoduk Story* on hyvä esimerkki taiteesta, joka taistelee ihmisoikeuksien puolesta samalla kun se itsekin on esityksenä varsin uhanalainen – harvinainen kuvaus aiheesta, josta sen syntysijoilla ei ole sallittua puhua.

¹¹⁷ Saraviita 2005: 27.

¹¹⁸ YK 1948.

¹¹⁹ YK 1948.

5.2 Tradition rajoittamat, globalisaation rohkaisemat – katsaus Itä-Aasian ihmisoikeustilanteeseen

5.2.1 Universaalius vs. kulttuurirelativismi

Anita Kelles-Viitanen toteaa artikkelissaan teoksessa *Ihmisoikeudet Aasiassa* mielestäni osuvasti, että kulttuuri on huonoiten ymmärretty ihmisoikeus. Tämä kulminoituu jälleen jo johdannossakin käsittelemääni ihmisoikeuksien ja kulttuurisidonnaisuuksien ristiriitaan, jossa kulttuurin ja ihmisoikeuksien välillä koetaan olevan jonkinlainen kiista.¹²⁰ Erityisesti juuri Itä-Aasian ihmisoikeustilanne on ollut jo vuosikymmeniä länsimaiden suurennuslasin alla, mutta esimerkiksi Kiinan kohdalla maan sisäisiin asioihin puuttuminen on hyvin haastavaa. Kiina on YK:n turvallisuusneuvoston pysyvä jäsen, joka pystyy veto-oikeudellaan pysäyttämään esimerkiksi Pohjois-Korean ihmisoikeustilanteeseen puuttumista suunnittelevat hankkeet. Kiinassa hallinto vetoaa mielellään kulttuuriseen itsenäisyyteen ja kungfutselaisiin arvoihin, kun se kohtaa kritiikkiä ihmisoikeustilanteensa takia.¹²¹

Kelles-Viitanen mukaan Itä-Aasian valtioiden välillä vellovassa henkisessä kiistassa ja asioihin puuttumattomuudessa on osittain kyse universaaliuden ja kulttuurirelativismin välisestä konfliktista. Kulttuurirelativismiin kannattajat uskovat jokaisen kulttuurin olevan niin ainutlaatuinen, että sen tapoja voi ymmärtää vain sen omien arvojen kautta. Universalismin kannattajat puolestaan ajattelevat, että kaikkiin yhteisöihin on voitava soveltaa samoja eettisiä normeja. Kulttuurirelativistien näemyksen mukaan sellaista käsitettä kuin universaali moraalit ei edes ole olemassa, vaan arvot näytetään oikeina tai väärinä siinä yhteisössä, jossa ne kulloinkin esitetään. Moraalin säännöt ovat näin ajateltuna sidoksissa maantieteelliseen ja kulttuuriseen ympäristönsä.¹²²

Kaikki Aasian valtiot ovat sitoutuneet siihen universaaliin oikeuteen, joka perustuu YK:n ihmisoikeusjulistukseen, jonka perimmäisenä tarkoituksena on ollut luoda koko maailmalle yhteiset oikeudelliset instrumentit, joiden avulla ihmisoikeusloukkaukset voidaan välttää ja toisessa maailmansodassa koetut kauhut estää toistumasta. Siitä huolimatta erityisesti traditionaalisen oikeuskulttuurin omaavat valtiot perustelevat moraalista autonomiaansa kulttuurirelativismilla. Ihmisoikeusjulistuksen keskiössä on yksilö, kun taas traditionaalisisessa oikeuskulttuurissa painotus on yhteisössä. Aasian valtiot perustavat ihmisoikeusajattelunsa niin kutsuttuun Bangkokin poikkeukseen, joka on kirjattu Bangkokin julistukseen, jonka 30 valtiota on allekirjoittanut. Bangkokin julistuksen keskeinen painotus on Aasian valtioiden kytköksissä historiallisiin, uskonnollisiin ja kulttuurisiin taustoihin, jotka määrittävät niiden kansalaisia ennen kaikkea yhteisönsä jäseninä.¹²³

¹²⁰ Kelles-Viitanen 2014: 21.

¹²¹ Selin 2002: 146.

¹²² Kelles-Viitanen 2014: 21.

¹²³ Boutros-Ghali 2010.

5.2.2 Yksilön oikeudet traditionaalisessa oikeuskulttuurissa

Kuten johdannossa jo kerroin, oikeustieteilijä Ugo Mattei'n tekemä jako professionaaliseen, poliittiseen ja traditionaaliseen oikeuteen on yksi 2000-luvulla vallalla olevista tavoista luokitella ja tyypitellä maailmassa vallitsevia oikeusjärjestyksiä. Mattei on lukee Pohjois-Korean oikeusjärjestelmän Kiinan, Vietnamin, Laosin ja Mongolian ohella traditionaalisen oikeuden järjestelmäksi, joka kuuluu aasialaisen oikeuskulttuurin vaikutusalueeseen. Oikeustieteen professori Jaakko Husan mukaan traditionaalinen oikeus poikkeaa professionaalista ja poliittisesta oikeudesta erityisesti siinä suhteessa, että sitä legitimoidaan eri tavalla. Traditionaalisen oikeuden argumentteina voivat olla suoraan uskonnollisperäiset argumentit tai muut muodollisen oikeuden ulkopuoliset argumentit, kuten esimerkiksi konfutselaisperäinen harmonia ja yhteiskuntarauha, joka näkyy haluna välttää konflikteja. Traditionaalisen oikeuden painoarvo voi vaihdella samankin järjestelmän sisällä, esimerkiksi maantieteellisesti kaupungin ja maaseudun kesken tai oikeudenaloittain yksityisoikeuden ja julkisoikeuden välillä.¹²⁴

Keskeinen itäaasialaisia traditionaalisia oikeuskulttuureita määrittävä tekijä on kungfutselaisuus. Vaikka esimerkiksi Pohjois-Korea kieltää uskonnolliset suuntaukset ja hyväksyy vain juče-aatteen, sen ideologiassa on paljon yhteistä kungfutselaisuuden kanssa. Kungfutselainen ideaalivaltio syntyy yksilöiden muodostamien joukkojen ketjureaktiona kaikkien kansalaisten pyrkiessä kohti yhteisiä hyveitä ja ihanteita. Kansalaisia kohdellaan, kasvatetaan ja valvotaan joukkona. Tämä johtaa hyvään valtionhallintoon ja harmoniseen yhteiskuntaan, joka koostuu hierarkkisista yksiköistä, joiden perustana on perheinstituutio. Vaikka erityisesti Kiinassa ja Vietnamin kungfutselainen yhteisöllisyys on pyritty korvaamaan sosialistisella kollektivisminä, kungfutselainen maailmankuva elää silti ideologisella tasolla kansalaisissa vahvana.¹²⁵

Lopuksi on vielä huomautettava, että oikeusjärjestelmien tyypittelyssä on kyse tutkimusta palvelevasta ja helpottavasta tieteellisestä luokittelusta, joka käytännössä harvoin esiintyy niin sanotusti täysin puhtaassa muodossaan. Kaikissa järjestelmissä on sekoittuneina useanlaisia elementtejä, kuten ennakkotapausoikeutta ja säädettyä oikeutta, joiden keskinäiset suhteet vaihtelevat systeemistä toiseen.¹²⁶ Itä-Aasian traditionaalisen oikeuden valtioissa ovat globalisaation myötä myös monet raja-aidat kaatuneet, valtiot ovat tulleet henkisesti lähemmäs toisiaan ja informaatiota on saatavilla enemmän ja helpommin kuin koskaan ennen. Vaikka esimerkiksi Kiinassa valtio rajoittaa kansalaistensa internetin käyttöä, ei valtion valvova silmä pysty ulottumaan enää kaikkialle. Samaan aikaan kun traditio rajoittaa, globalisaatio rohkaisee.

¹²⁴ Husa & Pohjalainen 2014: 27.

¹²⁵ Hakkarainen 2002: 110–112, 134–135.

¹²⁶ Husa & Pohjalainen 2014: 27.

5.2.3 Mitä tiedetään Pohjois-Korean ihmisoikeustilanteesta?

YK:n ihmisoikeusneuvoston asettama asiantuntijaryhmä julkisti helmikuussa 2014 raportin Pohjois-Korean ihmisoikeustilanteesta. Raportti on karua luettavaa ja kertoo räikeistä ihmisoikeusrikkomuksista, joita kansainvälisen yhteisön on mahdotonta sivuuttaa. Raportin mukaan Pohjois-Korean valtio on syyllistynyt toistuvasti rikoksiin ihmisyyttä vastaan muun muassa teloittamalla, orjuuttamalla, kiduttamalla ja nälkiinnyttämällä kansalaisiaan.¹²⁷ Pohjois-Korea itse on kiistänyt kaikki syytteet. Sittenkin YK:n yleiskokous on vaatinut Pohjois-Korean rikkomusten käsittelyä kansainvälisessä rikostuomioistuimessa ja aihetta on puitu YK:n turvallisuusneuvostossa Kiinan ja Venäjän vastustuksesta huolimatta. Niin kauan kuin turvallisuusneuvoston pysyvät jäsenmaat Kiina ja Venäjä käyttävät veto-oikeuttaan ja siten estävät Pohjois-Korean asioiden käsittelyn YK:ssa, kansainvälisen yhteisön on hyvin vaikea puuttua Pohjois-Korean sisäisiin asioihin.

Vaikka länsimaisesta kontekstista ajateltuna Pohjois-Korea rikkoo YK:n raportin perusteella lähes kaikkia mahdollisia ihmisoikeuksia, harva pohjoiskorealainen tiedostaa sitä itse. Tavalliset pohjoiskorealaiset eivät tiedä juuri mitään maansa ulkopuolisesta maailmasta ja se vähä, mitä he tietävät, on vahvasti valtion propagandan värittämää. Pohjois-Koreasta paenneet kertovat usein suurimmaksi syyksi lähtöönsä niinkin käytännöllisen ja konkreettisen syyn kuin ruoan. Neuvostoliiton romahtaminen käynnisti 1990-luvulla Pohjois-Korean taloudellisen alamäen ja nälänhädän, josta maa ei ole tähänkään päivään mennessä onnistunut palautumaan. Ulkomaankaupan väheneminen ja huonot sadot, joita maa ei kyennyt täydentämään tuontiviljalla, kulminoituivat ankaraksi marssiksi kutsuttuihin katovuosiin. Vuonna 1997 Pohjois-Korean väestöstä arviolta 4–10 prosenttia kuoli nälkään. Vaikka maan hallinto on yrittänyt kääntää ankaran marssin vuodet propagandavoitokseen puhumalla ajasta pohjoiskorealaisen sitkeyden ja tarmon osoituksena, tapahtumat todistivat maan haavoittuvuuden ja kykenemättömyyden turvata kansalaistensa pysyminen hengissä.¹²⁸

Tutkijat pitävät Pohjois-Korean taloudellista nykytilaa heikkona. Tällä hetkellä Pohjois-Korean suurimpina ongelmina nähdään maaseudun nälänhätä, jatkuvaa energiapula, puolustusvoimien vanhentunut kalusto ja tuotantokyvyn rapistuminen. Pohjois-Korean omassa retoriikassa on myös tapahtunut muutos: kun valtion tiedotteissa puhuttiin aiemmin ihannevaltion aineellisista puitteista, nykyään korostetaan ennen kaikkea aatteellisia ominaisuuksia. Diktatuurin ja ideologian ylivallasta kertoo kuitenkin se, ettei maa ole kaatunut tutkijoiden veikkailuista huolimatta nälänhätään eikä johtajiensa kuolemaan. Myöskään Pohjois-Korealle asetetut diplomaattiset pakotteet eivät ole tehonneet maahan.¹²⁹

¹²⁷ YK 2014.

¹²⁸ Kurki 2011: 200–201.

¹²⁹ Kurki 2011: 201.

Pohjois-Korean ongelmat koettelevat ankarimmin maaseudun väestöä. Pohjois-Korean tarkkaa väkilukua ei tiedetä, mutta sen on arvioitu olevan noin 22–23 miljoonaa. Väestöstä noin 15 prosenttia asuu Pjongjangissa, jossa elinolot ovat keskivertoa paremmat kuin muualla maassa. Pjongjang on eliitin kaupunki, mutta siellä asuu myös tavallisia työläisiä. Pjongjang on myös ainoa paikka, johon Pohjois-Korea pääsääntöisesti päästää ulkomaalaisia ja sielläkin alue, jolla ulkomaalaiset saavat valvotusti liikkua, on rajattu.¹³⁰ Todellisen Pohjois-Korean sijaan näytetään vain siloteltu julkisivu.

Yoduk Story tuo esiin Pohjois-Korean ihmisoikeustilanteen kaikkein raadollisimman ja julmimman puolen: oloiltaan keskitysleirejä muistuttavat työ- ja vankileirit. Aihe oli myös yksi YK:n raportin eniten puhuttaneista kysymyksistä, mikä sai poliitikkoja ja mediaa vertaamaan Pohjois-Koreaa jopa natsi-Saksaan.¹³¹ Lähes 400-sivuinen raportti on koostettu haastatteleamalla asiantuntijoita, tutkijoita, avustustyöntekijöitä ja ennen kaikkea pohjoiskorealaisia pakolaisia. Raportti vahvistaa sen, mistä tutkijat ovat huolestuneina puhuneet jo vuosia. Haastattelujen ja satelliittikuvien perusteella sekä tutkijat että YK:n raportoitsijat olettavat, että pohjoiskorealaisilla vankileireillä pidetään epäinhimillisissä olosuhteissa noin 100 000–120 000 vankia.¹³²

YK:n asiantuntijaryhmän puheenjohtajan Michael Kirbyn useista yhteydenotoista huolimatta Pohjois-Korean johto kieltäytyi yhteistyöstä ryhmän kanssa eikä sallinut ryhmän jäsenten vierailua rajojensa sisäpuolelle raporttia koottaessa. Väliittömästi raportin julkistuksen jälkeen Pohjois-Korea kuitenkin leimasi raportin Yhdysvaltojen propagandaksi ja mustamaalaukseksi Kim Jong-unia kohtaan. Maa on kiistänyt kaikki raportissa esitetyt syytökset ja aloittanut aktiivisen puolustautumiskampanjan raportin vähättelemiseksi. Se on muun muassa vaatinut YK:ssa Yhdysvaltoja tilille tämän omista ihmisoikeusrikkomuksista terroristien kuuluisteluihin ja epäinhimilliseen kohteluun liittyen. Raportin nöyryyttäväksi kokenut maa on myös pelotellut Yhdysvaltoja, Etelä-Koreaa ja Japania katastrofaalisilla seurauksilla, mikäli YK vie asian kansainväliseen rikostuomioistuimeen.¹³³

Se, että rajansa tiukasti kiinni pitävän Pohjois-Korean tapahtumista ylipäättään tiedetään nykyään niin paljon, on pitkälti maasta paenneiden ihmisten ansiota. Kevääseen 2010 on mennessä oli esimerkiksi Etelä-Koreassa julkaistu 191 pohjoiskorealaisen pakolaisten kirjoittamaa kirjaa. Tämän lisäksi pakolaiset ovat kirjoittaneet kokemuksistaan lukemattomia blogikirjoituksia, runoja ja mielipidekirjoituksia lehtiin ja verkkoon.¹³⁴ *Yoduk Story* tuo oman lisänsä tähän laajaan pakolaisten tarinoiden kaanoniin, joka toimii sekä vertaistukena samat kokemuksen jakavien kesken että tuo kansainväliseen tietoisuuteen Pohjois-Korean ihmisoikeustilanteen yksilöiden kertomusten muodossa.

¹³⁰ Lynn 2007: 124–126.

¹³¹ Ks. esim. Iltä-Sanomat 18.2.2014 ja Helsingin Sanomat 19.11.2014.

¹³² New York Times 15.2.2014.

¹³³ CNN 18.11.2014.

¹³⁴ Kim 2012: 18.

5.3 *Yoduk Story* oikeuden uudelleenjakajana

5.3.1 Ihmisoikeudet näyttämöllä

Tässä aluvuossa pohdin jo aiemmin kuvailemistani Carol Martinin määrittelemistä dokumenttiteatterin funktioista ensimmäistä, jonka tarkoituksena on oikeudenkäynnin ja oikeudenkäyntiaineiston avaaminen yleisölle ja sitä kautta oikeudenkäynnin kritisointi.¹³⁵ *Yoduk Storyn* tapauksessa ei ole olemassa oikeudenkäyntiä, jota käsitellä, mutta sen sijaan on tuomioita, joiden täytäntöönpanossa oikeudenkäynti – ainakin sellaisena kuin me sen tunnemme – on prosessina kokonaan sivuutettu.

Yoduk Storyn käsittelemät tapahtumat ovat dramatisoituja kuvauksia todellisuudesta, jossa yhdistyvät esityksen tekijöiden omat muistot ja pohjoiskorealaisten pakolaisten haastatteluissa toistuvat kertomukset vankileirin oloista. Martinin esittämä funktio toimii tässä kontekstissa ennen kaikkea alustana ja viitekehyksenä pohdiskelulle *Yoduk Storyn* juridisesta asetelmasta. En ole käsitellyt juuri tätä funktiota esityksen dokumentaarisuutta käsittelevässä luvussa siksi, että Pohjois-Korean vankileireistä saati sinne päätyneiden ihmisten tuomioista ei ole olemassa minkäänlaisia dokumentteja, joihin esityksen voisi dokumentaarisista lähtökohdista perustaa. Pohdin siis tässä aluvuossa esitystä ennen kaikkea siitä näkökulmasta, millä tavalla se haluaa edustaa ihmisoikeuksia, mitä se haluaa niistä sanoa ja minkälainen sen suhde esityksenä on ihmisoikeuksiin.

Yoduk Story on merkinnyt itsensä vahvasti ihmisoikeuksien puolestapuhujaksi. Ohjaaja Jeong-san on useaan otteeseen painottanut julkisuudessa, kuinka häntä motivoi esityksen toteuttamisessa toive siitä, että teatterin kautta hän saisi Pohjois-Korean kansan äänen kuuluviin Pohjois-Korean valtion varjosta. Henkinen esityksen tekoprosessi käynnistyi hänen kohdallaan sen jälkeen, kun hän oli saanut kuulla isänsä teloitettun Pohjois-Koreassa siksi, että tämän poika oli loikannut Etelä-Koreaan. Esityksellä Jeong-san haluaa kunnioittaa niin isänsä kuin jokaisen muunkin pohjoiskorealaisen muistoa, jonka ihmisoikeudet on riistetty ja poljettu maahan perheen ja naapureiden silmien edessä. *Yoduk Story* puhuu ihmisoikeuksien puolesta näyttämällä, kuinka monella tavalla niitä Pohjois-Koreassa loukataan. Samalla kun *Yoduk Story* taistelee ihmisoikeuksien toteutumisen puolesta ja levittää tietoisuutta Pohjois-Korean sisäisestä tilanteesta, se on jo itsessään ihmisoikeus. Se edustaa teatteriesitystä, jota ei nykyisessä Pohjois-Koreassa voitaisi koskaan toteuttaa ilman, että siitä seuraisi esityksen tekijöiden joukkopassitus vankileirille. Meidän tuntemasamme yhteiskunnassa on luonnollista, että yhteiskunnassa ilmenevät epäkohdat inspiroivat taiteentekijöitä toteuttamaan teoksia, jotka kohdistavat kritiikkiä vallitsevaa yhteiskuntajärjestystä kohtaan. Pohjois-Koreassa se on kuitenkin mahdotonta.

¹³⁵ Martin 2010: 22–23.

Paul Rae puhuu ihmisoikeuksien ja teatterin suhteesta kahdessa ominaisuudessa: toisaalta teatteri kertoo ja opettaa katsojalle ihmisoikeuksia, toisaalta se tuo juuri kammottavimmat niistä näyttämölle, koska ne ovat esityksen aiheina yleensä juuri myös niitä kiinnostavimpia sekä ohjaajasta itseltään että katsojan näkökulmasta. Rae puhuu tässä yhteydessä julmuuksien teattereista (*theatres of cruelty*). Todellisiin tapahtumiin perustuvien oikeiden ihmisten kokemien kauhujen tuominen näyttämölle saattaa Raen mukaan myös ahdistaa ohjaajaa itseään siksi, että tämä kokee käyttävänsä jollakin tapaa hyväksi toisten ihmisten hätää tekemällä siitä esityksen.¹³⁶ Yoduk Storyn ohjaaja Jeong-san on puolestaan haastatteluissa kertonut kokevansa ohjaajantyönsä velvollisuutena, joka hänen pitää täyttää omaa kansakuntaansa kohtaan, jotta maailma saa kuulla, kuinka pohjoiskorealaisten ihmisoikeuksia loukataan ja riistetään jatkuvasti.

Yksi selkeimmin *Yoduk Storyssa* loukattuna esitetty ihmisoikeus on oikeus määrätä omasta kehostaan. Naiset joutuvat toistuvasti raiskauksen uhreiksi ja miehet pakotetaan työskentelemään orjuutta muistuttavissa olosuhteissa fyysisen jaksamisensa ääri rajoilla. Vankeja kidutetaan, pahoinpidellään ja käskytetään Yodukissa mielivaltaisesti vailla ihmisarvon tuntoa. Vankien kohtelu on osa heille määrättyä rangaistusta, jonka syynä on pääsääntöisesti maanpetturuus. Tämä pohjoiskorealaisessa yhteisössä rikoksista vakavin voi olla seurausta vaikkapa ulkomaisen televisio- tai radiolähetyksen seuraamisesta, yhteydenpidosta viholliseksi miellettyyn henkilöön tain toisen valtion edustajaan, Pohjois-Koreaan epäkunnioittavasti suhtautuvasta puheesta tai muutoin länsimaisen propagandan levittämiseksi mielletystä toiminnasta, kuten vaikka eteläkorealaisen nykymusiikin kuuntelusta. *Yoduk Storyssa* on kohtaus, jossa vangit kertovat kukin vuorollaan, mistä syystä he ovat vankileirille joutuneet. Tarinat perustuvat pohjoiskorealaisten pakolaisten haastatteluihin. Pidätysten syyt ovat juuri edellä kuvatun kaltaisia. Jotkut vangeista eivät edes ole varmoja siitä, miksi he ylipäättään ovat vankileirillä. Pohjois-Koreassa on mahdollista joutua vankileirille myös silloin, kun joku omista perheenjäsenistä on syyllistynyt rikokseen, mikä tapahtuu *Yoduk Storyn* Kang'ille.

Kang joutuu Yodukiin saavuttuaan hyvin nopeasti seksuaalisen häirinnän ja ahdistelun kohteeksi, mikä lopulta johtaa raiskaukseen. Raiskaustilanne on esityksessä kuvitettu kohtaukseksi, jossa lialla, verellä ja mustelmilla väritetty nainen tanssii haparoiden tangoa. Itse raiskausta tapahtumana ei siis näytetä, mutta katsoja ymmärtää ilman sanallistakin viestiä, mitä tapahtuu. Teatteriesityksen semioottista tulkintaa tutkinut Keir Elam puhuu draaman aktualisoitumisesta viestiä vastaanotettaessa siten, että katsoja itse täyttää puuttuvat merkit omasta koodistostaan automaattisesti¹³⁷. Ajattelen raiskauskohtauksessa tapahtuvan juuri näin. Kohtauksen keskeisimpänä merkinä toimii naisen keho. Se on vahva symboli sekä Kang'ille tehdylle rikokselle että kaikille niille raiskauksille, joita Pohjois-Korean vankileireillä tapahtuu.

¹³⁶ Rae 2009: 64–65, 70.

¹³⁷ Elam 1980: 99–105.

Ruumis merkinä onkin yksi *Yoduk Storyn* tärkeimmistä loukattujen ihmisoikeuksien symboleista: esityksessä on raiskattuja ruumiita, pahoinpideltyjä ruumiita, orjuutettuja ruumiita ja murhattuja ruumiita. Hans-Thies Lehmann on osuvasti kirjoittanut, ettei ole toista taidemuotoa, jossa ihmisruumiin haavoittuva, väkivaltainen tai ”pyhä” todellisuus olisi yhtä keskeisessä asemassa kuin mitä se on teatterissa. Hänen mukaansa teatteri asettaa ruumiin näytille ja tekee siitä olennaisen osan teatterin merkistää. Ruumis myös omalta osaltaan määrittää esityksen muotoa näyttelijän oman ruumiillisuuden kautta. *Yoduk Storyssa* raiskattuun, ruoskittuun ja silvottuun ruumiiseen olennaisesti liittyvä ominaisuus on kipu. Lehmannin mukaan kipu konkretisoituu näyttämöllä ruumiissa ja synnyttää suhteen näyttämöruumiin ja katsojan oman kipumuistin välillä. Tällöin näyttämöllä esitetyn kivun naurettavuus ja epäuskottavuus katoaa ja korvautuu itse esityksen fyysisellä aktilla ja nykyhetkellä, mikä mahdollistaa sen, että katsojan on mahdollista samastua kipuun.¹³⁸ Kipu liittyy *Yoduk Storyssa* vahvasti myös ihmisoikeusloukkausten tematiikkaan. Pääsääntöisesti joka kerta, kun näyttämöllä kuvataan kipua, merkitään sillä ihmisoikeusloukkaus. Kivun kautta ihmisoikeuksien polkeminen ruumiillistuu ja konkretisoituu näyttämöllä ihmisruumiiseen kohdistuvaksi riistoksi.

Yoduk Story kiinnittyy vahvasti esityksenä siihen ihmisoikeuksien puolesta puhuvan teatterin kaanoniin, jonka on syntynyt toisen maailmansodan jälkeen. Sodan virheistä oli tarkoitus oppia ja sitä varten perustettiin muun muassa YK vuonna 1948. Teatteri on osaltaan prosessoinut toisen maailmansodan traumoja tuomalla niitä näyttämölle sekä puuttunut ihmisoikeusloukkauksiin ja -rikoksiin, joita kansainvälinen yhteisö ei ole kyennyt ratkaisemaan, tekemällä niistä julkisia ja universaaleja ongelmia esittämällä ne näyttämöllä. Mary Luckhurst ja Emilie Morin käyttävät esimerkkinä ensin mainitusta Peter Weissin näytelmää *The Investigation*, joka käsitteli toisen maailmansodan jälkeen Auchwitzin keskitysleirin hirmutekoja. Jälkimmäisestä puolestaan hyvä esimerkki on *My name is Rachel Corrie*, joka on Alan Rickmanin rauhanaktivisti Rachel Corrien kuoleman jälkeen tämän sähköposteista koostama ja ohjaama esitys. Yhdysvaltalainen 23-vuotias Corrie menehtyi epäselvissä olosuhteissa Gazassa vuonna 2003 jäätyään Israelin puolustusvoimien ajoneuvon alle.¹³⁹

Tulin jo aiemmin *Yoduk Storyn* dokumentaarisuutta pohtineessa pääluvussani siihen tulokseen, että teatteri voi opetusteatterin hengessä kertoa katsojalleen ihmisoikeuksista. Olen myös tässä luvussa todennut sen yhdeksi tärkeäksi merkitsijäksi teatterin ja ihmisoikeuksien välisessä suhteessa. Tämän lisäksi teatteri voi jo pelkästään olemassaolollaan edustaa ihmisoikeuksia ilman, että sen varsinaisesti tarvitsee sitä selittää tai erikseen esityksestä alleviivata. Teatteri voi myös valjastaa itsensä toteuttamaan ihmisoikeuksia. Riippumatta siitä, pyrkiikö teatteri tietoisesti määrittelemään esityksen kautta suhdettaan ihmisoikeuksiin, suhde on aina olemassa, koska teatteri jo itsessään on ihmisoikeus. *Yoduk Story* on esityksenä kaikkea edellä mainittua.

¹³⁸ Lehmann 2009: 333–335, 359–360.

¹³⁹ Luckhurst & Morin 2015: 1–2.

5.3.2 Pakolaisten teatteri

Yoduk Story on pakolaisten teatteria. Se on kuitenkin siinä mielessä hyvin kaksijakoinen esitys, että toisaalta se on hyvin kansallismielinen, toisaalta taas se kääntyy omaa kotimaataan vastaan. Tähän näen olevan kaksi syytä. Ensinnäkin on muistettava, että pohjoiskorealaiset pakolaiset kertovat usein erottavansa Pohjois-Korean valtiona ja maana. Valtio merkitsee heille yksipuoluejärjestelmää ja diktatuuria, joka sallii muun muassa vankileirien olemassaolon. Maalla he sen sijaan viittaavat pohjoiskorealaiseen kansaan, luontoon ja kulttuuriin, mikä puolestaan yhtyy vanhaan korealaiseen kulttuuri-identiteettiin ja luo siten yhteyden myös eteläkorealaisiin. Korean sisällä on olemassa kaksi valtiota – etelä ja pohjoinen – ja vain yksi maa. Toinen asia, mikä käy toistuvasti ilmi pohjoiskorealaisten pakolaisten kertomuksista, on se, että heidän identiteettinsä on rakentunut diasporiseksi tai se on yhdistelmä vanhan ja uuden kotimaan kulttuuri-identiteettejä. Monet pakolaisista eivät pysty päästämään irti Pohjois-Koreasta, vaan seuraavat edelleen aktiivisesti sen tapahtumia siinä määrin kuin se on ulkopuolelta käsin mahdollista, surevat maahan jääneitä omaisiaan ja kokevat niin suurta sisäistä tuskaa omasta selviytymisestään, että jopa suunnittelevat paluuta. He eivät tee sitä siksi, että hyväksyisivät Pohjois-Korean valtion toimet, vaan siksi, että he kaipaavat kotiin.

Pohjoiskorealaiset pakolaiset kaipaavat siis kahta erilaista maata. Ensinnäkin he haikailevat sitä vanhaa Koreaa, jota ei enää valtiona ole fyysisesti olemassa, mutta joka elää edelleen vahvana myös eteläkorealaisten sydämissä. Menetetyn Korean perintö siirtyy eteenpäin sukupolvelta toiselle varsinkin, jos suvun jäseniä on aikoinaan jäänyt rajan taakse. Toiseksi he kokevat olevansa väärässä paikassa ja kaipaavat kotiin. He eivät kaipaa Pohjois-Korean valtiota, mutta he kaipaavat kotimaataan. Kuten Janelle Reinelt kirjoittaa artikkelissaan *Kansakunta kansojen näyttämöllä*, kansallismielisyys saattaa elää itse kansakuntaa kauemmin, mikäli kansallismielisyydellä pyritään edistämään kansakunnan ajatusta. Kun ihminen samastuu ympäristöönsä, jota ei enää ole olemassa, identifikaatio voi kestää kohteen todellista ilmentymää kauemmin¹⁴⁰.

Tätä edellä kuvailemaani taustaa ja ajattelua vasten aion seuraavaksi tarkastella *Yoduk Storya* sekä sen kansakunnan teatterina, joka ei tee eroa pohjoiseen ja etelään, että sellaisten pakolaisten teatterina, jotka elävät edelleen henkisesti Pohjois-Koreassa, vaikka fyysisesti ovat jossain muualla. Syy, miksi käsittelen aihetta tämän pääluvun alla enkä esityksen dokumentaarisuuteen liittyvän ulottuvuuden yhteydessä on se, että syy siihen miksi pohjoiskorealaisten pakolaisten identiteetti on niin pirstoutunut, on nimenomaan ihmisoikeusloukkauksissa ja siinä, että Pohjois-Korean sisäinen juridinen asetelma sotii vastaan luontaista inhimillistä oikeustajuamme ja käsityksiämme oikeasta ja väärästä.

¹⁴⁰ Reinelt 2005: 186.

Reinelt on tarkastellut teatteriesitystä kansallisten määritelmien rakentajana ja ylläpitäjänä. Hänen mukaansa kansallista identiteettiä koskevat narratiivit ja ikonit muuttuvat helposti kulttuuripresentaatioiden esittämisen yhteydessä, jolloin niistä tulee intertekstuaalisia merkitsijöitä toisten kulttuurikertomusten sisällä.¹⁴¹ *Yoduk Story* on lainannut itseensä elementtejä tutuista populaarikulttuurin kuvastoista, kuten Hollywood-elokuvista ja Broadway-musikaaleista. Samoin se on poiminut vertauskuvia ja symboleita kristinuskosta. Esityksessä nämä katsojalle ennestään esimerkiksi kristinuskon kuvastosta tutut ikonit, kuten ristiinnaulittu Jeesus tai seimiasetelma, yhdistyvät ja sekoituvat pohjoiskorealaisen kansakunnan henkilökohtaisen kärsimysnäytelmän kuvauksen presentatioihin. Toisaalta ne voidaan nähdä ohjaajan tietoisina ratkaisuina selittää oman kansakuntansa historiaa sellaisille katsojille, jotka tarkastelevat Pohjois-Koreaa korealaisesta kulttuuri-identiteetistä etäällä. Tämä on huomattavissa esimerkiksi yhdysvaltalaislehtien tavassa kirjoittaa esityksestä. Amerikkalainen lehdistö etsii esitykselle vastineita omasta kulttuurisesta kontekstistaan ja vertaa *Yoduk Storya* muun muassa *Kurjat*-musikaaliin.¹⁴² Analysoin lehdistön tapaa kirjoittaa esityksestä lisää seuraavassa alaluvussa.

Ohjaaja on siis voinut lainata kansakuntansa trauman esittämiseksi instrumentteja toisten kulttuurien kuvastoista juuri siksi, että esitys tulisi ymmärretyksi, vaikka sen osia, narratiiveja ja ikoneita, irrotettaisiin omasta kulttuurikertomuksestaan. Ikonit voivat olla samalla eräänlaisia universaaleja gestuksia. Esimerkiksi rukoukseen polvistuminen on varsin yleisesti tunnettu merkki jumalan eteen polvistumisesta. Gestuksen siitä kuitenkin *Yoduk Storyssa* tekee se, kenen eteen polvistutaan – kristinuskon edustaman jumalan vai jumalan asemaan asetetun diktaattorin.

Koska oma kulttuuri-identiteettini on saanut muotonsa länsimaisen kulttuurin vaikutuspiirissä, kiinnitän luultavasti huomiota eniten länsimaisten kulttuurikertomusten koodistoihin esityksessä. Vaikka olenkin opiskellut korealaista kulttuuria, en silti välttämättä edes voisi tunnistaa esityksestä kaikkia sen pohjoiskorealaisia tai korealaisia miellelyhtymiä – se tuskin olisi edes mahdollista. Itselleni silmiinpistävämpänä määritelmien rakentajana esityksessä ilmenee juuri kristillinen etiikka. Katsojan päässä syntyy helposti miellelyhtymiä vaikkapa henkensä uhraavan ja syyttömänä ristiinnaulitun Jeesuksen ja täysin epäinhimillisesti kohdellun Pohjois-Korean diktatuurin uhrin välille. Samoin katsojalle muista asiayhteyksistä tutut narratiivit, kuten elokuvissa ja musikaaleissa toistuvat kertomukset, voivat selittää ja täydentää *Yoduk Storyn* varsin melodramaattista juonenkaarta. Tuhoon tuomitut rakkaustarinat ovat yleisölle tuttuja jo Shakespearen *Romeon ja Juliasta*. Samoin äidin valmiudesta uhrata henkensä lapsensa puolesta löytyy runsaasti esimerkkejä esittävästä taiteesta antiikin tragedioista *Harry Potteriin*.

¹⁴¹ Reinelt 2005: 185.

¹⁴² Ks. esim. Los Angeles Times 22.2.2006.

Kristillinen etiikka ja länsimaisen populaarikulttuurin trendit nousevat esityksestä esiin niin vahvoina, että se osaltaan selittää myös esityksen aiheuttamia reaktioita Yhdysvalloissa ja Euroopassa ja ylipäätään sitä, että esityksen työryhmä on kutsuttu kiertueelle Etelä-Korean ulkopuolelle. Esitykseen sisällytetyt länsimaisille tutut representaatiot antavat katsojille lukuavaimen, jonka avulla esityksen ymmärtäminen helpottuu ilman, että se välttämättä vaatii poistumista oman kulttuuri-identiteettinsä kuvastojen piiristä. Ohjaaja Seong-san on haastatteluissa sanonut, että hän maksaa esityksellä sitä velkaa, jota koko maailmalla on Pohjois-Korealle.

YK:n ihmisoikeusjulistuksen luoma normisto koskee valtioita ei vain sisäisesti, vaan myös siten, että ihmisoikeusloukkauksia ei pidä ylipäätään sallia keneltäkään. Jotta *Yoduk Storyn* välittämä viesti tulisi universaalisti kuulluksi, on ollut ohjaajalta luonnollinen ratkaisu yhdistää siihen elementtejä, joita eri taustoista tulevat kulttuuri-identiteetit voivat lukea. Yhtä lailla kuin ohjaaja on ottanut esitykseen vaikutteita länsimaisista trendeistä ja traditioista, hän on istuttanut siihen paljon myös perinteisen korealaisen kulttuurin piirteitä pansorista hovitanseihin, jotta eteläkorealaiset katsojat kytkisivät esityksen oman kansallisen identiteettinsä visuaalisiin merkistöihin. Nämä merkistöt tavoittavat todennäköisesti osiltaan myös muita itäaasialaisen, kuten kiinalaisen tai japanilaisen, kulttuurin kontekstista esitystä seuraavia katsojia.

Tutkija Joseph Roach käyttää teoksessaan *Cities of the Dead* ilmaisua, joka on sovellettavissa *Yoduk Storyn* suhteessa sen tekijöiden pakolaisuuden identiteettiin. Roach puhuu alkuperän esittämisestä (*performance of origin*). Sanalle *origin* on useita suomenkielisiä synonyymejä, jotka viittaavat johonkin alkuperäiseen tilaan tai paikkaan, josta jokin tietty ryhmä, kuten kansakunta, on kotoisin tai jonne se kokee voimakkaasti kuuluvansa. Alkuperällä voidaan viitata myös synnyinpaikkaan. Roach tarkoittaa ilmaisullaan ennen kaikkea syntymyytin toimeenpanoa uudelleen sen esittämisen kautta. Syntymyytti puolestaan liittyy vahvasti jonkin kansakunnan alkuperän tai alkukodin narratiiviin. *Yoduk Storyn* taustalla vaikuttava syntymyytti ei viittaa Pohjois-Koreaan, vaan siihen jakautumattomaan Koreaan, joka on sekä pohjois- että eteläkorealaisten alkukoti. Roach mainitsee, että esittämällä alkuperää voidaan myös luoda uusia tulkintoja tulevaisuudesta.¹⁴³ Alla lainatussa *Yoduk Storyn* avausrepliikissä sekä muistutetaan kollektiivisen korealaisen alkuperän olemassaolosta että esitetään skenaario tulevaisuudesta, jossa korealaisen kansakunnan syntymyytti toimeenpannaan uudelleen.

For five thousands years we, Koreans, lived as one people. How long has it been since our Fatherland was divides into the North and the South! We dream of reunification with all our heart and soul. Even though our country is divides, we are one people.

¹⁴³ Roach 1996: 42–43.

Kuten Reinelt on todennut, ja mihin olen edellä jo viitannutkin, identifikaatio voi jatkua vielä pitkään senkin jälkeen, kun menetettyä paikkaa ei ole enää edes olemassa¹⁴⁴. Roach puolestaan näkee, että alkuperän juuret voivat ulottua vielä muistiakin pidemmälle. Suhde alkuperään on tällöin autotokninen, kotoperäisyyteen perustuva.¹⁴⁵ Se on jotain, mikä on ollut olemassa jo ennen itse kansakuntaa. Tämän ajattelun pohjalta voitaisiin toisaalta pitää pohjoiskorealaisen nykysukupolven kaipuuta menneisyyteen autotoknisen alkuperänsä jonkinlaisena nostalgisoimisena. Sukupolven edustajat ovat syntyneet pohjoiskorealaisiksi, mutta identifioituvat kuitenkin Koreaan ja korealaisuuteen. Sukupolvet, jotka ovat eläneet dynastiasukujen hallitsemassa ja vielä miehittämättömässä Koreassa, ovat edesmenneitä. Pohjois-Koreassa ei kouluissa opeteta Korean historiaa ja aika ennen Pohjois-Korean perustamista on väritetty vahvoilla suuren johtajan syntymyhteillä. Tämän takia korealaisen kulttuuri-identiteetin muistijäljen siirtämisen sukupolvelta toiselle on tapahduttava salaa ja on siten jopa hengenvaarallisesti eteenpäin kerrotun suullisen perimätiedon varassa.

Alkuperä muodostuu tärkeäksi usein viimeistään silloin, kun siitä joutuu fyysisenä ympäristönä luopumaan esimerkiksi toiseen maahan pakkomuutettaessa. Tällöin alkuperä säilyy henkisenä perintönä, jota vahvistetaan erilaisia alkuperän narratiiveja vaalimalla. Alkuperäänsä voi silti pitää yllä myös ilman, että se estää omaksumasta uuden kotiympäristönsä kulttuuri-identiteettiä. Usein pakolaiset luovat kulttuuri-identiteettejä, joissa heidän vanha ja uusi henkinen ja fyysinen ympäristönsä kohtaavat. Autotoknisen alkuperän lisäksi Roach liittyy alkuperän esittämisen ja syntymyytin toimeenpanon diasporaan, kulttuuri-identiteetin säilymiseen siitä huolimatta, että on joutunut erotetuksi alkukodistaan.¹⁴⁶

Roachin määrittelyn pohjalta ymmärrän *Yoduk Storyn* kahden alkuperän ja kahdenlaisen diasporan esittämisen kerrostumana. Etelä- ja pohjoiskorealaisten yhteisen alkuperän esitys viittaa vanhaan Korean valtioon. Pohjoiskorealaisten oma sisäinen alkuperä puolestaan kiinnittyy Pohjois-Koreaan ennen kaikkea maana valtion takana. Esityksessä esimerkiksi Etelä-Koreaan loikannut Lee Tae-sik palaa takaisin pohjoiseen, vaikka se tietää hänelle rangaistusta ja joutumista Yodukiin. Tutustuttuaan Etelä-Koreassa kristinuskoon hän ymmärtää entistä vahvemmin, että Pohjois-Korean valtio on paha, mutta sen kansa hyvä, minkä takia hän haluaa palata synnyinkotiinsa auttaakseen ihmisiä, jotka jakavat saman kollektiivisen alkuperän. Diasporassa elävät kansat jakavat ihmiset usein meihin ja muihin – niihin, jotka jakavat saman diasporan ja niihin, jotka elävät sen ulkopuolella.¹⁴⁷ Pohjoiskorealaisten diasporassa voi nähdä vielä kolmannenkin osapuolen: ne muut, jotka eivät edes tiedä elävänsä diasporassa, koska Pohjois-Korean valtio pyrkii salaamaan sen heiltä vääristelemällä Korean historiaa.

¹⁴⁴ Reinelt 2005: 186.

¹⁴⁵ Roach 1996: 42.

¹⁴⁶ Roach 1996: 42–45.

¹⁴⁷ Jeffers 2012: 137.

5.3.1 Journalismi poliittisena kannanottona esitykseen

Yksi *Yoduk Storyn* esityksellisistä funktioista on jakaa tietoisuutta Pohjois-Korean ihmisoikeustilanteesta. Kaikki eivät kuitenkaan halua ottaa jaettavaa tietoisuutta vastaan tai haluavat vääristellä sitä. Tässä alaluvussa tarkastelen esityksestä kirjoitettuja arvioita poliittisina kannanottoina Pohjois-Korean ihmisoikeustilanteeseen. Huomionarvoista on esitysarvioiden julkaisijoiden lisäksi pohtia, miksi jotkut eivät halua kirjoittaa *Yoduk Storysta* lainkaa. Hiljaisuuskin voi olla kannanotto. Kytkeäkseni tämän hiljaisen kannanottona laajempaan kontekstiinsa, olen muutamien esimerkkien avulla tarkastellut, mitä media, joka ei kirjoita *Yoduk Storysta*, kirjoittaa Pohjois-Koreasta.

Olen onnistunut löytämään *Yoduk Storysta* kirjoitettuja englanninkielisiä arvioita eteläkorelaisista, yhdysvaltalaisista ja eurooppalaisista medioista. Itä-Aasian sisäistä mediavirtaa dominoivat Etelä-Korean lisäksi Kiina ja Japani. En kuitenkaan löytänyt kahden jälkimmäisen maan englanninkielisistä verkkolehdistä sanaakaan *Yoduk Storysta*. Se ei toki silti tarkoita, etteikö siitä olisi kirjoitettu. Valtioiden kompleksisten keskinäisten suhteiden takia kuitenkin on hyvin mahdollista, että esitykseen ei ole haluttu ottaa kantaa. Hahmottaakseni Pohjois-Korean roolia näiden maiden valtamedioissa, olen tehnyt muutamia uutishakuja liittyen Pohjois-Koreaan yleisesti, koska olen haluanut nähdä, kuinka paljon ja minkälaisia uutisia Pohjois-Koreasta Itä-Aasiassa kirjoitetaan.

Vaikka aiemmin mainitsemani YK:n raportti Pohjois-Korean ihmisoikeustilanteesta on julkinen asiakirja, joka on kenen tahansa toimittajan ladattavissa ja luettavissa verkossa, Itä-Aasian media on kirjoittanut sen sisällöstä hyvin eri tavoin, jos on ylipäättäen kirjoittanut siitä lainkaan. Vaikka journalistinen etiikka peräänkuuluttaa jokaisen oikeutta jakaa tietoa ja ilmaista mielipiteensä samoin kuin YK:n yleismaailmallisen ihmisoikeusjulistuksen 19. artikla turvaa sananvapauden kaikille, todellisuus on toinen. Taustalla vaikuttavat edelleen kylmän sodan perintö, idän ja lännen vastakkainasettelu, valtioiden väliset liittolaissuhteet ja muut ääneen lausumattomat tabut, jotka sääntelevät toimittajan journalistista työtä ja vapautta Itä-Aasiassa.

Kun tarkastellaan Kiinan ja Japanin medioiden välisiä eroja kirjoittaa Pohjois-Koreasta, voidaan aloittaa vertailu niinkin yksinkertaisesta asiasta kuin kyseisen valtion nimestä. Kiinalaismedia käyttää lähes poikkeuksetta uutisissaan Pohjois-Koreasta nimitystä Korean demokraattinen kansantasavalta lyhennettynä muotoon DPRK (*Democratic People's Republic of Korea*), kun taas Japanin media puhuu vain Pohjois-Koreasta (*North Korea*). Jo pelkästään eri nimityksen käyttämisen voi ajatella kertovan jotain maiden toisistaan eroavasta suhtautumisesta Pohjois-Koreaan. Kiinalaismedia käyttää Pohjois-Korean virallista nimeä ilmaistakseen kunnioitusta liittolaisvaltiotaan kohtaan. Japanissa taas käytetään niin sanotusti yleismaailmallisempaa ilmausta valtion nimestä samaan tapaan kuin vaikka yhdysvaltalaisissa tai eurooppalaisissa uutisissa.

Kerron nyt esimerkkinä, kuinka samaa aihetta, YK:n raporttia Pohjois-Korean ihmisoikeusrikkomuksista, on käsitelty kiinalaisissa ja japanilaisissa uutisissa. Joulukuussa 2014 kiinalainen China Daily julkaisi uutisen otsikolla *Human rights no excuse to pressure DPRK*. Jutussa selostetaan, kuinka YK:n turvallisuusneuvosto on käsitellyt Pohjois-Koreaa kokouksessaan ja kuinka Pohjois-Korea tuskin tulee joutumaan kansainväliseen rikostuomioistuimeen, koska Venäjä tai Kiina käyttäisivät neuvoston pysyvinä jäseninä veto-oikeuttaan äänestyksessä. Jutun lopuksi vielä optimisesti todetaan, kuinka muutamista takaiskuista huolimatta Pohjois-Koreassa ollaan ihmisoikeuksien suhteen oikealla tiellä.¹⁴⁸ Samoin kiinalainen Global Times on puolestaan julkaissut helmikuussa 2015 uutisen nimeltä *DPRK denounces human rights conference in US*. Uutisessa kerrotaan, kuinka Yhdysvallat on Pohjois-Korean pyynnöistä huolimatta torjunut maan pääsyn kokoukseen, jossa on käsitelty Pohjois-Korean ihmisoikeustilannetta. Pohjois-Korea pitää menettelyä Yhdysvaltojen hankkeena viedä huomio pois omista ihmisoikeusrikkomuksistaan ja tehdä Pohjois-Koreasta syntipukki. Lopuksi painotetaan Pohjois-Korean omaa kantaa YK:n raporttiin: Pohjois-Korean johdon mukaan koko raportti perustuu valheellisiin todistuksiin ja raporttia vaaditaan kumottavaksi.¹⁴⁹

Japanilainen The Japan Times on käsitellyt Pohjois-Korean reaktiota YK:n raporttiin muun muassa kesäkuussa 2014 julkaistussa jutussaan *North Korea says U.S., South Korea smear it to hide own rights abuses*. Siinä kerrotaan, kuinka Pohjois-Korea on leimannut sitä kohtaan esitetyt syytökset tekaistuiksi. Pohjois-Korean johto luonnehtii YK:n raporttia osaksi Yhdysvaltojen ja Etelä-Korean juonta, jonka tarkoituksena on peitellä maiden omia ihmisoikeusrikkoksia kääntämällä maailman katseet kohti Pohjois-Koreaa. Jutun kuvitukseksi on valittu valokuva Pjongjangin kansainvälisestä lastenpäivästä, jossa pikkutyttö tähtää leikkijousipyssyllä kohti maalitaulua, johon on piirretty Yhdysvaltojen presidentti Barack Obaman kasvot.¹⁵⁰ Vaikka japanilaismedia on sanalliselta ilmaisultaan varsin vähäeleinen ja pyrkii välttämään uutisten dramatisointia, kuvituksessa ylitetään rajoja, joita ei tekstissä koetella. Pikkulapsen Obaman kasvoihin suuntaama nuoli antaa vahvan visuaalisen viestin lukijalle siitä, minkälainen uhka Pohjois-Korea voi maailmalle olla.

Joulukuussa 2014 Kyodo News käsitteli YK:n turvallisuusneuvoston puuttumista Pohjois-Korean ihmisoikeustilanteeseen historiallisena edistysaskeleena, jonka eteenpäin vieminen on kuitenkin haastavaa Kiinan ja Venäjän vastustuksen takia. Artikkelin otsikoitu nimellä *U.N. Security Council addresses N. Korea rights issue for 1st time*. Juttuun on poimitu Kiinan, Pohjois-Korean, Etelä-Korean ja Yhdysvaltojen edustajien kommentit. Jutun keskeisenä sanomana on, että ihmisoikeuksista huolehtiminen on tärkeä avain niin koko maailman kuin Korean niemimaankin sisäiseen rauhaan, mutta pelkkä Pohjois-Korean painostaminen asiassa ei riitä – on painostettava myös Kiinaa.¹⁵¹

¹⁴⁸ China Daily 31.12.2014.

¹⁴⁹ Global Times 20.2.2015.

¹⁵⁰ The Japan Times 4.6.2014.

¹⁵¹ Kyodo News 23.12.2014.

Ymmärtääkseen Pohjois-Koreaa kiinalaisen median kirjoittelun ja uutisoinnin kohteena on tiedettävä jotain maiden välisistä suhteista. Yksi syy sille, että Pohjois-Korea on edelleen pystyssä, on sen Kiinalta saama tuki. Pohjois-Korea on Kiinan liittolainen ja Kiina onkin asettunut puolustamaan rajanaapuriaan ärhäkästi YK:ssa, kun ihmisoikeusraportin esiin nostamia ihmisoikeusrikkomuksia on haluttu käsitellä yleiskokouksissa ja turvallisuusneuvostossa. Syynä tähän lienee ensinnäkin ainakin se, ettei Kiina halua menettää uskollista kumppaniaan idän ja lännen välissä – Yhdysvallat kun on puolestaan Etelä-Korean vahva tukija. Toiseksi Pohjois-Korea on jälleen viime aikoina ärhennellyt ydinaseohjelmallaan, minkä takia maan romahtaminen saattaisi aiheuttaa vakavan konfliktin uhan ja pakolaistaakan Kiinalle. Kiinan ja Pohjois-Korean suhde vaikuttaa näin ollen ristiriitaiselta: toisaalta Kiina pönkittää egoaan pitämällä räjähdysherkän diktatuurin etulinjassaan, mutta samalla se joutuu pitämään huolta välttämättömästä pahasta suojatakseen oman selustansa. Toisaalta juuri Kiina olisi ratkaisevassa asemassa, mikäli kansainvälinen konsensus onnistuttaisiin YK:ssa saavuttamaan ja Pohjois-Korean tilannetta ryhdyttäisiin ratkomaan.¹⁵²

Edellä käsittelemäni uutisointi Pohjois-Korean ihmisoikeustilanteesta Itä-Aasian valtamedioissa on huomionarvoista siksi, että yhtä tärkeää kuin on tarkastella sitä, mitä on kirjoitettu, on pohtia, mitä ei ole kirjoitettu. Uutisanalyysini oli vain lyhyt kurkistus Kiinan ja Japanin mediaan, mutta se antaa kuitenkin jonkinlaista osviittaa siitä, minkälainen lähestymistapa näillä mailla on Pohjois-Koreaan ja miksi ne eivät mahdollisesti ole halunneet uutisoida *Yoduk Storysta* mitään. *Yoduk Storyn* esitystallenne ja esitystä käsittelevä dokumenttielokuva *Yodok Stories* ovat molemmat myynnissä globaalisti verkossa, mutta vaikuttaa siltä, että esitysarvioita siitä on kirjoitettu vain niissä niillä alueilla, joissa esitys on ollut kiertueella – toisin sanoen Etelä-Koreassa, Yhdysvalloissa ja Euroopassa. Eniten esityksestä vaikuttaisi kirjoitetun Yhdysvalloissa. Täytyy kuitenkin muistaa, että oman kontekstini ja kielitaitoni takia minun on ollut huomattavasti helpompi löytää englanninkielisiä ja länsimaisia uutisia aiheesta kuin mahdollisesti koreaksi kirjoitettuja aineistoja, jotka eivät välttämättä edes löydy käyttämieni tietokantojen ja hakukoneiden kautta.

Ainoan löytämäni tieteellisen artikkelin *Yoduk Storysta* on kirjoittanut eteläkorealainen tutkija Sukyoung Kim. Olen sivunnut artikkelia jo aiemmissa luvuissa enkä näe tarpeen avata sitä tässä enää sisällöllisesti, koska artikkeli ei näyttäydä poliittisena kannanottona, vaan tieteellisenä analyysinä esityksestä. Sen sijaan se kertonee siitä, ettei aiheeseen ole tutkijanäkökulmastakaan helppo tarttua, mikäli artikkeli tosiaan on ainoa lajissaan. Eteläkorealaisissa lehdissä esityksestä on uutisoitu, mutta varsinaisista esitysarvioista ei voida puhua. Ainakin verkkolehti Asian News on uutisoinut esityksestä Soulin ensi-illan jälkeen ja Saran Mishi on kirjoittanut siitä jonkinlaisen uutisen ja arvion välimuodon Far Eastern Economic Review -lehteen.

¹⁵² Ks. esim. Diplomat 4.4.2016.

Pääsääntöisesti eteläkorealaisen lehdistön jutuissa on kuvailtu *Yoduk Storyn* juonta, ohjaajan omaa taustaa ja esityksen tekoprosessin aikana kohdattuja haasteita – hänen munuaisensa tuntuu olevan suosittu aihe – ja katsojien reaktioita, jotka ovat vaihdelleet hengen haukkomisesta epäuskoon, suruun ja myötätuntoon. Jutuissa keskitytään siis ennen kaikkea kuvailemaan esityksen juonta ja sisältöä eikä varsinaisesti kommentoida sitä.¹⁵³ Tähän saattaa olla syynä kirjoittajan oma myötätunto aihetta kohtaan ja esiintyjien kanssa jaettu kollektiivinen korealainen identiteetti. Jos kirjoittaja arvostelisi esitystä, hän voisi ikään kuin samalla ajatella arvostelevansa myös Etelä-Koreaa ja sen saamattomuutta puuttua Pohjois-Korean tilanteeseen voimakkaammin. Koska kuten esityskin haluaa sanoa, ei ole pohjois- ja eteläkorealaisia, on vain korealaisia, minkä takia rajantakaisen tilanteen todistaminen näyttämöllä esitettyinä voi aiheuttaa ristiriitaisia tunteita eteläkorealaisissa: rajan takana oleva valtio on tuntematon ja etäinen naapuri, mutta sen rajojen sisällä elävät ihmiset ovat samaa kansaa.

Toimittaja Jay Solomon teki *Yoduk Storysta* jutun Wall Street Journaliin esityksen Amerikan ensi-ilan kynnyksellä. Hän kirjoittaa syksyllä 2006 Yhdysvalloissa kiertueella olleesta esityksestä kristittyjen ja aktivistien työkaluna, jonka tarkoituksena on kääntää kansainvälinen huomio Pohjois-Korean ihmisoikeustilanteeseen. Solomon on haastatellut artikkeliaan varten henkilöitä, jotka ovat mahdollistaneet *Yoduk Storyn* kiertueen Yhdysvalloissa ja monilla heidän edustamistaan järjestöistä on kristillinen tausta. Lisäksi Solomon pohtii Yhdysvaltojen ja erityisesti artikkelin kirjoittamisen aikaan presidenttinä olleen George W. Bushin suhtautumista Pohjois-Koreaan. Presidentin tiedetään lukeneen pohjoiskorealaisten pakolaisten elämäkertoja ja kutsuneen yhden pakolaisista jopa vierailulle Valkoiseen taloon. *Yoduk Storyn* ensi-iltaan hänen ei kuitenkaan uskottu osallistuvan eikä niin myöskään tapahtunut. Valtioiden päämiehet ovat keskeisessä roolissa Pohjois-Korean tilanteen tuomiseksi julkisuuteen. Ei ole kyse siitä, onko heillä konkreettista valtaa vaikuttaa Pohjois-Korean asioihin, vaan siitä, miten he voivat esimerkiksi saada muut poliitikot, median ja kansalaiset kiinnittämään huomiota Pohjois-Koreaan.¹⁵⁴

Muita aiheesta uutisoineita isoja lehtiä ovat muun muassa Los Angeles Times ja The Washington Post. Uutisissa käytetty retoriikka on eteläkorealaisiin uutisiin verrattuna huomattavasti voimakkaampaa. Puhutaan Yodukin kauhuista ja hirmuteoista sekä rinnastetaan Yoduk Aushwitzin keskitysleiriin. Esimerkiksi The Washington Post on otsikoinut juttunsa nimellä *Singing in the Reign of Terror*. Euroopassa ainakin BBC ja The Telegraph ovat huomioineet esityksen ja niiden toimittajat noudattavat uutisissaan hyvin samankaltaista tyyliä kuin yhdysvaltalaiset kollegansa.¹⁵⁵ Vaikka länsimainen media on ottanut esitykseen Etelä-Koreaa rohkeammin kantaa, on muistettava, että eteläkorealaisen katsojan konteksti esitykseen on täysin erilainen kuin vaikkapa amerikkalaisen.

¹⁵³ Asian News 16.3.20016 & Mishi 2006: 73–75.

¹⁵⁴ Solomon 2006: A4.

¹⁵⁵ Los Angeles Times 22.2.2006, The Washington Post 6.10.2006, BBC 24.3.2006 & The Telegraph 16.3.2006.

6 Yhteenveto ja johtopäätökset

Minulta on tämän tutkimusprosessin aikana useasti kysytty, mitä oikeastaan tutkin, minkä takia suomalainen maisteriopiskelija haluaa perehtyä Pohjois-Koreaan ja miksi tätä aihetta ylipäätään on syytä tutkia. Olen vastannut, että ehkä minäkin osaltani maksan sitä samaa velkaa, jonka ohjaaja Jeong Seog-san on sanonut kuuluvan kaikille. Käyn nyt yhteenvedon muodossa läpi tutkimustani ja tekemiäni johtopäätöksiä.

Olen tässä tutkimuksessa tarkastellut *Yoduk Storya* kolmesta eri ulottuvuudesta käsin. Musikaalitasolla *Yoduk Storyssa* yhdistyvät vanha korealainen musiikkiteatteritraditio, pohjoiskorealaisen val-lankumousopperan perintö ja länsimaisen musikaalin vaikutteet. Korealaiset traditiot ovat yhteisiä esityksen tekijöille riippumatta siitä, ovatko he syntyneet ja eläneet etelässä vai pohjoisessa. Jae-tun kansan yhteiset perinteet muodostavat merkistön, jonka viestejä he kaikki osaavat lukea. Pohjoiskorealaiset vaikutteet ovat luultavasti tarkoituksellinen tyylikeino *Yoduk Storyssa* siksi, että esitys haluaa antaa mahdollisimman autenttisen kuvan Pohjois-Korean sisäisestä tilanteesta, mutta myös siksi, että Seong-san on saanut ohjaajakoulutuksensa Pjongjangin yliopiston elokuvaalinjalla ja koreografi Kim Yeong-seon on työskennellyt Pohjois-Korean propagandayksikön tanssijana. Länsimaiset vaikutteet ja amerikkalaisen populaarikulttuurin ihailu elävät vahvoina Etelä-Korean puolella ja kulttuurivaikutteiden ottaminen lännestä on ollut olennainen osa maan modernisoitumista. Tämän takia on luonnollista, että Etelä-Koreassa pitkään elänyt ohjaaja työryhmineen on omak-sunut vaikutteita myös sieltä. Lisäksi uskon, että esityksen toteuttaminen musikaalimuotoisena on helpottanut rankkojen kuvastojen käsittelyä sekä esittäjien että esityksen vastaanottajien näkökul-masta. Näen, että musikaalitasolla tehdyt tietoiset ja tiedostamattomat valinnat ovat seurausta tekijöiden omasta kokemushistoriasta ja kulttuuri-identiteetistä, mutta myös tarpeesta antaa katsojille monipuoliset työkalut ymmärtää ja käsitellä esitystä ja sen sisältämiä traumoja.

Yoduk Storyn käsittelemistä aiheista ei ole olemassa varsinaisia dokumentteja. Esitys perustuu lei-riltä paenneiden pohjoiskorealaisten kertomuksiin. Pohjois-Korea ei myönnä leirin olemassaoloa eikä kukaan pysty varmistamaan pakolaisten kertomusten todenmukaisuutta. Dokumentaarisen teat-terin määritelmä on tässä tutkimuksessa ollut väljempi kuin dokumenttiteatterin, vaikka ne usein teatterintutkimuksessa ovatkin toistensa synonyymejä. Myös dokumentaarinen teatteri perustuu ai-toina pidettyihin dokumentteihin ja *Yoduk Storyn* kohdalla lähtökohtanani on ollut olettaa, että esi-tystä varten haastateltujen pakolaisten kertomukset pitävät paikkansa. Tarkasteltavan esityksen ai-hepiiristä johtuen on kuitenkin varsin ymmärrettävää, että ohjaajan, joka on pohjoiskorealainen pa-kolainen itsekin, oma sisäinen inhimillinen koodi on vaikuttanut vahvasti lopputulokseen. Käyttä-mällä käsitettä dokumentaarinen teatteri olen halunnut ymmärtää ohjaajan tarvetta viedä doku-menttien tulkinta pidemmälle kuin dokumenttiteatterin luonteeseen normaalisti kuului.

Tarkastellessani *Yoduk Storya* dokumentaarisena esityksenä, käytin analyysini apuna dokumenttiteatteria tutkineiden asiantuntijoiden, kuten Carol Martinin, Anthony Jacksonin ja Janelle Reineltin, määritelmiä ja teorioita. Dokumenttiteatteri on käsitteenä haastava ja moniulotteinen eikä sillä, onko *Yoduk Story* loppujen lopuksi dokumenttiteatteri vai ei, ole viime kädessä edes merkitystä. Keskeistä on mielestäni ajatella dokumenttaarisuus *Yoduk Storyn* kohdalla ennen kaikkea katsomistavan ominaisuutena eikä niinkään itse esityksen ominaisuutena. Sillä tavoin dokumenttaarisuus määrittää ja täydentää osaltaan katsomisen strategiaa. Esitys antaa katsojalle ikään kuin käyttöohjeet katsoa esitystä dokumenttaarisesta näkökulmasta, mikä taas yhdistyy hyvin esityksen semioottiseen tulkintaan. Ymmärrän *Yoduk Storyn* todellisuutta koskevien käsitysten esityksenä, jossa nämä käsitykset rinnastuvat universaaliin, ihmisoikeuksiin nojaavaan ymmärrykseemme siitä, kuinka maailman kuuluisi järjestyä.

Musikaalin ja dokumenttaarisuuden lisäksi tarkastelin esitystä juridisena asetelmana, jossa yhdistyvät *Yoduk Storyn* monet roolit ihmisoikeuksien välittäjänä, todistajana ja julistajana sekä pakolaisuuden ja diasporiseksi rakentuneen pohjoiskorealaisen ja korealaisen kulttuuri-identiteetin selittäjänä. Olennaista on niin tämän esityksen kuin kaiken taiteen kohdalla muistaa, että sen lisäksi, että taiteen avulla voidaan taistella ihmisoikeuksien puolesta, taide on myös aina jo itsessään ihmisuus. Jokaisella on oikeus taiteeseen ja siten jokaisella on myös oikeus osallistua teatteriesitykseen niin katsojana kuin sen toteuttajanakin. Vaikka olen tarkastellut esitystä kolmen eri ulottuvuuden kautta, kyse on ollut lähinnä tukimusta helpottavasta mekaanisesta jaottelusta. Haluan painottaa, että esityksen eri ulottuvuuksia ei voida pilkkoa puhtaisiin toisistaan erillisiin osiin, vaan ulottuvuudet ja niiden sisäiset tasot ovat päällekkäisiä.

Oma tulokulmani esityksen katsojan rooliin on ollut tyystin erilainen kuin mitä se lienee ollut vaikkapa keskivertokorealaisella. *Yoduk Storyn* katsominen ensimmäistä kertaa vaikutti minuun hyvin voimakkaasti, mutta korealaisen katsojan kohdalla kokemus on luultavasti ollut vielä paljon rankempi. Pohjoiskorealaiset on jo lapsesta lähtien kasvatettu vihaamaan länsimaista kulttuuria, vaikka pakolaisten kohdalla juuri tietoisuus sen olemassaolosta on pelastanut heidät Pohjois-Korealta. Toisaalta taas siinä missä esitys tavallaan käännättää pohjoiskorealaiset kotivaltiotaan vastaan ja kannustaa turvaamaan länteen ja kristillisiin arvoihin, minä länsimaisena katsojana itse huolestun juuri länsimaalaisena edustamani maailmankatsomuksen kyvyttömyydestä tehdä Pohjois-Korean tilanteelle mitään. Tätä tutkimusta kirjoittaessani *Yoduk Storyn* Soulin ensi-illasta on tullut kuluneeksi jo kuusi vuotta ja silti asiat ovat Pohjois-Koreassa muuttuneet hyvin vähän. Kansainvälinen yhteisö on YK:n johdolla laatinut Pohjois-Korean sisäisestä tilasta ihmisoikeusraportin, tosin varsinaisesti käymättä maassa, ja siten ottanut vahvasti sen linjan, että Pohjois-Korean ihmisoikeusloukkauksia ei voida hyväksyä eikä niitä voida enää sivuuttaa, mutta mitään konkreettisia tekoja tilanteen korjaamiseksi ei ole kuitenkaan ainakaan vielä tehty.

Tutkimukseni lopuksi minun on vielä muistutettava, että tulkintani ja analyysini esityksen ulottuvuuksien tasojen ja sisältöjen keskinäisistä suhteista ja merkityksistä on suoraan verrannollista omaan kulttuuri-identiteettiini ja tietoihini sen ulkopuolisista kulttuuritraditioista. Omakin mielipiteeni Pohjois-Koreasta on muokkaantunut tietynlaiseksi suurelta osin juuri siksi, että olen ollut koko tähänastisen elämäni vahvasti esimerkiksi länsimaisen median vaikutuspiirissä. *Yoduk Storyssa* on käytetty paljon länsimaisesta kulttuurista tuttuja merkityksiä, joita itsenikin näin länsimaisena vastaanottajana on esityksestä helpompi tunnistaa kuin esimerkiksi korealaisia taidetraditioita. Tämä johtuu luonnollisesti siitä, että olen kasvaessani omaksunut oman version länsimaisesta kulttuuri-identiteetistä, kun taas itäaasian kulttuurimerkistön tuntemukseni perustuu opittuun ja opetettuun tietoon. Teatteriesityksen kokeminen on aina subjektiivista ja jokainen esitys on aina erilainen.

LÄHTEET

Painetut lähteet

Brecht, Bertolt 1991. *Kirjoituksia teatterista*. VAPK-kustannus, Helsinki.

Dahlgren, Taina 2002. *Itä- ja Kaakois-Aasia ja ihmisoikeudet*. Teoksessa Dahlgren, Taina & Heikkilä-Horn, Marja-Leena (toim.) 2002. *Tulevaisuus kuuluu Aasialle?* Like Kustannus Oy, Helsinki.

De Ceuster, Koen 2012. *To Be an Artist in North Korea: Talent and then some more*. Teoksessa Frank, Rüdiger (toim.) 2012. *Exploring North Korean Arts*. Universität Wien, Austria.

Deely, John 1990. *Basics of Semiotics*. Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, USA.

Elam, Keir 1980. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Routledge, New York, USA.

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

Foster-Carter, Aidan & Hext, Kate 2012. *DPRKrazy, Sexy, Cool: The Art of Engaging North Korea*. Teoksessa Frank, Rüdiger (toim.) 2012. *Exploring North Korean Arts*. Universität Wien, Austria.

Frank, Rüdiger 2012. *The Political Economy of North Korean Arts*. Teoksessa Frank, Rüdiger (toim.) 2012. *Exploring North Korean Arts*. Universität Wien, Austria.

French, Paul 2005. *North Korea – The Paranoid Peninsula. A Modern History*. Zed Books, London, UK.

Haikara, Kalevi 1992. *Bertolt Brechtin aika, elämä ja tuotanto*. Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.

Hakkarainen, Minna 2002. *Yksilö ja yhteiskunta kungfutselaisessa kulttuuripiirissä*. Teoksessa Dahlgren, Taina & Heikkilä-Horn, Marja-Leena (toim.) 2002. *Tulevaisuus kuuluu Aasialle? Ihmisoikeudet ja ihmiskuva Itä- ja Kaakois-Aasiassa*. Like, Helsinki.

Harvey, John H. T. 2000. *Korean Intangible Cultural Properties – Traditional Music and Dance*. Hollym Corporation, Seoul, South Korea.

Helgesen, Geir & Thelle, Hatla 2013. *Dialogue with North Korea? Preconditions for Talking Human Rights With a Hermit Kingdom*. NIAS Press, Copenhagen, Denmark.

Hsia, Adrian 1981. *Reception of Brecht in China*. Teoksessa Tatlow, Antony & Wong, Tak-wai (toim.) 1982. *Brecht and East Asian Theatre*. Hong Kong University Press, Aberdeen, Hong Kong.

Huotari, Tauno-Olavi 2000. *Erakkovaltakunnasta talousihmeeseen*. Huotari, Tauno-Olavi, Janhunen, Juha & Vesterinen, Ilmari 2000. Teoksessa *Korea – Kolme ovea tiikerin valtakuntaan*. Gaudeamus Kirja / Oy Yliopistokustannus, Helsinki.

Husa, Jaakko & Pohjalainen, Teuvo 2014. *Julkisen vallan oikeudelliset perusteet*. Talentum, Helsinki.

Jackson, Anthony 2007. *Theatre, Education and the Making of Meanings: art or instrument*. Manchester University Press, Manchester, UK.

- Jakobson, Linda & Sarvimäki Marja 2001. *Perinteen taika – Nykyaika Kiinassa, Etelä-Koreassa ja Japanissa*. WSOY, Helsinki.
- Jeffers, Alison 2012. *Refugees, Theatre and Crisis. Performing Global Identities*. Palgrave Macmillan, Hampshire, UK.
- Junttila, Janne 2012. *Dokumenttiteatterin uusi aalto*. Like Kustannus Oy, Helsinki.
- Kelles-Viitanen, Anita & Lappalainen, Timo 2014. *Esipuhe: Aasian ihmisoikeusasiaa*. Teoksessa Niskanen, Eija (toim.) 2014. *Ihmisoikeudet Aasiassa*. Into Kustannus Oy, Helsinki.
- Kelles-Viitanen, Anita 2014. *Kulttuuri, ihmisoikeudet ja kehitys*. Teoksessa Niskanen, Eija (toim.) 2014. *Ihmisoikeudet Aasiassa*. Into Kustannus Oy, Helsinki.
- Kim, Suk-young 2008. *Gulag, the Musical. Performing Trauma in North Korea through Yoduk Story*. TDR, Vol. 52, No. 1 (Spring 2011), 118–135.
- Kim, Suk-young 2010. *Illusive Utopia – Theater, Film and Everyday Performance in North Korea*. The University of Michigan Press, USA.
- Kim, Mik-young 2012. *Securitization of Human Rights. North Korean Refugees in East Asia*. ABC-CLIO, Santa Barbara, USA.
- Kirk, Donald 2006. *Audiences in Seoul face the music about North Korea*. Christian Science Monitor. Vol. 98, No. 86 (March 2006) 1–11.
- Konttinen, Annamari 2011. *Itä-Aasia – Alue ja kulttuuri*. Teoksessa Keva, Silja (toim.) 2011. *Lohikäärme, tiikeri ja krysanteemi*. Uniprint Suomen Yliopistopaino Oy, Turku.
- Kurki, Kristian 2011. *Korea valtapolitiikan puristuksessa*. Teoksessa Keva, Silja (toim.) 2011. *Lohikäärme, tiikeri ja krysanteemi*. Uniprint Suomen Yliopistopaino Oy, Turku.
- Kyung-wook, Jeon 2008. *Traditional Performing arts of Korea*. The Korea Foundation, Nambusunhwno, South Korea.
- Lee, Hyunjung 2012. *Emulating Modern Bodies. The Korean version of Porgy and Bess and American popular culture in the 1960s South Korea*. Cultural Studies. Vol. No. 5 (September 2012), 723–739.
- Lehmann, Hans-Thies 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Like, Helsinki.
- Lye, Liang Fook & Zheng Yongnian 2012. *East Asia: Developments and Challenges*. World Scientific Publishing Co., Singapore.
- Luckhurst, Mary & Morin, Emilie 2015. *Theatre and Human Rights After 1945: Things Unspeakable*. Palgrave Macmillan, Hampshire, UK.
- Lynn, Hyung Gu 2007. *Bipolar Orders. The Two Koreas since 1989*. Zed Books, London, UK.
- Långbacka, Ralf 1991. *Esipuhe suomenkieliseen laitokseen*. Teoksessa Bertolt Brecht 1991. *Kirjoituksia teatterista*. VAPK-kustannus, Helsinki.
- Mattei, Ugo 1997. *Three Patterns of Law: Taxonomy and Change in the World's Legal Systems*. The American Journal of Comparative Law, Vol. 45, No. 1 (Winter, 1997).
- Martin, Carol 2006. *Bodies of Evidence*. TDR, Vol. 50, No. 3 (Fall 2006), 8–15.

- Martin, Carol 2010. *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Palgrave MacMillan, Hampshire, UK.
- Miettinen, Jukka O. 1987. *Jumalia sankareita demoneja*. Teatterikorkeakoulu, Helsinki.
- Mishi, Saran 2006. *A Broadway-Style Musical about North-Korean gulag has struck a nerve with some Seoulities*. Far Eastern Economic Review, Vol. 169, No. 3 (April 2006), 73–75.
- Onderdelinden, Sjaak 1993. *Brecht and Asia*. Teoksessa Barfoot, C.C. & Bordewijk, Cobi (toim.) 1993. *Theatre Intercontinental: Forms, Functions, Correspondences*. Editions Rodopi B.V., Amsterdam, Netherlands.
- Pavis, Patrice 2005. *Teatterin analysoiminen: eräitä kysymyksiä ja kyselylomake*. Teoksessa Koski, Pirkko (toim.) 2005. *Teatteriesityksen tutkiminen*. Like, Helsinki.
- Peacock, James L. 2001. *The Anthropological Lens. Harsh light, Soft Focus*. Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- Rae, Paul 2009. *Theatre & Human Rights*. Palgrave Macmillan, Hampshire, UK.
- Reinelt, Janelle 2005. *Kansakunta kansojen näyttämöllä*. Teoksessa Koski, Pirkko (toim.) 2005. *Teatteriesityksen tutkiminen*. Like, Helsinki.
- Roach, Joseph 1996. *Cities of the Dead. Circum-Atlantic Performance*. Columbia University Press, New York, USA.
- Rokem, Freddie 2000. *Performing History. Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*. University of Iowa Press, Iowa City, USA.
- Saraviita, Ilkka 2005. *Suomalainen perusoikeusjärjestelmä*. Talentum, Helsinki.
- Solomon, Jay 2006. *New Script on North Korea?* Wall Street Journal, Vol. 248, No. 77, A5.
- Symonds, Dominic & Taylor, Millie 2014. *Gestures of Music Theatre: The Performativity of Song and Dance*. Oxford University Press, New York, USA.
- Um, Haeykung 2013. *Korean Musical Drama : P'ansori and the Making of Tradition in Modernity*. Ashgate, Surrey, UK.
- Van Zile, Judy 2006. *Interpreting the Historical Record. Using Images of Korean Dance for Understanding the Past*. Teoksessa Buckland, Theresa Jill (toim.) 2006. *Dancing from Past to Present – Nation, Culture, Identities*. The University of Wisconsin Press, Wisconsin, USA.
- Vesterinen, Ilmari 2000. *Tiikerin valtakunta*. Huotari, Tauno-Olavi, Janhunen, Juha & Vesterinen, Ilmaei 2000. Teoksessa *Korea – Kolme ovea tiikerin valtakuntaan*. Gaudeamus Kirja / Oy Yliopistokustannus, Helsinki.
- Vuorinen, Jyri 1997: *Taideteos merkinä: Johdatus semioottiseen taidekäsitteeseen*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Yangzhong, Ding 1981. *Brecht's Theatre and Chinese Drama*. Teoksessa Tatlow, Antony & Wong, Tak-wai (toim.) 1982. *Brecht and East Asian Theatre*. Hong Kong University Press, Hong Kong.
- Yon-Ho, Suh 1991. *The Revolutionary Operas and Plays in North Korea*. Korea Journal, Vol. 31, No. 3 (Spring 1991), 85–94.

Youker, Timothy 2012. *The Destiny of Words: Documentary Theatre, the Avant-Garde, and the Politics of Form*. Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, New York, USA.

Verkkolähteet

Amnesty 2013. *North Korea: Satellite images expose scale of prison camps*: <https://www.amnesty.org.uk/north-korea-satellite-images-expose-scale-prison-camps>. Viittauspäivä 17.2.2016.

Asian News 16.3.2006. *"Yoduk Story", Controversial North Korean Gulag Musical, is on stage*: <http://www.asianews.it/news-en/Yoduk-Story,-controversial-North-Korean-gulag-musical,-is-on-stage-5657.html>. Viittauspäivä 26.4.2016.

BBC News 24.3.2006. *Musical Brings Korean Horrors Home*: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/asia-pacific/4841876.stm>. Viittauspäivä 26.4.2016.

Boutros-Ghali, Boutros 2010. Ihmisoikeuksien uudet uhkaajat. Maailman kuvalehti 1/2010: <https://www.maailmankuvalehti.fi/2010/1/ihmisoikeuksien-uudet-uhkaajat>. Viittauspäivä 25.4.2016.

China Daily 31.12.2014. *Human Rights No Excuse to Pressure DPRK*: http://www.chinadaily.com.cn/cndy/2014-12/31/content_19206612.htm. Viittauspäivä 25.11.2015.

CNN 18.11.2014. *Kirby: Moment of Truth for North Korea over Human Rights*: <http://edition.cnn.com/2014/11/18/opinion/north-korea-un-resolution-kirby/>. Viittauspäivä 26.11.2015.

Diplomat 4.4.2016. *China's Role in the North Korean Puzzle*: <http://thediplomat.com/2016/04/chinas-role-in-the-north-korean-puzzle/>. Viittauspäivä 25.4.2016.

Global Times 20.2.2015. *DPRK Denounces Human Rights Conference in US*: <http://www.globaltimes.cn/content/908299.shtml>. Viittauspäivä 26.11.2015.

Helsingin Sanomat 19.11.2014. *Pohjois-Korea on kuin natsi-saksa, mutta ketään ei saada vastuuseen*: <http://www.hs.fi/ulkomaat/a1416366455270>. Viittauspäivä 26.4.2016.

Iltasanomat 18.2.2014: *Pohjois-Korean diktatuuria verrataan natsien hirmutekoihin – "ei löydy vastinetta nykymaailmassa"*: <http://www.iltasanomat.fi/ulkomaat/art-2000000717901.html>. Viittauspäivä 26.4.2016.

InDaily: <http://indaily.com.au/arts-and-culture/2014/08/25/chinese-director-pushes-boundaries/>. Viittauspäivä 2.12.2015.

The Japan Times 4.6.2014. *North Korea says U.S., South Korea smear it to hide own rights abuses*: <http://www.japantimes.co.jp/news/2014/06/04/asia-pacific/politics-diplomacy-asia-pacific/north-korea-says-u-s-south-korea-smear-it-to-hide-own-rights-abuses/#.Vx8Ky2SLSt8>. Viittauspäivä 26.11.2015.

Kyodo News 23.12.2014. *U.N. Security Council addresses N. Korea rights issue for 1st time*: http://english.kyodonews.jp/news/2014/12/328694.html?searchType=site&req_type=article&phrase=dprk+human+rights. Viittauspäivä 25.11.2015.

Los Angeles Times 22.2.2006. *'Les Miserables' of North Korea*. <http://articles.latimes.com/2006/feb/22/world/fg-musical22>. Viittauspäivä 26.4.2016.
Mei Ann Teo (CV): <http://meiannteo.com/bio-2/>. Viittauspäivä 2.12.2015.

New York Times 15.2.2014: *U.N. Panel Finds Crimes Against Humanity in North Korea*:
http://www.nytimes.com/2014/02/16/world/asia/un-panel-finds-crimes-against-humanity-in-north-korea.html?_r=0. Viittauspäivä 26.4.2016.

Oxford Dictionaries: <http://www.oxforddictionaries.com>. Tehdyt haut *document* & *documentary*.
Viittauspäivä 12.7.2015.

The Telegraph 16.3.2006. *The Death Camps of N Korea inspire a musical*:
<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/asia/southkorea/1513176/The-death-camps-of-N-Korea-inspire-a-musical.html>. Viittauspäivä 26.4.2016.

The Washington Post 6.10.2006. *Singing in the Reign of Terror*:
<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/10/05/AR2006100501571.html>
Viittauspäivä 26.4.2016.

Virallislähteet

Asian Human Rights Commission 2010. *The State of Human Rights in Eleven Asian Nations 2010*.
Osoitteessa <http://www.humanrights.asia/resources/hrreport/2010>. Viittauspäivä 9.7.2015.

Bangkok Declaration 1993. Osoitteessa
faculty.washington.edu/swhiting/pols469/Bangkok_Declaration.doc. Viittauspäivä 9.7.2015.

UNESCO 2001. *Universal Declaration on Cultural Diversity*. Osoitteessa
http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. Viittauspäivä 9.7.2015.

Yhdistyneet kansakunnat 1948. *YK:n ihmisoikeuksien yleismaailmallinen julistus*. Osoitteessa
<http://www.ohchr.org/EN/UDHR/Pages/Language.aspx?LangID=fin>. Viittauspäivä 9.7.2015.

YK 2014. *Report of the commission of inquiry on human rights in the Democratic People's Republic of Korea*. Osoitteessa
<http://www.ohchr.org/EN/HRBodies/HRC/CoIDPRK/Pages/ReportoftheCommissionofInquiryDPRK.aspx>. Viittauspäivä 21.4.2016.

Tallenteet

Yodok Stories (2010) sisältää tallenteen esityksestä *Yodok Story* (2006) ja dokumenttielokuvan *Yodok Stories* (2008).