

TAMPEREEN YLIOPISTO

Jaakko Lenni-Taattola

NÄKÖKULMIA TEATTERIVIERAAN YMMÄRTÄMISEEN  
Historiallisen, draamallisen ja kontekstuaalisen retoriikan vaikutus ranskalaisten esitysten  
*Lohikäärmeiden melankolia* ja *Läntinen satamalaituri* vastaanottoon Suomessa

Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma

Marraskuu 2013

# TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

LENNI-TAATTOLA, JAAKKO: Näkökulmia teatterivieraan ymmärtämiseen. Historiallisen, draamallisen ja kontekstuaalisen retoriikan vaikutus ranskalaisten esitysten *Lohikäärmeiden melankolia* ja *Läntinen satamalaituri* vastaanottoon Suomessa

Pro gradu -tutkielma, 74s.

Teatterin ja draaman tutkimus

Marraskuu 2013

---

Pro gradu -tutkielmani selvittää, miten vieraasta kulttuurista tullutta teatteriesitystä voidaan lähestyä. Tutkin, millä tavoin historiallinen, draamallinen ja kontekstuaalinen retoriikka vaikuttivat kahden Tampereen Teatterikesässä vuosina 2009 ja 2010 vierailleen ranskalaisen teatteriesityksen, *Lohikäärmeiden melankolian* ja *Läntisen satamalaiturin*, vastaanottoon. Tutkielman pääasiallisen aineiston muodostaa esityksistä tekemäni analyysit, joita tukevat suomalaisessa ja ranskalaisessa lehdistössä julkaistut esitysarviot. Lähestyn aineistoa W.B. Worthenin modernin draaman retoriikka-käsitteen avulla. Sen mukaan teatteri on retoriikan areena, joka muodostuu draamakirjallisuuden, näyttämöllepanon ja yleisön tulkinnan keskinäisestä vuorovaikutuksesta. Tulkitseen teatteriretoriikan olevan pyrkimys saattaa teatterista käytävä keskustelu yhteismitalliseksi.

Tutkielmani noudattaa suurelta osin vastaanottotutkimuksen perinnettä. Ulkomaisen teatteriesityksen vastaanoton kannalta merkityksellisimpään rooliin nousee *Lohikäärmeiden melankolian* ja *Läntisen satamalaiturin* esitysteksti, joka toimii esityksen ja katsojien välisen vuorovaikutuksen tapahtumapaikkana. Koska esitys on teksti, jonka katsoja lukee, tutkin, minkälaisen draamallisen retoriikan avulla tutkimuksen kohteena olevat esitykset ovat rakentuneet ja miten tämä retoriikka vaikuttaa esitysten vastaanottoon. Hans Robert Jaussin määrittelemän odotushorisonttikäsitteen mukaisesti vastaanottoprosessi on aina historiaan ja lukijan aikaisempiin kokemuksiin pohjaava tapahtuma. Selvitänkin pääpiirteittäin myös miten historia on muovannut ranskalaisia ja suomalaisia teatterin tekemiseen ja katsomiseen liittyviä konventioita. Viimeisessä pääluvussa pohdin kontekstuaalisen retoriikan vaikutusta esitysten vastaanottoon. Tässä hyödynnän Hans van Maanenin kontekstuaalisten kehysten järjestelmää, jonka avulla teatteriesityksen kontekstuaalista vaikuttavuutta voidaan tutkia. Koska molemmat teatteriesitykset esitettiin Suomessa Tampereen Teatterikesän ohjelmistossa, on niiden laajempi esityskonteksti teatterifestivaali. Kontekstuaalisesta näkökulmasta pohdin siis, minkälaista vuorovaikutusta syntyy teatteriesityksen ja sen yleisön välillä sekä sitä, minkälaista keskustelua yksittäisistä teatteriesityksistä koostuva teatterifestivaali voi käydä yleisönsä kanssa institutionaalisella tasolla.

Tutkielmani osoittaa ainakin kaksi mahdollista tapaa, joiden avulla vieraasta kulttuurista tullutta teatteriesitystä voidaan lähestyä. Ensimmäinen niistä on pohtia, minkälainen on esityksen suhde kirjoitettuun näytelmätekstiin. Teatteriesityksen draamallisuus ja draamattomuus toimivat määrittelevinä tekijöinä niin historiallisessa kuin myös draamallisessa retoriikassa. Toinen tapa on pohtia sitä identiteettiä, josta teatteriesityksen avulla pyritään keskustelemaan. Kahden kulttuurin rajapinnassa käyty keskustelu auttaa ymmärtämään myös omaa identiteettiä entistä paremmin.

Asiasanat: *Lohikäärmeiden melankolia*, *Läntinen satamalaituri*, vastaanottotutkimus, retoriikka, teatterifestivaali, Tampereen Teatterikesä, teatteritapahtuma, esityskonteksti.

<b>1. Johdanto</b> .....	<b>1</b>
<b>1.1. <i>Lohikäärmeiden melankolia</i> Tampereen Teatterikesässä 2009</b> .....	<b>8</b>
<b>1.2. <i>Läntinen satamalaituri</i> Tampereen Teatterikesässä 2010</b> .....	<b>10</b>
<b>2. Suomalaisen ja ranskalaisen teatterin historialliset pääpiirteet</b> .....	<b>13</b>
<b>2.1. Teatteri suomalaisen kansallisidentiteetin rakentamisen työkaluna</b> .....	<b>15</b>
<b>2.2. Draaman uusi asema suomalaisessa näyttelijäkoulutuksessa 1980-luvulle tultaessa</b> .....	<b>18</b>
<b>2.3. Ranskalaisen hoviteatterin ja kirjallisuuden liitto 1600-luvulla</b> .....	<b>24</b>
<b>2.4. Avantgarde haastaa klassisen perinteen</b> .....	<b>28</b>
<b>3. Draamallisen retoriikan vaikutus esitysten <i>Lohikäärmeiden melankolia</i> ja <i>Läntinen satamalaituri</i> vastaanotossa</b> .....	<b>32</b>
<b>3.1. <i>Lohikäärmeiden melankolian</i> draamallinen retoriikka</b> .....	<b>36</b>
<b>3.2. Metateatteri ja populaari <i>Lohikäärmeiden melankolian</i> avaimina</b> .....	<b>40</b>
<b>3.3. <i>Läntisen satamalaiturin</i> draamallinen retoriikka</b> .....	<b>45</b>
<b>3.4. <i>Läntinen satamalaituri</i> draamatekstin artikulaationa</b> .....	<b>48</b>
<b>4. Kontekstuaaliset vaikutukset <i>Lohikäärmeiden melankolian</i> ja <i>Läntisen satamalaiturin</i> vastaanottoon</b> .....	<b>51</b>
<b>4.1. Esitykset vuorovaikutuksessa sosiaalisen ympäristönsä kanssa</b> .....	<b>53</b>
<b>4.2. Tampereen Teatterikesä teatteritapahtumana ja näyttämöllepanona</b> .....	<b>59</b>
<b>5. Yhteenveto</b> .....	<b>65</b>
<b>LÄHTEET</b> .....	<b>70</b>

## 1. Johdanto

Kyseessä on kuitenkin 60 miljoonan ihmisen kansa, niin se diversiteetti on niin hirveen paljon suurempi kuin mitä Suomen näkökulmasta (M1).

Teatteria pidetään usein paikallistaiteena. Työryhmät koostuvat pääsääntöisesti saman paikkakunnan tai kulttuurillisen ympäristön jäsenistä. Teatteri on myös analoginen taidemuoto. Sitä ei voi tallentaa digitaaliseen formaattiin ja laittaa maailmanlaajuiseen sähköiseen jakeluun. Hans-Thies Lehmannin mukaan ”teatteri tarkoittaa esiintyjien ja katsojien yhdessä viettämää ja *yhdessä kuluttamaa elinaikaa* yhdessä hengitetyssä ilmassa teatteriesiintymisen ja katsomisen tilassa” (Lehmann 1999/2009, 42). Itse taideteos, teatteriesitys, on siis paitsi paikallinen myös esiintyjien ja katsojien väliseen kohtaamisen hetkeen sidottu. Willmar Sauterin mukaan teatteriesitys syntyy esittäjien ja katsojien yhteisymmärryksen myötä (Sauter 2000, 19). Susan Bennett sanoo teatterin olevan sosiaalinen ilmiö, jonka olemassaolon ja kulttuurillisen aseman yleisön fyysinen läsnäolo toteuttaa (Bennett 1997, 86). Sauter on lisäksi kirjoittanut paljon teatterin tapahtumallisuudesta; siitä, kuinka teatteri on olemassa tapahtuman muodossa ainoastaan määrättyä aikana määrättyssä paikassa. Teatteritapahtumalla on kuitenkin hänen mukaansa olemassa myös kontekstuaalisen teatterillisuuden ulottuvuus (contextual theatricality). Tämä tarkoittaa, että vaikka teatteritapahtumalla onkin määrätty aika ja paikka, se tapahtuu kuitenkin aina jossain todellisessa kontekstissa. Arkitodellisuus luo olosuhteet, tilanteet ja jännitteet teatteritapahtuman ympärille. Tuo konteksti vaikuttaa väistämättä itse teatteritapahtumaan. (Sauter 2004, 11-12.)

Mitä tapahtuu silloin, kun teatteritapahtuman paikallisuuden käsitettä venytetään. Miten tuon tapahtuman luonne ja konteksti muuttuvat, kun esitys saapuu eri kulttuurista kuin yleisö? Tutkielmani keskiössä on kaksi Tampereen Teatterikesässä vierailutta ranskalaisesitystä. Vivarium Studion tuottama ja Philippe Quesnen ohjaama *Lohikäärmeiden melankolia* nähtiin Tampereella vuonna 2009. Rachid Zanoudan Théâtre National de Bretagne ohjaama *Läntinen satamalaituri* kuului Teatterikesän ohjelmistoon vuotta myöhemmin 2010. Työssäni etsin vastausta kysymykseen, miten erilaiset historialliset, draamalliset ja kontekstuaaliset retoriikat vaikuttavat esitysten *Lohikäärmeiden melankolia* ja *Läntinen satamalaituri* vastaanottoon Suomessa.

Teatterintutkija W.B. Worthen määrittelee teoksessaan *Modern Drama and the Rhetoric of Theater* (1992) teatterin retoriikan areenaksi, joka muodostuu draamakirjallisuuden, näyttämöllepanon ja yleisön tulkinnan vuorovaikutuksesta. Hän tutkii miten muutokset tuossa kolmikannassa vaikuttavat teatteriesitykseen ja sen vastaanoton luonteeseen. (Worthen 1992, 1.) Ottaessaan tutkimuksensa yhdeksi kolmesta tukipylvästä nimenomaan yleisön Worthen antaa juuri näyttämöteoksen

vastaanotolle merkittävän roolin. Voidaan sanoa, että hänen työnsä polttopiste on esityksen ja katsojan välisessä suhteessa.

Worthen määrittelee kolme erilaista retoriikkaa – tapaa – joiden avulla käsitellä draamakirjallisuuden, näyttämöllepanon ja yleisön tulkinnan välistä dynamiikkaa: realismin retoriikka (rhetoric of realism), poeettisen teatterin retoriikka (rhetoric of poetic theatre) ja poliittisen teatterin retoriikka (rhetorics of political theatre). Realismin retoriikassa draamallinen merkitys on sisällytetty esityksen näyttämöllepanoon. Poeettisen teatterin retoriikassa esityksen luonne sekä katsojan kokemus määrittyvät kirjailijan työn, eli draamatekstin, avulla. Poliittisen teatterin retoriikassa puolestaan katsojasta tehdään osa poliittista toimintaa. (Worthen 1992, 5.) Noudatan tutkielmassani samaa draamakirjallisuuden, näyttämöllepanon ja yleisön välillä tehtyä kolmijakoa kuin Worthen. Jaan hänen näkemyksensä, jonka mukaan teatteri on retoriikan areena. Aloitan yleisöstä tutkimalla, miten suomalainen ja ranskalainen teatteritraditio ovat muotoutuneet. Tarkastelen siis, miten historia on vaikuttanut siihen teatterikontekstiin, jossa esitysten vastaanotto nykyisin Suomessa ja Ranskassa tapahtuu. Tämän jälkeen otan käsittelyyn draamatekstin ja siirryn pohtimaan, millä mahdollisin tavoin draamallinen retoriikka vaikuttaa esitysten vastaanottoon. Lopuksi tutkin Worthenin kolmikannan viimeistä osaa: näyttämöllepanoa. Tässä yhteydessä kuitenkin laajennan näkökulmaa yksittäisen teatteriesityksen näyttämöllepanosta *Lohikäärmeiden melankolian* ja *Läntisen satamalaiturin* esityskontekstia koskeviksi. Miellän näiden esitysten olevan osa Tampereen Teatterikesä -teatterifestivaalin muodostamaa näyttämöllepanoa.

Koska tutkielmassani retoriikan käsite nousee merkittävään osaan, on sitä syytä määritellä hieman tarkemmin. Retoriikka mielletään yleisesti vakuuttavan ja suostuttelevan puheen opiksi, joka juontaa juurensa Antiikkiin. Muinaisessa Ateenassa poliitikot kamppailivat vallasta julkisissa kansankokouksissa, joissa päätettiin koko yhteisöä koskettavia asioita. Puhetaidon avulla saatettiin muokata yleistä mielipidettä, joten se toimi siis vallankäytön välineenä. (Haapanen 1996, 24-23.) Aristoteles oli ensimmäisiä, jotka määrittivät retoriikan käsitteen. Hänen mukaansa retoriikka on taito havaita, mikä on kunkin asian yhteydessä vakuuttavaa. Esittämällä nämä vakuuttavat asiat kuulijalle puhujasta tulee luotettava. (Aristoteles 1997, 10-11.) Antiikin retoriikan käsitettä kehitti eteenpäin mm. roomalainen filosofi Cicero. Hänen väitetään perehtyneen Aristoteleen kirjoituksiin retoriikasta, jotka useimmille tuon ajan retoriikan tutkijoille olivat tuntemattomia (Sihvola 2006, 10). Cicero näki puheen kokonaisvaltaisempana suorituksena, jossa puhujan yleissivistyksellä oli merkittävä osuus. Koska puheen tarkoituksena on kuulijoiden mielen tyyntytys tai kiihdyttäminen,

ei onnistunut retoriikka ole Ciceron mukaan ainoastaan päättelyä ja argumentaatiota vaan vaatii puhujalta myös ihmisten luonnollisten tunteiden läpikotaista tuntemusta. (Cicero 2006, 23.)

Retoriikka tieteellisenä käsitteenä koki uuden arvonnousun 1950-luvulla. Teoreetikko Kenneth Burke oli yksi niistä tutkijoista, jotka toivat käsitteen takaisin osaksi länsimaiden yhteiskuntatieteellistä keskustelua. (Summa 1996, 51.) Burken retoriikassa perusprosessiksi nousee identifikaatio. Hänelle retoriikka on edelleen suostuttelun taitoa. Suostuttelija pyrkii esittämään asiansa kuulijoille siten, että he löytävät puheesta kohtia, joihin voivat identifioitua. Näin ollen kuulijat taipuvat identifikaation avulla puhujan esittämälle kannalle. (Burke 1969, 46.) Identifikaation prosessin avulla myös Worthen yhdistää retoriikan omaan teatterintutkimuksen teoriaansa. Worthen rinnastaa oman teatteriretoriikka-käsitteensä Burken käsitteeseen ”body of identifications” (Burke 1969, 26; Worthen 1992, 2). Kummassakaan tapauksessa merkittävää ei ole yksittäinen retorinen toimija vaan niiden summa. Worthen jatkaa, että esimerkiksi teatteriretoriikan kannalta merkittävää ei ole yksittäinen draamallinen toiminta tai teatteriesitys. Sen sijaan oleellista on, miten tekstin ja teatteri-instituution yhtymäkohdassa syntyy jotain, mitä voidaan lukea näyttämöllisenä toimintana. (Worthen 1992, 2.)

Tulkitsen retoriikan olevan Worthenin kirjoituksessa pyrkimys saattaa teatteriesityksistä käytävä keskustelu yhteismitalliseksi. Itse käytän tässä tutkielmassani retoriikan käsitettä laajemminkin merkityksessä. Miellän eri teatteritutkijoiden teoriat retoriikoiksi, joilla he pyrkivät määrittelemään näkemyksiään teatteriesityksistä. Lähtökohtanani on Worthen, joka määrittelee esimerkiksi poeettisen teatterin yhdeksi retoriseksi tavaksi määritellä draaman, näyttämöllepanon ja yleisön suhdetta (Worthen 1992, 2). Myös teoreetikko Hans-Thies Lehmannin käsitteet draaman jälkeisestä teatterista voidaan mielestäni tulkita teatteriesityksiä käsitteleväksi retoriikaksi. Lehmann itse määrittelee, ettei teoksensa *Draaman jälkeinen teatteri* tavoite ole listata teatteriin liittyviä postdraamallisia ilmiöitä vaan ”muotoilla uuden teatterin esteettinen logiikka” (Lehmann 1999/2009, 45). Lehmannilla on siis sama tavoite kuin Worthenilla: löytää retoriikka, johdonmukainen tapa, jolla puhua taideteoksista. Eikä teatteriretoriikan tarvitse rajoittua ainoastaan draamakirjallisuudesta käytävään keskusteluun vaan sen voi laajentaa esimerkiksi koskemaan myös näyttelijäntyötä. Käsittelen ensimmäisessä pääluvussani miten historialliset seikat ovat muokanneet yleisön tapaa vastaanottaa teatteriesitys. Tässä yhteydessä sivuan myös Suomen 1980-luvun teatterikentässä ja erityisesti alan koulutuksessa tapahtunutta asennemuutosta suhteessa draamatekstiin. Tässä yhteydessä nousee vahvasti esille Jouko Turkan aika Teatterikorkeakoulun johdossa, jolloin fyysisyys muodostui näyttelijäntyön retoriikaksi, joka eri olomuodoissaan on

havaittavissa Teatterikoulun näyttelijäntäytön koulutuksessa aina 2000-luvun alkuun saakka. Tulen myös pohtimaan, minkälaisena Jouko Turkan fyysinen retoriikka näyttäytyy suhteessa Suomen Teatterikoulussa aiemmin vallassa olleeseen lukutapa-retoriikkaan. Kaiken kaikkiaan väitän, että teatteriretorian käsitettä määrittelee pyrkimys saattaa taidekeskustelu yhteismitalliseksi.

Kuten jo aiemmin totesin, Worthenin kirjoituksissa näyttämöteosten ja yleisön suhde on keskeisessä osassa. Myös käsillä olevan tutkielmani keskiössä on se, miten yleisö on ottanut *Lohikäärmeiden melankolian* ja *Läntisen satamalaiturin* vastaan. Etsin historiallisia, draamallisia ja kontekstuaalisia elementtejä, jotka ovat vaikuttaneet suomalaisen teatterifestivaalin ohjelmistossa olleiden esitysten vastaanottoon. Pidän siis esityksen ja yleisön välisen jännitteen läsnä koko tutkielmani ajan. Tarkastelen tätä osittain myös kirjallisuudentutkija Hans Robert Jaussin odotushorisonttikäsitteen avulla. Näen Jaussin sopivan hyvin samaan yhteyteen Worthenin kanssa siksi, että molemmat pitävät yleisön roolia taideteoksen vastaanotossa merkittävänä. Jaussin mukaan historia vaikuttaa yleisön edustajan teoksesta tekemään tulkintaan. Katsoja tulkitsee näkemäänsä aina suhteessa aiempiin kokemuksiinsa. (Jauss 1970/1982, 19, 23.) Vaikka Jaussin odotushorisonttikäsite onkin peräisin kirjallisuudentutkimuksesta, on se sovellettavissa myös teatteriesityksen vastaanoton tutkimiseen. Jauss itse rinnastaa lukijan, katsojan ja kuulijan keskenään kutsuessaan heitä yhteisnimellä yleisö (Jauss 1970/1982, 19).

Tutkielmassani useissa eri yhteyksissä esille nouseva käsite on konteksti. Professori Mikko Lehtonen purkaa käsitteen kantasanoiksi kon ja teksti. Hänen mukaansa kyseessä on siis tekstien kanssa-tekstit, jotka osallistuvat tekstien merkitysten syntyyn. Tekstien merkitykset ovat siis sidottuna kontekstiin. (Lehtonen 1996/2000, 158, 160.) Lähestyn tutkimieni esitysten vastaanottokonteksteja kahdesta eri näkökulmasta. Ensinnäkin tutkin, miten historia on muokannut suomalaista ja ranskalaista teatteria. Perehdyn siis niiden kontekstien muovautumiseen, missä *Lohikäärmeiden melankolia* ja *Läntinen satamalaituri* ovat syntyneet sekä missä ne on otettu Tampereen Teatterikesässä vastaan. Tässä yhteydessä kontekstin käsite nivoutuu esimerkiksi odotushorisontin käsitteeseen. Toisaalta tutkin esitysten vastaanottokontekstin sosiaalista ulottuvuutta. Tämä tarkoittaa tarkempaa perehtymistä esitysten teatteritapahtuman luonteeseen sekä Tampereen Teatterikesän muodostamaan festivaaliympäristöön.

Ensimmäisessä pääluvussa pohdin, miten historialliset seikat ovat vaikuttaneet yhtäältä suomalaisen yleisön odotushorisonttiin ja toisaalta siihen ranskalaiseen teatterikontekstiin, jossa tutkimani esitykset ovat syntyneet. Tässä yhteydessä ääneen pääsee myös neljä haastattelemani suomalaista

näyttelijää. Kaikki neljä näyttelijää ovat valmistuneet Teatterikorkeakoulusta ja lisäksi olleet tekemisissä ranskalaisen teatterikentän kanssa joko koulutuksen tai työelämän vuoksi. Haastateltujen sukupuolijakauma menee tasan, eli aineisto koostuu kahden mies- ja kahden naisnäyttelijän haastatteluista. Haastattelujen jälkeen olen litteroinut keskustelumme kirjalliseksi materiaaliksi. Nuo litteroinnit ovat minun hallussani. Olen sopinut haastateltujen kanssa, että käsitellen heitä työssäni nimettöminä. Päädyin tähän ratkaisuun pääasiassa kahdesta syystä. Ensinnäkin anonymiteetti tarjoaa haastatelluille lähdesuojan. Toisin sanoen, he saattoivat vapaasti kertoa subjektiivisista kokemuksistaan näyttelijäkoulutuksesta ja teatterityöstä Suomessa ja Ranskassa. Toiseksi työni tarkastelee suomalaisen ja ranskalaisen teatterin välistä suhdetta useasta näkökulmasta. Mielestäni haastateltujen johdonmukainen käsittely nimettöminä välttää yhden tutkimukseni näkökulman tarpeettoman korostamisen. Työni ei ole varsinaisesti haastattelututkimus. Koen haastattelemani näyttelijöiden lausuntojen toimivan paremminkin tutkielmassani eräänlaisina todistajanlausuntoina. Jotta akateemisen tutkimusperinteen mukaisesti työni eri vaiheet olisivat johdettavissa johonkin aineistoon, viittaa kuitenkin haastatteluihin numero- ja kirjainmerkintöjen avulla. Kirjain M viittaa miesnäyttelijästä tekemääni haastatteluun. N-kirjain puolestaan viittaa naisnäyttelijän haastatteluun.

Toisessa pääluvussa tutkin tarkemmin *Lohikäärmeiden melankolian* ja *Läntisen satamalaiturin* draamallista retoriikkaa. Toisin sanoen tuolloin tutkimuksen kohteeksi nousevat itse esitykset; niiden dramaturgisessa rakenteessa olevat elementit, joilla teatterintekijät pyrkivät ohjaamaan katsojan tekemää tulkintaa. Käsittelen esityksiä sekä Worthenin modernin draaman poettisen teatterin retoriikan että Lehmannin draaman jälkeisen retoriikan avulla. Tutkin samalla myös laajemmalla tasolla, miten *Lohikäärmeiden melankolia* sekä *Läntinen satamalaituri* teatteriesityksinä toimivat teatterin tekijöiden ja katsojien välisen kommunikaation tapahtumapaikkana. Tässä yhteydessä tärkeään osaan tulee teatterisemiotiikan tutkija Erika Fischer-Lichten määrittelemä esitystekstin käsite. Hänen mukaansa teatteriesitys voidaan tulkita esitystekstiksi, koska se koostuu teatterillista merkeistä (Fischer-Lichte 1983/ 1992, 173). Nämä esitystekstiä rakentavat merkit ja niiden järjestelmät muodostavat merkityksiä myös esityksen ei-kielellisiin elementteihin (Fischer-Lichte 1983/ 1992, 179). Näin ollen jokainen teatteriesitys voidaan nähdä tekstinä, jolla on oma kielensä. Myös Worthen ja Lehmann kokevat teatterin tekstinkaltaiseksi asiaksi, jota voidaan lukea. On tietenkin syytä huomioda, että nämä kaksi tutkijaa suhtautuvat draamatekstiin täysin päinvastaisilla tavoilla. Kuten aiemmin totesin, Worthenin mukaan luettavissa oleva teatteriteksti syntyy draamatekstin ja teatteri-instituution kohtaamisessa (Worthen 1992, 2). Lehmannilla sen sijaan draamateksti on vähempimerkityksinen esitystekstin



kannalta. Draamateksti on vain yksi näyttämöllisen toteutuksen osatekijä, ei sen hallitsija. Teatteriesitystä Lehmann kuvaa näyttämön ja katsomon vuorovaikutuksessa syntyväksi yhteiseksi tekstiksi, jonka hän erottaa kirjoitetusta tai puhutusta tekstistä. Lehmannin mukaan teatteriesityksen yksityiskohtainen kuvaaminen vaatiiikin tuon kokonaistekstin lukemista. (Lehmann 1999/2009, 43.)

Fischer-Lichten esitystekstin käsite johdattaa tutkimukseni samalla myös vastaanottotutkimuksen äärelle. Teatteriesitystenkin vastaanottotutkimuksessa on usein turvauduttu kirjallisuudentutkimuksesta lainattuihin termeihin (Carlson 1989, 64). Siinä missä Fischer-Lichte määrittelee teatteriesityksen tekstiksi, Jaussin määritelmän mukainen yleisön edustaja on taideteoksen lukija. Näitä kahta käsitteistöä rinnastamalla saadaan teatteriesitysten vastaanotosta käytävä keskustelu yhteismitalliseksi. Teatterin katsoja voidaan mieltää esitystekstin lukijaksi, joka vertaa jokaista uutta teatterikokemustaan aiemmin lukemiinsa esitysteksteihin. Kirjallisuudentutkimuksen puolelta löytyy myös muita teorioita, joita on totuttu soveltamaan vastaanottotutkimuksen puolelta. Oman tutkielmani kannalta näistä teorioista merkittäväksi nousee myös reseptiteoreetikko Wolfgang Iserin teoria tekstin ja lukijan välisestä suhteesta. Hänen mukaansa taideteoksen vastaanottoprosessissa merkittävään osaan nousee katsojan aktiivinen rooli teoksen yhteistuottajana (Iser 1978/1980, 108). Lyhyesti sanottuna, Fischer-Lichten, Jaussin ja Iserin käsitteiden avulla pääsen tutkimaan *Lohikäärmeiden melankoliaa* ja *Läntistä satamalaituria* niiden vastaanoton näkökulmasta.

Kolmannessa pääluvussa siirryn pohtimaan *Lohikäärmeiden melankolian* ja *Läntisen satamalaiturin* sosiaalisten kontekstien vaikutuksia esitysten vastaanottoon. Tässä yhteydessä tutkin niin esitystilanteessa syntyneitä kuin myös teatterifestivaalikonkstin mukanaan tuomia vastaanottoon vaikuttavia tekijöitä. Perehdyn esitysten esityskonteksteihin professori Hans van Maanenin kontekstuaalisten kehysten käsitteiden kautta. van Maanen on määritellyt minkälaiset eritasoiset kontekstit ympäröivät teatteritapahtumaa. Monet tutkijat, kuten esimerkiksi Corina Shoef ovat käyttäneet juuri van Maanenin määritelmiä lähtökohtanaan tutkiessaan teatteriesitysten sosiaalista luonnetta. Näin ollen miellän myös van Maanenin kontekstuaaliset kehukset kontekstuaaliseksi retoriikaksi. Sen pyrkimys on käydä yhteismitallista keskustelua teatteritapahtuman sosiaalisesta luonteesta. Omassa tutkielmassani perehdyn tämän retoriikan avulla siihen, minkälaisia merkityssisältöjä sekä esityksen vastaanottoon vaikuttavia tekijöitä teatteriesitysten sosiaaliset kontekstit synnyttävät. Tarkastellessani *Lohikäärmeiden melankolian* ja *Läntisen satamalaiturin* esityskontekstin vaikutusta esitysten vastaanottoon, esille nousee myös yhteiseurooppalainen Prospero-hanke (2008-2012), jonka tavoitteena oli tukea teatterialan

tutkimusta, koulutusta ja kiertuetuotantoja kuuden eri eurooppalaisen teatterikaupungin muodostaman verkoston piirissä (Tutkivan teatterityön keskus 2012, 34). Prospero niveltyy varsinkin *Läntiseen satamalaituriin* monella eri tavalla. Tuotannollisesti katsottuna esitys oli Prospero-hanketta organisoivan teatterin Théâtre National de Bretagnen tuottama. Lisäksi *Läntinen satamalaituri* esitettiin Tampereen Teatterikesän pääohjelmistoon sisältyneessä Prospero-esitysten sarjassa. Pohdin kolmannessa pääluvussa myös Prosperon kaltaista kontekstia omana teatteritapahtumanaan. Tässä yhteydessä näen yksittäiset teatteriesitykset kuten *Lohikäärmeiden melankolia* ja *Läntinen satamalaituri* osatekijöinä, jotka muodostavat suuremman Tampereen Teatterikesä -nimisen näyttämöllepanon. Tutkin sitä, minkälaista keskustelua festivaalin laajuinen teatteritapahtuma voi yleisönsä kanssa käydä.

Tutkielmani aineistona ovat esityksistä *Lohikäärmeiden melankolia* ja *Läntinen satamalaituri* tekemiäni analyysit, jotka esittelen seuraavissa alaluvuissa. Pyrin tässä yhteydessä kuvailemaan esityksiä sekä erittelemään niiden teatterillisiä elementtejä. Varsinaisia esityksistä tekemiäni tulkintoja tuon esille vasta työni myöhemmissä vaiheissa. Tekemiäni analyysien lisäksi viittaan jonkin verran esityksistä tehtyihin suomalaisiin sanomalehtikritiikkeihin sekä erilaisilla ranskalaisilla internet-sivustoilla julkaistuihin arvioihin. Voidaan siis sanoa, että tutkielmassani vastaanottajaa, eli esitystekstien lukijaa, edustavat minun itseni lisäksi sekä suomalaiset että ranskalaiset teatterikriitikot ja julkiset kommentoijat. Kannan kuitenkin tutkielmani puitteissa itse suurimman vastuun teatteriesitysten katsojien edustajana. Muiden kommentit ja havainnot joko tukevat omaa analyysiani tai tuovat esiin vaihtoehtoisia tulkintamahdollisuuksia.

Koska tutkielmani keskittyy teatteriesitysten vastaanoton tutkimukseen, on syytä ottaa yleisön käsitteen ongelmallisuus laajemminkin huomioon. Yleisön käsitteen määrittäminen ja ymmärtäminen on teatterikentällä alati ajankohtainen keskustelunaihe. Lappeenrannan kaupunginteatterin johtaja Jari Juutisen julkiset pohdinnat *Teatteri & tanssi* -lehdessä kuvastavat sitä painetta, joka yleisön käsitteeseen sisältyy. Ammattiteatterit joutuvat suunnittelemaan ohjelmistonsa siten, että katsojaluvut, ja niiden avulla saadut lipputulot, saavuttavat asetetut tavoitteet. Juutinen tuo kuitenkin tässä ilmenevän yleisön käsitteeseen liittyvän ristiriidan. Lippituloja tarkastellessa yleisö nähdään yhtenä kokonaisuutena. Todellisuudessa yleisö koostuu kuitenkin yksilöistä – yksittäisistä katsojista. (Juutinen 2012.) Tämä ristiriita juontaa juurensa siitä, että jokin institutionaalinen taho tekee oman oletuksensa teatterin yleisöstä. Tämä oletus on usein vahvasti yleistävä, eikä huomioi yksittäisen teatteritapahtuman tasolla tapahtuvaa esityksen ja katsojien kohtaamista. Yksittäisessä teatteriesityksessä yleisössä istuu yksittäisiä katsojia, joista

jokainen vastaanottaa esityksen omalla yksittäisellä tavallaan. Jokainen katsoja tekee esityksestä oman tulkintansa.

Uskon, että yleisön problematiikka laajenee työssäni entisestään, kun ryhdyn tutkimaan kahden eri kulttuurin rajapinnassa tapahtuvaa teatteriesityksen vastaanottoa. Vaarana on sortua entistäkin karkeampiin yleistyksiin. Tutkielmani aihe sijaitsee siis erittäin riskialttiissa maastossa. Pitääkseni tämän vaaramomentin kirkkaana mielessäni aloitin työni siteeraamalla yhtä haastattelemaani näyttelijää. Sitaatin mukaisesti uskon, ettei yhtäkään kulttuuria tai sen ilmentymää voi yksiselitteisesti määritellä. Niinpä en pyri tutkielmassanikaan antamaan selkeärajaista määritelmää suomalaisesta tai ranskalaisesta teatterista. Pikemminkin tarkoitukseni on taustoittaa näiden kahden maan teatteritraditioita monelta eri kannalta, jotta ymmärtäisimme, kuinka monisävyisiä yhteiskunnallisia rakennelmia teatterimme ovat. Haluan työni avulla tarjota jotain mahdollisia tapoja käsitellä meille kulttuurillisesti outoja teatterillisiä konventiota. Eräs tutkielmaani varten haastattelemissa näyttelijöistä kiteytti taitavasti tutun ja vieraan kulttuurin jaon keinotekoisuuden vertaamalla näyttelemistä universaaliksi kieleksi, kaikkien maailman näyttelijöiden yhteiseksi jaettavaksi (M1). Vertaus tuo esille sen, että ihmisiä yhdistäviä tekijöitä on lopulta kuitenkin erottavia tekijöitä enemmän.

### **1.1. *Lohikäärmeiden melankolia* Tampereen Teatterikesässä 2009**

Vivarium Studion *Lohikäärmeiden melankolia* alkaa näyttämökuvalla, jossa keskelle talvista maisemaa hyytyneessä Citroënissa istuu neljä pitkätukkaista, olutta hörppivää ja keski-ikää lähestyvää rokkaria. Paikalle hiihtää henkilö nimeltä Isabelle, joka kurkistaa konepellin alle ja toteaa, että tarvittavan varaosan hankkimiseen menee noin viikko. Käy ilmi, että rokkareilla on Citroëniin kiinnitetyssä perävaunussa elämyspuisto, jonka kanssa he kiertävät maailmaa. Rokkarit alkavat esitellä puistoaan Isabellelle. Suurin osa *Lohikäärmeiden melankoliasta* kuluu siihen, että rokkarit käyvät läpi elämyspuistonsa sinänsä yksinkertaisia mutta mielikuviuksellisiin mittoihin paisuvia ihmeitä. Isabellen hahmo onkin eräänlainen teoksen sisäinen katsoja, jonka kautta esityksen maailma avautuu myös katsojille. Perävaunusta löytyy teknisiä vempaimia, kuten saippuakupla-, savu- ja tuulikone sekä rentouttava jalkakylpy. Humaanimpia viehätyksiä tarjoavat mm. rokkareiden mukanaan kuljettamat kaunokirjalliset teokset sekä nokkahuilulla esitetty versio Scorpions-yhtyeen kappaleesta *Still loving you*. Tamperelainen yleisö palkitsi jälkimmäisen väliaplodeilla. Myös Ylöjärven uutisten kriitikko Päivi Kuokkanen noteerasi kirjoituksessaan väliaplotit vaikka tulkitsikin kappaleen virheellisesti olevan Queenin tuotantoa (Kuokkanen 2009). Esityksen lopuksi kaikki näyttelijät poistuvat näyttämöltä yksi kerrallaan. Tätä ennen näyttämölle

on täytetty valtavan kokoisia muovisäkkejä. Näyttelijät käyttävät videoprojektoreja, joiden avulla he heijastavat näihin säkkeihin tekstejä, joissa sanotaan mm.: ”Tähän avataan pian huvipuisto”. Esitys päättyy näyttämökuvaan, jossa nämä säkit huojuvat yksinään talvisessa maisemassa. Tampereen Teatterikesässä esitetty *Lohikäärmeiden melankolia* kesti hieman yli tunnin eikä siinä ei ollut väliaikaa.

Katsomon ja näyttämön välistä ns. neljättä seinää ei missään esityksen vaiheessa suoranaisesti rikota. Sen rajoja kyllä testataan hetkenä, jolloin yksi rokkareista kaivaa lumipeitettä kuvaavan pumpulimaton alta sähköpistorasian, jotta erääseen laitteeseen saataisiin virtaa. Tämän yksittäisen eleen avulla voidaan *Lohikäärmeiden melankolian* tulkita pyrkivän ulos realistisen teatterin kehyksestä (vrt. Lehmann 1999/2009, 174). Lumi on todellisuudessa syrjään siirrettävää pumpulia ja esitys tapahtuu ”tässä ja nyt”. Katsojat saavat kuitenkin koko esityksen ajan tarkkailla näyttämön tapahtumia katsomosta käsin ilman, että esimerkiksi esiintyjät ottaisivat suoraa kontaktia yleisöön. Helsingin Sanomien kriitikko Suna Vuori nostaa *Lohikäärmeiden melankoliasta* tekemässään arvostelussa esiin esityksen vähäeleisyyden. Hän kirjoittaa: ”ranskalaisesityksen dramaturgia antaa tarinan kehittyä hitaasti, vähin repliikein ja pienin askelin.” Itse jaan Vuoren ajatuksen siitä, ettei esityksen moniulotteisuus rakennu niinkään juonen vaan Quesnen ohjauksen varaan. Äärimmäisen yksinkertainen aihe tavoittaa näyttämötoteutuksessaan koskettavan humaaneja piirteitä. (Vuori 2009.) Jos *Lohikäärmeiden melankoliaa* tarkastellaan avoimen ja suljetun draaman käsitteiden jännevälillä, havaitaan esityksen noudattavan enemmän avoimen draaman muotoa. Avoimen draaman yleisiä tunnusmerkkejä voivat olla esimerkiksi selkeän huippukohdan sekä ongelman ratkaisun puuttuminen (Reitala & Heinonen 2003, 29). *Lohikäärmeiden melankolia* muistuttaa melkeinpä installaatiota, jossa pienet näyttämölliset oivallukset seuraavat toisiaan ilman tarinankerronnalle alistettuja funktioita. On myös syytä huomioda, että esityksessä ylipäättään käytetään erittäin vähän repliikkejä. Ainoa koko esityksen aikana pelkästään puheen avulla esitetty informaatio on, että Citroënin varaosan hankkimiseen kuluu viikko. Vuorosanojen merkitysten lähes totaalista poissaoloa korostaa myös se, että ranskalaisryhmän esiintymiskieli oli englantia.

Vivarium Studion kohdalla installaation käsite vaikuttaa perustellulta kun ottaa huomioon ohjaaja Philippe Quesnen taustan. Maria Säkön Uudelle Suomelle tekemässä haastattelussa Quesne kertoo olevansa koulutukseltaan visualisti (Säkö 2009). *Lohikäärmeiden melankolia* onkin erittäin visuaalinen teatteriesitys. Talvinen maisema, johon rokkareiden aito Citroën on hyytynyt, on luotu hyvin todentuntuiseksi mutta samanaikaisesti hyvin tunnelmalliseksi. Huurtuneet puut tuovat

mieleen jonkinlaisen graafisen taideteoksen. Tuohon visuaaliseen maisemaan esitys luo sarjan pienimuotoisia havaintoja. Teatteriesityksen ja installaation raja hämärtyy.

*Lohikäärmeiden melankolia* on kiireetön esitys, joka rakentuu pienien arkipäivän havaintojen varaan. Huvipuistoteemansa avulla esitys etsii jokapäiväisistä asioista speaktaakelin ulottuvuutta. Oman tulkintani mukaan se pyrkii kertomaan, ettei elämyshakuinen maailma ole löydettävissä ainoastaan hektisyydestä ja materiaalin paljoudesta. Elämys voi löytyä myös pysähtymällä, rauhoittumalla ja katsomalla arkisia asioita uudesta näkökulmasta.

### **1.2. *Läntinen satamalaituri* Tampereen Teatterikesässä 2010**

Théâtre National de Bretagnen esitys on tulkinta Bernard-Marie Koltèsin vuonna 1985 kirjoittamasta modernista näytelmäklassikosta *Läntinen satamalaituri*. Vuonna 1989 ainoastaan 41 vuoden iässä kuollutta Koltèsia voidaan dramaturgi-ohjaaja Johanna Enckellin mukaan pitää yhtenä suurimmista ranskalaisista moderneista näytelmäkirjailijoista (Enckell 2003, 111). Riitta Pohjolan vuonna 1988 haastattelema itäsaksalainen draamatikko Heiner Müller on Enckellin kanssa samoilla linjoilla. Müllerin mukaan Koltèsin vahvuus on tämän kieli, joka ei ole vain sanojen järjestystä vaan mietiskelyä. Lisäksi Müller arvostaa Koltèsin avoimuutta kolmannen maailman ongelmia kohtaan ja tapaa kyetä muodostamaan tuosta tematiikasta teatterillista melodiaa. (Pohjola 2004, 332.) *Läntisessä satamalaiturissa* tuo edellä mainittu problematiikka tulee esiin mm. näytelmän henkilöhahmoissa, joista suurin osa on laittomia siirtolaisia – toiseuden edustajia länsimaisessa yhteiskunnassa. Enckell tietää kertoa myös lisää Heiner Müllerin ja Bernard-Marie Koltèsin välisestä suhteesta. Hänen mukaansa juuri *Läntinen satamalaituri* teki Mülleriin suuren vaikutuksen. Näytelmän saksankielinen käännös onkin Müllerin tekemä. (Enckell 2003, 115).

*Läntisessä satamalaiturissa* liikemies nimeltä Maurice Koch saapuu autonkuljettajansa Moniquen kanssa syrjäiselle newyorkilaiselle satama-alueelle aikomuksenaan tappaa itsensä. Satamassa nämä kaksi kohtaavat laittomia siirtolaisia ja muita laitapuolen kulkijoita. Käynnistyy uhkaava valehtelun ja kaupankäynnin kierre, joka päättyy traagisesti. Sataman asukkaita edustava Charles sitoo sekä Maurice Kochin että siirtolaisten tarinat yhteen. Hän aloittaa kaupankäynnin Kochin kanssa. Koch tarjoaa Charlesille lähes kaiken maallisen omaisuutensa, jos tämä vain suostuu johdattamaan hänet tiettyyn kohtaan satamalaituria. Enckell näkee näytelmässä käytävän vaihtokaupan olevan metafora ihmisen taipumukselle korvata rakkauden puutettaan tarpeettomilla toimilla (Enckell 2003, 114). Charlesin kautta yleisölle paljastuu myös hänen perheensä jäsenten väliset suhteet.

Merkittävään osaan nousee myös tummaihoisen mies, jolle Koltès antaa näytelmänsä alussa nimen Abad (Koltès 1985, 7). Näytelmän henkilöt eivät juurikaan kutsu häntä tällä nimellä. Ainoastaan Charles tekee niin esityksen alkupuolella muutaman kerran. Abadilla ei *Läntisessä satamalaiturissa* ole ollenkaan vuorosanoja, lukuun ottamatta niitä, jotka hän kuiskaa Charlesin korvaan. Zanoudan ohjauksessa Abad kommentoi Charlesin puhetta myös nauramalla. Lisäksi Abad on siirtolaisten keskuudessa jonkinlainen auktoriteetti, jolta kysytään mielipidettä, miten toimia sataman asukkaiden yksityiseen tilaan tunkeutuneen Kochin kanssa. Näytelmän lopussa Abad toimii myös pyövelin roolissa. *Lohikäärmeiden melankolian* tapaan *Läntisessä satamalaiturissa* katsomon ja yleisön välinen suhde on hyvin perinteinen. Esitys ei ota suoraa kontaktia yleisöönsä vaan katsojat tarkkailevat näyttämötapahtumia katsomosta käsin. Tampereen teatterikesässä nähty esitys kesti noin kaksi tuntia ja kymmenen minuuttia eikä siinä ollut väliaikaa. *Läntisen satamalaiturin* esityskieli oli ranska.

Zanoudan ohjaamassa *Läntisessä satamalaiturissa* näyttelijöiden puhe ja Koltèsin teksti ovat tärkeässä osassa. Vuoropuhelut esitetään sana sanalta niin kuin kirjailija on ne kirjoittanut. Ainoat dramaturgiset muutokset ovat valinnat esittää muutama kohtauksista sisäkkäisesti. Esimerkiksi kohtaukset, joissa Koch ammutaan ja Fak-niminen siirtolainen raiskaa Charlesin sisaren Clairen, esitetään Théâtre national de Bretagnen tulkinnassa toisiinsa lomittuneina (Koltès 1985, 86-89). Anja Keränen on haastatellut ohjaaja Zanoudaa omassa pro gradu -tutkielmassaan. Tässä yhteydessä Zanouda perustelee ratkaisuaan rinnastaa nämä kaksi kohtausta sillä, että näytelmän todellisuudessa Kochin ja Clairen kohtalot ovat rinnakkaisia ja tapahtuvat samaan aikaan (Keränen 2010, 94). Muut näytelmän vuoropuhelut esitetään ilman että tekstiä olisi poistettu. Koltèsin kirjoittama näytelmä sisältää kuitenkin muutamia kohtausten välisiä mm. Victor Hugolta, Marivaux'ltä ja Melvilleelta lainattuja sitaatteja sekä tekstinpätkiä, jotka syventävät näytelmän henkilöiden kuvausta. Näitä tekstejä ei Zanoudan ohjauksessa tuoda näyttämölle puheena.

Näyttelijät vaihtelevat puheensa intonaatiota, sävyjä ja nopeuksia kohtausten tunnelman mukaan. Näyttelijöiden liikekieli on esityksessä erittäin staattista. Harvat liikkeet on kuitenkin ohjattu erittäin nopeiksi ja tarkoiksi. Oman tulkintani mukaan *Läntisen satamalaiturin* näyttelijäntyössä ei pyritä realismiin vaan pikemminkin estetisoimaan Koltèsin teksti mahdollisimman huolellisen, sekä fyysisen että verbaalisen, artikulaation avulla. Esitys pyrkii saavuttamaan jonkinlaisen kohotetun tekstuaalisen tason. Esityksen näyttelijäntyössä on kuitenkin yksi poikkeus, joka vahvistaa säännön: Abad. Kuten jo aiemmin mainitsin, Abadilla ei ole esityksessä ollenkaan vuorosanoja. Samoin hänen liikekielensä on muista hahmoista poikkeavaa. Abad liikkuu, vaeltelee, arkisen oloisesti.

Esityksen lopussa hän alkaa muodostaa kehoonsa lyöden rytmiä ja alkaa lopulta tanssia luomansa rytmin tahtiin. Myös Charles yhtyy tähän tanssiin, ennen kuin Abad ampua hänet. Abadin ja Charlesin tanssia korostaa myös esityksen afrikkalaishenkisistä rytmeistä muodostuva äänimaisema. Mielestäni Abadin hahmon poikkeavuus muiden henkilöihahmojen puheilmaisuun ja liikekieleen verrattuna korostaa hänen erityistä asemaansa Koltèsin näytelmässä. Hän on *Läntisen satamalaiturin* ulkopuolinen mutta myös auktoriteettihahmo ja ratkaisija.

*Läntisen satamalaiturin* lavastus on erittäin pelkistetty. Näyttämöä hallitsee neliönmuotoinen lava, joka on maalattu värikkääksi punaisin ja keltaisin sävyin. Lavan oikealla puoliskolla on kohouma, joka muistuttaa hiekkakasaa. Alussa lavan keskellä on musta reikä, johon näytelmätekstissä viitataan monta kertaa. Esityksen kuluessa käy ilmi, että reikä on pyöreä musta kangas, jonka paikkaa Fak ainoana esityksen henkilöihahmoista vaihtaa. Mustan reiän paikkaa korostetaan myös valoilla. Lavan ympärillä on hiekantapaista ainetta. Osa näyttelijöistä kulkee tuota ”hiekkakaistaletta” pitkin poistuessaan tai saapuessaan kohtaukseen. Näyttämöllä ei ole kulisseja vaan valoilla rajataan alue, joka halutaan katsojille näyttää. Esityksessä käytetään myös paljon liikkuvia kiilamaisia valoja, joista tulee mieleen jonkinlainen tutkan ympäristöä skannaava säde. Lisäksi esitykseen luodaan valoilla jyrkkiä kontrasteja. Välillä pimeydessä näkyvät vain yksittäisen näyttelijän kasvot; välillä taas näyttämölle on suunnattu kirkkaita ja pyöreitä valokiiloja, joista tulee mieleen aurinko. Varsinkin Charlesin hahmo makaa ajoittain noissa kiiloissa aivan kuin ottaisi aurinkoa. Valo- ja äänisuunnittelun lisäksi varsinaista näyttämötekniikkaa ei esityksessä juurikaan käytetä. Ainoana poikkeuksena on kohtaus, jossa Fak raiskaa Clairen. Raiskauksen aikana näyttelijät roikkuvat näyttämön yläpuolella vaijerien varassa.

Kootakseni analyysiani hieman yhteen totean, että Rachid Zanoudan ohjaama *Läntinen satamalaituri* on esitys, jonka kaikki osa-alueet tähtäävät draamatekstin tukemiseen. Sen rakenteellisesti merkittävin elementti ja lähtökohta on kirjailija Bernard-Marie Koltèsin kirjoittama näytelmä. Oman tulkintani mukaan näyttelijäntyön, lavastuksen ja näyttämötekniikan yhdistelmänä esityksestä jää päällimmäiseksi mielikuva shakkilaudasta. Vuorosanat ovat kuin tarkkaan harkittuja siirtoja, jotka kuljettavat näytelmän henkilöitä laudalla kohti kohtaloaan. Kuolema korjaa osan henkilöistä lopullisesti pois laudalta. Myös esityksen seuraaminen vaatii katsojalta, shakkiottelun tavoin, älyllistä osallisuista.

## 2. Suomalaisen ja ranskalaisen teatterin historialliset pääpiirteet

Johdantoluvussa esittelin W. B. Worthenin käsityksen modernin teatterin retoriikoista. Tuossa tulkintamallissa teatteria pohditaan kolmen perustekijän, draamatekstin, näyttämöllepanon ja yleisön tulkinnan, välisten muutosten avulla. Tässä pääluvussa keskityn tarkastelemaan yleisöä ja prosesseja, joiden mukaan heidän teatteriesityksestä tekemänsä tulkinnat saattavat muodostua. Oma lähestymistapani aiheeseen poikkeaa kuitenkin Worthenin mallista. Siinä missä Worthen tutkii yleisön roolia teatteriesityksen syntymisessä poliittisen retoriikan ja yleisön aktivoinnin näkökulmasta, minä tarkastelen aihetta historialliselta kannalta. Uskon, että on syytä ensin on tutkia teatteritapahtuman puitteita, sen historian muokkaamia rakenteita, ennen kuin voimme ymmärtää omaa vastaanottokontekstiamme ja sen sisällä tapahtuvaan yleisön ja esityksen välillä tapahtuvaa vuorovaikutusta. Tässä yhteydessä on syytä muistaa yleisön käsitteen ongelmallisuus. Vaikka kuvailenkin teatterikonventioiden historiallista kehitystä sekä Suomessa että Ranskassa, näiden konventioiden sisällä tapahtuvan teatteriesityksen vastaanottamisen lopputulos on aina yksittäisen katsojan esityksestä tekemä subjektiivinen tulkinta.

Myös Jaussin vastaanottoteoria huomioi historian ja esteettisten arvojen yhteyden. Hänen mukaansa teoksen historiallinen merkitys saattaa näyttäytyä vastaanottojen ketjuna, joka ulottuu sukupolvelta toiselle. Jokainen vastaanottaja vertaa teosta aiemmin kokemiinsa teoksiin. Yleisö ei Jaussin mukaan ole taideteoksen vastaanottajana passiivinen osatekijä vaan osallistuu aktiivisesti teoksen historian luomiseen. (Jauss 1970/1982, 19-20.) Tässä luvussa tarkoitukseni on siis kuvailla niitä historiallisia prosesseja, jotka ovat osaltaan muodostaneet sen vastaanottokulttuurin ja odotushorisontin, joiden edustaja myös itse teatterin suomalaisena katsojana olen. Miellän olleeni tuon saman vastaanottokulttuurin edustaja Tampereen Teatterikesässä vuosina 2009 ja 2010, jolloin olen nähnyt tutkimukseni kohteena olevat esitykset. Samoin pyrin hahmottamaan niitä kulttuurillisia konteksteja, joissa esitykset *Lohikäärmeiden melankolia* ja *Läntinen satamalaituri* ovat syntyneet. Tämä pääluku on luonteeltaan kuvaileva. Varsinaiset vastaanottoon liittyvät tulkinnat nousevat merkittävämpään rooliin tutkielmani myöhemmissä pääluvuissa.

Aloitan esittelemällä suomalaisen teatteriperinteen muodostumista sekä draaman uutta asemaa suomalaisessa teatterikentässä 1980-luvulla. Tässä luvussa esiin nousevat myös tekemäni näyttelijähaastattelut, joissa neljä suomalaista ammattinäyttelijää kuvaa kokemuksiaan Teatterikorkeakoulussa saamastaan näyttelijänkoulutuksesta sekä rinnastavat niitä ranskalaisen näyttelijänkoulutuksen ja -työn äärellä tekemiinsä havaintoihin. Kaikilla heillä on myös omakohtaista kokemusta ranskalaisesta teatterista. Haastatelluista kolme on opiskellut näyttelemistä



Ranskassa (N1; M2; N2). Suurimmalla osalla heistä on myös jonkin verran kokemusta näyttelijäntyöstä Ranskassa (M1; M2; N2). Yhdelle ranskalainen teatteri on tullut tutuksi eritoten työelämässä (M1). Pidän mahdollisena, että haastattemieni omiin kokemuksiin perustuvat havainnot saattavat pohjimmiltaan kertoa enemmän suomalaisista kuin ranskalaisista teatteritottumuksista. Kysymys on kuitenkin siitä, minkälaisiin asioihin suomalaiset teatterin ammattilaiset ovat vieraassa kulttuuriympäristössä kiinnittäneet huomiota. Tämä seikka tavallaan korostuu haastattelutilanteessa, jossa haastateltavat kuvaavat kokemuksiaan suomalaisesta vastaanottokulttuurista tulevalle henkilölle. Tutkielmani puitteissa haastateltavat voidaan tulkita myös ranskalaisen teatterikulttuurin suomalaisiksi kokijoiksi ja vastaanottajiksi.

Teatterikoulutus ei ole traditiosta erillinen ilmiö vaan se on kehittynyt aikojen saatossa suhteessa ammattikentän ja yhteiskunnan muutoksiin. Suomen ensimmäinen laajamittainen näyttelijäkoulutus oli vuosina 1904-1918 toiminut Kansallisteatterin oppilaskoulu, jossa nimensä mukaisesti opettajina toimivat Kansallisteatterin näyttelijät ja ohjaajat. Ruotsinkielistä koulutusta tarjottiin Svenska Teaternin yhteydessä vuodesta 1910 alkaen. Näitä ennen näyttelijäkoulutus oli lähinnä ollut kokeneempien näyttelijöiden antamien yksityistuntien ja yksittäisten ulkomaille suuntautuneiden opintomatkojen varassa. Kaikkiaan voidaan sanoa, että teatterialan opetus itsenäisen Suomen alkuvuosina tapahtui pääsääntöisesti ammattiteattereiden ohessa. Pitkään näyttelijän ammattiin päädyttiin myös käytännön työn tekemisen kautta. (Lahtinen 2010, 340-341.) Myöhemmin myös paine teatterikoulutuksen saattamiseksi korkeakoulutasoisen oppilaitoksen vastuulle tuli murroksessa olevan yhteiskunnan puolelta. 1960- ja 70-luvuilla suuret ikäluokat siirtyivät laajalti yliopistoihin ja työelämään. Samanaikaisesti suomalainen yliopistojärjestelmä levisi ympäri maan. Näin ollen myös taiteen korkein opetus haluttiin saattaa valtion omistaman korkeakoulun tehtäväksi. (Kallinen 2004 8-12.) Tulen tässä luvussa sivuamaan muutamia ajan kuluessa merkkiteoksen maineen saavuttaneita näyttämöteoksia. Yksi näistä on vuonna 1978 ensi-iltansa saanut *Nuorallatanssijan kuolema eli kuinka PeteQ sai siivet*. Esitys on tässä yhteydessä maininnan arvoinen, koska se on mainio esimerkki teatterikoulutuksen ja ammattikentän limittymisestä. Lisäksi esitystä pidetään yleisesti 1970-80-lukujen yhteiskunnallisen ilmipiirin muutoksen ilmentäjänä. (Kallinen 2004, 43-45.)

Tässä tutkielmassa suomalaista teatterikoulutusta edustavat vuonna 1943 perustettu Suomen Teatterikoulu sekä sen seuraaja, vuonna 1979 korkeakoulun aseman saanut Teatterikorkeakoulu (Kallinen 2004, 8). Olen päätenyt tähän ratkaisuun siksi, että näistä oppilaitoksista on olemassa laajamittaista tutkimusta. Näin ollen esimerkiksi Tampereen yliopiston näyttelijäntutkimuslaitos (Näty)

rajautuu tutkielmani ulkopuolelle. Haluan kuitenkin ottaa huomioon, että Näty on oppilaitoksen yksikkönä erittäin aktiivinen kansainvälinen toimija. Varsinkin eurooppalaisen Prospero-ohjelman puitteissa Nätyyn opiskelijat ovat viime vuosina osallistuneet kansainväliseen opiskelijavaihtotoimintaan. (Tutkivan teatterityön keskus 2012, 37). Prospero-ohjelmasta mainittakoon kuitenkin jo tässä yhteydessä sen verran, että *Läntisen satamalaiturin* vierailu Tampereen Teatterikesään toteutettiin kyseisen ohjelman puitteissa. Prospero nousee uudelleen esiin työni loppupuolella, jolloin tutkin esitysten sosiaalisen kontekstin vaikutusta niiden vastaanottoon Suomessa.

Tämän jälkeen siirryn kuvamaan ranskalaisen hoviteatteriperinteen kehittymisen vaiheita sekä pohdin myöhempää avantgardististen suuntausten roolia klassisen perinteen haastajana. Lopulta vertailen näitä kahta traditiota keskenään tarkoitukseni luoda käsitystä niistä teatterin historian luomista painolasteista, jotka saattavat vaikuttaa sekä katsojien että esiintyjien teatterikäsityksiin ja vastaanottoon Suomessa ja Ranskassa. Toisin sanoen tulen tässä yhteydessä pohtimaan, mitä Jaussin määrittelemä odotushorisontti saattaisi tarkoittaa tämän päivän ranskalaiselle tai suomalaiselle teatterikatsojalle. En pyri vielä suhteuttamaan näitä odotushorisontteja esityksiin *Lohikäärmeiden melankolia* ja *Läntinen satamalaituri* vaan ainoastaan hahmottamaan mahdollisia historiallisia teatteriesityksen vastaanottoon vaikuttavia tekijöitä. Luvun tarkoituksena ei myöskään ole antaa tyhjentävää vastausta siitä, minkälaista on suomalainen tai ranskalainen teatteri. Pikemminkin tarkoituksena on hahmottaa näiden kulttuurien teatteriretoriikan pääpiirteitä historiallisesta näkökulmasta.

### **2.1. Teatteri suomalaisen kansallisidentiteetin rakentamisen työkaluna**

Teatteri on usein nähty kansallisidentiteettiä rakentavana instituutiona. Sama voidaan havaita myös suomalaista teatterihistoriaa tarkastellessa. Yhtenä ensimmäisenä kansallisaatteen puuhamiehenä toimi Zacharias Topelius (1818-1898), joka ajoi Suomessa saksalaisen draamatikko Friedrich Schillerin ajatusta käyttää teatteria hyödyksi kansallishengen luomisessa (Seppälä 2010, 19). 1800-luvun puoliväli oli Suomen suurruhtinaskunnassa yhteiskunnallisesti elinvoimaista aikaa. Vuonna 1862 syntyi mm. rahauudistus ja kielimanifesti. Jälkimmäisellä pyrittiin takaamaan tulevaisuudessa suomen kielelle hallinnollisesti tasa-arvoinen asema ruotsin kielen kanssa. Yhteiskunnallisen kehityksen myötä myös teatterin poliittinen merkitys alkoi korostua. Suomenmielisille teatteri alkoi näyttäytyä välineenä oman asemansa vakiinnuttamiseksi. (Paavolainen, Kukkonen 2005, 40.)

Helsinkiin saatiin vuonna 1860 oma teatteritalo. Paavolainen ja Kukkonen kuvaavat teatterin vihkimistä tapahtumaksi, jossa ”teatteritaiteen menneisyys ja tulevaisuus löivät kättä” (Paavolainen, Kukkonen 2005, 38). Seppälä tuo esille teatteritalon merkityksen eri kieliryhmien yhteistyön symbolina. Hänen mukaansa uuden teatterin ajateltiin toimivan kouluna, jossa suomenkielinen rahvas ja suomea taitamaton sivistyneistö voisivat oppia tuntemaan toisiaan. Tavoitteena oli itsestään tietoinen kansakunta. Vuosisadan loppuun tultaessa teatterin toimintaa kuitenkin kritisoitiin siitä, että se edusti koko kansan sijasta pääkaupungin suomenmielistä keskiluokkaa. (Seppälä 2010, 20.) Tässä yhteydessä voidaan jälleen nähdä yleisön käsitteeseen sisältyvä ristiriita, jonka toin johdantoluvussakin esille Lappeenrannan kaupunginteatterin johtajan Jari Juutisen puheenvuoron myötä. Jo 1800-luvun puolivälissä yleisöä ajateltiin instituutioiden taholta suurina homogeenisinä kokonaisuuksia, aivan kuten tänäkin päivänä. Yleisön merkityksen yleistäminen sekä sen käytökseen ja mieltymyksiin liittyvien oletusten tekeminen on helppo tapa hyödyntää teatteria vallankäytön välineenä. Kuten olen aiemmin tuonut esille, yleisö ei kuitenkaan ole yksikkö vaan se koostuu yksilöistä. Edellä mainittujen esimerkkien avulla voidaan kuitenkin todentaa, että teatteri-instituutioiden tekemillä ohjelmistoratkaisuilla on vaikutus myös teatteriesitysten vastaanottoon.

Kaarlo Bergbomin ja hänen siskonsa Emilien määrätietoisen työn johdosta perustettiin vuonna 1872 Suomalainen teatteri – maan ensimmäinen suomenkielinen ammattiteatteri (Paavolainen, Kukkonen 2005, 50). Professori Hanna Suutela muistuttaa, että vuosina 1872 ja 1877 perustettujen Suomalaisen teatterin kannatusyhdistysten hallitukset koostuivat pääosin suomenmielisistä fennomaaneista. Myös itse teatterin hallituksessa istui samanhenkistä väkeä. Näin ollen voidaan sanoa, että Suomen ensimmäinen ammattiteatteri oli läheisesti kytketty poliittiseen suunnitelmaan. (Suutela 2001, 85.) Vuonna 1902 teatteri siirtyi uuteen rakennukseen nykyiselle paikalleen rautatientorin laidalle. Samalla teatterin nimi muutettiin Suomen Kansallisteatteriksi. (Paavolainen, Kukkonen 2005, 72.)

Seppälän mukaan suomalainen ammattiteatteri kohtasi vuosisadan vaihteessa uudenlaisia taloudellisia, moraalisia ja esteettisiä haasteita. Suomen Kansallisteatteria kritisoitiin tässäkin yhteydessä suurten yleisöjen huomiotta jättämisestä ja sen toivottiinkin vahvistavan kansanteatterinomaisia piirteitä. Operetinkaltaiset musiikkiteatteriesitykset valtasivat tilaa ammattiteatterien ohjelmistoissa. Tätä viihteellistä ohjelmistokehitystä nousi haastamaan ennen kaikkea yhteiskunnallisten muutosten johdosta nousussa olleen työväenliikkeen harrastajateatteritoiminta. Se tarjosi monelle teatterikaupunkien ammattinäyttelijöille

mahdollisuuden hankkia lisätuloja harrastajateatterin ohjaajana tai ilmaisutaidon opettajana. Seppälä selittääkin esimerkiksi Helsingin ja Tampereen työväenteattereiden arvostuksen ja taiteellisen tason nousun juuri teatterin ammattilaisten ja harrastajien lisääntyneellä yhteistyöllä. Ammattiteattereiden oppositio alkoi vähitellen muotoutua paikallisista työväen teattereista. (Seppälä 2010, 28-30.) Suomi sai ensimmäisen ammattimaisen työväenteatterinsa, kun Helsinkiin perustettiin vuonna 1907 Kansan Näyttämö (Seppälä 2010, 46, 50). Teatterin perustaminen oli merkittävää sen nauttiman taloudellisen valtionavun vuoksi. Tuki teki siitä eräänlaisen virallisen työväenteatterin malliesimerkin (Seppälä 2010, 53).

Monen vuosikymmenen työn tuloksena Suomessa vaikutti itsenäisyyden alkuvuosina teatterijärjestelmä, jonka toiminta-ajatuksiksi palautui Topeliuksenkin tunnetuksi tekemä pyrkimys rakentaa kansallista identiteettiä. Myös harrastajateattereilla oli merkittävä osuus tässä kansallisessa projektissa. Seppälän mukaan teatteriharrastus eli vahvana 1800-luvun lopun Suomessa lähes kaikissa kansaryhmissä. Teatteria tehtiin työväenyhdistysten lisäksi mm. erikielisissä työyhteisöissä, tehdaslaisten keskuudessa, sotaväessä sekä ammattijärjestöissä. Seppälä näkee harrastusteatterin massaluonteen ja uudenlaisen sosiaalisen merkityksen johtuvan yhteiskunnallisesta murroksesta, jossa Suomi tuolloin oli. Järjestötoiminta ja sen puitteissa tapahtuva itsekasvatus tähtäsi siihen, että yksilö alkaisi ottaa vastuuta itsestään ja yhteiskunnastaan. (Seppälä; Tanskanen 2010, 88.) Teatteriesitysten tekemisen ja katselemisen uskottiin johtavan syvällisempään itseopiskeluun eli tieto- ja kaunokirjallisuuden lukemiseen. (Seppälä; Tanskanen 2010, 89.) Harrastajateatterin taloudellinen ja kaupallinen merkitys ei ollut mitenkään vähäinen. Suoraan teatteriharrastajille suunnatut näytelmät työllistivät näytelmäkirjailijoita. Lisäksi julkaistiin teatterilehtiä sekä teatteritaidon opaskirjoja. (Seppälä; Tanskanen 2010, 89-90.)

Suomessa ei 1900-luvun alkupuolella vielä ollut maanlaajuisesti paikallisia ammattiteattereita. Harrastajateatteritoiminta sen sijaan oli levinnyt ympäri maan. Paikoin harrastajien ja ammattilaisten raja jopa hämärtyi, sillä osaan harrastajateattereista palkattiin ammattijohtaja. (Seppälä; Tanskanen 2010, 90.) Seppälän mukaan suomalaisen ei-ammattillisten teattereiden, kuten työväenteattereiden julkinen tukeminen on kansainvälisessä vertailussa varsin poikkeavaa. Julkisten taidemäärärahojen avulla työväenteatterit nousivat puoliammatillisiksi toimijoiksi. Ne loivatkin perustan Suomen paikallisteattereiden verkostolle. (ibid.) Vuoden 1918 sotatoimien jälkeen työväenteatterit palautuivat 1920-luvun alkupuolella yllättäen nopeasti toimintakykyisiksi. Seppälä selittää tämän henkisen pääoman merkityksellä teatterityössä, voimistuneella vasemmistolaisella luokkatunteella sekä yhteiskunnallisella sallivuudella. Työväenteatterit alkoivat jälleen saada

valtion taloudellista tukea. Päättäjät näkivät harrastusteatteritoiminnan agitaation sijasta kansaa integroivana valistustoimintana. (Seppälä 2010, 134-135.)

Yhteenvedona suomalaisen kansanteatteritradition muotoutumisesta esille on mielestäni hyvä nostaa kaksi seikkaa. Ensinnäkin on syytä huomioida, että suomalainen teatterilaitos suunniteltiin osaksi kansallisen identiteetin rakennusprojektia. Tämä hanke vaikutti merkittävästi teattereiden ohjelmistoihin ja samalla myös teatterin vastaanottoon. 1900-luvulle tultaessa suomenkielinen teatteri otti uuden Kansallisteatterin siivellä valta-asemansa suomalaisessa teatterikentässä. Toiseksi harrastajateattereiden merkitystä ei voida suomalaisesta teatterista puhuessa vähätellä. Harrastajateatterit olivat merkittävä tekijä 1900-luvun alkupuolella mm. taloudellisesti. Lisäksi koko maan vielä tänäkin päivänä kattava teatteriverkosto luotiin paikallisten harrastajateatterien varaan.

## **2.2. Draaman uusi asema suomalaisessa näyttelijäkoulutuksessa 1980-luvulle tultaessa**

Pohtiessani historian muovaaman retoriikan vaikutusta suomalaisen odotushorisontin muotoutumiseen nostan seuraavaksi tarkastelupisteeksi draaman asemassa tapahtuneen muutoksen 1980-luvun alun suomalaisessa teatterikentässä. Luvun polttopisteessä on suomalainen näyttelijäkoulutus. Eritoten nostan esille Teatterikorkeakoulun näyttelijäntöön retoriikassa tuona aikana tapahtuneet muutokset. Kyseinen ajankohta on nykyisen odotushorisontin määrittymisen kannalta peruteltua, sillä 1980- ja -90 -luvuilla valmistuneet näyttelijät ja muut teatterialan ammattilaiset ovat edelleen aktiivisia toimijoita suomalaisessa teatterikentässä. Muutokset 1980-luvun näyttelijäntöön suhtautumisessa draamakirjallisuuteen kuvaavat myös yleisempää suomalaisessa teatterikentässä tuolloin tapahtunutta asennemuutosta, joka on osaltaan vaikuttanut myös odotushorisonttien muotoutumiseen.

Teatterikorkeakoulusta tuli korkeakoulu vuonna 1979. Samaan aikaan suomalainen yhteiskunta oli vahvassa ideologisen muutoksen tilassa. Voimakas vasemmistolainen taistolaisliike alkoi menettää voimiaan ja tilalle tuli eksistentiaalisempia virtauksia. Yleistäen voidaan sanoa, että yksilön asemaa korostava ajattelu vei aatteellisen ykköspaikan voimakkaan yhteisölliseltä sosialistiselta maailmankuvulta. Pentti Paavolaisen toimittamaan teokseen *Aikansa häikäisevä peili* on koottu Suomen Teatterikoulun ja Teatterikorkeakoulun opiskelijoiden puheenvuoroja. Myös korkeakoulumuutoksen aikana, eli 1970-luvun lopussa, opiskelleet teatterintekijät mieltävät kyseisen aikakauden murrokselliseksi. Monet heistä mainitsevat vuoden 1978 yhtenä merkittävänä

käännekohtana, jolloin ankarin poliittinen sitoutuneisuus alkoi purkautua. Samana vuonna sai ensi-iltansa *Nuorallatanssijan kuolema eli kuinka PeteQ sai siivet*, jota yleisesti pidetään yhtenä teatterikentän ideologisen muutoksen selkeimmistä ilmentymistä. Arto af Hällströmin ohjaaman esityksen ydinryhmää olivat mm. Suomen teatterikoulun vuosikurssin 1973-1977 opiskelijat. (Paavolainen 1999, 77-78, 93-94, 277; Seppälä, Tanskanen 2010, 337.)

Yksi haastattelemistani näyttelijöistä opiskeli juuri kyseisenä aikakautena. Hän aloitti opintonsa Suomen Teatterikoulun viimeisenä vuotena ja valmistui neljän vuotta myöhemmin Teatterikorkeakoulusta. Haastateltu tunnistaa myös edellä mainitun murroksen ajan: yhteiskunnallinen teatteri oli vuoteen 1978 ja *PeteQ*:hun tultaessa menettänyt valta-asemansa. Näyttelijänkoulutuksessa stanislavskilais-brechtiläinen koulutus oli tulossa tiensä päähän. Tilalle oli tulossa Jouko Turkan rehtori-aika ja sen mukanaan tuoma fyysisyyden korostus. Haastateltava kuitenkin kokee, ettei joutunut opiskeluaikanaan juurikaan tekemisiin Turkan metodien kanssa. Turkan tullessa Teatterikorkeakoulun johtoon haastateltava aloitti viimeisen opiskeluvuotensa. (M1.)

Haastatellun mainitsema stanislavskilais-brechtiläinen koulutus viittaa ns. Leseart-analyysitapaan, joka 1970-luvun lopulla oli varsin yleinen opetusmetodi Suomen Teatterikoulussa. Tämän brechtiläiseksi mielletyn metodin ydin oli omaksuttu Suomeen Itä-Saksasta. Leseartia, eli lukutapaa, sovellettiin suomalaisessa koulutuksessa melko vapaasti. Tämä johtui osittain siitä syystä, että DDR:n ja Suomen yhteiskuntajärjestelmät olivat erilaiset. Käytännössä lukutavan noudattaminen tarkoitti näytelmän systemaattista analysointia. Metodi oli Suomen Teatterikoulun näyttelijä-, dramaturgi- ja ohjaajaopiskelijoiden yhteinen työkalu. (Kallinen 2004, 23-25.) Vuosina 1973-77 Suomen Teatterikoulussa ohjaamista opiskellut Juha Malmivaara kuvailee lukutapaa analyysiksi, jossa koko näytelmä jaettiin merkityskokonaisuuksiksi. Näytelmä, näytökset, jokainen kohtaus purettiin osiin ja kaikille jaksoille etsittiin oma sisällöllinen funktio. (Paavolainen 1999, 72.) Haastatteleman näyttelijä nimeää juuri tekstin käsittelyn ja analysoinnin tärkeimmäksi työkaluksi, mitä 70- ja 80-luvun taitteen näyttelijänkoulutus hänelle ammattiinsa tarjosi (M1).

Teatteritaiteen tohtori Timo Kallinen esittelee kattavasti Teatterikorkeakoulun alkuvuosien tapahtumia teoksessaan *Teatterikorkeakoulun synty. Ammattikoulusta akatemiaksi 1971-1991* (2004). Jouko Turkan Teatterikorkeakoulun kauden hän sanoo katsantotavasta riippuen kestäneen lähes koko 1980-luvun. Jouko Turka toimi Teatterikorkeakoulun rehtorina aikana 1983-1985 yhteensä kahden ja puolen vuoden ajan. Jo tätä ennen hänet oli valittu suomenkielisen

näyttelijäntyön professoriksi, jonka toimen hoitamiseen hän Kallisen mukaan rehtoriaikanaan käytännössä keskittyikin. Esimerkiksi hallinto-, talous- ja tila-asiat hän jätti muiden hoidettavaksi. Elokuussa 1985 Turkka siirtyi ohjaajantyön lehtoriksi, jossa toimessa hän oli virallisesti vuoden 1988 loppuun asti. Kallinen näkee Turkan vaikutuksen jatkuneen sekä henkisesti että käytännössä Teatterikorkeakoulussa tämänkin jälkeen. Yksi syy tähän oli tv-sarja *Seitsemän veljestä* (1989), joka oli roolitettu koulun vastavalmistuneilla tai edelleen sisällä olleilla näyttelijäopiskelijoilla. (Kallinen 2004, 70-71) Voidaan sanoa, että Turkan kausi Teatterikorkeakoulussa on noussut omaksi käsitteekseen suomalaisessa teatterihistoriassa. Ilmiön syntymään ovat vaikuttaneet monet tekijät kuten esimerkiksi jo aiemmin mainitsemani korkeakoulu-uudistus sekä Teatterikorkeakoulun tapahtumien nouseminen tiedotusvälineiden kautta kansalliseen julkisuuteen (Kallinen 2004, 71, 75, 82). Keskityn kuitenkin tässä luvussa tutkimaan Jouko Turkan näyttelijäkoulutukseen tekemiä uudistuksia.

Keskeisin Turkan näyttelijänkoulutukseen tuoma uudistus lienee fyysisyys, jonka avulla pyrittiin lopputulokseen kaikilla osa-alueilla. Teatterikorkeakoulun avajaispuheessa 1982 Turkka lausui julkisesti tavoittelevansa fyysisen rääkin avulla itsensä ylittämisen ja vaarantamisen palauttamista teatteriin ja näyttelijäntyöhön. Tällä hän pyrki kohottamaan myös näyttelijän henkisiä mittasuhteita. Viime kädessä tavoitteena oli sivistystason nousu. (Kallinen 2004, 83-84.) Teatterikorkeakoulussa valmistetuissa esityksissä rankka fyysinen ilmaisu vakiintui osaksi taiteellista prosessia (Kumpulainen 2011, 339). Konkreettisesti fyysisen ilmaisun korostuminen Teatterikorkeakoulun näyttelijänkoulutuksessa Jouko Turkan aikana käy ilmi myös opetushenkilökunnan määrässä. Fyysisten aineiden lehtoreita oli perinteisesti ollut kaksi, mutta muutaman vuoden ajaksi Turkka nosti niiden lukumäärän neljään. (Kumpulainen 2011, 331) Fyysisyyden raju lisääntyminen näkyi myös siinä, että opiskelijoiden suorituskykyä mitattiin mm. cooperin testeillä. Testin läpäiseminen saattoi olla jopa vaatimus opiskelun jatkumiselle. (Kumpulainen 2011, 338.)

Tulkitsen tämän tutkielman puitteissa Jouko Turkan suomalaiseen näyttelijänkoulutukseen tuomat uudistukset omaksi retoriikakseen. Koen, että turkkalaisuutta voidaan pitää näyttelijäntyön retoriikkana siinä missä Worthenin käsitteitä voidaan pitää modernin draaman retoriikkana tai Lehmannin käsitteitä draaman jälkeisen teatterin retoriikkana. Kaikkia kolmea yhdistää pyrkimys yhteismitalliseen taidekeskusteluun. Turkka käytti edellä mainitun Teatterikorkeakoulun lukuvuoden avajaispuheen kaltaisia avoimia puheenvuoroja, joissa hän toi näyttelijäntyöllisen retoriikkansa osaksi julkista suomalaista teatterikeskustelua. Retoriikka, jossa fyysisyyttä korostettiin kaikilla näyttelijäntyön osa-alueilla, ei jäänyt ainoastaan julistuksen tasolle, vaan tuli

1980-luvun alussa osaksi näyttelijäntytön todellisuutta Suomessa. Kuten edellä mainitsin, korostunut fyysisuus näkyi Jouko Turkan Teatterikorkeakoulun ajan opetussisällöissä sekä henkilöstövalinnoissa. Turkan teatteriretoriikan voidaan ajatella myös olevan suomalaisen kansanteatteriperinteen uudenvainen tulkinta. Hän väitti edellä mainitussa vuoden 1982 lukuvuoden avauspuheessaan, että hänen teatteriretoriikkansa tavoite on sivistystason nousu. Samaan tähtäsivät myös 1800-luvun lopulla vahvassa vireessä ollut järjestötoiminta ja teatteriharrastuneisuus sen osana (Seppälä; Tanskanen 2010, 88-89).

Fyysisen näyttelijäntytön retoriikan voidaan nähdä jääneen voimakkaasti elämään myös Jouko Turkan kauden jälkeisessä Teatterikorkeakoulun näyttelijäntytönkoulutuksessa. Fyysisuus alkoi kuitenkin saada pehmeämpiä muotoja. Ns. Liike ja ääni -jakso sekä näyttelijäntytön professorin Kari Väänänen lanseeraama Teatterikorkeakoulun musiikkiteatteripainotteisuus voidaan Kumpulaisen mukaan nähdä Teatterikorkeakoulun aiemman näyttelijäntytön retoriikan uusina toteutuksina. Liikunnan ja fyysisen ilmaisun opetuksen tulokset tulivat esiin julkisissa musiikki- ja tanssi- tuotioissa. (Kumpulainen 2011, 344.) Kallinen selittää myöhempää Turkan retoriikan jatkuvuutta Teatterikorkeakoulussa myös uusien näyttelijäntytön lehtoreiden avulla. Teatterikorkeakoulun taiteellis-pedagoginen vastuu siirtyi Ryhmäteatterissa vaikuttaneille taiteilijoille, jotka Kallisen mukaan pitivät Jouko Turkkaa tavalla tai toisella esikuvanaan. (Kallinen 2004, 71, 171.)

Kuvaa Teatterikorkeakoulun näyttelijäkoulutuksen painopisteistä Jouko Turkan jälkeisenä aikana tarkentavat myös haastattelemieni näyttelijöiden kertomukset. Kolme heistä (N1; M2; N2) opiskeli Teatterikorkeakoulussa aikavälillä 1993-2003. Vielä 1990-luvun alkupuolella näyttelijäntytön professoreiden Heiskanen ja Väänänen johdolla koulutusta leimasi vahva fyysisuus. Yksi tuona aikana opiskelleista näyttelijöistä muistaa mm. cooperin testin olleen edelleen merkittävä mittari näyttelijäopiskelijoille (N1). Koska professorit Kari Heiskanen ja Kari Väänänen lukeutuvat Kallisen mainitsemaan Ryhmäteatterin taiteilijoista koostuneeseen opettajakuntaan, voidaan Turkan kauden fyysisen retoriikan sanoa jatkuneen Teatterikorkeakoulun opetuksessa pitkälle 1990-luvulle. Seuraava selkeä murros on havaittavissa 2000-luvulle tultaessa, jolloin Heiskanen ja Väänänen siirtyivät pois Teatterikorkeakoulun opettajakunnasta. Tuona aikana opiskelleiden kertomuksissa nousee esille näyttelijäkoulutuksen linjattomuus. Vahvojen johtajien jälkeen näyttelijät kokivat opiskelleensa tietynlaisessa ideologisessa tyhjiössä. (M2, N2.)



Kaksi haastattelemaani näyttelijää olivat Teatterikorkeakouluaikaanaan lukuvuoden verran vaihto-opiskelijoina Pariisissa Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (CNSAD) -nimisessä oppilaitoksessa (N1; N2). Vaihdot sijoittuivat lukuvuosille 1994-95 (N1) ja 98-99 (N2). Oppilaitos on yksi kolmesta ranskalaisesta teatterialan korkeakoulusta, jotka ovat maan kulttuuriministeriön tukemia. Näiden konservatorioiden lisäksi ministeriö tekee yhteistyötä myös maakuntien oppilaitosten kanssa teatterialan koulutuksen järjestämiseksi. ([http://www.culturecommunication.gouv.fr/Disciplines-et-secteurs/Theatre-spectacles/Enseignement-formation-et-metiers.](http://www.culturecommunication.gouv.fr/Disciplines-et-secteurs/Theatre-spectacles/Enseignement-formation-et-metiers)) Molemmat näyttelijät kokivat CNSAD:n hyvin erilaiseksi oppilaitokseksi kuin Teatterikorkeakoulun. Näyttelijäntyön kannalta CNSAD noudatti eräänlaista ”mestari-kisälli-metodia”. Näyttelijäopiskelijat olivat koko lukuvuoden yhden ainoan näyttelijäntyön opettajan kanssa. Lisäksi he keskittyivät harjoittelemaan kokoillan esitysten sijasta yksittäisiä kohtauksia. Molemmat muistavat näytelmätekstin analyysin olleen erityisen tärkeässä osassa. Välillä teksteistä saatettiin keskustella jopa turhautumiseen asti. (N1; N2.) Toinen haastateltavista muistelee, että CNSAD:n oppitunneilla näyttelijäntyötä harjoiteltiin englantilaisen Edward Bondin teorioiden mukaan. Ranskalaisen tulkinnan mukaan Bondin teorian keskeinen käsite oli Discours central, joka voidaan suomentaa keskeiseksi väitteeksi. Jokainen kohtaus ja jokainen vuorosana näyteltiin oppitunneilla näytelmän keskeisen väitteen kautta. (N2.) Tällainen näytelmän ja kohtauksen jakaminen merkityssisältöihin muistuttaa kovasti edellä käsittelemääni lukutapametodia, joka oli Teatterikoulun vallitseva pedagoginen retoriikka 1970-luvun lopussa. Suomessakin on siis aiemmin näyttelijänkoulutuksessa painopiste ollut draamatekstin voimakkaassa analysoinnissa. Painopiste on kuitenkin siirtynyt 1980-luvun alussa Jouko Turkan kauden myötä tekstin analysoimisesta fyysisyyden kautta tavoitettavaan tunnetilaan.

Molemmat CNSAD:ssa opiskelleet kokevat juuri tekstianalyysin merkityksen oppimisen antaneen paljon työkaluja näyttelijän ammattia varten (N1; N2). Toinen näyttelijöistä kokee olevansa draamatekstin kanssa hyvä ystävä. Hän on oppinut luottamaan ja tietämään, että teksti tuo näyttelijäntyöhön sellaisia avaruuksia, joita näyttelijä ei välttämättä pysty itse tuottamaan. Tekstiin luottaminen ei kuitenkaan tarkoita, etteikö näyttelijäntyö voisi samalla olla hyvinkin fyysistä. (N2.) On kuitenkin mielenkiintoista huomata, että juuri Ranskan valtion tukemassa teatterikoulussa opetetaan näyttelijäntyöllistä retoriikkaa, joka johdattelee draamanäyttelemisen suuntaan. Vaikka tekstin merkityksiä korostava draamallinen teatteri olisikin vain yksi monista tavoista tehdä esityksiä Ranskassa, on se kuitenkin ainakin 1990-luvulla ollut yksi Ranskan valtion tukemassa teatteripedagogiikassa vallalla ollut retoriikka. Esimerkkejä toisenlaisesta näyttelijäntyön retoriikasta alan ranskalaisessa koulutuksessa löytyy mm. yksityiseltä puolelta. Jacques LeCoq -

koulussa kaksi vuotta opiskellut näyttelijä oli päätynt toisenlaisen näyttelijäntöyön opetuksen pariin. Karkeasti ottaen voidaan sanoa, että kyseisessä oppilaitoksessa keskityttiin enemmän fyysiseen ilmaisuun, henkilöiden väliseen hienovaraiseen non-verbaaliseen kommunikointiin, hetkeen juuri ennen puhetta. (M2.)

Vedän seuraavaksi hieman yhteen tutkimiani suomalaisessa näyttelijäntöyön retoriikassa viime vuosikymmeninä tapahtuneita muutoksia. Havaittavissa on kaksi pääsuuntausta. Voidaan todeta, että Suomen Teatterikoulun loppu- ja Teatterikorkeakoulun alkuvuosina, 1970- ja 1980-lukujen taitteessa, vallalla oli vahva näytelmätekstin analysoimisen kulttuuri, joka juonsi juurensa DDR:stä omaksutusta brechtalaisesta lukutapametodista. Kyseinen analyysimalli oli yhteinen kaikille opiskelijoille linjasta riippumatta. Tulkitsen lukutavan olleen 1970-luvulla vallitseva teatteriretoriikka. Se kattoi kaikki silloisen Suomen Teatterikoulun kaikki osa-alueet; lukutapa oli vallitseva retoriikka niin ohjaajien, dramaturgien kuin näyttelijöidenkin parissa. Suuri muutos tapahtui kuitenkin Jouko Turkan kautena. Rankka fyysisuus nousi näyttelijäkoulutuksen kantavaksi retoriikaksi. Tuo retoriikka oli näyttelijäkoulutuksessa läsnä aina 1990-luvun puoliväliin saakka. Tässä yhteydessä on hyvä muistaa, ettei tutkielmani pyri muodostamaan yksiselitteistä tai täydellistä kuvaa suomalaisen näyttelijäkoulutuksen kehityksestä. Esimerkiksi viimeinen vuosikymmen on rajattu kokonaan tutkielmani ulkopuolelle. Kuten aiemmin totesin, mielestäni tutkimani aikakausi on kuitenkin suomalaisen nykyteatterin traditioita tarkasteltaessa oleellinen. Tuona aikakautena koulutuksen saaneet näyttelijät edustavat tällä hetkellä ammatillisesti aktiivisia teatterisukupolvia.

Mielenkiintoista myös on, kuinka kaksi haastattelemiani, fyysiseen retoriikkaan tottunutta, suomalaista näyttelijää kokivat saaneensa ammattinsa kannalta merkittäviä työkaluja Ranskassa vaihto-oppilasaikanaan. Juuri CNSAD-oppilaitoksen näyttelijäntöyön koulutuksessa vallalla ollut tekstianalyysia painottanut retoriikka, oli heille näyttelijäkoulutuksesta ”puuttunut pala”. Periaatteessa tekstianalyysiin perustuva lukutapa-retoriikka oli juuri se, josta suomalaisessa näyttelijäntöyön retoriikassa luovuttiin lähes täydellisesti 1980-luvun alussa fyysisen näyttelijäntöyön retoriikan noustessa Jouko Turkan myötä valta-asemaan. Voidaan siis todeta, että vaikka tekstianalyysi olikin edeltävinä vuosikymmeninä kuulunut Suomen Teatterikoulun opetukseen, ei se enää ollut osa kaikkien haastattelemieni näyttelijöiden odotushorisonttia. Tämä todentaa kuinka nopealla aikavälillä myös teatteriesitysten vastaanottoon vaikuttava odotushorisontti saattaa muuttua. On tietenkin huomioitava, ettei jonkun tietyn katsojaryhmän odotushorisonttia voida yleistää kaikkien katsojien kollektiiviseksi tavaksi tulkita esityksiä. Mielestäni kuitenkin

näyttelijöiden odotushorisontilla voidaan tässä yhteydessä nähdä olevan kaksi eri merkitystä. He ovat sekä katsojia, että teatterin tekijöinä esitystekstien osamuodostajia. Näin olleen näyttelijöiden vastaanottokokemukset vaikuttavat myös niiden esitystekstien merkityksiin, joissa he itse ovat näyttelijöinä mukana. Vaikka Jaussin mukaan teoksen ensimmäisestä tulkinnasta saattaa muodostua sukupolvelta toiseen jatkuva tulkintojen ketju, saattaa se myös katketa tai muuttua päinvastaiseksi tulkintojen sarjaksi hyvin nopeassa ajassa (Jauss 1970/1982, 20, 23). On kuitenkin virheellistä olettaa sekä Suomen että Ranskan osalta, että kummassakin kulttuurissa olisi olemassa vain yksi näyttelijäntyöllinen retoriikka. Haastattelujeni pohjalta voidaan todeta, että myös Ranskassa on olemassa vahvoja fyysisen teatteriin perustuvia virtauksia. Erilaiset näyttelijäntyölliset retoriikat elävät vierekkäin ja osittain myös toisiinsa kietoutuneina. Aika ajoin joku tietty vain saattaa nousta toisia retoriikka dominoivaksi voimaksi.

### **2.3. Ranskalaisen hoviteatterin ja kirjallisuuden liitto 1600-luvulla**

Ranskassa teatteritradition muotoutumiseen vaikuttivat vahvasti maan hoviteatteriperinne sekä Ranskan akatemian merkitys yhteiskunnallisena instituutiona. Akatemian alkuna voidaan pitää Kuningas Ludvig XIII vuonna 1635 laatimaa perustuskirjaa. Se antoi kaikelle kirjallisuudelle suuren vaikutusvallan sekä Ranskan valtiollisessa että kulttuurillisessa elämässä. Teatterihistorioitsija Glynne Wickhamin mukaan kirjallisuudella ei tuolloin ollut vastaavaa vaikutusvaltaa missään muussa maassa. (Wickham 1985/ 1992, 148.) Zuberin ja Cuénin taas näkevät kielen olleen ranskalaisen kansanperinnön kivijalka, jonka varaan kirjallisuus rakentui. Heidän mukaansa Akatemia perustettiin valvomaan tuota kansanperinnettä. (Zuber; Cuénin 1984, 80.) Myös kirjallisuudentutkija Roland Barthes viittaa Akatemian syntyhetken käännteentekevään luonteeseen väittäessään, ettei ranskalainen kirjallisuus tehnyt ennen 1600-luvun puoliväliä minkäänlaista erotusta eri kirjoitustyylien välillä. Barthes kirjoittaa, että niin kauan kuin kielellä ei ole yhteisesti sovittua rakennetta siltä puuttuu myös etiikka. Kirjoittamisen tyylit alkavat kuitenkin erottua toisistaan silloin, kun kielelle määritellään kansallisen tason tehtävä. Barthesin voidaan siis sanoa nostavan Ranskan Akatemian syntymisen yhdeksi historialliseksi merkkipaaluksi, joka vahvisti ranskan kielen asemaa kansallisena instrumenttina. Yhden tyylilajin virallinen hyväksyminen merkitsee toisen hylkäämistä. (Barthes 1953/1967, 56.) Kirjallisuudella voidaan siis sanoa 1600-luvun Ranskassa olleen samanlaisia funktioita kuin teatterilla 1800-luvun Suomessa. Kuten aiemmin tässä pääluvussa toin esille myös Suomessa poliittiset toimijat pyrkivät luomaan yhtenäistä kansallisen tason identiteettiä sisältämällä tiettyjä asioita virallisen agendan piiriin ja sulkemalla toisia sen ulkopuolelle.

Akatemialla oli 1600-luvun Ranskassa eräänlainen sivistyneistön ylläpitämän tuomioistuimen asema. Zuberin ja Cuéninin mukaan Akatemian jäsenet kokivat tuon tuomiovallan olevan ylpeyden asia. Virallisesti Akatemian tehtävä oli ilmaista kirjallisissa kiistatilanteissa eräänlainen valtion hyväksymä kanta. (Zuber; Cuénin 1984, 81.) Zuberin ja Cuénin muistuttavat kuitenkin useaan otteeseen, että pelkästään kirjallisuus ei ollut valtiollisen valvonnan alla vaan myös oikeanlaista suullista ilmaisua vaalittiin ja pidettiin yleisesti tärkeänä virallisen viestinnän muotona. Huolitellusta puhekielestä tuli vallan monumentti, jota levitettiin ympäri valtakuntaa. Provinssseja myöten virkamiehet pyrkivät matkimaan pariisilaista puhetyyliä. (Zuber; Cuénin 1984, 81.) Yläluokkien lapset opettelivat huolellista puhetyyliä ja siihen liittyviä ruumiineleitä 1600-luvun ranskalaisissa collegeissa. Alaluokilla olevat lapset opettelivat puhumaan huolellista ranskaa; hieman vanhemmille kuului opintoihin mm. latinan retoriikan opit. (Zuber; Cuénin 1984, 39-40.)

Kuningas Ludvig XIII:n myötä Ranskassa oltiin siirtymässä itsevaltiuden aikakauteen. Teatteritoiminta kaikkiaan oli hovin hyväksymän monopolin alaisuudessa. (Wickham 1985/ 1992, 148-149.) Kirjallisuusteoreetikko Nicolas Boileau (1636-1711) myötä ranskalainen kirjallisuus- ja teatterikäsitys vakiintui myös aikakautensa yleisesti hyväksytyksi malliksi ympäri Eurooppaa (Wickham 1985/ 1992, 156). Boileauin taidekäsitys perustui antiikin kirjallisuuden asettamille ihanteille. Ennen kaikkea järki korostui tekijänä, joka erotti ihmiset eläimistä. Todentuntuisuudesta (vraisemblance) kumpuavaa kauneutta pidettiin arvokkaana ja siten jäljittelemisen arvoisena. (ibid.) Teatterin tekeminen oli 1600-luvun alun Ranskassa luvanvaraista toimintaa. Käytännössä kaikkea Pariisissa tehtävää teatteria hallitsi keskiajalta peräisin oleva uskonnollinen kiltä Confrérie de la Passion (Wickham 1985/ 1992, 146, 148). Killalle epämieluisat teatteriseurueet karkotettiin kaupungista sakkojen uhalla. Confrérie de la Passion alaisuuteen kuului mm. Comédiens du Roi - seurue (Kuninkaan näyttelijät), joka väitti olevansa Pariisin ainoa korkealaatuinen ammattilaisseurue. Killan teatterimonopoli alkoi murentua vasta 1634. (Wickham 1985/ 1992, 149.)

Myös Ranskan uusklassisen ajan neljä suurta teatterin ja oopperan parissa toiminutta taiteilijaa, Pierre Corneille (1606-1684), Jean Racine (1639-1699), Molière (1622-1673) ja Jean-Baptiste Lully (1632-1687), vaikuttivat hoviteatteriperinteen juurtumiseen osaksi ranskalaisen teatterin valtavirtaa. Samoin heidän klassismin kirjalliset ihanteensa antoivat teatteritaiteelle suuntaviivat tulevaisuuteen. Wickham kiteyttää näiden taiteilijoiden vaikutuksen seuraavalla tavalla:

Nämä neljä suurta taiteilijaa olivat muuttaneet Euroopassa näyttämötaiteen ilmeen. He eivät olisi kyenneet saamaan sitä aikaan ilman uskollista ja intomielistä, kuningasta, jota he kaikki niin hartain mielin palvelivat, eivätkä kenenkään aikaansaannokset olisi voineet jäädä niin pysyviksi, ellei olisi ollut Ranskan akatemiaa ja sen jälkeen perustettuja Tanssi- ja Ooppera-akatemiaita. (Wickham 1985/ 1992, 154.)

Corneille, Racine, Molière ja Lully muodostivat siis aikanaan malliesimerkin siitä, miltä teatterin ja oopperan tuli näyttää ja kuulostaa 1600-luvun Euroopassa. Heidän työnsä muodostivat kaavan, joita seuraajat noudattivat. Oleellista on kuitenkin huomata, että he kaikki joutuivat omaksumaan hovin ja Akatemian esittävälle taiteelle asettamat vaatimukset. Näin he osaltaan auttoivat kanonisoimaan hovin teatterimaun. Kirjoittaessaan näytelmäänsä *Le Cid* Corneille joutui akateemikkojen hampaisiin. Vaikka näytelmä otettiin pariisilaisten keskuudessa innostuneesti vastaan, Akatemian edustajat kritisoivat *Le Cidiä* siitä, että vaikka se näennäisesti noudattikin klassista ajan, paikan ja toiminnan ykseyttä, säädylisyyden ja uskottavuuden pääsäännöt eivät siinä toteutuneet. Näin kansa sai Akatemian suusta kuulla, että sen arvostelukyky oli puutteellinen. Wickhamin mukaan *Le Cidin* kohtalo löi leimansa ranskalaiseen näytelmäkirjallisuuteen sadaksi vuodeksi eteenpäin. Kirjailijat alkoivat kirjoittaa teoksia, joiden ensisijainen tavoite oli miellyttää yleisön sijasta Akatemiaa. (Wickham 1985/ 1992, 149.) Oman tutkielmani kannalta tämä on merkityksellinen kirjallisuuden historiassa tapahtunut käänne: Akatemian päätöksellä oli suora vaikutus näytelmien ja teatteriesitysten vastaanottoon. Lisäksi päätös sisältää vahvan oletuksen yleisön vastaanoton laadusta. Akatemian valtiollisena instituutiona voidaan tietysti mielessä katsoa monopolisoineen julkisen mielipiteen. Se määritteli, minkälainen näytelmä täyttää hyvän teatterin kriteerit. Kuten edellä toin esille, Akatemian virallinen kanta oli kuitenkin todellisuudessa päinvastainen kuin pariisilaisen suuren yleisön.

Myös teatterintutkija Bruce McConachie nostaa omassa teatterihistoriakatsauksessaan *Le Cidin* esimerkkitapaukseksi aikakautensa teatterin ja ranskalaisen hallintovallan liitosta. Hänen mukaansa Corneillen näytelmän vieminen Akatemian käsiteltäväksi palveli alun perin kardinaali Richelieun tarkoitusperiä. Richelieu oli 1620- ja 1630-luvuilla Kuningas Ludvig XIII:n hovissa vallan todellinen käyttäjä. *Le Cidin* saaman kohun yhdistäminen hoviin ja Akatemiaan takasi McConachien mukaan sen, että ranskalainen teatteri ajaisi jatkossakin Ranskan valtion asiaa. (Zarrilli, McConachie, Williams, Sorgenfrei 2006, 164.) Corneille otti Ranskan Akatemian tuomiosta ”opikseen”. Hänen kolme seuraavaa tragediaansa *Horace*, *Cinna* ja *Polyeucte* noudattivat hyväksytyjä normeja. Näytelmät nostivat Corneillen ranskalaisen teatterin kärkinimeksi ja lopulta Ranskan akatemian jäseneksi vuonna 1647. Myös Racine osallistui pönkittämään Corneillen ja

Akatemian hegemoniaa nimitessään tämän ranskalaisen teatterin tärkeimmäksi uudistajaksi sekä mieheksi, joka korvasi töissään tunteen järjellä ja säännöttömyyden järjestyksellä. (Wickham 1985/1992, 150.)

Ilmaiseksi ei myöskään Molière suosiotaan saanut. Ennen nousuaan aateliston ja kuningas Ludvig XIV:n suosioon Molière, alkuperäiseltä nimeltään Jean-Baptiste Poquelin, oli ehtinyt olla pieleen menneiden teatterikokeilujen vuoksi velkavankeudessa sekä kiertää ryhmänsä kanssa 12 vuotta Ranskan maaseutuja. Vuodet muokkasivat Molièresta kuitenkin taitavan komediakirjoittajan. Ensimmäinen läpimurtokomedia *L'Étourdi* oli kirjoitettu kaksitoistatavuiseen aleksandriinimitaan, joka tuolloin oli vakiinnuttanut asemansa sekä tragedioiden että komedioiden runomittana. Merkillistä kyllä Molière kirjoitti vain murto-osan näytelmistään tuohon Akatemialle mieluisaan muotoon. (Wickham 1985/1992, 150.) *L'Étourdin* kirjoittaminen aleksandriiniin voidaan kuitenkin katsoa osoittavan Molièren taktista pelisilmää. Myöhemmin komedian taitaja Molière sai rinnalleen Racinen, joka seurasi Corneille'ta Ranskan tunnetuimpien tragedioiden kirjoittajana. Kuvaa täydensi Lully, joka uudisti ranskalaisen musiikkidraaman. (Wickham 1985/1992, 152.)

McConachien mukaan Ranskan uusklassisen draamakirjallisuuden vankka asema voidaan nähdä myös osana aikansa eurooppalaista draamakirjallisuuden institutionalisoitumiskehitystä. Hän hahmottaa teatterin tuotantomalleissa 1500-luvun puolivälistä alkaen kaksi pääsuuntausta: commedia dell'arten ja tekstilähtöisen draamateatterin. Siinä missä commedia dell'arte -esitykset kierrättivät samaa draamallista materiaalia vuodesta toiseen, draamalähtöinen teatteri etsi jatkuvasti uusia kirjailijoita ja näytelmiä. (Zarrilli et al. 2006, 155, 157.) 1620-luvulle tultaessa näytelmiä luettiin Euroopan maissa suhteellisen paljon. Draamakirjallisuuden lukemista pidettiin jopa varsinaisia esityksiä merkittävämpänä teatterista nauttimisen tapana. (Zarrilli et al. 2006, 163.) Tätäkin taustaa vasten Ranskan Akatemian merkittävä yhteiskunnallinen asema on varsin ymmärrettävä.

Ranskan ja Suomen teattereiden tuotantokoneistojen rakenteessa olevat eroavaisuudet tulevat esiin hovi- ja kansanteatteriperinteitä tarkastellessa. Ranskassa nykymallisen teatterin alku on hovissa, jossa esitykset tehtiin kuninkaan luvalla aateliston jäsenistä koostuvalle yleisölle. Suomessa sen sijaan teatterin alkuperäinen toiminta-ajatus oli toimia kansaa integroivana tekijänä. Yhteistä näille kahdelle perinteelle kuitenkin on, että teatteri oli vahvasti osa valtion hallintoa. Molemmissa tapauksissa teatteri oli vahvasti sidottu hallitsevan kansanosan tarkoitukseen.

## 2.4. Avantgarde haastaa klassisen perinteen

Entä miten ranskalaisen teatterin päävirtaukset kehittyivät usklassiselta ajalta nykyaikaan siirryttäessä? Lähestyn kysymystä tutkimalla avantgarde-liikkeiden vaikutusta eurooppalaiseen teatteriin. Bruce McConachien mukaan 1880-1935 välisenä aikana kansainväliset avantgardistiset suuntaukset vaikuttivat suuresti modernin teatterin innovaatioiden syntyyn. Avantgarden perinnön suurin arvo on hänen mukaansa kuitenkin siinä, että liikkeet haastoivat konventionaalisia tottumuksia ja näin ollen avasivat tien uusille tavoille tehdä ja katsoa teatteria. Naturalismi, symbolismi, ekspressionismi sekä venäjällä vahvassa vireessä olleet futurismi ja konstruktivismi etsivät kaikki uudenlaisia ilmaisumuotoja teatterille. (Zarrilli et al. 2006, 331-338.) Roland Barthes näkee, että 1800-luvun puoliväliin tultaessa klassinen kirjallisuus alkoi menettää valta-asemaansa. Yhteiskunnan rakenne muuttui mm. teollistumisen myötä ja samalla porvaristo joutui uudenlaiseen historialliseen asemaan. Klassinen kirjallisuus ei enää ollut universaali totuus vaan kirjailijat alkoivat tulkita aikansa merkkejä myös modernimpien kirjallisuuden tyyli-lajien avulla. (Barthes 1953/1967, 57.) Myös Worthen viittaa tässä asiassa Barthesiin kuvaillessaan teatterin retoriikan siirtyessä klassismista kohti modernia realismia (Worthen 1992, 13). Nostan kuitenkin seuraavaksi tarkastelupisteeksi ensimmäisen maailmansodan jälkeisen ajan: dadaistien ja surrealistien valtakauden.

Ensimmäistä maailmansotaa seurasi iloinen 1920-luku, jolloin ihmiset alkoivat jälleen käydä paljon julkisissa vapaa-ajan tilaisuuksissa, kuten teatterissa. Professori Bettina L. Knapp kuvailee 1920-luvun Pariisin teatterimaailman tarjonnan esityksiä jokaiseen makuun. Comédie-Françaisen ja Odéonin kaltaisten suurten teatterien ohjelmistoissa pyöri perinteisiä ranskalaisen näytelmäkirjallisuuden suurmiesten, kuten mm. Corneillen ja Molièren, näytelmiä. Näiden teattereiden rinnalle alkoi kuitenkin ilmestyä niin sanottuja bulevarditeattereita, jotka tarjosivat selvästi viihteellisempää ohjelmistoa. (Knapp 1985, 1-2.) Bréen ja Morot-Surin näkemyksen mukaan Pariisi oli jopa ainoa kaupunki Ranskassa, jossa 1920-luvun alussa saattoi ylipäättään kokea elinvoimaista teatteria (Brée, Morot-Sur 1984/1990, 236).

1910- ja 20-lukujen taitteessa taiteen kentillä, myös esittävän taiteen piirissä, dadaistit ja surrealistit alkoivat saada entistä enemmän jalansijaa. He haastoivat töissään perinteisen loogisuutta ja psykologista uskottavuutta korostavan maailmankuvan. Vanhat periaatteet korvattiin sattuman ja irrationaalisuuden käsitteillä. Esikuvinaan dadaisteilla ja surrealisteilla olivat kokeelliset draamakirjailijat kuten Alfred Jarry ja Guillaume Apollinaire, jotka omissa töissään olivat hylänneet ns. ”well-made playn” psykologisuuden ja eheyden pelisäännöt. (Knapp 1985, 11.) Dadaismi syntyi

keskellä ensimmäisen maailmasodan julmuuksia puolueettomassa Sveitsissä hetkenä, jolloin suursota ei osoittanut merkkiäkään mahdollisesta päättymisestä (Knapp 1985, 16). Zürich tarjosi turvapaikan monille sotaa paenneille taiteilijoille. Heidän joukossaan oli myös suuri määrä ranskalaisia. Ei olekaan ihme, että dadan alun katsotaan sijoittuvan Cabaret Voltaire -nimisessä yökerhossa järjestettyihin esityksiin. (Zarrilli et al. 2006, 335, 339.) Sodan jälkeen nuori taiteilijasukupolvi halusi kapinoida perinteisiä porvarillisia arvoja, kuten kunniaa ja isänmaata, vastaan. Knappin mukaan kapinointi johtui siitä, että dadaistien ja surrealistien perimmäinen tarkoitus oli kunnioittaa elämää. Sodan aikana julmuuksia oikeutettiin julkisessa keskustelussa nimenomaan porvarillisen maailmankuvan säilyttämisellä. Voidaan siis sanoa, että dadaismi käynnisti taiteen kentällä tapahtuvan maailman ja yhteiskunnan uudelleenarvioinnin. (Knapp 1985, 16.)

Dadaismin isänä pidetään Tristan Tzaraa (Knapp 1985, 15). Hänelle kirjoittaminen oli lähtökohtaisesti sanojen merkityksen uudelleen määrittelemistä ja niiden alkukantaisen, ritualistisen tason löytämistä. Taiteen voidaan sanoa olleen Tzaran keino vastustaa porvarillisen maailmankuvan eheyttä ja kartesiolaista loogisuutta. Hänen katsotaan suosineen eräänlaista antikirjallisuutta, joka hyödynsi epäloogisia seuraussuhteita ja ajatuskulkuja sekä rikkoi perinteisiä syntaktisia rakenteita ja semanttisia arvotuksia. (Knapp 1985, 21, 23.) Tzaralle teatteri ei ollut viihdettä tai ajanvietettä vaan luonnollinen jatkumo hänen pyrkimyksilleen provosoida ja horjuttaa katsojia pois näiden tottumuksista. Hän hylkäsi draamatekstiensä osalta teatterilliset konventiot kuten psykologisen eheyden. (Knapp 1985, 26.) Sodan jälkeen Tzara matkusti Ranskaan ja Pariisiin, missä hän kohtasi mm. kirjailija André Bretonin ja tämän tuttavapiirin (Zarrilli et al. 2006, 339). Bruce McConachie ei pidä yllättävänä, että avantgarde-liikkeistä monet olivat suosittuja Ranskassa. Ranskassa 1700-luvun valistusajasta lähtien älymystö, taiteilijat, tieteilijät ja filosofit olivat tottuneet kokoontumaan julkisille paikoille keskustelemaan ja väittelemään elämän ja taiteen luonteesta. Jopa sana avantgarde on ranskaa ja tarkoittaa sotaväen etujoukkoa. (Zarrilli et al. 2006, 331-332.)

Tzaran tunnetuimpana näytelmänä pidetään teosta nimeltä *The Gas Heart*. Näytelmä kantaesitettiin Pariisissa vuonna 1921. Tzara loi näytelmässä käyttämänsä kielen avulla uusia ajallisia ja paikallisia merkityksiä. *The Gas Heart* sisälsi lisäksi henkilöhahmoja, joiden nimet olivat ihmisen kasvonosia. Nenä, Suu, Silmä ja Niska -nimiset henkilöt esiintyivät keskenään epäkonventionaalisissa yhteyksissä. Korva esimerkiksi saattoi puhua Silmälle tai Suulle. Näin Tzara vapautti hahmonsa länsimaisesta eheän kokonaisuuden normistosta. (Knapp 1985, 29-30.) Knappin mukaan esityksen koettiin olevan rohkea kokeilu yleisön vieraannuttamiseksi. *The Gas Heart* esitettiin uudelleen



vuonna 1923 osana viihteellisempää iltamaa, joka sisälsi myös Stravinskin musiikkia ja Apollinainen runoja. Tzaran ja muiden dadaistien mielestä teoksen uudelleen esittäminen oli kuitenkin suuri pettymys. Koska näytelmä oli jo aiemmin koettu, se oli menettänyt shokkiarvonsa. (Knapp 1985, 34.)

Knappin tulkinnan mukaan dadaistit avasivat oven, josta surrealistit astuivat sisään (Knapp 1985, 18). Surrealistit alkoivat jo 1920-luvun alkuvuosina erottautua dadaistisesta suuntauksesta (Brée, Morot-Sir 1984/1990, 168). Suuntauksen johtohahmoksi nousi kirjailija André Breton, joka vuonna 1924 kirjoittamallaan Surrealismen manifestilla konkretisoi dadaisteihin tehdyn pesäeron (Zarrilli et al. 2006, 340). Surrealistit alkoivat luoda teoksiaan, kuten näytelmiään, ns. automaattikirjoituksen avulla. He pyrkivät kirjoittamaan tavalla, joka muistutti ajatuksenvirtaa. Rationaalisen ajattelun mekanismit karsittiin kirjoitusprosessista ja teoksista pois. Brée ja Morot-Sir näkevät Bretonin yrittäneen häivyttää ihmisen ja hänen alitajuntansa rajaa. Alitajunnan kautta olisi mahdollista saada ihmisen hengen todelliset voimavarat käyttöön. (Brée, Morot-Sir 1984/1990, 171.) Tavoitteena oli dadaistien osoittaman tien mukaisesti näin kapinoida yhteiskunnan asettamia normeja vastaan (Knapp 1985, 17).

Knapp mainitsee Bretonin draamatöistä esimerkkinä Pariisissa vuonna 1920 kantaesitetyn näytelmän *If you please*. Surrealismen tavoitteleman kapinoinnin näkökulmasta näytelmä ei ole suinkaan ongelmaton. Automaattikirjoitus loistaa teoksessa poissaolollaan, sillä näytelmästä on erotettavissa sekä juoni että henkilöhahmot. (Knapp 1985, 40.) Vuoden 1920 esityksen lavastus viittasi lähes suoraan aikakautensa bulevardiesitysten toteutukseen. *If you please* haastoi kuitenkin ns. well-made-playn rakenteensa kautta. Vaikka näytelmä olikin jaettu perinteisiin näytöksiin, ei niillä ollut keskenään mitään tekemistä. Väliajan jälkeen näyttämölle nousi kaksi näyttelijää, jotka alkoivat tuoda esille näytelmän kirjoittajien Bretonin ja Soupault'n haluttomuuden esittää näytelmä loppuun saakka. Esitys päättyi hämmennyksen tilaan. Knappin mukaan Breton pyrki *If you please* avulla haastamaan ranskalaiselle kerrontaperinteelle tyypillisen yhteenveto-ajatuksen. (Knapp 1985, 44-45.)

Entä minkälaisena ranskalaisen teatterin historiallinen tausta hahmottuu kun sitä tarkastelee näiden kahden aikakauden, uusklassismin ja avantgarden, lävitse? Ensituntumalta nuo kaksi aikakautta tuntuvat täysin erilaisilta. Uusklassinen aikakausi rajasi niin teatterin kuin kaikki muutkin taiteet tiukkojen sääntöjen sisään. Avantgarde sen sijaan haastoi vallalla olevat taiteen tekemisen ja kokemisen normistot. Väitän kuitenkin, että molempien suuntausten edustama teatteri määritteli itsensä suhteessa draamatekstiin. Uusklassismi vaali hyväksytystä kirjallisuudesta kumpuavaa

teatteria. Avantgarde sen sijaan hylkäsi koko tekstin edustaman loogisuuteen ja järjestykseen perustuvan maailmankuvan. Avantgarde oli uusklassismin negaatio, jolle draamateksti merkitsi vedenjakajaa. Dadaismin ja surrealismin vaikutuksesta myöhempään draamakirjallisuuteen voidaan todeta, että ainakin Knappin mukaan Tzaran näytelmän *The Gas Heartin* voidaan nähdä vaikuttaneen Beckettin ja Ionescon kirjalliseen tuotantoon (Knapp 1985, 29, 13). Mielenkiintoista on, että myös nykyinen draamallinen retoriikka määrittelee itsensä samalla logiikalla kuin uusklassismin ja avantgarden kaltaiset tyyliuuntaukset. Määrittävä tekijä on juuri suhtautuminen draamatekstiin.

Tulen seuraavassa luvussa tutkimaan tarkemmin *Lohikäärmeiden melankolian* ja *Läntisen satamalaiturin* edustamaa draamallista retoriikkaa. Huomioitakoon kuitenkin jo nyt, että draaman jälkeinen teatteri -termi kuvaa teatterin nykytilaa, jossa valta-asema ei enää ole yksistään näytelmätekstillä vaan vaihtelevasti monilla teatterin eri osa-alueilla. Sekä historiallinen että draamallinen retoriikka määrittyy samojen parametrien avulla. Molemmat määrittelevät itsensä suhteessa draamatekstiin. Tätä taustaa vasten pidän mahdollisena, että tutkimani teatteriesitykset edustavat itse asiassa kahta erilaista teatterihistoriallista retoriikkaa. *Lohikäärmeiden melankolia* muistuttaa avantgardistista tyyliuuntausta. Esityksessä puhuttu kieli on korostetun minimaalisessa osassa. Harvat repliikit puhutaan kielellä, joka ei edes ole esittävän ryhmän jäsenten äidinkieli. *Läntinen satamalaituri* taas noudattaa klassisempaa tyyliuuntaa. Lähtökohtana on moderni ranskalainen draamaklassikko, jonka toteutuksessa näytelmätekstin verbaalinen ja fyysinen artikulaatio ovat korostetussa asemassa.

Olen tässä pääluvussa käsitellyt teatterin tuottamisen ja vastaanottamisen konteksteja Suomessa ja Ranskassa historiallisesta näkökulmasta. Koen tuotannon käsittelyn olevan tutkielmani kannalta mielekästä siksi, että uskon kysynnän ja tarjonnan lakien pätevän myös teatteritaiteen parissa. Teatteritarjonnan systemaattinen ohjaaminen määrittää myös teatterin vastaanottamisen puitteita. Yhteenvedon totean, että teatterin sisältöjä on säädelty ja johdateltu institutionaalisesti molemmissa maissa. Vaikkei näiden kahden maan teatteriperinteitä voikaan tarkkarajaisesti määritellä, voidaan kuitenkin todeta, että ranskalainen teatteri on perinteiltään huomattavasti suomalaista teatteria vanhempi. Ranskan Akatemian johdattamana 1600-luvulla draamakirjallisuuteen perustuva teatteri oli vakiinnuttamassa asemaansa osana maan virallista teatterikenttää. Vertailun vuoksi todettakoon, että Suomessa ensimmäinen suomenkielellä kirjoitettu romaani *Seitsemän veljestä* julkaistiin vasta noin 250 vuotta myöhemmin vuonna 1870 (Seppälä, Tanskanen 2010, 48). On todettava, että molempien maiden teatterissa draamatekstillä on vahva asema. Uskon kuitenkin, että Ranskassa sitä

on tuettu institutionaalisesti vahvemmin kuin Suomessa. Vaikkei esitysten tuotannollisen rahoitusrakenteen tutkiminen olekaan tutkielmani keskiössä, on pelkkä pintaraapaisu osoittanut, että draamallista retoriikkaa on Ranskassa tuettu kautta aikojen monien eri instituutioiden avulla. Vuodesta 1635 lähtien Ranskan Akatemialla on ollut tuomioistuimen valta kirjallisuuteen ja kielelliseen ilmaisuun liittyvissä kysymyksissä. Haastattelemieni näyttelijöiden kokemukset CNSAD-oppilaitoksessa kuvaavat, kuinka draamallisella retoriikalla oli ainakin 1990-luvulla vahva asema Ranskan valtion tukemassa näyttelijäntöön koulutuksessa. Lisäksi on hyvä huomioda, että *Läntisen satamalaiturin* tuottanut Théâtre National de Bretagne on Bretagnen alueen kansallisteatteri ja draamataiteen keskus (<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Disciplines-et-secteurs/Theatre-spectacles/Organismes/Centres-Dramatiques-Nationaux-CDN-et-Regionaux-CDR>). Ranskassa Théâtre National de Bretagnen kaltaiset alueelliset näyttämötaiteen keskuksat ovat valtion tukemia toimia, joilla kansallista kulttuuria pyritään tukemaan ja ylläpitämään ympäri maata (Méreuze 2013). On hyvä muistaa, että Ranskan kokoisessa maassa teatterin kenttä on monimuotoinen. Oman tutkielmani valossa voidaan kuitenkin päätyä siihen oletukseen, että esimerkiksi draamasta irtioton tehnyttä retoriikkaa on havaittavissa enemmän yksityisellä puolella kuin valtion tukemissa instituutioissa. Tutkielmassani esiin noussut yksityisen Jacques LeCoq -oppilaitoksen opetuksessa draamallinen retoriikka loistaa poissaolollaan. Tutkimistani esityksistä *Lohikäärmeiden melankolia* puolestaan edusta selkeästi enemmän draaman jälkeisen teatterin retoriikkaa. Huomionarvoista on, että sen on tuottanut vapaa monitaiteellinen ryhmä Vivarium Studio.

Uskon, että historiallinen näkökulma on syytä ottaa huomioon ranskalaisten teatteriesitysten Suomessa saamaa vastaanottoa tarkastellessa. On kuitenkin hyvä huomata, että globalisaation vaikutukset näkyvät enenevässä määrin myös nykyteatterissa. Kansainväliset teatterituotannot ovat nykyisellään osa teatterin arkipäivää. Tästä esimerkkeinä mainittakoon vaikkapa Prospero-hankkeen tuotannot, jotka ovat mahdollisia yhteisen eurooppalaisen rahoituksen ansiosta (Tutkivan teatterityön keskus 2012, 34, 39). Perinteet ja käsitteet liikkuvat kulttuuristen rajojen yli ja vaikuttavat toisiinsa voimakkaammin kuin koskaan ennen.

### **3. Draamallisen retoriikan vaikutus esitysten *Lohikäärmeiden melankolia* ja *Läntinen satamalaituri* vastaanotossa**

Tässä luvussa käsittelen esitysten *Lohikäärmeiden melankolia* ja *Läntinen satamalaituri* draamallista retoriikkaa sekä sen vaikutusta esitysten vastaanottoon. Kuten jo tutkielmani analyysiosuudessa totesin, esitykset ovat keskenään hyvin erilaisia. Niiden voidaan katsoa

ilmentävän mielenkiintoisella tavalla draaman jälkeisen teatterin tilaa. Draamatekstin näkökulmasta esitykset ovat lähes toistensa vastakohtia: siinä missä *Lohikäärmeiden melankoliassa* puhuttu teksti loistaa poissaolollaan *Läntisessä satamalaiturissa* kaikki esityksen osa-alueet tuntuvat tähtäävän draamatekstin huolelliseen artikulointiin. Toisin sanoen erilaiset draamalliset retoriikat ovat muodostaneet kaksi täysin erilaista esitystekstiä. Tämä luku pohtii myös sitä, miten nämä erilaiset esitystekstit toimivat teatterin tekijöiden sekä katsojien välisen kommunikaation kohtaamispaikkana.

Teatteriteoreetikko Hans-Thies Lehmann pyrkii määrittelemään teoksessaan *Draaman jälkeinen teatteri* nykyteatteriesitysten muuttunutta suhdetta draamatekstiin. Hän vahvistaa edellisessä pääluvussa esittämäni kuvauksen draamateatterin asemasta mainitsemalla, että varsinkin eurooppalaisessa teatterissa vallitsi vuosisatojen ajan draamallisen tekstin ylivalta. Lehmannin mukaan näyttelemisen, joka pyrkii jäljittelemään kirjoitettua draamaa, tuottaa tekstivaltaisia teatteriesityksiä, jotka ilmenevät näyttämöllä konkretisoitujen puheiden ja tekojen sarjoina. (Lehmann 1999/2009, 49.) Lehmannin mukaan draamallisen ja draaman jälkeisen teatterin ero voidaan nähdä myös maailmankatsomuksellisenä erona. Vuosisatojen ajan, aina kirjapainotaidon syntymisen ajoista alkaen, kirjoitettu teksti on ollut dominoivassa asemassa. Ihminen on omaksunut lineaaris-peräkkäisen havainnoimisen. Havainnointitapa on kuitenkin aikojen saatossa muuttunut. Maailmamme ei ole nykyään vain lineaarinen vaan myös simultaaninen ja moniulotteinen. (Lehmann 1999/2009, 41.) Lehmannin mukaan draamallisen teatterin periaatteena on, että ”teatterissa havaittu voidaan yhdistää ”maailmaan” eli kokonaisuuteen”. (Lehmann 1999/2009, 50.) Draamallisen teatterin ylivallan loppu on hetki, jolloin se ei enää toimi maailmakuvan mallina vaan ainoastaan yhtenä mahdollisena teatterin olomuotona. (ibid.) Dramaturgi ja ohjaaja Katariina Numminen tulkitsee Lehmannin sanoman niin, että draamateatterin ja draaman jälkeinen teatteri voidaan karkeasti yleistäen sanoa olevan saman taidelajin, teatterin, kaksi eri lajityyppiä (Numminen 2010, 29). Nummisen mukaan Lehmannin käsitettä on kritisoitu siitä, että se korostaa juuri draaman merkitystä teatterin ymmärtämisen lähtökohtana (Numminen 2010, 23). Omassa tutkielmassani draaman jälkeisen teatterin käsite toimii kuitenkin hyvin tutkimieni esitysten draamallisen retoriikan avaajana. Juuri tapa käsitellä näytelmätekstiä erottaa esitykset *Lohikäärmeiden melankolia* ja *Läntinen satamalaituri* toisistaan. Ja kuten edellisessä luvussa totesin, suhde draamatekstiin on määrittävä tekijä myös historiallisesta retoriikasta puhuttaessa.

Tässä pääluvussa nousee esille kaksi draamallista retoriikkaa, joiden avulla tarkastelen tutkimuksen kohteena olevia esityksiä. Lehmann edustaa retoriikkaa, joka pyrkii ymmärtämään draamatekstin

ylivallasta vapautunutta teatteriesitystä. W. B. Worthenin retoriikat sen sijaan pyrkivät hahmottamaan draamatekstiin, näyttämöllepanon ja katsojan tulkinnan välistä suhdetta. Näin ollen kirjoittaessani *Lohikäärmeiden melankoliasta*, jossa ei käytännössä ole kirjoitettua näytelmätekstiä ollenkaan, avaan esityksen mekanismeja enemmän Lehmannin käsitteiden avulla. Sen sijaan *Läntistä satamalaituria* tutkiessani käytän enemmän Worthen käsitteistöä. Hänen käsitteistöstään tutkimuksessani esiin nousee varsinkin poeettisen teatterin retoriikka. Tässä yhteydessä on kuitenkin hyvä muistaa, etteivät eri retoriikat ole täysin yksiselitteisiä tai toisiaan poissulkevia. Vastakkaisiltakin vaikuttavat käsitteet saattavat lainata merkityksiä toisiltaan. Esimerkiksi realismin retoriikan Worthen määrittelee ymmärtävänsä 1800-luvun loppupuolella vakiintuneeksi teatteriksi, jossa kirjallisuus, teknologia ja yhteiskunta muodostavat ideologisen projektin. Hän kuitenkin muistuttaa, että vaikka monet tyyllisuuntaukset ovatkin syntyneet realistisen teatterin retoriikan edustaman ideologian kritiikiksi, monet näistä sisältävät myös merkkejä vastustamansa ideologian rakenteista. (Worthen 1992, 14.)

Uskonkin, etteivät *Lohikäärmeiden melankolia* sen paremmin kuin *Läntinen satamalaiturikaan* ole yksiselitteisesti joko draamallisen tai draaman jälkeisen teatterin edustajia. Väitän, että esitykset sisältävät merkkejä molemmista retoriikoista. Esitysten tarkkarajainen luokittelu ei olisikaan tutkimukseni kannalta kovinkaan hedelmällistä. Sen sijaan pyrin erittelemään ja ymmärtämään esitysten draamallisia piirteitä. Pohdin myös, miten nuo piirteet vaikuttavat toisesta kulttuurista peräisin olevan esityksen vastaanottamiseen. Tässä yhteydessä tarkastelen esitysten draamallisia piirteitä reseptiotutkijoiden Hans Robert Jaussin ja Wolfgang Iserin käsitteiden avulla.

Fischer-Lichten mukaan esitystekstit rakentuvat teatterillisistä merkeistä, jotka muodostavat merkityksiä sekä kielellisiin että ei-kielellisiin elementteihin (Fischer-Lichte 1983/ 1992, 173, 179). Teatterintutkija Susan Bennetin mukaan juuri esitysteksti on vastaanoton kannalta oleellinen paikka. Bennett on tutkinut mitä esityksen vastaanotolle tapahtuu, mikäli esittäjiltä ja katsojilta puuttuu yhteinen ”työkieli”. Hän korostaa sitä, että yhteisen kielen on löydettävä esityksestä itsestään. Toisin sanoen esitystekstin on onnistuttava kiinnittämään katsojan mielenkiinto esitykseen. (Bennett 1997, 200.) Esitystekstin merkitys korostuu entisestään *Lohikäärmeiden melankolian* ja *Läntisen satamalaiturin* vastaanottoa tutkittaessa. Esitykset saapuvat teatteritapahtumaan eri kulttuurisesta kontekstista kuin katsojat. Näin ollen ei voida lähtökohtaisesti olettaa, että esiintyjillä ja katsojilla olisi sama äidinkieli. Esitystekstistä muodostuu teatteritapahtuman kommunikaation ensisijainen tapahtumapaikka.

Kuten johdantoluvussa esitin, monet vastaanottotutkimuksessa käytetyt teoriat on aikojen saatossa lainattu kirjallisuudentutkimuksen puolelta. Esimerkiksi professori Marvin Carlsonin mukaan kirjallisuudentutkimuksessa suosittua ns. reader-response-teoriaa, joka näkee lukijan suuren merkityksen taideteoksen ”kanssaluojana”, voitaisiin hyödyntää teatteriesityksen vastaanottotutkimuksessa laajemminkin. Osallistuohan teatteriesityksen katsoja huomattavasti kaunokirjallisen teoksen lukijaa aktiivisemmin itse taideteokseen. Yhtenä teatteritutkimuksen saralla mahdollisesti käyttökelpoisena kirjallisuudentutkimuksen teoriana Carlson pitää Wolfgang Iserin tarkastelemaa konkretisaation prosessia, jossa juuri tekstin ja lukijan vuorovaikutussuhde on keskeinen. (Carlson 1989, 64-65.) Iser itse kuvailee konkretisaatiota prosessiksi, jossa kaksi vastakkaista voimaa, taiteellisuus (artistic) ja esteettisyys (aesthetic), ovat vuorovaikutussuhteessa. Hän mieltää taiteellisuuden kirjailijan luomaksi tekstiksi ja esteettisyyden puolestaan lukijan tekstistä tuottamaksi ymmärrykseksi. Tässä vuorovaikutussuhteessa taideteos itsessään ei toteudu kirjailijan tekstissä tai lukijan ymmärryksessä vaan jossain näiden kahden vastavoiman välillä. (Iser 1978/1980, 21.) Carlson näkee Iserin teorian hyödyllisyyden teatteritapahtuman vastaanoton tutkimisessa juuri siksi, että se huomioi vastaanottajan aktiivisuuden osana taideteoksen toteutumista (Carlson 1989, 65).

Vastaanottotutkimuksen tekijät ovat pitkään etsineet vastauksia hyvin samankaltaisiin kysymyksiin. Tavalla tai toisella he ovat pyrkineet ymmärtämään syvemmin taideteoksen ja sen kokijan välistä vuorovaikutusta. Yllättäen yhtäläisyyksiä on löydettävissä sekä perinteisen retoriikan että kirjallisuuden tutkimuksen välillä. Esimerkiksi sekä retoriikan tutkija Kenneth Burken identifikaatio että reseptiotutkija Wolfgang Iserin konkretisaation prosessi pyrkivät molemmat löytämään vuorovaikutussuhteista hetkiä, jolloin vastaanottaja muodostaa oman ymmärryksensä. Ja kuten johdantoluvussa toin esille, myös Worthen on perustanut teoriansa Burken body of identifications - käsitteelle määrittäessään omaa draamallisen retoriikan käsitteistöään. Jauss puolestaan tarkastelee taideteoksen vastaanoton prosesseja nimenomaan kokijan näkökulmasta. Hän korostaa kokijan oman historian merkitystä osana taideteoksen ymmärtämistä. Viime kädessä kaikissa taideteoksen vastaanottoa käsittelevissä tutkimuksissa yhdistävä tekijä lienee kuitenkin kokijan ja taideteoksen välinen vuorovaikutus. Pohtiessani tässä luvussa *Lohikäärmeiden melankolian* ja *Läntisen satamalaiturin* vastaanottoa koenkin siis tutkivani niissä tapahtuvaa taideteoksen ja sen vastaanottajan muodostamaa vuorovaikutusta. Vastaanottaja, eli tässä tapauksessa katsoja, muodostaa tulkintansa esityksestä Iserin määrittelemän konkretisaation kaltaisten prosessien kautta, jossa jokin teatteriesityksen sisältämä elementti kutsuu hänet osallistumaan esityksen tuottamiseen.

Esitysteksti on siis tutkimani teatteriesityksen ja sen katsojan välisen kommunikaation kohtaamispaikka.

### **3.1. *Lohikäärmeiden melankolian draamallinen retoriikka***

Siirryn selvittämään, minkälaisista draamallisista retoriikoista Vivarium Studion *Lohikäärmeiden melankolian* esitysteksti koostuu sekä miten nämä retoriset elementit vaikuttavat esityksen vastaanottoon. *Lohikäärmeiden melankolia* sisältää selvästi draaman jälkeisen teatterin piirteitä. Se on pienieleisiin näyttämöllisiin oivalluksiin perustuva esitys, jossa henkilöhahmoilla tai vuorosanoilla ei sinänsä ole suurta merkitystä. Nummisen mukaan draaman jälkeinen teatteri kulkeekin interpersoonallista eli henkilöiden välisiin suhteisiin perustuvan draaman traditiota vastaan. Renessanssiajalta periytyvä draamateatteri rakentuu sellaisen maailmankuvan varaan, jonka keskiössä on toimiva ihminen. (Numminen 2010, 23.) Lehmann keskittyy omassa teatteriretoriikassaan merkillisen vähän subjektin käsitteeseen ja siihen, miten subjektin merkitys muuttuu siirryttäessä draamallisesta teatterista draaman jälkeiseen teatteriin. Hän mainitsee kuitenkin ”puhtaasta” draamasta puhuessaan kuinka sankariyksilön inhimillisestä todellisuudesta rakentui perinteisen draamakirjallisuuden sosiaalinen sisältö. Lehmann myös kuvaa tämän ihmisten väliseen puheeseen perustuvan todellisuuden kriisiytyneen 1880-luvulta alkaen. (Lehmann 1999/2009, 97.) Subjektin kannalta tämä voidaan tulkita siirtymiseksi draamakirjallisuuden psykologisesti uskottavista henkilöhahmoista kohti sirpaleista ihmiskuvaa. 1600-luvun Ranskan Akatemia olisi varmasti antanut *Lohikäärmeiden melankolian* työryhmälle huutia sen edustaman pinnallisen ja epäuskottavan ihmiskuvan vuoksi.

Ihmisen merkityksen muuttuminen maailmankuvan perustana on nähtävissä myös *Lohikäärmeiden melankoliassa*. Quesnen johdolla Vivarium Studion työryhmä toimii teoksen esitystekstin laatijana. Kuten edellä käy ilmi, he ovat koonneet esitystekstin draaman jälkeisen teatterin elementtejä hyödyntäen. Esityksessä on ainoastaan yksi henkilöhahmo, joka mainitaan nimeltä: Isabelle. Hänen pääasiallinen funktionsa esityksessä on toimia yleisönä rokkareille, jotka esittelevät huvipuistoaan. Isabelle on toisin sanoen esityksen sisäinen katsoja. Elokvakäsikirjoittaja Anders Vacklin määrittelee katsojan edustajan roolifunktion olevan tarinassa vallitsevien olosuhteiden ja tilanteiden ihmetteleminen. Katsojan edustaja ei osallistu aktiivisesti tarinan toimintaan vaan yksinkertaisesti toimii kuten katsoja toimisi. (Vacklin 2008, 61.) Teatterintutkimuksen professori Freddie Rokem puolestaan antaa tämän tyyppiselle henkilöhahmolle todistajan funktion (Rokem 2003, 112). Voidaan siis sanoa, että *Lohikäärmeiden melankoliassa* Isabellen hahmon avulla esityksen

maailmaa esitellään myös katsojille. Muistakaan esityksen henkilöhahmoista ei kukaan nouse toisia merkittävämpään aktiivisen toimijan osaan.

Monet esityksen nähneistä toimittajista todentavat kirjoituksissaan henkilöhahmojen merkityksellömyyden ja osoittavat näin ollen *Lohikäärmeiden melankolian* noudattavan tältä osin draaman jälkeisen teatterin retoriikkaa. Suomalaiset toimittajat huomioivat vähäeleisen näyttelijäntyön. Esimerkiksi Helsingin Sanomien kriitikko Suna Vuori kuvailee näyttelijäntyön olevan riisuttua kuten elokuvassa tai elämässä (Vuori 2009). Ranskalaiset kriitikot tuntuvat pohtivan syvemmin näyttelijäntyön synnyttämää ihmiskuvaa. Les Trois Coups -nettijulkaisussa esityksestä kirjoittaneen Jean-François Picaut'n mukaan emme tiedä henkilöhahmoista mitään: emme tiedä keitä he ovat tai mistä tulevat. Hänen mukaansa esityksen ihmiskuvan suhteen kaikki hypoteesit jäävät avoimiksi. (Picaut 2010.) Myös Un fauteuil pour l'orchestre -nettijulkaisun kirjoittaja Camille Hazard mainitsee näyttelijäntyön banaaliuden. Hän on kuitenkin kriitikoista ainoa, joka havaitsee yksittäisen teatteri-illuusion konkreettisesti rikkovan teon: yksi näyttelijöistä kaivaa lumipeitettä kuvaavan pumpulimatton alta sähköpistokerasian, jotta erääseen huvipuiston vempaleeseen saataisiin virtaa. Tämä teko tyhjentää illuusion talvisesta metsästä ja muistuttaa yleisöä teatteritilassa tapahtuvasta teatteritapahtumasta. (Hazard 2010.) Lehmannin mukaan draaman jälkeinen teatteri käyttää tämäntapaisia toden mukaantulon -mekanismeja rikkoakseen teatterin kehyksen. Se pyrkii tulemaan ulos draamateatterille ominaisesta fiktiiivisestä kosmoksesta. (Lehmann 1999/2009, 174.) Tekolumen alta kaivettu pistorasia tuo siis arkisen todellisuuden tason mukaan *Lohikäärmeiden melankoliaan*. Näin teatteriesitys pyrkii ulos fiktion kehystämästä kuvasta todentuakseen reaaliaikaisena tapahtumana.

Vaikka *Lohikäärmeiden melankolian* henkilöhahmot eivät olekaan psykologisesti ehjiä, muodostavat ne kuitenkin yhtenäisen ryhmän. Pitkätukkaiset t-paitoihin, nahka- ja farkkutakkeihin pukeutuneet rokkarit edustavat selvästi hevimetallikulttuuria. Myös Isabelle kuuluu osittain tähän genreen, sillä hän on pukeutunut farkkuihin ja Metallica-yhtyeen t-paitaan. *Lohikäärmeiden melankolia* sisältää muutenkin runsaasti viittauksia länsimaiseen populaarikulttuuriin. Esityksen sisältämän populaarikulttuurin kuvaston sarjan täydentävät musiikkikappaleet, joita yksi rokkareista soittaa nokkahuilulla. Tampereen teatterikesässä näkemässäni esityksessä tuo kappale oli Scorpions-yhtyeen *Still loving you*.

*Lohikäärmeiden melankolian* perustilannetta voidaan pitää erittäin mieleenpainuvana. Kaikki tutkimani suomalaiset sanomalehtiartiot kuvailevat esityksen alkukuvaa lukijoilleen lähes samalla



tavalla: auto, jonka sisällä kuusi rokkaria hörppii olutta, on sammunut keskelle talvista metsää. Samoin useat toimittajat muistuttavat esityksen juonen yksinkertaisuudesta. Suna Vuori kirjoittaa, että esityksen juoni sellaisenaan kuulostaa huonolta tv-sketsiltä (Vuori 2009). Jean-François Picaut mainitsee koko esityksen tapahtuvan aivan kuin teoksen aihe itsessään olisi merkityksetön (Picaut 2010). Alkukuvan ja yleisen arkipäiväisyyden aktiivinen huomioiminen korostaa mielestäni esityksen tapahtumattomuuden merkityksellisyyttä. Lyhyesti sanottuna, esityksessä ei tapahdu juuri mitään. *Lohikäärmeiden melankolian* teho on juuri sen verkkaisuudessa ja pienieleisyydessä. Esityksen toiminta koostuu siis pääasiassa siitä, että rokkarit rakentavat vaivihkaa huvipuistoaan näyttämölle. Käytännössä tuo huvipuisto muodostaa koko esityksen maailman, jota Isabelle todistaa. Näin ollen esityksestä voidaankin tehdä tulkinta, jonka mukaan *Lohikäärmeiden melankolia* on eräänlaista teatterin näyttämön muodostamista teatteriesityksen sisälle. Esityksestä Paris Art -nettijulkaisuun arvion kirjoittanut Nathalie Rias huomioi, että rokkarien peräkärri muodostaa konkreettisen esiintymislavan Vivarium Studion esityksen sisälle. Peräkärri toimittaa mm. konserttisalin, lippumyymälän sekä kirjaston virkaa. (Rias 2009.) Vaikka esitys hyödyntääkin vahvasti draaman jälkeisen teatterin retoriikkaa varsinkin edustamansa ihmiskuvan puolesta, nojaa edellä mainittu näytelmä näytelmässä -mekaniikka kuitenkin vahvasti draamateatterin perinteeseen. *Lohikäärmeiden melankoliassa* on siis jonkinlainen metateatterillinen ulottuvuus, jollainen on löydettävissä vaikkapa Shakespearen *Hamletista* tai Tsehovin *Lokista*. Esityksen analysoinnin kannalta Isabellen hahmo nousee tässä yhteydessä jälleen merkitykselliseksi. Rokemin mukaan todistaja-hahmon läsnäolo todentaa esityksen metateatterillisen luonteen. Samat piirteet paljastavat hänen mukaansa ne tavat, joiden varaan esityksen teatterikoneisto rakentuu. (Rokem 2003, 112.)

*Lohikäärmeiden melankoliasta* on mahdollista tehdä myös tulkinta, jonka mukaan esitys itsessään voidaan nähdä yrityksenä määritellä koko draaman jälkeisen teatterin retoriikka. Rokkareiden huvipuiston yksittäisten vempaimien avulla näyttämölle tuodaan myös elämän peruselementtejä kuvaavia merkkejä. Vesi, maa, ilma ja tuli ovat esityksen loppupuolella läsnä muodossa tai toisessa: Tuuli- ja savukoneet liikuttavat ilmaa. Saippuakuplissa yhdistyvät sekä ilma että vesi. Myös jalkakylpylaite hyödyntää vettä. Valonlähteet, kuten vaikka näyttelijöiden käyttämät videoprojektorit voidaan mieltää tulen symboleiksi. Koko esityksen toiminnan, tai draaman jälkeiselle teatterille paremmin sopivan toiminnattomuuden, alkuunpanija on routainen maa, joka on pysäyttänyt rokkareiden Citroënin keskelle talvista maisemaa. Näiden peruselementtien summana *Lohikäärmeiden melankolia* voidaan mieltää kuvaukseksi elämän synnystä. Ennen esityksen loppua yksi rokkareista saattelee Isabelle takanäyttämölle. Lopulta molemmat poistuvat näyttämöltä kohti valtaviin jätesäkkien lomasta loistavaa voivakasta vastavaloa. Loppukuvassa,

ihmisten poistuttua yksitellen näyttämöltä, tilaa hallitsee huojuvien muovisäkkien hiljaisuus. Katsojat todistava ihmisistä tyhjää näyttämöä. *Lohikäärmeiden melankolian* sisäinen katsoja, todistajahahmo Isabelle on juuri poistunut näyttämöltä ja näin ollen katsomossa istuva yleisön jäsenet ovat ainoat esitystä enää todistavat henkilöt. Ihminen on poistunut tai sitten hän ei ole vielä saapunutkaan elämän näyttämölle. Hän on sivuhenkilö, lähes merkityksetön tekijä, niin esityksen kuin draaman jälkeisen teatterin retoriikankin kannalta. Vivarium Studion *Lohikäärmeiden melankoliaan* laatima esitysteksti vie siis lopulta Lehmannin draaman jälkeisen retoriikan äärimmilleen. Näyttelijä, joka teatteritekstin kontekstissa edustaa ihmistä, on poistettu esityksen loppukuvasta. Toisin kuin draamallisen teatterin retoriikassa mikään ei perustu henkilöahmojen inhimillisen todellisuuden varaan rakentuvaan näyttämötodellisuuteen (Lehmann 1999/2009, 97). Mikään ei *Lohikäärmeiden melankoliassa* pohjimmiltaan perustu intersubjektisiin suhteisiin.

Lehmann käyttää draamatekstin ja näyttämötoiminnan välisestä suhteesta termiä häirinnän poetiikka. Hänen mukaansa uuden teatterin historia on mahdollista lukea ”*tekstin ja näyttämön keskinäisen häirinnän* historiaksi”. Hän nostaa esimerkeiksi ohjaaja Heiner Müllerin ja koreografi Pina Bauschin teokset, joissa kielen läsnäololla rikotaan esityksen visuaalisuuden pyörrettä. (Lehmann 1999/2009, 253-254.) Numminen puolestaan puhuu katkoksisista, jotka osoittavat teatteriesitysten ja draaman välisen muuttuneen suhteen. Draaman jälkeinen teatteri pyrkii tuomaan nuo katkokset näkyviin, jotta kielen ja todellisuuden problematiikka todentuisi. (Numminen 2010, 24.) Kielen ja puheen käyttö ovatkin *Lohikäärmeiden melankoliassa* tärkeässä osassa. Esityksessä puhutaan erittäin vähän. Puhe ei sisällä informaatiota vaan on luonteeltaan toteavaa. Se ei synnytä toimintaa vaan paremminkin vahvistaa katsojalle näyttämöllä tapahtuneen toiminnan. Tässä mielessä on kenties liioiteltua mieltää Lehmannin retoriikan mukaisesti *Lohikäärmeiden melankolian* puheen pysäyttävän esityksen visuaalisuuden. Esityksessä teksti paremminkin todentaa näyttämön visuaalisuuden. Henkilöahmojen puheen käyttö Quesnen ohjauksessa ilmentää kuitenkin nykyteatterin irtiotta draamakirjallisuuteen pohjautuvasta teatterista.

Kielellisistä merkityksistä puhuttaessa on myös otettava huomioon *Lohikäärmeiden melankolian* esityskieli: englanti. Ranskalaisesityksen näyttelijät puhuivat Tampereen esityksessä kieltä, joka ei oletettavasti ole heidän oma äidinkieltensä. Näin ollen Lehmannin retoriikan häirinnän poetiikka sekä Nummisen mainitsema katkos draaman ja esityksen välillä korostuu *Lohikäärmeiden melankolian* esityskielen valinnassa. Esitys ei ole draaman vanki, vaan vuorosanat ovat vain yksi teatterillinen elementti muiden joukossa. Tämän lisäksi on kuitenkin olemassa todisteita siitä, että Vivarium Studio on esittänyt *Lohikäärmeiden melankoliaa* myös ranskaksi puhuttuna

(<http://vimeo.com/8571284>). Väitän tämän korostavan ennen kaikkea kirjoitetun draamatekstin ja sen lausumisen olevan esityksen kannalta täydellisen merkityksettömiä. *Lohikäärmeiden melankoliassa* kieli, jolla vuorosanat esitetään, on keino varioida esitystilanteen mukaan halutulla tavalla.

### 3.2. Metateatteri ja populaari *Lohikäärmeiden melankolian* avaimina

Siirryn seuraavaksi tarkastelemaan, miten *Lohikäärmeiden melankolian* draamallinen retoriikka vaikuttaa esityksen vastaanottoon. Pohdin, minkälaisia Wolfgang Iserin määrittelemiä konkretisaation prosesseja Vivarium Studion esitystekstin draamallinen retoriikka mahdollisesti tuottaa. Toisin sanoen pyrin määrittelemään esityksestä ne hetket, jotka kutsuvat katsojan mukaan tuottamaan esityksen merkityksiä. Tämä lähtökohta on löydettävissä suoraan Iserin kirjoituksista. Jos tekstin lukijan oletetaan osallistuvan tekstin rakentamiseen on Iserin mukaan ryhdyttävä etsimään tekstistä rakenteita, jotka mahdollistavat tekstin ja lukijan vuorovaikutuksen. (Iser 1978/1980, 21.) Toisaalla Iser kuvailee lukemisen olevan tekstin ja lukijan välinen mielikuvituksen peli tai leikki, joka on luonteeltaan kaksisuuntaista kommunikaatiota. Hänen mukaansa lukijan nautinto syntyy sillä hetkellä, jolloin hänen lukukokemuksestaan tulee produktiivinen. Toisin sanoen lukijan ja tekstin vuorovaikutus todentuu silloin, kun teksti tarjoaa lukijalle mahdollisuuden käyttää omia kykyjään. (Iser 1978/1980, 108.) Teksti ei siis Iserin mukaan synny itsestään vaan lukija osallistuu sen tuottamiseen. Oman tulkintani mukaan *Lohikäärmeiden melankoliasta* voidaan nostaa esille kaksi merkittävää konkretisaation prosessia. Ensimmäisenä näistä nostan esille esityksen metateatterillisen luonteen paljastaman konkretisaation prosessin. Jälkimmäinen näistä voidaan johtaa *Lohikäärmeiden melankolian* populaarikulttuurin merkeistä.

Edellisessä alaluvussa esitin, kuinka *Lohikäärmeiden melankolian* esitysteksti rakentuu sekä draamateatterin että draaman jälkeisen teatterin retorisisista elementeistä. Draaman jälkeisen retoriikan mukaisia elementtejä ovat mm. psykologisesti epätäydelliset henkilöhahmot, fiktiivisen kehyksen rikkominen sekä esityksen tapahtumien merkityksettömyys. Draamateatterin retorisia elementeistä *Lohikäärmeiden melankoliasta* voidaan nostaa kenties suurimpana esille metateatterillinen näytelmä näytelmässä -rakenne. Tämä metateatterillisuus voidaan Rokemin mukaan nähdä lähtökohtana esityksen ymmärtämiselle ja tulkinnalle. Sijoittamalla todistaja esitystekstin sisälle, esitys käynnistää prosessin, joka luo suhteen esityksen ja katsomossa olevan yleisön välille. (Rokem 2003, 111.) *Lohikäärmeiden melankoliassa* Isabelle katselee rokkareiden luomaa universumia, jota todistetaan myös esitystilan fyysisessä katsomossa. Tämä metateatterillinen ulottuvuus on jo rakenteeltaan konkretisaation prosessin mahdollistava. Se kutsuu

katsojan mukaan seuraamaan samoja tapahtumia Isabellen todistajahahmon kanssa ja näin yhdeksi esitystekstin merkitysten osatoteuttajaksi.

*Lohikäärmeiden melankoliassa* on siis havaittavissa viittauksia sekä draamallisen teatterin perinteeseen että draaman jälkeisen teatterin rakenteisiin. Metateatterilliset elementit hyödyntävät teatteri teatterissa -rakennetta. Lisäksi esityksestä on mahdollista tehdä tulkinta, jonka mukaan koko esitys voidaan nähdä draamajälkeisen teatterin näyttämöllisenä tiivistelmänä. Sekä perinteen uudelleentulkinta että esityksen itseään refleктоiva luonne ovat molemmat tyypillisiä piirteitä postmodernille teatterille (Zarrilli, McConachie, Williams, Sorgenfrei 2006, 453; Lehmann 1999/2009, 43). *Lohikäärmeiden melankolian* itseään refleктоiva luonne paljastuu myös ranskalaisissa esitysarvioissa. Paris Art -julkaisuun kirjoittanut Nathalie Rias suhteuttaa esitystä muihin näkemiinsä Vivarium Studion tuotantoihin. Hänen mielestään Quesnen ohjaukset tuntuvat varioivan samaa tarinaa yhä uudelleen. Rias nostaa toistuviksi elementeiksi mm. projisoidut sanat, oluen hörppimisen, Isabellen henkilöahmon saapumisen tilanteeseen sekä ”epäspektaakkelimaisien” erikoistehosteiden käytön. Hän kokee Quesnen ohjausten elementit ilmeisen toimiviksi, sillä Rias päättää arvionsa sanomalla odottavansa Vivarium Studion seuraavaa episodua suurella mielenkiinnolla. (Rias 2009.)

Olen samaa mieltä Rokemin kanssa siitä, että tilanteet, joissa teatteriesityksen metateatterillinen rakenne paljastuu, voivat toimia lähtökohtana esityksen ymmärtämiselle ja tulkinnalle (Rokem 2003, 111). Esityksen metateatterillinen ulottuvuus mahdollistaa siis Iserin määrittelemän konkretisaation prosessin. Todistajahahmon sijoittaminen esitystekstin sisään luo *Lohikäärmeiden melankolian* ja sen yleisön välille erityisen suhteen. Esitys kutsuu jo dramaturgisen rakenteensa avulla katsomossa istuvan yleisön mukaan luomaan tulkintaa ja näin ollen käynnistää konkretisaation prosessin. Väitän siis, että vaikka *Lohikäärmeiden melankolia* noudattaakin esimerkiksi henkilöahmojen merkityksettömyyden ja itseään refleктоivan luonteen avulla draaman jälkeisen teatterin retoriikkaa, hyödyntää se draamateatterin retoriikasta lainaamiaan käytäntöjä yleisösuhteen luomiseksi. Vanhan metateatterillisen rakenteen avulla Isabelle ja fyysisessä katsomossa istuva yleisö kutsutaan katsomaan esitystä, jonka yhtenä mahdollisena aiheena voidaan sanoa olevan draaman jälkeisen teatterin retoriikka. Tämä yhdistelmä uutta ja vanhaa draamallista retoriikkaa tekee ulkomaisesta esityksestä suhteellisen helposti vastaanotettava taideteoksen, sillä jo sen draamallinen retoriikka kutsuu katsojia produktiiviseen yleisösuhteeseen.

Siirryn seuraavaksi miettimään, miten *Lohikäärmeiden melankolian* sisältämä runsas populaarikulttuurin kuvasto mahdollisesti vaikuttaa esityksen vastaanottoon. Yksi tunnetuimmista populaarikulttuurin ja sen estetiikan määritelmistä lienee peräisin ranskalaiselta sosiologilta Pierre Bourdieulta. Hän tulkitsee populaarikulttuurin ja korkeakulttuurin kuluttajien mieltymyksiin liittyvien erojen olevan enemmän tai vähemmän olevan sidoksissa sosiaaliseen luokkaan. (Bourdieu 1979/ 1989, 16, 32-34). Filosofian professori Bernard Gendronin mukaan Bourdieun populaarikulttuurinkin huomioiva esteettinen käsitteistö on merkittävä mm. siksi, että se auttaa ymmärtämään kulttuurillista pääomaa vallan välineenä. Gendronin mielestä Bourdieu perustaa kuitenkin määritelmänsä vanhentuneelle populaarin käsitteelle. Populaaria ei voida enää rajata pelkästään työväestön kulttuuriin kuuluvaksi osaksi. (Gendron 2001, 16, 18.) Totta onkin, että määritellessään populaaria estetiikkaa, Bourdieu kuvailee lähinnä korkeakulttuurin muotoja kuten klassista musiikkia ja teatteria, joita matalasti koulutettu työväestö pyrkii karsastamaan. Populaaria estetiikkaa hänellä tuntuu lähinnä edustavan ne kulttuurin muodot, joita pystytään televisioimaan. (Bourdieu 1979/ 1989, 32-34). Gendron pyrkii sen sijaan löytämään tavan, jonka mukaisesti populaari viihde sekä taide voisivat toimia institutionaalisesti yhdessä. Hänen mukaansa me tunnistamme nykyään populaarin kuullessamme tai nähdessämme sitä mutta emme osaa tarkoin kuvailla mistä se muodostuu. (Gendron 2001, 15-16, 18.) Lisäksi Gendron pitää Bourdieun tapaa erottaa taide ja viihde toisistaan liian tiukkarajaisena. Bourdieu perustaa korkeakulttuurin ja populaarikulttuurin määritelmänsä Immanuel Kantin estetiikan käsityksiin. Gendronin mukaan Kant suhtautuu kuitenkin taiteen ja viihteen väliseen suhteeseen huomattavasti Bourdieuta suopeammin. (Gendron 2001, 18-19.) Myös Kant erottaa viihteen ja taiteen toisistaan mutta ei sen paremmin arvota niitä keskenään. Kantin mukaan viihde (agreeable arts) tuottaa mielihyvää ja on luonteeltaan hyväksyttävää. Taiteen (fine arts) tuottama mielihyvä on viihteen mielihyvään verrattuna luonteeltaan syvempää. Se tuottaa katsojalleen ymmärrystä. (Kant 1790/ 1987, 305; Gendron 2001, 19.) Kantkin siis tekee eron viihteen ja taiteen välillä mutta ei Bourdieun tavoin pidä toista arvokkaampana. Sen sijaan, että populaari viihde ja korkeakulttuuriin sisältyvä taide erotettaisiin pysyvästi toisistaan, Gendron pyrkii löytämään tavan, jolla nämä kaksi voisivat tulla keskenään toimeen ja mahdollisesti täydentämään toisiaan. Hän lainaa Bourdieun käsitettä symbolisten hyödykkeiden markkinat (market for symbolic goods), joka alun perin erottaa epäkaupallisen ja kaupallisen taiteen toisistaan. Gendron pitää tätä jaottelua yhtä epäolennaisena kuin jaottelua viihteen ja taiteen välillä ylipäätään. Hänen mukaansa sekä populaari viihde että taide voivat toimia symbolisten hyödykkeiden markkinoilla toisiaan täydentäen. Esimerkiksi lähtökohtaisesti epäkaupallinen musiikki saattaa osoittautua kannattavaksi myyntiartikkeliksi. Samoin kaupallisista lähtökohdista tehty musiikki saattaa saavuttaa taiteellisia ansioita. (Gendron 2001, 25-27.)

*Lohikäärmeiden melankolia* on mielestäni esimerkki siitä, kuinka populaarin viihteen ja taiteen välinen raja on 2000-luvulle tultaessa vähintäänkin hämärtynyt. Aiemmin tutkielmassani olen jo esittänyt, kuinka Vivarium Studion esitys profiloituu nykyaikaista draaman jälkeisen teatterin retoriikkaa hyödyntäväksi teatteriksi. Kuitenkin se sulauttanut itseensä populaarin viihteen merkkejä kuten heavy metal -yhtyeiden t-paitoja. Lisäksi *Lohikäärmeiden melankolia* sisältää jopa kokonaisen populaarimusiikin kappaleen. Tampereen Teatterikesässä vuonna 2009 tämä oli nokkahuilulla esitetty versio rock-yhtye Scorpionsin kappaleesta *Still loving you*. Voidaan siis sanoa, että *Lohikäärmeiden melankolia* mahdollistaa taiteen ja populaarin viihteen sellaisen institutionaalisen yhdessäolon, jota myös Gendron peräänkuuluttaa.

*Lohikäärmeiden melankolian* esitystekstin sisältämä populaarikulttuurin kuvasto on merkittävä tekijä myös esityksen vastaanoton kannalta. Viittaukset populaarikulttuuriin esimerkiksi heavy metal - ja rock-yhtyeisiin avaavat esitystä laajalle yleisöpohjalle. Gendronin mukaan populaarikulttuuria ei voida enää rajoittaa pelkästään kouluttamattoman työläisväestön kulttuuriksi sen paremmin kuin korkeakulttuuria korkeasti koulutetun väestönosan kulttuuriksi. Kuten aiemmin toin esille, hän kuvailee populaarin joksikin sellaiseksi, jonka yleisö tunnistaa välittömästi populaariksi, mutta ei välttämättä osaa selittää mistä se johtuu. (Gendron 2011, 18.) *Lohikäärmeiden melankolian* esitystekstin viittaukset populaarikulttuuriin merkitsevät siis yleisölle tunnistettavaa ulottuvuutta. Vaikka esitysteksti itsessään tarjoaisikin mahdollisuuksia monille eri tulkinnoille, populaari auttaa katsojia suhteuttamaan esitystä aiemmin kokemaansa. Jaussin mukaan yleisön rooli tekstin lukijana käynnistyy juuri tämänkaltaisen prosessin kautta. Lukija punnitsee kokemansa taideteoksen esteettiset arvot aiempien kokemustensa kautta. Kaikki luetut tekstit muodostavat vastaanottojen ketjun (chain of receptions), joka Jaussin mukaan vahvistuu sukupolvesta toiseen ja lopulta määrittelee teoksen esteettisen arvon. (Jauss 1970/1982, 20.) Näin ollen esitystekstin ja yleisön välinen vuorovaikutus syntyy ja tekstin vastaanottoprosessi käynnistyy.

Jaussin mukaan vastaanottoprosessi on siis eräänlainen historiallinen jatkumo, jossa uudet esteettiset kokemukset liittyvät edellisten kanssa samaan ketjuun. Vanhat kokemukset muodostavat odotushorisontin, johon uusi kokemus sijoittuu. Odotushorisontti saattaa pelkästään jäljentyä mutta esimerkiksi täysin uudenlainen esteettinen kokemus saattaa muuttaa tai jopa kumota sen. Vastaanotto ei tapahdu informatiivisessa tyhjiössä vaan lisäksi kokemukseen vaikuttaa myös esteettisen havaitsemisen konteksti. Tämä tarkoittaa Jaussin mukaan sitä, että tekstin tulkinnan

subjektiivisuuden pohtiminen on perusteltua vasta sen jälkeen, kun tiedetään, minkälaista ymmärtämisen tasoa teksti itsessään vaatii. (Jauss 1970/1982, 23.) Kysymys on siis siitä, voivatko lukijan ja tekstin odotushorisontit ylipäättään kohdata. *Lohikäärmeiden melankolian* tapauksessa tämä peräänkuuluttaa samanlaista esteettistä koodistoa sekä esiintyvältä ryhmältä että Tampereen teatterikesän yleisöltä. Väitänkin, että Vivarium Studio onnistui luomaan esteettisen havaitsemisen kontekstin, johon Tampereella esityksen nähnyt yleisö pystyi samaistumaan.

Jauss korostaa yleisön aktiivista roolia osana vastaanottoprosessia. Yleisön on hänen mielestään tässä yhteydessä historiaa, siis vastaanottojen ketjua, luova voima. Lukijan tulkinta syntyy, kun hän sovittaa tekstiä omaan odotushorisonttiinsa. (Jauss 1970/1982, 19.) On mielenkiintoista havaita, että myös reseptiotutkija Wolfgang Iser tulkitsee lukijan roolia konkretisaation prosessissa lähes samoin sanoin:

[--] The reader's enjoyment begins when he himself becomes productive, i.e., when the text allows him to bring his own faculties into play. There are, of course, limits to the reader's willingness to participate, and these will be exceeded if the text makes things too clear or, on the other hand, too obscure: boredom and overstrain represent the two poles of tolerance, and in either case the reader is likely to opt out of the game. [--] (Iser 1978/1980, 108.)

Sekä Jaussille että Iserille katsojan aktiivinen rooli vastaanottoprosessissa on tärkeä. Tämän lisäksi myös Iser jakaa Jaussin näkemyksen siitä, että lukija vertaa uutta tekstiä aiemmin lukemiinsa teksteihin. Hänen mainitsemansa lukijan kyllästyminen liian helppoihin tai liian vaikeaselkoihin teksteihin kuvastaa lukijan subjektiivista, siis omiin aikaisempiin kokemuksiinsa perustuvaa, lukutapaa. Väitän, että *Lohikäärmeiden melankolian* esitystekstin sisältämät viittaukset populaarikulttuuriin helpottavat juuri tätä katsojan aktivoitumista. Esitysteksti tarjoaa näin elementtejä, joihin katsoja pystyy vertaamaan aiempia kokemuksiaan. Kuten aiemmin esitin *Lohikäärmeiden melankolian* esitysteksti kokonaisuudessaan koostuu yhdistelmästä sekä perinteistä että draaman jälkeistä draamallista retoriikkaa. Populaarikulttuuriin viittaavat elementit ovat ainoastaan yksi elementti tässä sekoituksesta. Kiistaton todiste *Lohikäärmeiden melankolian* populaarin merkityksestä esityksen vastaanottamiseen ovat *Still loving you* -kappaleen nokkahuiluversion saamat väliaplotit. Välittömämpää ja vilpittömämpää yleisöltä saatavaa tunnustusta teatterin parissa tuskin voi kuvitella.

### 3.3. *Läntisen satamalaiturin* draamallinen retoriikka

Haastattelukokoelma *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)* avaa mielenkiintoisia näkökulmia Bernard-Marie Koltèsin teatterikäsityksiin sekä valottaa kirjailijan ajatuksia *Läntisestä satamalaiturista* sekä sen kirjoitusprosessin aikana että kantaesityksen jälkeen. Näiden haastattelujen perusteella väitän, että Koltèsilla oli *Läntisen satamalaiturin* kirjoitusprosessiin kaksi lähtökohtaa: tapahtumapaikka ja teksti. Ennen näytelmän valmistumista hän kuvailee teoksen kertovan ennen kaikkea tietystä paikasta ja sen läpi kulkevista ihmisistä. *Läntinen satamalaiturihan* sijoittuu New Yorkiin, Hudson-joen varrella sijaitseviin hylättyihin satama-alueen rakennuksiin, joissa liikemies Maurice Koch ja hänen autonkuljettajansa Monique tapaavat laittomia maahanmuuttajia. Koltès kuvailee tekeillä olevaa näytelmäänsä salaperäiseksi yhdistelmäksi valoa, veden läsnäoloa sekä äänien resonanssia. (Koltès 1999/2010, 27.) Myöhemmin näytelmän kantaesityksen jälkeen Koltès kertoo, että päätös kirjoittaa *Läntinen satamalaituri* sekä sijoittaa se Yhdysvaltoihin syntyi vuonna 1981 kirjailijan ensimmäisen New Yorkin matkan aikana. Häntä kiinnosti keskellä suurkaupunkia sijaitseva täysin hylätty, villiä preeriaa muistuttava alue. Näistä satama-alueen hylätyistä tiloista muodostuikin vähitellen Koltèsille näytelmän metaforinen lähtökohta. Kirjailija kertoo newyorkilaisen satamalaiturin antaneen hänelle poikkeuksellisen tunteen siitä, että kyseiseen paikkaan saattoi sijoittaa mitä tahansa; jopa mielivaltaisia kohtaamisia, jotka eivät olisi missään muualla mahdollisia. Tämä Koltèsin mielikuva konkretisoitui lopulta Kochin ja Abadin kohtaamisessa. (Koltès 1999/2010, 38, 48.)

Koltès kuvailee haastatteluissa paljon omaa suhtautumistaan teatteriin. On hyvin selvää, että hänen suhteensa teatteriin perustuu dialogiin ja näytelmätekstiin. Koltès kertoo kirjoittavansa näytelmiä juuri siitä syystä, että häntä kiinnostaa ennen kaikkea puhuttu kieli. Koltès kokee näytelmiensä kielen eli puhutun näytelmätekstin olevan eräänlainen toimintaa tuottava elementti. (Koltès 1999/2010, 31-32.) Myös *Läntisen satamalaiturin* suhteen kirjailija suunnitteli käyttämälleen kielelle selviä tavoitteita. Koltès kertoo erään *Läntinen satamalaituri* -näytelmän kirjoittamiseen liittyvistä henkilökohtaisista pyrkimyksistään olleen kirjoittaa näytelmäteksti, jonka tavoite ei välttämättä olisi teatteriesitys. Hän sanoo pyrkineensä kirjoittamaan romaanin kaltaisen teoksen, jolla olisi puhuttu muoto. (Koltès 1999/2010, 48.) Näiden, kirjailijan itsensä antamien, määritelmien mukaan voidaan todeta, että *Läntistä satamalaituria* ja sen draamallisuutta voidaan hyvinkin tutkia W. B. Worthenin poeettisen teatterin retoriikka -käsitteen avulla (Worthen 1992, 5). Worthen muistuttaa, ettei tarkoita poeettisen teatterin retoriikan käsitteellä ainoastaan lyyriseen mittaan kirjoitettua näytelmätekstiä vaan kaikkea teatteria, jossa draamatekstin käyttö nousee autoritäärisen asemaan. Poeettisessa teatterissa tekstin kielellinen moniulotteisuus on näkyvissä



koko esityksessä. Käytännössä kielellinen moniulotteisuus tuodaan näkyviin näyttelijöiden tavassa puhua ja näytellä. (Worthen 1992, 100-101.) Esitin johdantoluvussa tulkintani, jossa väitin Zanoudan ohjaaman *Läntisen satamalaiturin* pyrkivän estetisoimaan Koltèsin draamatekstiä mahdollisimman huolellisen fyysisen ja verbaalisen artikulaation avulla. Näyttelijöiden puheen intonaation, sävyjen ja nopeuksien vaihteluilla pyritään tukemaan kohtauksen sisältöä ja tunnelmaa. Worthen käyttää myös termiä fyysinen artikulaatio. Hän nostaa Samuel Beckettin näytelmät esimerkiksi poeettisesta teatterista, jossa tekstillä on esityksen kannalta tärkein asema. Kaikki esityksen osa-alueet, näyttelijäntyo mukaan lukien, muodostavat draamatekstistä poeettisen objektin. Näytelmätekstin tyylilliset piirteet määrittävät sen, minkälainen on esityksen fyysinen artikulaatio. (Worthen 1992, 132.)

Kirjoittaessaan poeettisen teatterin retoriikasta Worthen määrittelee näyttelemisen olevan esitettyä sanaa (impersonated word). Samassa yhteydessä hän toteaa, että poeettisen teatterin retoriikan kautta ymmärretyn näyttelemisen tarkoituksena on määrittellä näytelmän henkilöhahmo. Puheen avulla näyttelijä ilmaisee esittämänsä hahmon etäisyyttä todellisuudesta. (Worthen 1992, 115.) Päteekö tämä väite myös *Läntisen satamalaiturin* osalta? Pyrkivätkö esityksen näyttelijät huolitellun puheensa avulla piirtämään esittämiensä henkilöhahmojen ääri viivoja? Huoliteltu verbaalinen artikulaatio on esityksen kantava esteettinen elementti, joka yhdistää lähes kaikkia näyttelijöitä. Worthenin väitteen mukaisesti voidaan todeta, että *Läntisessä satamalaiturissa* näyttämöllä esitetty puhe määrittelee koko näyttelijäryhmän etäisyyttä todellisuudesta ja näin ollen määrittelee samalla koko esityksen identiteetin. Théâtre National de Bretagnen versiossa Koltèsin tekstiä huolellisesti artikuloiva näytteleminen paremminkin rajaa esityksen maailmaa kuin erottaa henkilöhahmoja toisistaan. Mutta kuten analyysissäni kirjoitin, yksi henkilöhahmo kuitenkin poikkeaa muista: Abad. Hän on esityksessä ainoa hahmo, joka ei puhu. Abadin ääntely ja liikkeet ovat arkisempaa kuin kaikkien muiden. Näin ollen näyttelijöiden verbaalisen artikulaation voidaan sanoa ainakin korostavan Abadin erityistä asemaa suhteessa muihin *Läntisen satamalaiturin* henkilöhahmoihin.

Väitän kuitenkin, että Bernard-Marie Koltèsin tuotannossa myös draamateksti voidaan nähdä tilana. Kirjoitetun kielen ja tilan symbioosi voidaan nähdä *Läntisessä satamalaiturissa* koko teoksen lähtökohtana. Koltès kertoo eräässä haastattelussa, että hänen mielestään ranskan kieli on rikkaimmillaan silloin, kun se saa osakseen ulkoisia häiriöitä. Koltèsin mielestä vieraan kulttuurin päivittäminen, korjaaminen ja jopa kolonisoiminen kieli on samalla tapaa kaunis kuin ajan saatossa kulunut antiikin patsas. Patsaan puuttuvat raajat ja sen pintaan ilmestyneet säröt tuovat siihen uudenlaisen

kauneuden ulottuvuuden. Juuri esimerkiksi pään tai käsivarsien poissaolo tuo patsaaseen uudenlaista kauneutta. (Koltès 1999/2010, 27.) Johanna Enckell huomioi, ettei ranska ole Koltèsin teosten ainoa kieli. Hänen mukaansa *Läntisessä satamalaiturissa* sekä muissa Koltèsin teoksissa esiintyvät vieraskieliset vuorosanat pyrkivät symbolisesti häiritsemään ranskan kielen monopoliasemaa. (Enckell 2003, 116.) Voidaan joka tapauksessa sanoa, että kieli on Koltèsille jotain, jota voidaan vallata ja miehittää sekä muunnella. Kieli on siis kirjailijalle tilan tapainen käsite. Kirjoitetun kielen ja tilan välistä suhdetta *Läntisessä satamalaiturissa* voidaan pohtia myös toiselta kannalta. Koltès kertoo, että ihmisten välisten suhteiden kuvaaminen on hänen kirjoittamisensa päämäärä. Hudson joen varrella sijaitsevat hylätyt satama-alueen rakennukset ovat hänelle laboratorio, jossa näitä ihmisten välisiä suhteita pystyy tutkimaan. Koltès kertoo, että fiktiivisen teoksen syntyyn tarvitaan olosuhteita, tapahtumia tai paikkoja, joissa ihmiset ovat pakotettuja katsomaan toisiinsa ja puhumaan toisilleen. Sota, vankila ja hylätyn satama-alueen rakennukset ovat hänen mukaansa juuri tällaisia paikkoja. Myös teatterin näyttämön Koltès mieltää tämänlaiseksi tilaksi tai olosuhteeksi, joka keskittyy ihmisten välisten suhteiden tutkimiseen. (Koltès 1999/2010 48, 74.) Lyhyesti sanottuna *Läntinen satamalaituri*, kuten muutkin Bernard-Marie Koltèsin draamatekstit, ovat määrättyyn tilaan kirjoitettuja tutkielmia ihmisten välisistä suhteista.

Tutkimistani esityksistä *Läntinen satamalaituri* sisältää ehdottomasti *Lohikäärmeiden melankoliaa* enemmän perinteisen draamallisen teatterin retoriikan piirteitä. Esityksellä on draamallinen lähtökohta: Bernard-Marie Koltèsin kirjoittama näytelmä *Läntinen satamalaituri*. Lisäksi, kuten esitysanalyysissäni mainitsin, Théâtre National de BreTAGNEN tulokinnassa draamateksti oli merkittävässä asemassa. Näyttelijät artikuloivat tekstiä huolellisesti, mutta muuten näyttelijäntyö oli, esimerkiksi toiminnallisesti, hyvin pelkistettyä. Kaiken kaikkiaan voidaan sanoa, että *Läntinen satamalaituri* täyttää niitä ehtoja, joita Worthen on poeettisen teatterin retoriikalle asettanut. Anja Keräsen haastattelema ohjaaja Rachid Zanouda kertoo myös Koltèsin näytelmätekstin huolellisen analysoinnin olleen yksi esityksen valmistamisen lähtökohdista. Jo vuosi ennen varsinaisten näyttämöharjoitusten alkua ohjaaja ja näyttelijät kokoontuivat analysoimaan tekstiä yhdessä. Tämä ennakkotyöperiodi oli kestoltaan kymmenen päivän mittainen. (Keränen 2010, 93.) Vetääkseni esityksestä tekemääni luonnehdintaa hieman yhteen Fischer-Lichten esitystekstikäsitteen näkökulmasta, voidaan sanoa, että *Läntisen satamalaiturin* esitysteksti rakentuu vahvasti kielellisistä merkeistä. Rachid Zanoudan johtaman työryhmän kirjoittama esitysteksti nojaa vahvasti draamallisen teatterin elementteihin.

Tässä yhteydessä on syytä palauttaa mieleen luvussa 2.2. kuvailemiani suomalaisten näyttelijöiden kokemuksista ranskalaisesta näyttelijäntyön koulutuksesta. Kaksi haastattelemaani näyttelijää opiskelivat 1990-luvulla lukuvuoden ajan Pariisissa Ranskan valtion tukemassa CNSAD:ssa. Näyttelijät kuvailivat tekstianalyysin olleen näyttelijäntyön opetuksen peruskivi. (N1;N2.) Näin ollen voidaan sanoa, että *Läntisen satamalaiturin* työryhmä lähti rakentamaan esitystään samalla metodilla, joka oli, ainakin 1990-luvulla, vallalla ranskalaisessa näyttelijäntyön opetuksessa. Molemmissa tapauksissa huolellisella tekstianalyysillä on kantava rooli.

### **3.4. *Läntinen satamalaituri* draamatekstin artikulaationa**

Seuraavaksi siirryn pohtimaan, minkälainen on katsojan asema esityksessä, jossa draamatekstillä on auktoriteettiasema? Luvussa 3.2. tutkin, millä keinoin *Lohikäärmeiden melankolian* esitysteksti mahdollisti Iserin määrittelemän konkretisaation prosessin, eli miten katsojasta tuli esityksen merkitysten kanssatuottaja. Nyt esitän samat kysymyksen Théâtre National de BreTAGNEN esittämälle *Läntiselle satamalaiturille*. Edellisessä luvussa 3.3. esitin, että *Läntinen satamalaituri* on poeettisen teatterin retoriikkaa hyödyntävä esitys, jossa puhuttuun kieleen perustuvilla elementeillä on valta-asema. Pyrinkin nyt löytämään vastauksen kysymykseen, mahdollistaako poeettisen teatterin retoriikkaa hyödyntävä esitys katsojan produktiivisen roolin esityksen kanssaluojana.

Pohtiessaan katsojan roolia osana tekstivaltaista esitystä Worthen kuvailee poeettisen teatterin olevan äänellinen objekti, joka muodostuu näyttelijöiden puhuman tekstin rytmistä, intonaatioista ja painotuksista. Katsoja joutuu suhteuttamaan oman kokemuksensa, vaikkakin puhuttuun, nimenomaan kirjoitettuun materiaaliin (Worthen 1992, 140.) Tämänkaltaisen teatteriesityksen fokus on siis kirjallisissa sisällöissä. Juuri siihen sekä esitys että katsojat joutuvat ottamaan kantaa. Vastaanoton kannalta myös *Läntinen satamalaituri* asettuu osaksi näitä lainalaisuuksia. Bernard-Marie Koltèsin teatterin lähtökohta on kirjallisessa materiaalissa. Myös Zanoudan ohjauksen perusratkaisu on Koltèsin kirjoittaman tekstin huolellinen artikuloiminen kaikkien esitystekstin osaluilla. Myös katsoja joutuu siis tulkitsemaan nimenomaan puhuttua kirjoitusta. Juuri *Läntisen satamalaiturin* vahvasti kirjallinen lähtökohta tekee siitä haasteellisen vastaanotettavan. Bernard-Marie Koltèsin haastatteluista käy ilmi, että hänelle teatterin tapahtumallisuutta tärkeämpää on kirjallinen materiaali. Edellisessä luvussa 3.3. toin esille kuinka yksi Koltèsin tavoitteista *Läntistä satamalaituria* kirjoittaessaan oli saada aikaan romaanin kaltainen teos, jolla on puhuttu muoto. Tapahtumallinen teatteriesitys oli toissijainen tavoite. (Koltès 1999/2010, 48.) Tätä taustaa vasten voidaan sanoa, että kirjailijan tavoitteen mukaisessa taideteoksessa kaunokirjallisen tekstin lukija ja

esitystekstin lukija ovat samanarvoisessa asemassa. Vastaanoton näkökulmasta yleisö joutuu ottamaan kantaa lähinnä kirjoitettuun materiaaliin. Tässä retoriikassa draamateksti dominoi ja jopa syrjäyttää esitystekstin, jossa ei-kirjalliset elementit rakentava näyttämöteoksen kokonaisuutta. Katsojan ainoa mahdollisuus osallistua teoksen tuottamiseen on tulkita kirjoitettua tekstiä.

Bernard-Marie Koltèsin oma teatterikäsitys tuntuu perustuvan laajemminkin juuri kirjallisuuteen. Enckell muistuttaa, että kirjailija tutustui teatteriin suhteellisen myöhään. Koltès oli jo täyttänyt kaksikymmentä ennen kuin näki ensimmäisen teatteriesityksensä. (Enckell 2003, 111.) Kirjailijan haastatteluista käy ilmi, ettei teatterin tapahtumallisuus ja julkinen luonne juuri kiinnosta Koltèsia. Hän sanoo jopa, ettei juuri pidä teatteriyleisöistä eikä edes ole nähnyt montaakaan teatteriesitystä, joista hän olisi pitänyt saatikka liikuttunut tai joita hän edes olisi ymmärtänyt. (Koltès 1999/2010, 27.) Nämä kommentit mielestäni korostavat, että Koltèsin teosten lähtökohta on ehdottoman kirjallinen. Hän kiteyttää tämän sanomalla kirjoittavansa teatteriin juuri siksi, että häntä kiinnostaa ennen kaikkea puhuttu kieli (Koltès 1999/2010, 31). Koltèsin teatterikäsitksen varsinainen ristiriita liittyy kuitenkin siihen, miten hän määrittelee teostensa paikallisuuden. Yhtäältä kirjailija kokee kirjoittavansa universaaleista aiheista. Esimerkiksi vaikka *Läntinen satamalaituri* sijoittuukin New Yorkiin ei se Koltèsin mukaan ole amerikkalainen näytelmä. Kohtaamattomuuden teemoja löytyy hänen mukaansa kaikkialta ympäri maailmaa. (Koltès 1999/2010, 52.) Toisaalta Koltès kuitenkin on sitä mieltä, että koska hän kirjoittaa ranskaksi, hänelle itselleen ainoat kiinnostavat hänen omista näytelmistään tehdyt esitykset ovat ennen kaikkea ranskalaisia ja vielä tarkemmin sanottuna hänen pitkäaikaisen yhteistyökumppaninsa Patrice Chéreaun ohjauksia (Koltès 1999/2010, 59). Kyseessä on tietenkin kirjailijan omista töistään muodostama subjektiivinen näkemys, johon hänellä on täysi oikeus. Lisäksi olisi väärin väittää, että Koltèsin näytelmiä voitaisiin esittää ainoastaan poettisen teatterin retoriikkaa noudattavia esityksiä. Esimerkiksi sovituksista ja ohjaustavasta riippuen samasta kirjallisesta materiaalista voidaan saada aikaan hyvinkin erilaisia esityksiä. Tämä ristiriita on kuitenkin oleellinen oman tutkielmani kannalta. Koltèsin teatterikäsitksen paikallisuutta ja ranskalaisuutta korostavalla luonteella on väistämätön vaikutus hänen näytelmiinsä ja niiden vastaanottoon. Hänen näytelmiinsä perustuvien esitysten raakamateriaali suosii väistämättä ranskalaisen kielialueen yleisöä.

Tätä taustaa vasten voidaan myös sanoa, ettei Tampereen Teatterikesässä nähty *Läntinen satamalaituri* lähtenyt toteutuksessaan haastamaan tai kyseenalaistamaan tätä kirjailijan luomaa perusasetelmaa. Kuten aiemmin totesin, Zanoudan ohjaus perustui Koltèsin draamatekstin huolelliseen artikulointiin kaikilla esitystekstin osa-alueilla. On myös mielenkiintoista huomata, että

vahvasti draamalliseen retoriikkaan nojaava teatteriesitys löytyy juuri Théâtre National de Bretagnen ohjelmistosta. Esittelin luvussa 2.4. lyhyesti Ranskassa toimivan alueellisten draamataiteen keskusten järjestelmän. Sen avulla valtio pyrkii tukemaan kansallista kulttuuria ympäri maata. Théâtre National de Bretagne on yksi näistä alueellisista draamataiteen keskuksista. Yksittäisen ohjelmistovalinnan perusteella ei tietenkään voida päätellä, että juuri draamaan perustuva teatteri olisi systemaattisesti valtion suosiossa. Osoitin kuitenkin pääluvussa 2., että ainakin 1990-luvulla draamallinen retoriikka dominoi myös valtion tukemassa ranskalaisessa näyttelijäntyön koulutuksessa. Nämä kaksi esimerkkiä huomioiden on toisaalta mahdotonta sulkea pois se mahdollisuus, etteikö Ranskan valtion tukisi draamallisen retoriikan hyödyntämistä niin teatterituotannoissa kuin teatterialan koulutuksessa laajemminkin.

Kielellisen materiaalin lisäksi *Läntisen satamalaiturin* esitysteksti ei sisällä yhtä universaaleja samastumisen kohteita kuin *Lohikäärmeiden melankolian* esitysteksti. Näin ollen *Läntisen satamalaiturin* yleisölleen tarjoama mahdollisuus osallistua esityksen kanssaluomiseen on rajatumpi. Théâtre National de Bretagnen esityksen vastaanotossa kaikki yleisöt eivät ole tasa-arvoisia vaan ranskankielisen kielialueen katsojat pystyvät helpoimmin osallistumaan konkretisaation prosessiin. Tässä mielessä voidaan todeta, että vaikka *Läntinen satamalaituri* olisikin saanut hyvän vastaanoton kotimaassaan Ranskassa, se ei välttämättä saavuta samanlaista vastaanottoa ranskalaisen kielialueen ulkopuolisilla teatterifestivaaleilla. Näin ollen voimakkaasti poeettisen teatterin retoriikan teatteriesitysten esittämisen mielekkyyttä ja perusteita oman kielialueensa ulkopuolella on syytä miettiä. Jotta konkretisaation prosessia voidaan tällaisissa tapauksissa harkita, on sekä esityksen työryhmän että katsojien syytä olla tietoisia poeettisen teatterin retoriikan asettamista haasteista.

Lopuksi vedän hieman pohdintojani yhteen siitä, miten draamallinen retoriikka vaikuttaa vieraasta kulttuurista tulevien teatteriesitysten vastaanottoon. Uskon, että draamallisesta retoriikasta irtioton tehnyt esitys pystyy kommunikoimaan yleisön kanssa universaalimmalla tasolla kuin draamallista retoriikkaa noudattava esitys. Tutkimani esitykset esitettiin Tampereen Teatterikesässä tilanteessa, jossa yleisön ei lähtökohtaisesti voida olettaa ymmärtävän esiintyjien äidinkieltä. Näin ollen draamalliseen retoriikkaan nojaavalla esityksellä on suhteellisen vähän välineitä yleisön kanssa käytävään kommunikaatioon. Esimerkiksi *Läntisen satamalaiturin* kaikki näyttämölliset elementit tähtäsivät Koltèsin draamatekstin huolelliseen artikulaatioon. Jokaisessa tutkimassani suomalaisen lehdistön arvostelussa mainittiin juuri valtavan puhemäärän tekevän *Läntisestä satamalaiturista* raskaan seurata (Kimari 2010; Saarelainen 2010; Säkö 2010). Draamallisesta retoriikasta ainakin

osittain irrottautuneen esityksen puolestaan on mahdollista kommunikoida yleisönsä kanssa universaalimmalla tasolla. Tästä näkökulmasta pieniin näyttämöllisiin oivalluksiin perustunut *Lohikäärmeiden melankolia* tavoitti yleisönsä *Läntistä satamalaituria* paremmin. Kuten luvussa 1.1. kirjoittamassani analyysissä totesin, esitys huomioitiin Tampereella mm. väliaplodeilla. *Lohikäärmeiden melankolia* tarjosi yleisölleen enemmän universaaleja samaistumisen kohteita eikielellisten ratkaisujen kautta. Esimerkiksi esityksen sisältämät populaarit elementit sekä metateatterillinen rakenne kutsuivat yleisön osallistumaan esityksen merkitysten luomiseen.

#### **4. Kontekstuaaliset vaikutukset *Lohikäärmeiden melankolian* ja *Läntisen satamalaiturin* vastaanottoon**

Olen kahdessa aiemmassa pääluvussa tutkinut *Lohikäärmeiden melankolian* ja *Läntisen satamalaiturin* Suomessa saamaa vastaanottoa Worthenin modernin teatterin retoriikkojen pääkohtien, yleisön tulkinnan ja draamatekstin, avulla. Tutkielmani viimeisessä pääluvussa siirryn tarkastelemaan niiden esitysympäristöä. Koen pohtivani niitä osittain Worthenin retoriikkojen kolmannen pääkohdan, näyttämöllepanon, näkökulmasta. Tulen osoittamaan, että Tampereen Teatterikesän kaltainen festivaali itsessään voidaan mieltää omaksi teatteritapahtumakseen. Näin ollen yksittäiset teatteriesitykset voidaan nähdä osana suurempaa näyttämöllepanoa.

Perehdyn niihin *Lohikäärmeiden melankolian* sekä *Läntisen satamalaiturin* esitysympäristön tekijöihin, joiden uskon vaikuttaneen esitysten vastaanottoon. Tuon työssäni esille kaksi erilaista kontekstia, joissa näen teatteritapahtuman ja yleisön kohtaamisen muodostuvan. Aloitan tarkastelemalla yksittäisten teatteriesitysten tasolla tapahtunutta kohtaamista. Koska tutkimukseni kuitenkin kohdistuu sekä *Lohikäärmeiden melankolian* että *Läntisen satamalaiturin* osalta teatterifestivaalilla esitettyihin versioihin, toimii Tampereen Teatterikesä -festivaali siis tietyssä mielessä tutkimieni esitysten yhteisenä näyttämönä. Siirryinkin luvun myöhemmässä vaiheessa tutkimaan teatterifestivaalia omana teatteritapahtumanaan.

Tarkastellessani *Lohikäärmeiden melankolian* ja *Läntisen satamalaiturin* esitysympäristöjä tärkeiksi käsitteiksi muodostuvat professori Hans van Maanen määrittelemät kontekstuaaliset kehykset. Hänen mukaansa teatteritapahtumaa ympäröi neljä erilaajuista ja sisäkkäistä kehystä. Ensimmäinen, lähinnä esitystä oleva, on kommunikaatiokehys (communicative frame), jossa esiintyjien ja katsojien välinen vuorovaikutus syntyy. Molemmat teatteritapahtuman osapuolet tuovat kommunikaatiokehukseen omat arvonsa ja asenteensa, jotka osaltaan vaikuttavat teatteritapahtumassa syntyvän vuorovaikutuksen luonteeseen. Toinen on organisaationaalinen kehys

(organizational frame), joka sulkee sisäänsä esityksen kokemiseen tarvittun konkreettisen tilan ja ajan. (van Maanen 2004, 243-244.) Konkreettisimmillaan organisaationaalista kehystä määrittelevät teatteritapahtuman aika ja paikka, joista on ennakkoon sovittu esiintyjien ja katsojien kesken (van Maanen 2004, 260). Kolmas on institutionaalinen kehys (institutional frame), johon van Maanen sisällyttää koko teatterillisen maailman, jossa teatteritapahtuma on muodostunut. Hän näkee institutionaalisen kehyksen historiallisesti kehittyneenä tuotannon, jakelun ja vastaanoton järjestelmänä. van Maanenille institutionaalinen kehys on kulttuurillinen kokonaisuus. Neljännen van Maanen on nimennyt yhteiskunnalliseksi kehykseksi (societal frame). Kaikessa yksinkertaisuudessaan tämä viimeinen kehys sulkee sisäänsä koko institutionaalista kehystä ympäröivän yhteiskunnallisen järjestelmän (van Maanen 2004, 245-246.) van Maanen esittää kontekstuaalisten kehysten käsitteensä teatterin tapahtumallisuutta käsittelevien artikkelien kokoelmassa *Theatrical events: Borders dynamics frames* (2004), jonka toimittajakuntaan hän myös kuuluu. Samassa teoksessa teatterintutkija Corina Shoef tutkii teatteritapahtuman sosiaalista luonnetta van Maanenin käsitteisiin nojaten. Myös Shoefin käsitteet nousevat työssäni esiin pohiessani sosiaalisen ympäristön vaikutusta *Lohikäärmeiden melankolian ja Läntisen satamalaiturin* vastaanottoon.

Oman näkemykseni mukaan van Maanenin määrittelemissä kehityksissä voidaan havaita erilaisia teatteriesityksen vastaanottoon vaikuttavia seikkoja. Edellisessä luvussa käsittelemäni teatteriesitysten ja niiden katsojien välinen vastaanotto prosessi tapahtuu siis ensimmäisen, kommunikaatiokehyksen, sisällä. Kyseessä on siis se paikka, jonne katsojat tuovat Hans Robert Jaussin käsitysten mukaisesti oman, aikaisempiin kokemuksiin perustuvan, odotushorisonttinsa. Wolfgang Iserin käsitteiden valossa kommunikaatiokehyksen sisällä käy parhaimmassa tapauksessa niin, että esitys käynnistää katsojassa produktiivisen konkretisaation prosessin. Tällöin katsojasta tulee esityksen osatoteuttaja. Toinen tutkielmani kannalta mielenkiintoinen sosiaalinen konteksti on institutionaalinen kehys, jossa esille tulevat teatteriesityksen konkreettiseen aikaan ja tilaan liittyvät asiat, jotka ovat osaltaan myös historian muovaamia rakenteita. Kuten edellä mainitsin, van Maanenille institutionaalinen kehys on historiallisesti kehittynyt tuotannon, jakelun ja vastaanoton järjestelmä. Tässä kehyksessä ilmenevät siis myös luvussa 2. käsittelemäni historialliset retoriikat, jotka ovat aikojen saatossa muovanneet sitä, minkälaista teatteria sekä Suomessa että Ranskassa on totuttu tekemään ja katsomaan.

#### 4.1. Esitykset vuorovaikutuksessa sosiaalisen ympäristönsä kanssa

Edellisessä luvussa käsittelin esitystekstin merkitystä teatteritapahtuman kommunikaation tapahtumapaikkana. Nyt laajennan tutkielmani fokusta teatteritapahtumaa ympäröivään sosiaalisen kontekstiin. Tarkemmin sanottuna tutkin, minkälaisia vastaanottoon vaikuttavia tekijöitä löytyy esitysten sosiaalisesta ympäristöstä van Maanenin määrittelemän kommunikaation kehyyksen sisältä. Shoef pitää van Maanenin kontekstuaalisten kehysten käsitteitä lähtökohtanaan tutkiessaan, miten teatteritapahtuman sosiaalista luonnetta voitaisiin ymmärtää. Hänen mukaansa oleellista ei itse asiassa olekaan se, miten tietyt sosiaaliset systeemit vaikuttavat teatteriesityksen vastaanoton luonteeseen vaan mitkä sosiaaliset elementit vaikuttavat teatteritapahtuman sisäiseen kommunikaatioon ja näin ollen muokkaavat koko tapahtuman kulttuurillista identiteettiä. (Shoef 2004, 358.) Shoefin mukaan hakeutuminen sosiaalisen kanssakäymiseen on inhimillinen perustarve. Näin ollen hän väittää, että on luonnollista puhua teatteritapahtumasta sosiaalisena tapahtumana. Teatteriesityksessä esiintyjien ja yleisön keskinäinen kohtaaminen on siis arvo itsessään taiteellisten ja esteettisten arvojen lisäksi. (Shoef 2004, 358.) Shoef lisää, että teatteritapahtuman sosiaalisuutta on mahdollista tutkia. Tämän suhteen hänen teoriansa selkärankana toimii käsite, jota hän kutsuu todellisuuden jäänteiksi (fragments of reality). Teatteritapahtuman aikana läsnä on aina vähintään kaksi todellisuuden tasoa. Ensinnäkin on olemassa näyttelijät, katsojat sekä muut konkreettisesti läsnä olevat asiat. Lisäksi läsnä on myös laaja joukko ilmiöitä, joihin teatteriesitys viittaa. Vaikka tuo jälkimmäinen ”todellisuus” onkin fiktiivinen, ovat sen juuret teatterin ulkopuolisessa maailmassa. (Shoef 2004, 361.) Shoefin mukaan teatteritapahtuma tulee sosiaalisesti merkittäväksi juuri niiden yhteyksien kautta, joita sen fiktiiviset todellisuudet luovat tosielämän sosiaalisten tapahtumien kanssa (Shoef 2004, 362.) Teatteriesityksen sosiaalisen luonteen kannalta merkittäviä ovat siis sen fiktiivisen todellisuuden sisältämät todellisuuden jäänteet. Shoef korostaa, että oleellista on ymmärtää esityksen fiktiiviseen todellisuuteen päätyneiden ilmiöiden olevan valinnan tuote. Meitä kaikkia ympäröivästä arkitodellisuudesta suodatetaan temaattisin tai ideologisin perustein materiaalia teatteriesityksen rakennusaineeksi. Tosielämän jäänteiden myöhempi teatterillinen kehittäminen, esimerkiksi komedian tai tragedian suuntaan, johtaa usein siihen, että nuo jäänteet alkavat välittää uudenlaisia ideologisia viestejä. (ibid.)

Koen Shoefin määrittelemän teatteritapahtuman sosiaalisuuden olevan jotain, mikä ylipäättään mahdollistaa teatteriesitysten vastaanoton ja tulkitsemisen. Teatteritapahtuman sosiaalisuus, sen interaktiivisuus oman kontekstinsa kanssa, mahdollistaa esimerkiksi edellisessä luvussa käsittelemäni konkretisaation prosessin. Teatterin sosiaalinen luonne mahdollistaa yleisön produktiivisen roolin, joka Iserin mukaan oli taideteoksen vastaanoton avainkriteerejä.



Kommunikaation kehyksen sisällä tapahtuu myös Jaussin kuvailema prosessi, jossa yleisö vertailee uutta taideteosta odotushorisonttiin, jonka ovat muodostaneet hänen aiemmin kokemansa taideteokset. Sekä katsoja että esiintyjät tuovat teatteritapahtuman kommunikaation kehykseen omat arvonsa ja maailmankuvansa, joiden kautta he pyrkivät kohtaamaan toisensa.

Vaikka kommunikaation kehyksen sisällä syntyvä sosiaalisuus lomittuu edellisessä pääluvussa käsiteltyjen teatteriesityksen vastaanoton prosessien kanssa, kiinnittyy Shoefin mielenkiinto kuitenkin enemmän teatteriesityksen sosiaaliseen ympäristöön. Mitä siis *Lohikäärmeiden melankolian* ja *Läntisen satamalaiturin* sosiaalisen luonteen tutkiminen kertoo siitä, miten suomalainen yleisö on ottanut ne vastaan? Minkälaisia tosielämästä suodatettuja viestejä suomalainen yleisö luki niiden fiktiivisen todellisuuden takaa Tampereen Teatterikesässä? Aloitan pohtimisen *Lohikäärmeiden melankoliasta*, joka jo alkukuvastaan lähtien esittelee elementtejä, jotka voisivat aivan hyvin olla suomalaisesta tosielämästä suodatettuja. Kuuden rokkarin henkilöauto on hyytynyt talviseen metsään. Aamulehden kriitikko Jussi Suvanto kirjoittaa seuraavaa: ”Alkukuva on lähes suomalainen: pitkälehtiset heviäijät kiskovat olutta autossa lumen keskellä” (Suvanto 2009). Tarkennuksena mainittakoon, että näkemässäni esityksessä rokkarit joivat nimenomaan Karhu-olutta. Tämä pilke silmäkulmassa tehty tuotesijoittelu oli *Lohikäärmeiden melankolian* ainoa yksittäinen absoluuttisen suora viittaus suomalaiseen todellisuuteen.

Toimittaja Maria Säkön Uuden Suomen -verkkolehden tekemä haastattelu esityksen ohjaaja Philippe Quesnestä avaa myös mielenkiintoisia näkökulmia *Lohikäärmeiden melankolian* fiktiivisen todellisuuden rakenteisiin. Esiin nousevat esimerkiksi kansalliset stereotypiat ja ennakkokäsitykset suomalaisuudesta ja ranskalaisuudesta. Quesnen maailmaa paljon kiertäneen Vivarium Studio -ryhmän esitykset on Säkön haastatteleman ohjaajan mukaan mielletty Suomessa ja muualla hyvin ranskalaisiksi. Quesne toteaa haastattelussa töidensä Ranskassa saamasta vastaanotosta seuraavaa: ”Töitämme pidetään Ranskassa tyypillisesti suomalaisina, hyvin kaurismäkeläisinä. Ranskalaiset eivät tiedä, että suomalainen teatteri on perinteisesti huutoa ja suuria eleitä” (Säkö 2009).

*Lohikäärmeiden melankolian* Tampereen Teatterikesän vierailun sekä Maria Säkön ohjaajahaastattelun tarkempi tutkiminen johdattaa keskelle kansallisten stereotyyppien vilinää. Ensinnäkin Quesnen kommentin pohjalta voisi olettaa, että kaurismäkeläisyys olisi jotain suomalaisuudelle tyypillistä. Kaurismäkeläisyyteen tarttuvat myös suomalaiset teatterikriitikot.

Helsingin Sanomien kritiikissään Suna Vuori sanoo kaurismäkeläisyyden olevan suomalaisuuden synonyymi ulkomailla (Vuori 2009). Uutispäivä Demarin Pentti Julkunen puolestaan muistelee omassa *Lohikäärmeiden melankolian* arviossaan näyttelijä Kati Outisen repliikkejä Aki Kaurismäen elokuvassa *Tulitikkutehtaan tyttö*. Tässä yhteydessä hän pohtii vähäanaisten esitysten yksittäistenkin vuorosanojen ymmärtämisen merkitystä. (Julkunen 2009.) Sivuhuomautuksena mainittakoon, että Julkunen ennen esityksen alkua suorittamat pohdinnat kuvastavat sitä kontekstia, eli kansatekstien kokoelmaa, johon verraten toimittaja on tulossa esitystä katsomaan. Yksi teksteistä, joihin Julkunen *Lohikäärmeiden melankoliaa* vertaa, on Aki Kaurismäen ohjaama elokuva *Tulitikkutehtaan tyttö*. Huomionarvoista on myös se, että Maria Säkö kirjoitti ohjaajahaastattelunsa otsikolla: ”Ranskalaisteatteri harhauttaa kaurismäkeläisyydellä” (Säkö 2009). Esityksen yleisempikin leimaaminen kaurismäkeläiseksi kertoo, että Aki Kaurismäen elokuvat muodostivat osan sitä tekijöiden ja katsojien yhteistä kontekstia, johon *Lohikäärmeiden melankoliaa* Tampereen Teatterikesässä verrattiin. Entäpä Quesnen kommentin jälkimmäinen osa suomalaisen teatterin suurieisyydestä? On kenties syytä hieman kyseenalaistaa ranskalaisohjaajan suomalaisen teatteriperinteen tuntemusta. Quesnen esiintuomat huuto ja suuret elkeet viittaavat mahdollisesti 1980-luvulla Suomessa vahvistuneeseen näyttelijäntyön retoriikkaan, joita käsittelevin tutkielmani luvussa 2.2. Ohjaaja vaikuttaa siis olevan perillä yhdestä viimeisten vuosikymmenten aikana Suomessa esiintyneistä näyttelijäntyön ilmiöstä.

Kansallisten stereotyyppien laajempi tutkiminen olisi mielenkiintoinen aihe, joka ei kuitenkaan valitettavasti mahdu käsillä olevan tutkielman puitteisiin. Tässä yhteydessä totean kuitenkin, että *Lohikäärmeiden melankolia* todentaa van Maanenin havainnon kommunikaatiokehyksestä esityksen ja yleisön arvojen ja asenteiden kohtaamispaikkana. Kehyksen sisällä sekä esitystekstin että sen lukijan odotushorisontit kohtaavat. Lisäksi väitän, että *Lohikäärmeiden melankolian* esitystekstin saama myönteinen vastaanotto johtuu osittain myös sen sosiaalisesta luonteesta. Esitys sisältää senkaltaisia Shoefin määrittelemiä todellisuuden jäänteitä, että Tampereen Teatterikesän yleisön oli helppo ymmärtää niiden yhteys todellisuuteen. Samalla totean, että *Lohikäärmeiden melankolia* on onnistunut luomaan toimivan esteettisen havaitsemisen kontekstin. Kuten edellisessä luvussa toin ilmi, esteettisen havaitsemisen konteksti edellyttää Jaussin mukaan sitä, että teksti ja lukija jakavat samankaltaisen ymmärtämisen tason. Suomalaisia miellelyhtymiä tuottavan estetiikan avulla Vivarium Studion *Lohikäärmeiden melankolia* onnistui muodostamaan vahvan sosiaalisen yhteyden Tampereen Teatterikesän esityksissä yleisönsä kanssa. Lyhyesti sanottuna esitys todentaa Shoefin väitteen teatteritapahtumasta sosiaalisena tapahtumana.

Entäpä minkälainen on *Läntisen satamalaiturin* kommunikaatiokehyksen tarjoama sosiaalinen yhteys esityksen Teatterikesässä nähneen yleisön näkökulmasta? Ensivaikutelma esityksestä on kenties abstraktimpi kuin *Lohikäärmeiden melankoliasta*. Näyttämöä hallitseva lava, joka on ympäröity hiekalla, saattaisi viitata tapahtumapaikan olevan jonkinlainen eristyksissä oleva saari. Lavastuksen muoto ja värimaailma, eivät kuitenkaan tunnu viittaavan yhtä suorasti mihinkään teatterin ulkopuoliseen todellisuuteen kuten *Lohikäärmeiden melankoliassa*. Rungas ja korostetun artikuloitu puhe tuntuu kaurismäkeläisyyden vastakohdalta. Ainakaan *Läntinen satamalaituri* ei siis nojaa kansallisiin, ainakaan suomalaiskansallisiin, teemoihin. Shoefin määrittelemiä todellisuuden jäänteitä voidaan kuitenkin lähteä etsimään näytelmän aiheesta: muukalaisuudesta. Bernard-Marie Koltèsin näytelmän henkilöt ovat pääsääntöisesti laittomia siirtolaisia, länsimäisen yhteiskunnan marginaalissa ja virallisten tilastojen ulkopuolella eläviä ihmisiä. Tässä muukalaisuus-aiheen käsittelyssä Koltès on taitava. Kuten johdantokappaleessanikin toin esille, itäsaksalainen draamakirjailija Heiner Müller arvosti Koltèsin avoimuutta kolmannen maailman ongelmia kohtaan (Pohjola 2004, 332). Matka, jonka *Läntinen satamalaituri* on tehnyt vuonna 1985 tapahtuneesta valmistumisestaan vuoden 2010 Tampereen Teatterikesän esitykseen on kestänyt 25 vuotta. Suomessa vielä vuoden 2013 alussa käyty julkinen rasismikeskustelu osoittaa, kuinka vaikeaa muukalaisesta ja toiseudesta puhuminen suomalaisessa yhteiskunnassa edelleen on. Keskustelun käynnistänyt toimittaja Umayya Abu-Hannan kirjoitus *Lottovoitto jäi lunastamatta* väittää jopa, että rasismikeskustelu tehdään osaltaan mahdottomaksi julkisen vallan toimesta (Abu-Hanna 2012). Omassa kommentissaan Yleisradion www-sivuilla turkulainen pakolaistaustainen toimittaja Wali Hashi toteaa, että rasismista ei ylipäättäen puhuta tarpeeksi ja että eniten siitä puhumista välttelevät ne, jotka kärsivät rasismista eniten (Hashi 2013).

Théâtre National de Bretagnen tulkinta *Läntisestä satamalaiturista* on pyrkimys tuoda tärkeä yhteiskunnallinen aihe teatterin näyttämölle. Väitän kuitenkin, ettei pääasiassa näytelmätekstin huoliteltuun artikulaatioon perustuva tulkinta ole paras mahdollinen Tampereen Teatterikesän esityskontekstissa tapahtuman vastaanoton kannalta. Ainakaan se ei ole sitä Shoefin esittämästä sosiaalisesta näkökulmasta katsottuna. *Läntinen satamalaituri* vaatii katsojaltaan tarkempaa paneutumista aiheeseen ja näytelmätekstiin kuin esimerkiksi *Lohikäärmeiden melankolia*. Esityksen eri osa-alueet ovat hyvin abstrakteja, eivätkä näin ollen tarjoa katsojalleen helposti tulkittavissa olevia Shoefin määrittelemiä todellisuuden jäänteitä. Vielä kun näytelmä käsittelee aihetta, josta puhuminen ainakin suomalaisessa julkisessa keskustelussa on hankalaa, on vaara, ettei ulkomaalaisen teatterifestivaalin yleisö ymmärrä teoksen tavoitetta.

Tässä yhteydessä on kuitenkin syytä pohtia, miten Koltèsin näytelmän teemat saatetaan ottaa sen alkuperäisessä vastaanottoympäristössä vastaan. *Läntisen satamalaituri* sisältää Ranskassa varmasti täysin toisenlaisia todellisuuden fragmentteja kuin Suomessa. Väitän, että ranskalaiselle teatteriyleisölle esitysteksti tarjoaa aivan toisenlaisen mahdollisuuden osallistua sen merkitysten tuottamiseen ja niiden tulkitsemiseen kuin suomalaiselle yleisölle. Uskon, että yksi suurimmista syistä tähän on Ranskan siirtomaahistoria. Tämänkaltainen maailmanpoliittinen valta-aseman menneisyys puuttuu Suomelta kokonaan. Professori Tony Chafer muistuttaa että dekolonisaatio, eli siirtomaa-ajan jälkeinen yhteiskunnallinen muutos, on monisyinen prosessi, jossa moninaiset poliittiset ja kulttuurilliset etupiirit kohtaavat (Chafer 2002, 5, 21). Hänen mukaansa esimerkiksi Ranskan ja Englannin maailmapoliittinen, kolonialismiin perustuva valta-asema alkoi murentua viimeistään toisen maailmansodan loputtua. Sodan suuret ja miehittämättömät voittajamaat Yhdysvallat ja Neuvostoliitto siirtyivät globaalin vallan ytimeen. (Chafer 2002, 11.) Ranska ei selvinnyt muutosprosessista kivuttomasti vaan ajautui mm. tuhoisiin siirtomaasotiin Indokiinassa ja Algeriassa. Chaferin mukaan Ranskan siirtomaapolitiikan kantavana ajatuksena oli sulauttaa alusmaat osaksi omaa vaikutuspiiriään sen sijaan, että olisi tarjonnut näille itsemääräämisoikeutta. Aikakauden poliittinen lähtökohta oli se, että esimerkiksi Afrikassa sijaitseva alusmaat pyrittiin alistamaan Ranskan koloniaaliseen hallintojärjestelmään. Poliitikkojen mielipiteet alkoivat muuttua vasta, kun selvisi, mitä kyseinen maaosien välinen järjestelmä olisi tullut veronmaksajille maksamaan. (Chafer 2002, 11, 226-227.) Professori Dominic Thomasin mukaan globalisaatio ja ranskalainen kulttuuri ovat nousseet keskeisiksi kansallisen politiikan kiinnostuksen kohteiksi 2010-luvun Ranskassa. Toiset ovat sitä mieltä, että kontrolloimaton maahanmuutto ja toiseuden ulkoiset merkit kuten Islam ja päähuivit ovat osoitus ranskalaisen identiteetin rappiosta. Toiset taas pitävät Ranskan kriisinä sitä, ettei maa ole osannut vastata, Chaferinkin edellä esittämiin, globalisoituvan maailman haasteisiin. (Thomas 2013, 4.) Thomas muistuttaa myös, että maahanmuuton ja kansallisen identiteetin väliset yhteydet nostavat esiin kysymyksiä, joita ei pidä käsitellä ilman laajempaa kontekstia. Ranskasta käytävä keskustelu on osa Euroopasta käytävää keskustelua. Eurooppaa taas ei voi käsitellä ilman mannertenvälisten historiallisten kokemusten ymmärtämistä. (Thomas 2013, 6.)

Dekolonisaation muodostamaa yhteiskunnallista kontekstia vasten on hyvin ymmärrettävää, että *Läntisellä satamalaiturilla* on lähtökohtaisesti selvä sosiaalinen ulottuvuus ranskalaisen kulttuuripiirin sisällä. Se sisältää selkeitä todellisuuden fragmentteja; elementtejä, jotka ovat suodattuneet ympäröivästä yhteiskunnallisesta todellisuudesta osaksi esittävää taidetta. Väitänkin, että *Läntisen satamalaiturin* henkilöhahmojen muodostaman yhteisön voidaan tulkita symboloivan

dekolonisaation kaltaisessa prosessissa olevaa yhteiskuntaa. Edellisessä luvussa toin esille, kuinka Koltèsin yksi lähtökohdista näytelmälleen oli hylätyn satama-alueen varastotilat, jossa epätodennäköiset kohtaamiset ovat mahdollisia. Nuo kohtaamiset, tai kohtaamattomuudet, johtavat pääsääntöisesti näytelmässä tuhoon. *Läntisen satamalaiturin* yhteisö on väkivaltaisessa muutoksen ja murroksen tilassa – aivan kuin dekolonisaation prosessia läpikäyvä yhteiskunta. Kohtaamisen ja kohtaamattomuuden teemojen välityksellä Koltèsin näytelmä kytkeytyy dekolonisaatiokeskusteluun laajemminkin. Edellä esitin Chaferin käsityksen, että nyky-Ranskan kriisi voidaan nähdä myös yhteiskunnan kykenemättömyytenä vastata globalisoituvan maailman haasteisiin. Väitänkin, että *Läntisen satamalaiturin* sisältämät kohtaamattomuudet voidaan tulkita kuvaavan juuri tätä dekolonisaation synnyttämän toiseuden kohtaamattomuutta. Jaan Heiner Müllerin ajatuksen, että Koltès käsittelee tätä yhteiskunnallista teemaa erittäin avoimesti. *Läntinen satamalaituri* esittää toiseuden kohtaamattomuuden ja huomiotta jättämisen lopullisen hinnan. Viimeisenä esimerkkinä dekolonisaation ja *Läntisen satamalaiturin* välisistä allegorioista tuon esille Koltèsin vahvimman osa-alueen: kirjoitetun kielen. Kerroin edellisessä luvussa, kuinka Koltèsille itselleen ranskan kieli on kauneimmillaan silloin, kun sitä rikotaan tai häiritään. Tässä yhteydessä kirjailija puhuu jopa kielen kolonisaatiosta (Koltès 1999/2010, 27). Voidaan siis väittää, että Koltèsille kieli on esimerkiksi yhteiskunnan kokoinen universumi, joka saattaa kohdata hyökkäyksiä, valloituksia ja vapautuksia. Lyhyesti sanoen, Koltèsilla kolonisaation ja dekolonisaation prosessit ilmenevät ja manifestoituvat kirjoitetussa kielessä.

On tärkeää muistaa, etteivät *Läntisen satamalaiturin* dekolonisaation prosesseja heijastavat teemat sekä Zanoudan valitsema draamallista retoriikkaa korostava ohjaustapa vähennä teoksen arvoa. Sillä on ilmeisen vakaa pyrkimys kommunikoida yleisönsä kanssa. Esityksen vastaanotto muuttuu kuitenkin ongelmalliseksi, kun se siirretään toiseen kulttuurikontekstiin ranskalaisen kielialueen ja kulttuuripiirin ulkopuolelle. Väitänkin, ettei *Läntisen satamalaiturin* työryhmä ole miettinyt loppuun asti niitä yleisöön liittyviä haasteita, joita vieraassa kulttuuriympäristössä saatetaan kohdata. Ulkomaisilla teatterifestivaaleilla esityksen sosiaalinen ympäristö ja yleisö sen osana muuttuu. Näin ollen myös yleisön tulkinta esitystekstin sisältämistä todellisuuden jäänteistä muuttuu. Esitin edellisessä luvussa, kuinka vahvasti poeettisen teatterin retoriikan varaan rakentuva *Läntinen satamalaituri* jättää ulkomaalaiselle yleisölle huomattavasti vähemmän mahdollisuuksia osallistua konkretisaation prosessiin kuin draamallisesta retoriikasta irtioton tehnyt *Lohikäärmeiden melankolia*. Théâtre National de Bretagnen esityksen vastaanottoa tarkastellessa sosiaalisen kontekstin näkökulmasta sama ongelma syvenee. Kielellisten haasteiden lisäksi uuden yleisön on lähes mahdotonta tulkita vahvasti rajattuja kansallisia aiheita esityksen työryhmän toivomalla

tavalla. Lopputuloksena on, että *Läntinen satamalaituri* koettiin Tampereen Teatterikesässä puuduttavaksi esitykseksi valtaisan tekstimääränsä vuoksi. *Lohikäärmeiden melankolian* sen sijaan koettiin puhuttelevan hyvinkin vahvasti suomalaisia katsojia.

#### **4.2. Tampereen Teatterikesä teatteritapahtumana ja näyttämöllepanona**

Seuraavaksi tarkastelen teatteriesitysten sosiaalisen ympäristön vaikutusta teatteriesitysten vastaanottoon hieman laajemmalla tasolla. Siirryn van Maanenin määrittelemässä kontekstuaalisten kehysten järjestelmässä kommunikaation kehykseltä institutionaalisen kehykselle. van Maanen itse sanoo institutionaalisen kehyksen olevan historiallisesti kehittynyt tuotannon, jakelun ja vastaanoton järjestelmä (van Maanen 2004, 245). Koska sekä *Lohikäärmeiden melankolia* että *Läntinen satamalaituri* esitettiin osana Tampereen Teatterikesän pääohjelmistoa, miellänkin teatterifestivaalin olevan esitysten vastaanoton institutionaalinen kehys. Tulen siis tutkimaan festivaaliympäristön vaikutusta teatteriesitysten vastaanottoon. Lisäksi tulen käsittelemään teatterifestivaalia institutionaalisen kehyksen lisäksi myös itsessään teatteritapahtumana ja näyttämöllepanona.

Vuosittain järjestettävä Tampereen Teatterikesä määrittelee itsensä pohjoismaiden vanhimmaksi, suurimmaksi ja arvostetuimmaksi ammattiteatterifestivaaliksi. Tapahtuma esittelee korkeatasoista kansainvälistä ja kotimaista teatteria. Vuonna 1968 perustetun Teatterikesän pyrkimys on alusta asti ollut myös tarjota puitteet teatterialan seminaareille, neuvotteluille ja kokouksille. Tampereen Teatterikesän pääohjelmisto muodostaa festivaalin taiteellisen rungon. Ohjelmistoon kutsutaan vuosittain lähes 30 ryhmää. 1990-luvulta lähtien festivaalin kansainvälisyys lisääntyi ratkaisevasti ja ulkomaiset esitykset vakiintuivat osaksi pääohjelmistoa. Nykyisin noin kolmannes Tampereen Teatterikesän esityksistä tulee ulkomailta. Esitysvalinnoista vastaa festivaalin taiteellinen johtoryhmä sekä toiminnanjohtaja. ([http://www.teatterikesa.fi/info/.](http://www.teatterikesa.fi/info/))

Timo Cantell on julkaissut vuonna 1996 tutkimuksen, joka käsittelee mm. Tampereen Teatterikesän yleisöä. Tutkimukseen on kenties syytä suhtautua osittain kriittisesti – onhan tutkimuksen julkaisusta kulunut tällä hetkellä 17 vuotta. Tutkimus ajoittuu kuitenkin 1990-luvun puoleen väliin, jolloin Teatterikesä oli jo vakiinnuttanut asemansa merkittävänä kansainvälisenä teatterifestivaalina. Näin ollen Cantellin tuloksia voitaneen soveltaa tutkimukseeni ainakin osittain.

Cantellin tutkimuksen mukaan voidaan Tampereen Teatterikesään osallistunut yleisö määritellä naisvaltaiseksi, keski-ikäiseksi ja korkeasti koulutetuksi (Cantell 1996, 8). Lisäksi tapahtumalla on

suhteellisen uskollisia katsojia vuodesta toiseen. Vain noin viidennes Cantellin tutkimukseen osallistuneista vieraili tapahtumassa ensimmäistä kertaa (Cantell 1996, 25). Teatterikesän yleisön voidaan todeta koostuvan suhteellisen kokeneista teatterin katsojista. Cantellin tutkimuksen mukaan 97 prosenttia vastaajista oli käynyt katsomassa teatteriesityksiä viimeisen vuoden aikana (Cantell 1996, 26). Lisäksi käyntiuskollisuuteen viitaten voidaan useiden olettaa nähneen ulkomaalaisia teatteriesityksiä ennenkin. Näin ollen voidaan siis olettaa, että sekä *Lohikäärmeiden melankolian* että *Läntisen satamalaiturin* katsojista suurin osa on nähnyt ulkomaalaista teatteria aiemminkin.

Vaikka molemmat tutkimistani esityksistä oli esiintymisvuotenaan osana festivaalin pääohjelmistoa, on syytä huomioda, että ne päätyivät festivaaleille hieman eri reittejä. *Lohikäärmeiden melankolia* oli Tampereen Teatterikesän taiteellisen johdon valinta kun taas *Läntinen satamalaituri* päätyi pääohjelmistoon eurooppalaisen Prospero-hankkeen tuottamana. Prospero oli kuudessa eri Euroopan maassa sijaitsevan kaupungin välinen teatterihanke. Viisivuotisen (2008-2012) hankkeen tarkoitus oli luoda monimuotoinen eurooppalainen teatteriverkosto tuottamalla esityksiä sekä tukemalla teatterialan koulutusta ja tutkimusta. (Tutkivan teatterityön keskus 2012, 34, 37) Prospero-hanke pyrki haastamaan teatterin tekijät ja katsojat avoimeen dialogiin eurooppalaisesta identiteetistä (<http://www.t-n-b.fr/en/prospero/projet/index.php>). Suomessa hanketta koordinoi Tampereen yliopistossa toimiva Tutkivan teatterityön keskus. Tampereen Teatterikesä puolestaan toimii Prosperon kansainvälisten teatteriesitysten estradina. (Tutkivan teatterityön keskus 2012, 39) Koko hanketta koordinoiva taho on Théâtre National de Bretagne, siis sama teatteri, joka on tuottanut myös vuonna 2010 Tampereella vierailleen *Läntisen satamalaiturin* (Herzberg 2012).

Prospero-hankkeen erottelu itsenäiseksi osaksi Tampereen Teatterikesän pääohjelmistoa on huomionarvoista esitysten valintaprosessin vuoksi. Varsinaisen valinnan tekee esityksen tuottajataho, eli *Läntisen satamalaiturin* tapauksessa Théâtre National de Bretagne. Valtaosasta Teatterikesän pääohjelmiston esityksistä päättää kuitenkin festivaalin taiteellinen johto yhdessä toiminnanjohtajan ja Tampereen Teatterikesän hallituksen kanssa (<http://www.teatterikesa.fi/info/>). Tämä on huomion arvoista siksi, että festivaaliorganisaation edustajien voidaan olettaa tuntevan kohdeyleisönsä paremmin kuin tapahtuman ulkopuolisten toimijoiden (Martin, Sefferin, Wissler 2004, 102). Esimerkiksi Teatterikesän edustajien voidaan olettaa tuntevan suomalaisen teatteriretoriikan vastaanotolle asettamat ennako-oletukset ranskalaisia kollegoitaan paremmin.

Teatterintutkijat Jacqueline Martin, Georgia Sefferin ja Rod Wissler väittävät, että festivaali itsessään voidaan nähdä teatteritapahtumana. Heidän mukaansa festivaalit ovat yhdistelmä

esityksellisyyttä, ajallista ja paikallista dynamiikkaa sekä esityksen ja yleisön välisiä suhteita. Martin, Sefferin ja Wissler esittävät, että nämä ovat oleellisia teatteritapahtumaa määrittäviä elementtejä. (Martin, Sefferin, Wissler 2004, 91.) Heidän mukaansa festivaali muodostuu monen erilaisen – esimerkiksi poliittisen, taiteellisen tai yhteisöllisen – toimijan yhteistyön summana (Martin, Sefferin, Wissler 2004, 95). Saman toteavat myös tutkijat John ja Margaret Gold, jotka käsittelevät julkaisussaan *Cities of Culture* modernien kansainvälisten festivaalien ja massatapahtumien historiallista kehitystä. He kirjoittavat kuinka maailmannäyttelyiden, olympialaisten ja modernien kulttuuripääkaupunkien kaltaisia megatapahtumia yhdistää mahdollisesti monienkin vuosien pituiset tuotantocyklit, joiden aikana mm. valmistellaan julkishallinnollisia sopimuksia, neuvotellaan sponsorien kanssa rahoituksesta sekä rekrytoidaan valtava henkilöstö huolehtimaan moninaisista käytännön toimista (Gold; Gold 2005, 6). Lyhyesti sanottuna he rinnastavat festivaalin ja teatterin:

*Staging* is the key word. It expresses production, intentionality and, to a large extent, theatre – the conscious creation of scripted, dramatic spectacle to elicit a favorable response from an audience that is increasingly global. (Gold; Gold 2005, 6)

Molemmat edellä mainitut tulkinnat muodostavat festivaaleista kuvan kattavana ja monimutkaisena kudelmana, joka kuvastaa järjestyspaikkakunnan poliittista ja yhteisöllistä dynamiikkaa. Toisin sanoen festivaali tuo näyttämölle oman draamansa, ennen kuin yhtäkään pääsylippua on myyty. (Martin, Sefferin, Wissler 2004, 91, 95.) Martin, Sefferin ja Wissler kokevat myös, että festivaali toimii ajallisesti samoin kuten teatteritapahtuma. Heidän mukaansa festivaali katkaisee siihen osallistuvien katsojien arkisen rutiinin ja tarjoaa jokapäiväisestä poikkeavan ajallisen tilan. (Martin, Sefferin, Wissler 2004, 103.) Samaa aikakäsitteen uudelleenmääritelmää käytetään usein myös teatteritapahtuman havainnollistamiseen. Tutkielmani johdantokappaleessa toin esille Hans-Thies Lehmannin määritelmän, jonka mukaan ”teatteri tarkoittaa esiintyjien ja katsojien yhdessä viettämää ja yhdessä kuluttamaa elinaikaa yhdessä hengitetyssä ilmassa teatteriesiintymisen ja katsomisen tilassa” (Lehmann 1999/2009, 42).

Kuten aiemmin toin esille, miellän tässä yhteydessä festivaalin sekä teatteritapahtumaksi että institutionalisen kehyksen muodostajaksi. Shoefin mukaan teatteritapahtuman identiteettiin vaikuttaa se, mitkä sosiaaliset elementit vaikuttavat tapahtuman sisäiseen kommunikaatioon (Shoef 2004, 358). Koska Shoefin teatteritapahtuman sosiaalisuuden tutkimuksen lähtökohtana ovat juuri van Maanenin kontekstuaaliset kehykset, väitänkin, että festivaali muodostuu teatterilliseksi



tapahtumaksi juuri kommunikaatiokehysten ja institutionaalisen kehysten vuorovaikutuksen seurauksena. Tutkimieni *Lohikäärmeiden melankolian* ja *Läntisen satamalaiturin* kommunikaation kehysten ympärillä oli jatkuvasti läsnä myös Tampereen Teatterikesän muodostama institutionaalinen kehys. Festivaali laajenee siis tilallisesti suuremmalle alueelle kuin vain yksittäisen esityspaikan ympärille. Se on moniulotteinen järjestelmä, joka tarjoaa katsojalle Martinin, Sefferin ja Wisslerin peräänkuuluttaman mahdollisuuden kokea aika erilaisena kuin arkielämässä (Martin, Sefferin, Wissler 2004, 103). Tampereen Teatterikesästä tulee teatteritapahtuma juuri tällä institutionaalisisella tasolla.

van Maanen määrittelee teatteritapahtumien institutionaalisen kehysten tarkoittavan tietyn kulttuurillisen maailman kaikkia teatterillisiä ilmiöitä. Institutionaalinen kehys on hänelle kulttuurillinen kokonaisuus, joka sisältää teatterin tuotannollisten järjestelmien lisäksi myös esimerkiksi teatterin kouluttamisen, vastaanottamisen ja kritiikin tahot. (van Maanen 2004, 245-246.) Tätä taustaa vasten Tampereen Teatterikesä täyttää teatteritapahtuman lisäksi myös institutionaalisen kehysten määritelmät. Kuten edellä toin esille, Teatterikesän tarkoitus on kautta sen historian ollut festivaaleilla nähtävien teatteriesitysten lisäksi luoda puitteet alan sisäiselle keskustelulle seminaarien ja kokousten muodossa (<http://www.teatterikesa.fi/info/>). Tampereen Teatterikesä luo siis itse oman sosiaalisen kontekstinsa. Siitä muodostuu sekä teatteritapahtuma että institutionaalinen kehys. Väitän, että luodessaan omaa sosiaalista kontekstiaan Tampereen Teatterikesä luo samalla myös uudenlaisia merkityssisältöjä. *Lohikäärmeiden melankolian* ja *Läntisen satamalaiturin* kommunikaation kehyksessä tapahtuu monenlaisia kohtaamisia. Työryhmien esitystekstit kohtaavat lukijansa. Samassa yhteydessä myös erilaiset historialliset, dramaturgiset ja kansalliset retoriikat pyrkivät kommunikaatioon keskenään. Tämän lisäksi *Lohikäärmeiden melankolia* ja *Läntinen satamalaituri* ovat Tampereen Teatterikesä -nimisen näyttämöllepanon elementtejä. Erillisinä kommunikaation kehysiä ne osaltaan rakentavat suurempaa kokonaisuutta – Tampereen Teatterikesän kokoista teatteritapahtumaa ja institutionaalista kehystä.

Länsimaisten festivaalien historiaa tarkasteltaessa voidaan todeta, että festivaalit itsessään ovat kautta aikojen tuottaneet uudenlaisia kulttuurillisiä merkityksiä. Goldien mukaan halu alkaa järjestää 1800-luvulla maailmannäyttelyjä kumpusi tarpeesta katsoa maailmaa uudella tavalla. Aatelisto ja hovit ympäri Eurooppaa olivat alkaneet kompastella ja menettää yhteiskunnallista valta-asemaansa johtavana sosiaalisena luokkana. Teollistuminen ja globaalin talouden ensiaskeleet muuttivat ihmisten jokapäiväistä arkea. Tämä uusi maailma vaati myös uudenlaisia juhlallisuuksien

muotoja. Kirjaimellisesti vuosisadan keskellä vuonna 1851 Lontoossa järjestettyä ensimmäistä maailmannäyttelyä pidettiin eräänlaisena uuden aikakauden lähtöpisteenä. Se loi uuden historiallisen näkökulman mm. arkkitehtuuriin, taiteeseen, politiikkaan, kulutukseen, opetukseen ja sosiaalisiin trendeihin. Kansalaisvaltiot alkoivat muotoutua. Niiden kehittyneisyyttä edellä mainituilla saroilla alettiin maailmannäyttelyissä esittää julkisesti. (Gold; Gold 2005 44, 50.) Näin ollen maailmannäyttelyt siis todistavat, että suuret massatapahtumat saattavat kuvastavaa tapoja, joilla kollektiivista todellisuuskokemusta esitetään julkisesti eri aikakausina. Toiseksi esimerkiksi ajan hengen mukaan muuttuvasta massatapahtumasta Goldiet nostavat Euroopassa järjestetyt kulttuurikaupunkitapahtumat. Kyseessä on suurin Euroopan unionin rahoittama kulttuurihanke, joka käynnistyi Kreikan entisen kulttuuriministeri Melina Mercourin aloitteesta 1980-luvun alkupuolella. Hänen tavoitteenaan oli kehittää eurooppalaisten taiteilijoiden ja älymystön välistä vuoropuhelua nimeämällä vuodeksi kerrallaan joku eurooppalainen kaupunki kulttuurikaupungiksi (City of Culture). Mercouri halusi muodostaa kulttuurin, taiteen ja luovuuden yhdistelmästä vastavoiman teknokratialle. Hanketta alettiin toteuttaa ja ensimmäinen kulttuurikaupunkitapahtuma järjestettiin Ateenassa 1985. (Gold; Gold 2005 221, 222.) Vuosituhannen lopun lähestyessä kulttuurikaupunkikokonaisuutta pyrittiin päivittämään. Vuonna 2000 hankekokonaisuudelle haluttiin uudenlaista symbolista arvoa. Järjestysvastuu jaettiin yhdeksän kaupungin, Bolognan, Avignonin, Prahan, Bergenin, Brysselin, Helsingin, Reykjavikin, Santiago de Compostellan sekä Krakovan, kanssa. Vaikka kaikki kaupungit toteuttivatkin tehtävänsä omalla teemallaan, yhdisti kaikkia uuden vuosituhannen kulttuurikaupunkeja tavoite muodostaa yhdessä uuden vuosituhannen eurooppalainen kulttuurillinen tila. (Gold; Gold 2005 260.) Vuoden 2000 päätyttyä todettiin, että kulttuurikaupunkiaseman jakaminen yhdeksän kaupungin kesken on liian raskasta. Samalla päätettiin kuitenkin siirtyä hankkeen kolmanteen vaiheeseen, jossa tapahtumakokonaisuus nimettiin Euroopan Kulttuuripääkaupungiksi (European Capital of Culture). Hanke palasi lähemmäs alkuperäistä toteutustapaa, jossa Eurooppa-neuvosto päätti kaupungin, joka kulloinkin sai Euroopan Kulttuuripääkaupunkiaseman. Tämän mallin mukaisesti vuoden 2011 Euroopan Kulttuuripääkaupunki (Gold; Gold 2005 264-266 ; <http://www.turku2011.fi/turku-2011>.)

Kuten aiemmin toin esille, Goldit näkevät suurten kansainvälisten festivaalien rakenteissa hyvin paljon teatterillisiä piirteitä. Suuria festivaaleja ja teatteria yhdistää ennalta käsikirjoitettu draamallinen luonne. Lisäksi niiden toteutusta voidaan kuvailla näyttämöllepanoksi (staging). (Gold; Gold 2005, 6.) Festivaalien teatterin kaltainen tapahtumallisuus on puolestaan todennettavissa Martinin, Seffrinin ja Wisslerin väitteen avulla, jonka mukaan festivaalit ovat yhdistelmä esityksellisyyttä, ajallista ja paikallista dynamiikkaa. (Martin, Sefferin, Wissler 2004,

91.) Sekä Maailmannäyttelyt että Euroopan Kulttuuripääkaupunkihankkeet todentavat kaikkea edellä mainittua. Ajallisuus, paikallisuus ja tapahtumallisuus ovat tunnusomaisia piirteitä molemmille kokonaisuuksille. Molemmat ilmentävät oman aikakautensa tapoja tuottaa erilaisia merkityssisältöjä ja esittää niitä julkisesti. Tätä taustaa vasten onkin mielenkiintoista kysyä, voiko Tampereen Teatterikesä tuottaa uudenlaisia, omaa aikaansa kommentoivia merkityssisältöjä? Kysymystä voisi lähestyä tarkastelemalla esimerkiksi eurooppalaista Prospero-teatterihanketta, jonka puitteissa esimerkiksi *Läntinen satamalaituri* tuotettiin Tampereelle vuonna 2010. *The Guardian* -lehden verkkojulkaisun alkuvuodesta 2012 haastattelema Théâtre National de Bretagne johtaja François Le Pillouër kuvailee ajatuksiaan koko hankkeesta. Le Pillouër on Prospero-hankkeen kannalta merkityksellinen siksi, että Théâtre National de Bretagne oli koko nelivuotista hanketta koordinoiva taho. Le Pillouërin mukaan Prosperon kantava ajatus on tarjota uudenlainen näkökulma eurooppalaiseen identiteettiin. Kuusi teatteria kuudesta eri Euroopan maasta pyrkivät yhdistämään voimansa yhteisessä projektissa. Hankkeen lähtökohta on, että eurooppalaisuus voisi pohjautua yhteisen talouden sijasta yhteiseen kulttuuriin. (Herzberg 2012.) Le Pillouërin ajatukset eurooppalaisesta Prospero-hankkeesta muistuttavat hyvin paljon kulttuuriministeri Mercourin 1980-luvulla esittämiä ajatuksia Euroopan kulttuurikaupungeista; Le Pillouërin mielestä kulttuurin pitäisi korvata talous eurooppalaisen identiteetin peruskivenä siinä missä Mercouri puolestaan halusi kulttuurista vastavoiman teknokratialle.

Ottamatta kantaa sen paremmin Euroopan kulttuurikaupunkihankkeiden kuin Prosperonkaan saavuttamiin tuloksiin, voidaan molempien kuitenkin sanoa pyrkivän tuottaa uudenlaisia merkityssisältöjä. Osittain Tampereen Teatterikesän puitteissa toteutettu Prospero-hanke täyttää aiemmin esittämäni teatteritapahtuman määritelmät tuottamalla uudenlaista ajallista ja paikallista dynamiikkaa. Lisäksi se pyrkii esittämään eurooppalaista identiteettiä uudella tavalla. Näin ollen Prosperon voidaan katsoa pyrkivän tuottamaan uudenlaisia omalle ajalleen oleellisia merkityssisältöjä siinä missä Maailmannäyttelyt ja Euroopan kulttuurikaupungit tehneet niin aiemmin. Tampereen Teatterikesän puitteissa Prospero voidaan nähdä eräänlaisena teatteritapahtumana teatteritapahtuman sisällä. Se ei pelkästään tuo yksittäistä teatteriesitystä, *Läntistä satamalaituria*, näyttämölle vaan pyrkii itsessään toimimaan eurooppalaisen identiteetin keskustelufoorumina. Kuuden eri maan teattereiden avulla toteutettu hanke muodostaa kuvan globalisaation aikakauden teatteritapahtumasta. Se pyrkii etsimään ja rakentamaan oman yhteisönsä identiteettiä. Tässä mielessä se muistuttaa paljon 1800-luvun suomalaista sekä 1600-luvun ranskalaista teatteria. Kansallisen hankkeen sijasta kyseessä on kuitenkin 2010-luvun eurooppalaisen identiteetin rakennusprojekti.

Uskon, ettei *Lohikäärmeiden melankolian* ja *Läntisen satamalaiturin* vastaanotosta Suomessa voida puhua huomioimatta niiden sosiaalista kontekstia. Esitykset itsessään ovat toki vuorovaikutuksessa senhetkisen yleisönsä kanssa. Teatterifestivaalin institutionaalisessa kehyksessä ne ovat kuitenkin myös osa laajempaa keskustelua. Kuten aiemmin toin esille, festivaali voidaan nähdä mm. poliittisen, taiteellisen ja yhteisöllisen toimijan yhteistyön summana (Martin, Sefferin, Wissler 2004, 95). Toimintavuosinaan 2008-2012 Prospero-hanke on ilmiselvästi ollut yksi näistä Tampereen Teatterikesää rakentaneista toimijoista. Se on osallistunut festivaalin institutionaalisen kehyksen sisällä syntyneiden merkityssisältöjen muodostumiseen tuomalla esiin kysymyksiä mm. yhteisestä eurooppalaisesta identiteetistä. van Maanenin mukaan institutionaalinen kehys on historiallisesti kehittynyt tuotannon, jakelun ja vastaanoton järjestelmä (van Maanen 2004, 245). Tätä taustaa vasten tarkasteltuna Tampereen Teatterikesän kaltainen festivaali on osa samaa jatkumoa kuin esimerkiksi suomalainen kansanteatteri tai ranskalainen hoviteatteri. Kaikki nämä institutionaaliset kehykset ovat rakennelmia, jotka elävät ja muuttuvat ajan myötä. Muuttuessaan ne pyrkivät luomaan ja esittämään uusia merkityssisältöjä, jotka kommentoivat omaa aikakauttaan.

## 5. Yhteenveto

Je ne vais presque jamais au théâtre. D'une part, je n'aime pas beaucoup le public du théâtre, et, d'autre part, je comprends rarement les mises en scène, tout cela est trop français. J'ai vu très peu de spectacles dans ma vie qui m'aient ému, que j'aie compris et aimés. (Koltès 1999/2010, 27-28.)

Tutkielmani alussa tiesin, että työni aihe sijaitsee riskialttiissa maastossa. Suomalaisen ja ranskalaisen teatterin rinnastaminen saattaa typistää keskustelun stereotyyppisiksi latteuksiksi. Nyt työn loppupuolella huomaan, että kansallisiin merkityksiin kytkeytyvät yleistyksen ovat sitkeämmin osa kansainvälisestä teatterista käytävää keskustelua kuin aluksi osasin olettaakaan. Edellä olevassa sitaatissa Bernard-Marie Koltès kertoo, ettei käy juuri koskaan teatterissa. Yksi syy tähän on se, ettei hän pidä teatterin yleisöistä. Toinen syy on, että hän väittää harvoin ymmärtävänsä teatteriesityksiä, koska ne ovat liian ranskalaisia. Mielestäni Koltèsin mielipide sisältää teatteriesityksen vastaanottotutkimuksen näkökulmasta mielenkiintoisen ristiriidan. Kirjailija, joka kokee kirjoittavansa universaaleja, henkilöiden välisiin suhteisiin keskittyviä näytelmiä käyttää argumenttinaan näinkin laajaa kansallista yleistystä vähätellessään teatterin tapahtumallisen luonteen merkitystä itselleen. Koltès ei sen tarkemmin määrittele näkemiensä teatteriesitysten liiallista ranskalaisuutta. Emme saa koskaan tietää, mitä hän tällä yleistyksellään tarkoitti.

Tämän tutkielman kohteena on ollut kahden ranskalaisen teatteriesityksen, *Lohikäärmeiden melankolian* ja *Läntisen satamalaiturin*, vastaanotto Suomessa. Tarkemmin sanottuna olen pohtinut, miten historialliset, draamalliset ja kontekstuaaliset retoriikat vaikuttavat vieraasta kulttuurista saapuvan esityksen vastaanottoon. Tavoitteenani on ollut löytää uudenlaisia tapoja lähestyä vieraasta kulttuurista saapuvia teatteriesityksiä sekä purkaa niihin liittyviä ennakkoluuloja ja stereotypioita. En siis lähtökohtaisestikaan ole uskonut löytäväni selkeitä vastauksia yksinkertaisiin kysymyksiin. Tutkielmani avulla haluan pikemminkin tarjota historiallisia, draamallisia ja kontekstuaalisia näkökulmia teatterivieraan ymmärtämiseen.

Tutkielmani osoittaa, että yksi mahdollinen tapa, jolla vieraasta kulttuurista kotoisin olevaa teatteriesitystä voidaan lähestyä, on tutkia draamatekstin roolia osana kyseistä esitystä. Teatteriesityksen sekä sen yleisön suhde draamatekstiin on historian muokkaamaa. Sitä on kautta aikojen pyritty ohjaamaa kansallisten instituutioiden toimesta. Yleisesti hyväksytty tapa kirjoittaa draamaa on sekä Suomessa että Ranskassa usein sisältänyt myös oletuksen siitä, mitä yleisön tulisi pitää kelvollisena teatterina. 1800-luvun lopun suomenmielisessä ilmastossa teatteri oli osa poliittista ohjelmaa, jonka avulla kansallista identiteettiä rakennettiin tutustuttamalla suomea puhuva rahvas ruotsinkieliselle eliitille. Ranskassa taas kirjoitetun tekstin tehtävä kansallisen identiteetin pönkittäjänä on vieläkin vanhempaa perää. Parhaiten tätä ilmentäneen vuonna 1635 perustettu Ranskan Akatemia, joka edusti tuomioistuimen tavoin maan virallista kantaa kirjallisuuteen ja kieleen liittyvissä asioissa.

Tutkielmani on myös osoittanut, että draamateksti määrittää teatteriestetiikkaa muinkin tavoin. Hans-Thies Lehmannin retoriikka on saanut aikaan sen, että suuri osa nykyaikana esitettävästä teatterista määräytyy draamallisuuden tai draamattomuuden mukaan. Tässäkin mielessä draaman rooli yksittäisissä teatteriesityksissä vaikuttaa vastaanottoon. Esityksen ja katsojien vuoropuhelun luonne määrittyy paljolti sen mukaan, miten teatteritapahtuman osapuolet draaman retoriikan ymmärtävät. Olen myös tuonut esille, kuinka kansallisesti tuetut teatterialan oppilaitokset ovat opetuksessaan suhtautuneet draaman retoriikkaan viime vuosikymmeninä. Ranskassa esimerkiksi valtion tukemassa CNSAD:ssa draamallinen retoriikka on ollut vahvasti läsnä opetuksessa ainakin 1990-luvulla. Myös Suomen Teatterikoulussa sekä sen seuraajassa Teatterikorkeakoulussa on ollut vahva draamallista retoriikkaa korostava pedagoginen perinne. Tämän perinteen voidaan sanoa saavuttaneen huippunsa 1970-luvulla. Seuraavan vuosikymmenen alussa Jouko Turkan rehtoriaikana tämän retoriikan lomaan tuli vahvasti uudenlainen, kaikkien teatterin osa-alueiden

läpituokeva, fyysisyyden retoriikka. Tässä yhteydessä on kuitenkin syytä muistaa, että Ranskassa koulutuksen ja tuotannon volyymi on huomattavasti Suomen volyymia suurempi. Näin ollen myös Ranskassa tarjolla oleva teatteri on huomattavan monimuotoista. Koulutuksen puolella varsinkin yksityiset oppilaitokset tarjoavat laajan valikoiman erilaisia teatterin tekemisen muotoja. Tutkimani esitykset *Lohikäärmeiden melankolia* ja *Läntinen satamalaituri* taas ovat keskenään draamallisen retoriikan suhteen täysin erilaiset. Ensin mainittu voidaan jopa nähdä draaman jälkeisen teatterin metaforana kun taas jälkimmäinen tuo näyttämölle modernin draamaklassikon hyvinkin huolellisesti artikuloituna. Työni tuloksena on mielenkiintoista huomata myös, että juuri Ranskan valtion tukema alueellinen teatteri Théâtre National de Bretagne tuotti tutkimistani esityksistä vahvemmin draamateatterin retoriikkaa noudattaneen esityksen.

Toinen tutkielmassani esiin noussut tapa lähestyä vierasta teatteriesitystä on tutkia sen käymää, tai sen muodostamassa sosiaalisessa kontekstissa käytävää, identiteettikeskustelua. Vastaanoton luonne määrittyy tässäkin yhteydessä paljolti sen mukaan, kokevatko sekä esityksen työryhmä että katsojat keskustelussa olevan identiteetin samalla tavalla. Toisin sanoen kysymys on siitä, onko esityksen tarjoama identiteettikeskustelu yhteismitallista; jakavatko esitys ja katsojat saman retoriikan? Teatterintutkija Shoefin mukaan esityksen sosiaalista luonnetta, eli sitä millaisessa suhteessa esitys on ympäröivän todellisuuden kanssa, voidaan selvittää tutkimalla esityksen todellisuuden jäänteitä (fragments of reality). Shoefin mukaan teatteriesitykset sisällyttävät itseensä aina jotain merkkejä sosiaalisesta ympäristöstään, arkitodellisuudesta.

Tampereen Teatterikesässä esitetyt *Lohikäärmeiden melankolia* ja *Läntinen satamalaituri* tarjoavat mielenkiintoisen tilaisuuden tarkastella, mitä teatteritapahtuman sosiaaliselle luonteelle tapahtuu kun esitys saapuu eri kulttuurista kuin katsojat. Tutkielmani osoittaa, että varsinkin *Läntisellä satamalaiturilla* oli vaikeuksia kommunikoida Teatterikesän yleisön kanssa haluamallaan tavalla. Tavan, jolla Koltès näytelmässään käsittelee kohtaamattomuuden aihetta, voidaan katsoa saattavan *Läntisen satamalaiturin* osaksi dekolonisaation prosessin keskellä elävä kansakunnan yhteiskunnallista keskustelua. Näin ollen *Läntisen satamalaiturin* sisältämien siirtomaahistoriasta kumpuavien todellisuuden jäänteiden voidaan olettaa tavoittavan yleisönsä esityksen alkuperäisessä sosiaalisessa ympäristössä Ranskassa. Suomessa, jossa dekolonisaatio sen perinteisessä muodossa on tuntematon ilmiö, esityksen viittaussuhde ympäröivään todellisuuteen jää sen sijaan vajaaksi. Universaalimpiin aiheisiin keskittynyt ja pieniin näyttämöllisiin oivalluksiin perustunut *Lohikäärmeiden melankolia* sen sijaan koettiin Teatterikesässä jopa erittäin suomalaisena teatteriesityksenä.

Tutkielmassani pohdin myös, millä tavalla kontekstuaalinen retoriikka mahdollisesti vaikuttaa teatteriesitysten vastaanottoon. *Lohikäärmeiden melankolian* ja *Läntisen satamalaiturin* tapauksissa esityskontekstilla on erityinen merkitys niiden vastaanottoon, sillä molemmat esitykset esitettiin osana Tampereen Teatterikesä -teatterifestivaalin pääohjelmistoa. Osoitin, kuinka festivaalikontekstissa yksittäiset teatteriesitykset muodostavat osan laajempaa näyttämöllepanoa. Teatterifestivaali voidaan itsessään mieltää teatteritapahtumaksi, joka tuottaa uusia merkityssisältöjä. Samalla festivaali muodostaa professori Hans van Maanenin määrittelemän institutionaalisen kehän. Tällä kontekstuaalisella tasolla merkitykselliseksi muodostuu se, minkälaisesta identiteetistä festivaalin synnyttämässä esityskontekstissa käydään keskustelua. Toin esille, kuinka kautta historian teatteritapahtumien institutionaalisisessa kehässä on käyty omaa aikaansa heijastavia identiteettikeskusteluja. Suomalaisen kansanteatterin ja ranskalaisen hoviteatterin institutionaalisisessa kehässä aiempina vuosisatoina käyty keskustelu on liittynyt kansallisen identiteetin rakentamiseen. Maailmanäyttelyiden kaltaisten suurten festivaalien institutionaalisisessa kehässä käyty keskustelu on liittynyt eurooppalaisen yhteiskunnallisen identiteetin murrokseen 1800-luvulla. Euroopan Kulttuuripääkaupunkitapahtumat puolestaan ovat laajentaneet tuota keskustelua kulttuurin merkitysten äärelle. Myös Tampereen Teatterikesä toimii mainiona esimerkkinä siitä, minkälaista identiteettikeskustelua nykyaikainen teatterifestivaali saattaa saada aikaan. Vuosina 2008-2012 osittain Teatterikesänkin puitteissa toteutettu eurooppalainen teatterihanke Prospero piti keskustelua eurooppalaisesta identiteetistä yllä mm. ehdottamalla, että kulttuuri voisi talouden tavoin olla yksi Euroopan peruskivistä. Tutkimukseni kohteena ollut *Läntinen satamalaituri* tuotettiin Teatterikesään juuri osana Prospero-hanketta. Näin ollen se toimii esimerkkinä siitä, kuinka yksittäinen teatteriesitys saattaa katsojien kanssa käydyn identiteettikeskustelun lisäksi toimia osana suurempaa vuoropuhelua.

Tutkielmani aikana käsittelin muutamassa kohdassa teattereiden ohjelmistovalintojen merkitystä niiden vastaanottoon. Koen ainoastaan raapaisseeni aiheen pintaa, mutta uskon, että teatteriesitysten tuotanto- ja valintaprosesseihin keskittyminen saattaisi olla mielenkiintoinen näkökulma mahdollista vastaanottoa käsittelevää jatkotutkimusta ajatellen. Työni tuo esille, kuinka erilaiset kansalliset instituutiot ovat eri aikoina hyödyntäneet teatteria vallankäytön välineenä sekä Ranskassa että Suomessa. Näiden instituutioiden toiminnat, jotka koskevat teattereiden sisältöjä, sisältävät lähes aina jonkinasteisen yleisön vastaanottoon liittyvän oletuksen. Konkreettisin esimerkki tästä lienee Ranskan Akademia, joka 1600-luvulla toimi eräänlaisena yleisesti hyväksyttävän kulttuurin tuomarina. Aihe on kuitenkin ajankohtainen myös 2010-luvulla, kuten

johdantoluvussa esittelemäni Lappeenrannan kaupunginteatterin johtajan Jari Juutisen kommentit osoittavat. Koska teatteriesityksen vastaanotto on vuorovaikutuksellinen tilanne, uskon, että teattereiden ohjelmistot vaikuttavat katsojien odotushorisonttien muodostumiseen. Väitän siis, että teatterinkin saralla on olemassa kysynnän ja tarjonnan laki. Olisikin siis mielenkiintoista tutkia ohjelmistovalintaprosesseja kysyen, mitä julkista keskustelua niiden avulla halutaan käydä. Näin ollen myös teatterin tuotanto- ja ohjelmistoprosessien tarkastelu palauttaisi tutkimuksen identiteettikeskustelujen äärelle. Iserin konkretisaation prosessin mukaisesti kysymys on siitä, minkälaiseen vuorovaikutukseen teatterit haluavat esitystensä avulla yleisönsä kanssa päästä.

Tutkimieni esitysten kommunikaation ja instituutionalisen kehyksen puitteissa käyty identiteettikeskustelu on näin jälkikäteen katsottuna ollut varsin moninaista. Ne ovat ottaneet kantaa niin kansallista kuin eurooppalaista identiteettiä koskeviin kysymyksiin kuin myös identiteetin muutoksiin globalisaation, kolonisaationa ja dekolonisaation kaltaisissa prosesseissa. Lisäksi tutkielmani on tuonut esille myös muunlaista kahden kulttuurin rajapinnassa syntyvää identiteettikeskustelua. Haastattelemieni näyttelijöiden kokemukset osoittavat, että vieraan kulttuurin vaikutukset ovat ainoastaan lisänneet heidän omaa ammattitaitoaan. Kohtaamiset ranskalaisen näyttelijäntyön retoriikan kanssa ovat auttaneet ymmärtämään syvemmin myös Suomessa opittuja asioita. Toisin sanoen, vieraan teatterikulttuurin kohtaaminen on haastanut heitä positiivisella tavalla kohtaamaan aiemmin opitut ammatilliset toimintatavat. Erilaiset tekemisen tavat ruokkivat toisiaan. Lopultakin ihmisiä yhdistäviä tekijöitä on siis erottavia enemmän.



## LÄHTEET:

- Aristoteles (toim.) 1997: ”Retoriikka”. Teoksessa *Retoriikka. Runousoppi*. S. 7-156. Toim. Knuuttila, Simo; Niiniluoto, Ilkka; Thesleff, Holger. Suom. Hohti, Paavo. Gaudeamus kirja. Tampere.
- Barthes, Roland 1953/1967: *Writing Degree Zero*. Käänn. Lavers, Annette; Smith, Colin. Hill and Wang. New York.
- Bennett, Susan 1997: *Theatre audiences. A theory of Production and Reception*. Routledge. New York.
- Bourdieu, Pierre 1979/ 1989: *Distinction. A social critique of the judgement of taste*. Käänn. Nice, Richard. Routledge. Lontoo.
- Brée, Germaine; Morot-Sir Édouard 1984/1990: *Du surréalisme à l'Empire de la Critique*. Les Éditions Arthaud. Paris.
- Burke, Kenneth 1969: *A Rhetoric of Motives*. University California Press. Berkeley.
- Cantell, Timo 1996: *Kaupunkifestivaalien yleisöt*. Nykypaino. Helsinki.
- Carlson, Marvin 1989: ”Teatteriyleisöt ja esityksen lukeminen”. Teoksessa *Teatteriesityksen tutkiminen*. S. 64-86. Toim. Koski, Pirkko. 2010. Suom. Savolainen, Johanna. Like Kustannus Oy. Helsinki.
- Cicero (toim.) 2006: *Puhujasta*. Suom. Vuola, Aulikki. Gaudeamus kirja. Helsinki.
- Chafer, Tony 2002: *The End of Empire in French West Africa. France's Successful Decolonization*. Berg. Oxford.
- Enckell, Johanna 2003: *Antonin Artaudin jäljet ranskalaisessa teatterissa*. Suom. Jänicke, Tuija. Like Kustannus Oy. Helsinki.
- Fischer-Lichte, Erika 1983/ 1992: *The Semiotics of the Theatre*. Käänn. Jeremy Gaines & Doris L. Jones. Indiana University Press. Bloomington.
- Gendron, Bernard 2001: ”Pop aesthetics. The very idea”. Teoksessa *The Aesthetics of Popular Art*. S. 15- 32. Toim. Gripsrud, Jostein. Høyskoleforlaget. Kristiansand.
- Gold, John R.; Gold, Margaret M. 2005: *Cities of culture. Staging International Festivals and the Urban Agenda*. Ashgate Publishing Limited. Aldershot.
- Haapanen, Pirkko 1996: ”Roomalaisten korkein taito. Johdanto antiikin retoriikkaan.” Teoksessa *Pelkkää retoriikkaa*. S. 23-50. Toim. Palonen, Kari; Summa, Hilikka. Vastapaino. Tampere.
- Iser, Wolfgang 1978/1980: *The Act of Reading*. John Hopkins University Press. Baltimore.
- Jauss, Hans Robert 1970/1982: *Toward an Aesthetic of Reception*. Käänn. Bahti, Timothy. Harvester Press. Brighton.

Kallinen, Timo 2004: *Teatterikorkeakoulun synty. Ammattikoulusta akatemiaksi. 1971-1991*. Like Kustannus Oy. Helsinki.

Kant, Immanuel 1790/ 1987: *Critique of Judgement*. Käänn. Pluhar, Werner S. Hackett Publishing Company. Indianapolis.

Keränen, Anja 2010: *Hukutettu pukumies. Väkivaltaisten kohtausten funktiot näytelmissä SPRL ja Quai ouest*. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.

Knapp, Bettina L. 1985: *French theatre 1918-1939*. Macmillan Publishers LTD. Lontoo.

Koltès, Bernard-Marie 1999/2010: *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)*. Les éditions de minuit. Pariisi.

Koltès, Bernard-Marie 1985: *Quai ouest*. Les éditions de minuit. Pariisi.

Kumpulainen, Seppo 2011: *Hikeä ja harmoniaa. Liikunnan ja fyysisen ilmaisun opetus Suomen Teatterikoulun ja Teatterikorkeakoulun näyttelijäkoulutuksessa vuosina 1943-2005*. Teatterikorkeakoulu. Helsinki.

Lahtinen, Outi 2010: ”Koulutusta teatteriammatteihin”. Teoksessa *Suomen teatteri ja draama*. S. 339- 353. Toim. Seppälä, Mikko-Olavi; Tanskanen, Katri. Like Kustannus Oy. Helsinki.

Lehmann, Hans-Thies 1999/2009: *Draaman jälkeinen teatteri*. Suom. Virkkunen, Riitta. Like Kustannus Oy. Helsinki.

Lehtonen, Mikko 1996/2000: *Merkitysten maailma: kulttuurisen tekstintutkimisen lähtökohtia*. Vastapaino. Tampere.

Martin, Jacqueline; Seffrin, Georgia; Wissler, Rod 2004: ”The festival is a theatrical event”. Teoksessa *Theatrical events. Borders dynamics frames*. S. 91-110. Toim. Cremona, Vicky Ann; Eversmann, Peter; van Maanen, Hans; Sauter, Willmar; Tulloch, John. Editions Rodopi. Amsterdam.

Numminen, Katariina 2010: ”Tekstin ja esityksen välinen suhde nykyteatterissa”. Teoksessa *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene*. S. 22-39. Toim. Ruuskanen, Annukka 2011. Like Kustannus Oy. Helsinki.

Paavolainen, Pentti (toim.) 1999: *Aikansa häikäisevä peili. Teatteri- ja tanssiopiskelijoiden puheenvuoroja*. Like Kustannus Oy. Helsinki.

Paavolainen, Pentti; Kukkonen, Aino 2005: *Näyttämöllä. Teatterihistoriaa Suomesta*. WSOY. Helsinki.

Pohjola, Riitta 2004 : *Georg Büchner ja Dantonin kuolema — Vallankumousdraama vai tragedia?* Like Kustannus Oy. Helsinki.

- Reitala, Heta; Heinonen, Timo 2003: ”Dramatisoitua todellisuutta”. Teoksessa *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. S. 9-74. Toim. Reitala, Heta; Heinonen, Timo. Palmenia-Kustannus. Saarijärvi.
- Rokem, Freddie 2003: ”Dramaturginen analyysi: Mitä Gertrud ja Polonius tekevät ennen kuin Hamlet saapuu?” Teoksessa *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. S. 105-130. Toim. Reitala, Heta; Heinonen, Timo. Palmenia-Kustannus. Saarijärvi.
- Sauter, Willmar 2000: ”Teatteritapahtuma. Uusia alkuja”. Teoksessa *Teatteriesityksen tutkiminen*. S. 18-33. Toim. Koski, Pirkko. 2010. Suom. Savolainen, Johanna. Like Kustannus Oy. Helsinki.
- Sauter, Willmar 2004: ”Introducing the theatrical event”. Teoksessa *Theatrical events. Borders dynamics frames*. S. 3-14. Toim. Cremona, Vicky Ann; Eversmann, Peter; van Maanen, Hans; Sauter, Willmar; Tulloch, John. Editions Rodopi. Amsterdam.
- Seppälä, Mikko-Olavi 2010: *Suomalaisen työvänteatterin varhaisvaiheet*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Seppälä, Mikko-Olavi; Tanskanen, Katri (toim.) 2010: *Suomen teatteri ja draama*. Like Kustannus Oy. Helsinki.
- Shoef, Corina 2004: ”In search of the theatre’s social ’eventness’”. Teoksessa *Theatrical events. Borders dynamics frames*. S. 357-371. Toim. Cremona, Vicky Ann; Eversmann, Peter; van Maanen, Hans; Sauter, Willmar; Tulloch, John. Editions Rodopi. Amsterdam.
- Sihvola, Juha 2006: ”Cicero ja Puhujasta”. (Ciceron) teoksessa: *Puhujasta*. S. 7-13. Suom. Vuola, Aulikki. Gaudeamus. Helsinki.
- Summa, Hilikka 1996: ”Kolme näkökulmaa uuteen retoriikkaan. Burke, Perelman, Toulmin ja retoriikan kunnianpalautus”. Teoksessa *Pelkkää retoriikkaa*. S. 51-83. Toim. Palonen, Kari; Summa, Hilikka. Vastapaino. Tampere.
- Suutela, Hanna 2001: ”An Instrument for Changing Nationalist Strategies: The Finnish Theatre Company, 1872-1883”. Teoksessa *Theatre, history and national identities*. S. 71-93. Toim. Mäkinen, Helka; Wilmer, S.E.; Worthen, W.B. Helsinki University Press. Helsinki.
- Thomas, Dominic 2013: *Postcolonial Cultures, Migration and Racism*. Indiana University Press. Bloomington.
- Vacklin, Anders 2008: ”Henkilögalleria”. Teoksessa *Elokuvan runousoppia. Käsikirjoittamisen syventävät taidot*. Toim. Vacklin, Anders; Rosenvall, Janne; Nikkinen, Are. Like Kustannus Oy. Helsinki.
- van Maanen, Hans 2004: ”How contexts frame theatrical events”. *Theatrical events. Borders dynamics frames*. S. 243-277. Toim. Cremona, Vicky Ann; Eversmann, Peter; van Maanen, Hans; Sauter, Willmar; Tulloch, John. Editions Rodopi. Amsterdam.

Wickham, Glynne 1985/1992: *Teatterihistoria*. Suom. Nyytäjä, Kalevi. Suomenkielisen laitoksen toimittajat Paavolainen, Pentti; Salervo, Esko; Kallinen, Timo. Painatuskeskus. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja Nro 24. Helsinki.

Worthen W.B. 1992: *Modern drama and the rhetoric of theater*. University of California Press. Berkeley.

Zarrilli, Phillip B.; McConachie, Bruce; Williams, Gary Jay; Sorgenfrei, Carol Fisher 2006: *Theatre histories: an introduction*. Routledge. New York.

Zuber, Roger; Cuénin, Micheline 1984: *Litterature française. 4. Le classisme*. Les Éditions Arthaud. Paris.

### **SANOMALEHTIARTIKKELIT:**

#### ***Lohikäärmeiden melankolia:***

Julkunen, Pertti 2009: ”Feikki lohikäärmeleikki”. *Uutispäivä Demari*. 11.8.2009.

Kuokkanen, Päivi 2009: ”Ranskalle kymppi, dix points!” *Ylöjärven uutiset* 12.9.2009.

Suvanto, Jussi 2009: ”Hevaritrubaduurit tuovat myytit nykyaikaan”. *Aamulehti* 9.8.2009.

Säkö, Maria 2009: ”Ranskalaisteatteri harhauttaa kaurismäkeläisyydellä”. *Uusi Suomi*. 10.8.2009.

Vuori, Suna 2009: ”Isabelle ja kuusi herkkää hevaria”. *Helsingin Sanomat* 10.8.2009.

#### ***Läntinen satamalaituri:***

Kimari, Laura 2010: ”Ystävyiden ja yksinäisyyden välitilassa”. *Teatterilehti* 5/2010.

Saarelainen, Maarit 2010: ”Tähän tragediaan ei olisi voinut kirjoittaa onnellista loppua”. *Aamulehti* 8.8.2010.

Säkö, Maria 2010: ”Liian hienostunut ranskalaisvierailu”. *Helsingin Sanomat* 9.8.2010.

### **MUUT ARTIKKELIT:**

Abu-Hanna, Umayya 2012. ”Lottovoitto jäi lunastamatta”. *Helsingin Sanomat* 30.12.2012. S. D1-D2 .

Juutinen, Jari 2012: ”Työstä ja taistelusta”. *Teatteri & Tanssi* -lehti 8/2012. S. 32-33.

### **ELEKTRONINEN AINEISTO:**

Hashi, Wali 2013: ”Lottovoitto on lunastettu”.  
[http://yle.fi/uutiset/nakokolma\\_lottovoitto\\_on\\_lunastettu/6438060](http://yle.fi/uutiset/nakokolma_lottovoitto_on_lunastettu/6438060) (tieto haettu 14.1.2013).

Herzberg, Nathaniel 2012: ”Can theatre save Europe?”.  
<http://www.guardian.co.uk/world/2012/jan/25/can-theatre-save-europe-eu> (tieto haettu 13.2.2012).

Méreuze, Didier 2013: ”Les centres dramatiques nationaux, obscurs objets des désirs.”  
<http://www.la-croix.com/Culture/Theatre/Les-centres-dramatiques-nationaux-obscurs-objets-des-desirs-2013-06-23-977289> (tieto haettu 25.9.2013).

Ranskan kulttuuriministeriö/ alueelliset esittävän taiteen keskuksat:  
<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Disciplines-et-secteurs/Theatre-spectacles/Organismes/Centres-Dramatiques-Nationaux-CDN-et-Regionaux-CDR> (tieto haettu 24.9.2013).

Ranskan kulttuuriministeriö/ teatterialan koulutus:  
<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Disciplines-et-secteurs/Theatre-spectacles/Enseignement-formation-et-metiers> (tieto haettu 3.5.2012).

Tampereen teatterikesä: <http://www.teatterikesa.fi/info/> (tieto haettu 18.4.2011).

Théâtre National de Bretagne: <http://www.t-n-b.fr/en/prospero/projet/index.php> (tieto haettu 18.4.2011).

Turku 2011 säätiö: <http://www.turku2011.fi/turku-2011> (tieto haettu 3.4.2013).

Vimeo: <http://vimeo.com/8571284> (tieto haettu 17.5.2013).

#### ***Lohikäärmeiden melankolian elektroniset kommentit:***

Hazard, Camille 2010: ”La mélancolie des dragons de Philippe Quesne au Rond Point”  
<http://unfauteuilpoulorchestre.com/la-melancolie-des-dragons-de-philippe-quesne-au-rond-point/>  
(Tieto haettu 16.5.2013).

Picaut, Jean-François 2010: ”Une mélancolie loufoque et douce”  
<http://www.lestroiscoups.com/article-la-melancolie-des-dragons-de-philippe-quesne-critique-de-jean-fran-ois-picaut-theatre-national-de-bretagne-a-rennes-44332682.html> (tieto haettu 16.5.2013).

Rias, Nathalie 2009: ”La Mélancolie des dragons”  
<http://www.paris-art.com/spectacle-danse-contemporaine/La%20M%C3%A9lancolie%20des%20dragons/La%20M%C3%A9lancolie%20des%20dragons/6429.html> (tieto haettu 19.5.2013).

#### **HAASTETTELUT:**

Neljä näyttelijähaastattelua. Litteroinnit tutkijan hallussa.

#### **MUU AINEISTO:**

Tutkivan teatterityön keskus 2012: *T7*. (Esite).