

POLIITTISEN TEATTERIN JÄLJILLÄ

Mikko Kannisen ja työryhmän Näkijä/Tekijä-esityksestä

Sanni Naukkarinen

Tampereen yliopisto
Viestinnän, median ja teatterin yksikkö
Teatterin ja draaman tutkimus
Pro gradu -tutkielma
Joulukuu 2014

TAMPEREEN YLIOPISTO, Viestinnän, median ja teatterin yksikkö
Teatterin ja draaman tutkimus
NAUKKARINEN, SANNI: Poliittisen teatterin jäljillä. Mikko Kannisen ja työryhmän
Näkijä/Tekijä-esityksestä.
Pro gradu -tutkielma, 73 s.
Joulukuu 2014

Tämän tutkielman tarkoituksena on tutkia ja tarkastella poliittisen teatterin käsitettä erityisesti suomalaisen nykyteatterin ja draaman jälkeisen teatterin näkökulmasta. Käsitys teatterin poliittisuudesta on ajan myötä murtunut ja se näyttäisi hakevan edelleen muotoaan. Pelkästään aiheidensa kautta poliittinen teatteri nähdään helposti taantumuksellisenä tai riittämättömänä. Yleisesti ottaen teatterin poliittisuus liitetäänkin aiheiden sijasta tai niiden rinnalla teatterin muotoon tai tekemisen asenteeseen.

Kartoitan tässä tutkielmassa poliittisen teatterin käsitettä sekä eri teatteriteoreetikoiden määritelmien että Suomessa poliittiseksi nähdyn teatterin historialla ja 2000-luvulla poliittisesta teatterista käydyn diskurssin avulla. Suhteutan poliittisen teatterin käsitettä myös varsinaiseen politiikan käsitteeseen. Merkittävänä teoreettisena osuutena toimii kuitenkin erityisesti nykyteatterin ja draaman jälkeisen teatterin poliittisuutta käsittelevä lähdeaineisto.

Analysoimalla draaman jälkeistä ja suomalaista nykyteatteria edustavaa esitystä pyrin hahmottamaan erilaisia poliittiseen teatteriin yhdistettyjä piirteitä. Esitysanalyysin kohteena on Mikko Kannisen ja työryhmän Tampereen yliopiston teatterityön tutkinto-ohjelmassa eli Nätyllä tuottama opetusproduktioesitys *Näkijä/Tekijä* (2012). Esityksen päämateriaalina työryhmä käytti Hannu Salaman *Siinä näkijä missä tekijä* -romaanin (1972) sekä Hans-Thies Lehmannin (2009) draaman jälkeisen teatterin teoriaa.

Keskityn esitysanalyysissä *Näkijä/Tekijän* draaman jälkeisen teatteriin liitettyjen erityispiirteiden lisäksi esityksen tekotapaan, median käyttötapoihin, poliittisiin aiheisiin sekä karnevalismiin ja satiiriin. Esitys soveltuu poliittisen teatterin piirteiden hahmottamisen työkaluksi muun muassa siksi, että *Näkijä/Tekijän* yhtenä lähtökohtana toimivat työryhmän maailman muuttamista peräänkuuluttavat kysymykset: ”Onko maailmassa jotain vialla?” ja ”Mitä sille pitäisi tehdä?”. Lisäksi *Näkijä/Tekijä* luokiteltiin poliittiseksi teatteriksi kahdessa esityksestä kirjoitetussa kritiikissä.

Teatterin poliittisuutta tai poliittista teatteria voidaan hahmottaa monesta eri näkökulmasta. Vaikka poliittisuus voidaan nähdä osana taiteen autonomiaa tai teatteriin julkisena tapahtumana kuuluvana piirteenä, ei kaikki teatteri kuitenkaan ole poliittista. Kyse näyttäisi ennen kaikkea olevan taiteen ja poliittisuuden jatkuvasta jännitteisestä suhteesta, joka muotoutuu ympäristössään aina uudelleen. Aidosti poliittisessa teatterissa kyse ei ole yleisön vakuuttamisesta jonkin aatteen puolesta, vaan enemmänkin vapaasta ja vuorovaikutteisesta kohtaamisesta, joka viestii muutoksen mahdollisuudesta.

Avainsanat: poliittinen teatteri, teatterin poliittisuus, uusi poliittinen teatteri, nykyteatteri, draaman jälkeinen teatteri, Näty

Sisällysluettelo

1	JOHDANTO	1
2	NÄKIJÄ/TEKIJÄ ESITYSANALYYSIN KOHTEENA	4
2.1	Johdatus esitysanalyysiin.....	4
2.1.1	Lähestymistapa	4
2.1.2	Esityksen lähtökohdat.....	4
2.1.3	Hannu Salaman <i>Siinä näkijä missä tekijä</i>	7
2.1.4	Esityksen rakenne	8
2.2	<i>Näkijä/Tekijä</i> draaman jälkeistä teatteria edustavana nykyteatteriesityksenä	10
2.2.1	Draaman jälkeinen teatteri	10
2.2.2	Nykyteatteri	12
2.2.3	Tekstin käyttö <i>Näkijä/Tekijässä</i>	14
3	POLIITTISUUS TEATTERISSA	17
3.1	Teatteri +/- poliittisuus	17
3.1.1	Politiikan käsite politiikan tutkimuksessa suhteessa teatterin poliittisuuteen	18
3.1.2	Denis Guénoun – sanojen julkinen näyttely	19
3.1.3	Erwin Piscator ja Bertolt Brecht – opetus ja muutos	20
3.1.4	Herbert Marcusen vaikutus Mikko Kannisen ajattelussa	22
3.1.5	Hans-Thies Lehmann ja draaman jälkeisen teatterin poliittisuus	26
3.2	Poliittinen teatteri vai teatterin poliittisuus?	29
4	POLIITTISUUS TEATTERISSA SUOMESSA.....	30
4.1	Varhaisen suomalaisen teatterin välineellinen poliittisuus.....	30
4.2	1970-1990 luvut: esimerkkinä KOM-teatteri	32
4.3	Uuden poliittisen teatterin aikakausi	33
5	NÄKIJÄ/TEKIJÄN OSA-ALUEET JA POLIITTISUUS	38
5.1	Esityksen tekotapaan liittyvä poliittisuus	39
5.2	Tila- ja aikaesteettisten ratkaisujen poliittisuus.....	41
5.2.1	”Jaetun” tilan teatteri ja metonyyminen tila	42
5.2.2	Tableau ja näyttämöllinen montaasi	43
5.2.3	Aika-tilat, poikkeuspaikka ja heterogeeniset tilat.....	44
5.2.4	Draaman jälkeinen aikaestetikka	45
5.3	Intermediaalisuus ja eri mediumien käyttö.....	46
5.4	Monologiat, ruumiillisuus ja teatterin muisti	49
5.5	Poliittiset aiheet	52
5.5.1	Sodan ja väkivallan esittäminen	53
5.5.2	Nykypäivän politiikan reflektointi ja epilogin uutisinsarit.....	56
5.6	Karnevalismi ja satiiri.....	59
6	VASTAANOTTO	62
7	YHTEENVETO.....	66
	LÄHTEET	70

1 JOHDANTO

Ajattele, että olisit pyydystämässä tutkittavaksi oliota, jonka moni on sanonut nähneensä, mutta kun kysyt, miltä se näyttää saatkin monta erilaista vastausta. Joku on sitä mieltä, ettei oliota ole enää olemassa, jonkun mielestä se on pieni ja jonkun mielestä suuri. Myös olion pesimäpaikoista ja kulkureiteistä ollaan montaa mieltä. Sitä paitsi olet kuulunut, että oliota voi olla vaikea pyydystää sillä se on nopea, arka ja liikkuu vain öisin. Ainoa keino löytää tuo olio, on seurata sen jättämiä jalanjälkiä ja toivoa, että ne johdatavat lopulta perille, niin että voisit nähdä oliosta edes pienen vilauksen. Jokseenkin tällaiselta tuntuu, jos on päättänyt tarkastella teatterin poliittisuutta 2010-luvulla.

Teatterin poliittisuus ei ole yksiselitteinen ominaisuus. Poliittisuuden voidaan nähdä olevan teatterin aiheissa, muodossa tai teatteriin julkisena tapahtumana kuuluvana piirteenä. Teatterilla voi olla poliittinen välinearvo ja toisaalta sen poliittisuuden voidaan nähdä perustuvan taiteelliseen vapauteen ja hallitsemattomuuteen. Voidaan myös ajatella, että nykyisen kaltaisessa yhteiskunnassa poliittista teatteria ei enää ole tai teatteri on poliittista jollain uudenaikaisella tavalla, jolloin sitä ei ehkä vielä tunnusteta tai tunnusteta poliittiseksi. Ajatus tutkielman tekemiseen lähti aidosta hämmennyksestä poliittisen teatterin käsitteen suhteen. Teatterin ja varsinkin nykyteatterin poliittisuutta ei ole Suomessa varsinaisesti teatterintutkimuksessa pyritty määrittelemään eikä ole itsestään selvää, mitä käsitteellä tarkoitetaan.

Tämän tutkielman tarkoituksena on kartoittaa poliittisen teatterin käsitteen määritelmiä ja tutkia miten ne mahdollisesti ilmenevät 2010-luvun nykyteatteriesityksessä. Pohdin esitysanalyysin avulla, kuinka poliittinen tai pikemminkin millä tavalla poliittinen nykyteatteriesitys voi olla. Yhdistetyn esitysanalyysin ja kirjallisuuskatsauksen kautta pyrin hahmottamaan teatterin poliittisuuden käsitettä laajemmin. Miksi käsite on epämääräinen? Onko kaikki teatteri poliittista? Jos kaikki teatteri on poliittista, miksi poliittisen teatterin käsite on ylipäätään olemassa ja mitä sillä nykyään pyritään ilmaisemaan?

Esitysanalyysin kohteena on Tampereen yliopiston silloisen neljännen vuosikurssin näyttelijäntäytönohjaajien pedagoginen teatteriprojektio *Näkijä/Tekijä*, joka sai ensi-iltansa 8.11.2012. Produktion ohjaavana opettajana toimi ohjaaja, näyttelijä ja tutkija TT Mikko Kanninen. Näyttelijöinä toimivat neljänneltä vuosikurssilta Olli Haataja, Panu Hietalahti, Reetta Kankare, Topi Kohonen, Anna Kuusamo ja Jaakko Mikael Ohto-

nen. Avustavina näyttelijöinä projektissa oli mukana myös seitsemän näyttelijää Nätyn silloiselta toiselta vuosikurssilta: Antti Autio, Anna-Elisa Hannula, Emma Hautala, Markus Lappalainen, Ella Mettänen, Antti Tiensuu ja Vera Veiskola.

Esityksen kahtena pääasiallisena kirjallisena pohjateoksena toimivat Hannu Salaman *Siinä näkijä missä tekijä* -romaani (Otava 1972) sekä Hans-Thies Lehmannin teoria postdraamallisesta teatterista *Draaman jälkeinen teatteri* (Like 2009). Salaman teos toimi tarinallisena tekstimateriaalina ja Lehmannin teos teoreettisena pohjana esitykselle. Koska kyseinen esitys rakentui draaman jälkeisen teatterin teorian pohjalta, korostuu tässä tutkielmassa teatterin poliittisuuden tarkastelu draaman jälkeistä teatteria edustavan nykyteatterin esityksen näkökulmasta.

Näkijä/Tekijän kantavat kysymykset, joiden ohjaamina työryhmä lähti esitystä toteuttamaan, olivat ”Onko maailmassa jotain vialla?” ja ”Mitä sille pitäisi tehdä?”. Kysymyksissä tiivistyy mielestäni poliittisuuden ja poliittisen toiminnan lähtökohdat; on asioita, jotka eivät ole niin kuin niiden pitäisi tai ne parhaimmillaan voisivat olla, ja niille pitäisi tehdä jotain. Lisäksi ohjaaja Kanninen on esimerkiksi väitöstutkimuksessaan pohtinut paljon omien teostensa poliittisuutta tai oikeammin poliittisuuden puutetta ja poliittisen teatterin mahdollisuuksia tämän päivän yhteiskunnassa. Esitys myös luokiteltiin poliittiseksi teatteriksi kahdessa esityksestä kirjoitetussa kritiikissä. Näistä syistä esitys on mielestäni oivallinen kohde nykyteatterin poliittisuuden tarkasteluun ja analysointiin.

Toimin itse *Näkijä/Tekijässä* projektiassistenttina, joten sain seurata esityksen valmistusta läheltä. Tämän vuoksi olen tietoinen monista esityksen tekoprosessiin vaikuttaneista tekijöistä taustakirjallisuudesta työtapoihin. Aineistona esitysanalyysissäni minulla on ollut käytössä oman kokemukseni ja muistiinpanojeni lisäksi esityksestä kuvattu videotaltiointi. Otan esitysanalyysissä huomioon myös esityksen vastaanoton eli esityksestä kirjoitetut arviot ja pyrin tarkastelemaan esitystä tekijyyden lisäksi myös näkijyyden eli katsojan näkökulmasta. Tosin kuten myöhemmin voidaan huomata, tämä esityksen nimellä leikkimiseen perustuva kahtiajako on etenkin nykyteatterissa varsin kyseenalainen.

Vaikka tässä tutkielmassa kartoitetaan teatterin poliittisuuden käsitettä laajasti on pääosassa *Näkijä/Tekijään* kohdistuva analyysi. Tästä syystä aloitan tutkielmani esittelemällä lähestymistapani esitysanalyysiin sekä esityksen lähtökohdat ja rakenteen. Pohjustan esityksen analyysia myös määrittelemällä draaman jälkeisen teatterin ja nykyteat-

terin käsitteitä sekä esittelemällä tekstin käyttöä esityksessä. Tämän jälkeen teen yleiskatsauksen eri teatteriteoreetikoiden määritelmiin poliittisesta teatterista tai teatterin poliittisuudesta. Käsitteen monitulkintaisuuden vuoksi olen käsitellyt aiheita yleisellä tasolla suhteellisen laajasti. Liitän kuitenkin *Näkijä/Tekijän* esitysanalyysin diskurssiin suomalaisesta poliittisesta teatterista, jonka vuoksi käsittelen Suomessa poliittisena nähtyä teatteria myös historiankirjoituksen näkökulmasta. Tämä ei kuitenkaan ole ongelmantonta, sillä poliittista teatteria tai teatterin poliittisuutta ei juurikaan ole ennen 2000-lukua pyritty Suomessa määrittelemään.

Teoriaosuuden jälkeen, varsinaisessa esitysanalyysissa analysoin *Näkijä/Tekijän* poliittisuutta eri näkökulmista ottaen huomioon esityksen valmistusprosessin ja varsinaisen esityksen. Lopuksi käsittelen *Näkijä/Tekijää* ja sen poliittisuutta analysoimalla esityksestä kirjoitettuja kritiikkejä. Analyysi kattaa siis esityksen valmistusprosessista vastaanottoon, sillä ei ole itsestään selvää, missä vaiheessa poliittisuus astuu teatteriin. Onko teatteriesitys poliittinen jo siksi että se esitetään vai syntykö poliittisuus tavoista, joilla esitys työstetään? Onko teatterin poliittisuus esitykseen tapahtumana kuuluva piirre vai määrittökö esityksen poliittisuus siinä käsiteltyjen aiheiden ja niiden sen hetkisen ajankohtaisuuden ja poliittisuuden kautta?

2 NÄKIJÄ/TEKIJÄ ESITYSANALYYSIN KOHTEENA

2.1 Johdatus esitysanalyysiin

2.1.1 Lähestymistapa

Christopher B. Balme on jaotellut esitysanalyysin lähestymistavat kolmeen laajaan kategoriaan: prosessorientoitunut (process-oriented), produktio-orientoitunut (product-oriented) ja tapahtumaorientoitunut (event-oriented). Viimeksi mainitun kaltaisessa analyysissä keskitytään tarkastelemaan esityskertakohtaisia variaatioita ja niihin johtavia tekijöitä sekä analysoidaan interaktiota katsomon ja näyttämön välillä. Produktio-orientoituneessa analyysissä otetaan normaalin katsojan näkökulma ja tarkastellaan esityksen herättämiä estetiikkaan liittyviä (semioottisia) kysymyksiä ilman sisäpiirin tietoa esityksen teosta. Prosessorientoitunut analyysi keskittyy esityksen luomistapoihin ja työryhmän väliseen interaktioon. Tärkeimmiksi lähteiksi nousevat tällöin ensikäden havaintomateriaali ja haastattelut. Balme kuitenkin toteaa, että nämä lähestymistavat voidaan myös yhdistää toisiinsa ja yleensä jokin niistä nousee hallitsevaksi. (Balme 2008, 142–143.)

Oma analyysini vaatii kahden viimeksi mainitun eli produktio-orientoituneen ja prosessorientoituneen lähestymistavan integrointia. Koska olin mukana *Näkijä/Tekijä*-esityksen tekemisessä, en voi tarkastella esitystä pelkästään ”tavallisen” katsojan näkökulmasta. Esitysanalyysini perusta on siis lähtökohtaisesti prosessorientoitunut ja pitää sisällään sisäpiirin tietoa esityksen tekovaiheista, päämääristä ja teoreettisesta pohjasta. Pääosin analyysini painottuu kuitenkin lopputuloksen eli itse esityksen ja sen poliittisuuden tarkasteluun. Tarvitsen siis myös produktio-orientoitunutta lähestymistapaa. Oman katsojakokemukseni lisäksi tutkin esityksen vastaanottoa esityksestä kirjoitettujen lehtiartikkelien ja blogikirjoituksen avulla.

2.1.2 Esityksen lähtökohdat

Näkijä/Tekijä oli Nätyn produktiona ennen kaikkea pedagoginen prosessi. Työryhmä luki kirjan eli Hannu Salaman *Siinä näkijä missä tekijä* -romaanin ja valmisti siitä esityksen nykyteatterin haasteet vakavasti ottaen draaman jälkeisen teatterin teorian pohjalta. Syntyi pedagoginen teatteriesitys nykyteatterin tuotantokeinoista, jossa kokeiltiin

osallistavaa, raportoivaa teatteria ja jossa myös interaktio lähiympäristön kanssa oli isossa osassa. Näyttelijät avasivat esityksen tekoprosessia esityksessä ja osana esitystä yleisölle:

Panu: Kun me lähdettiin keväällä suunnittelemaan tätä esitystä niin yks meidän tavoite oli, että miten me saadaan tämä esitys tapahtumana ulottumaan tämän esitystilan ulkopuolelle (Hietalahti, 2012).

Reetta: Meille nousi tästä Hannu Salaman romaanista sen henkilöhahmojen kautta tämä kysymys, että mikä maailmassa on vialla ja mitä sille pitäisi tehdä, ja kun me ei itse osattu vastata siihen niin me kysyttiin sitä meiltä viisaammilta ihmisiltä (Kankare, 2012).

Keväällä 2012 eli reilusti ennen varsinaisen harjoituskauden alkua järjestettiin *Näki-jä/Tekijä*-workshop. Workshopissa ohjaaja, näyttelijät ja osin myös muu työryhmä perehtyivät kahden viikon ajan esityksen kantaviin kysymyksiin ”Onko maailmassa jotain vialla ja mitä sille pitäisi tehdä?”. Maailman epäkohtia ja yhteiskunnallisia vaikuttamismahdollisuuksia heidän kanssaan pohtimassa vierailivat filosofi ja *niin & näin* -aikakauslehdien päätoimittaja Ville Lähde, eläinoikeusaktivisti Karry Hedberg, Tampereen yliopiston kasvatustieteiden yksikön johtaja Juha Suoranta sekä Museokeskus Vapriikin projektipäällikkö Kimmo Antila. Heidän haastattelunsa liitettiin osaksi esityksen epilogia.

Workshopin yhteyteen liitetty käynti Vapriikin *Tampere 1918* -näyttelyssä tutustutti työryhmän Suomen sisällissodan Tampereen taisteluihin. Näyttely esitteli sen historiallisen taustan, jota vasten *Siinä näkijä missä tekijä* -romaanin henkilöhahmojen ajatuksia ja tunteita on syytä katsoa. Ilman tietämystä vuoden 1918 tapahtumista romaanin päähenkilöiden katkeruus ja kohtaamattomuus jäisivät helposti ymmärtämättä. Kesällä sisällissodan todellisuus iskostui entisestään työryhmän mieliin heidän tutustuessaan Heikki Ylikankaan historiateokseen *Tie Tampereelle* (WSOY 1993) sekä Anneli Kannon romaaniin *Veriruusut* (Gummerus 2008). Kirjallisuus ja Vapriikin esittelykierros toimivat erityisesti näyttelijöiden välineenä pitkin tekoprosessia.

Koska harjoitteluni ohjaajan assistenttina alkoi vasta syksyllä 2012 en ollut muun työryhmän mukana workshopissa tai museokäynnillä. Pehdyin kuitenkin itsenäisesti samaan esitykseen liittyvään kirjallisuuteen kuin muu työryhmä ja kävin katsomassa Vapriikin *Tampere 1918* -näyttelyn. Haastattelin myös erityisesti näyttelijöitä kevään tapah-

tumista *Näkijä/Tekijän* käsiohjelmaa varten ja näin minulle muodostui yleiskäsitys siitä ajasta, jona en itse ollut vielä esityksen tekoprosessissa mukana. Ohjaajan yksi lähtökohta produktiolle oli paikallisuus ja paikallinen vaikuttaminen toisin sanoen esityksen rakentaminen eräänlaisella ”tiedä mistä tulet” -menteliteetilla. Lisäksi yksi esityksen tekemiseen liittyvä prosessi oli materiaalin runsaus, sen tuottaminen ja luovuus. Työryhmälle oli muodostunut workshopin ansiosta pitkältä ajalta yhdessä tekemisen tunne, jota itse tuotettu dramaturgia ja teksti korostivat. Ei-ohjaajalähtöinen työprosessi, jossa näyttelijät saivat mahdollisuuden osallistua sisällön itsenäiseen tuottamiseen antoi heille paljon vapautta ja ideoita omaan tekemiseen ja luovuuteen.

Merkittävänä teoreettisena lähtökohtana *Näkijä/Tekijälle* toimi Hans-Thies Lehmannin teos *Draaman jälkeinen teatteri* (Like, 2009), johon näyttelijäopiskelijat tutustuivat ohjaaja Mikko Kannisen johdolla. Tarkoituksena oli kokeilla, kuinka teoriaa tai ainakin sen osa-alueita voi soveltaa käytäntöön. Kanninen oli valinnut Lehmannin teoksesta erityisesti seuraavat osa-alueet esityksen keinoiksi:

1. Jaetun tilan teatteri
2. Teatterisoolot / monologiat
3. Epäyhtenäisyyden teatteri
4. Subjekti / äänen sirottelu
5. Draamallisuudesta luopunut/metonyyminen tila
6. Tableau / näyttämöllinen montaasi
7. Aika-tilat / poikkeuspaikka / heterogeeniset tilat
8. Postdraamallinen aikaestetiikka
9. Teatterin muisti.

Huomionarvoista on tässä vaiheessa myös tuoda esille, että mikään näistä osa-alueista ei käsittele näyttelijäntyötä varsinaisesta pedagogisesta näkökulmasta, jonka voisi olettaa pedagogisen produktion taustalla olevaan teatteriteoriaan kuuluvan. Yksi luonteva selitys asialle on, ettei Hans-Thies Lehmann teoksessaan käsittele näyttelijäntyötä draaman jälkeisessä teatterissa erikseen tai varsinkaan pedagogisesta näkökulmasta. Ohjaajana Kannisella on siis ollut jokin muu syy valita nimenomaan teatteriestetiikkaan painottuva teoria *Näkijä/Tekijä*-produktion taustalle. Väitösteoksessaan Kanninen mainitseekin juuri estetiikan toimivan vaikuttavana parametrina ohjauksissa, joissa hän on tutkinut

nykypäivän poliittisen teatterin mahdollisuuksia (Kanninen 2012e).

2.1.3 Hannu Salaman *Siinä näkijä missä tekijä*

Näkijä/Tekijä-esityksen pääasiallisena proosallisena materiaalina toiminut Hannu Salaman *Siinä näkijä missä tekijä* -romaanin on panoraama, Pispala-eepos, tamperelaisen työväenluokan vaiheista. Se kuvaa Salaman lapsuusvuosien kasvuympäristön tapahtumia sota-ajan (talvisota 1939-1940, jatkosota 1941-1944) molemmin puolin erityisesti pispalalaisen Salmisen perheen näkökulmasta.

Salama on käyttänyt romaanissaan tekniikkana useiden subjektiivisten monologienvastakkainasettelua eli niin sanottua näkökulmatekniikkaa, jota hän on täydentänyt suoran kerronnan jaksoilla (Tarkka 1973, 249). Tarina kerrotaan pääosin Salmisen perheen vanhempien, Maijan ja Santun, sekä Harri-pojan näkökulmia vuorotellen. Tarinan alkupiste on perheen Harri-pojan syntymävuosi 1936, josta perheen elämänvaiheita seurataan tarinan kertomisajankohtaan eli 1960 ja 1970-lukujen vaihteeseen asti.

Romaanin vastaanotto 1970-luvulla oli ristiriitaista. Aluksi oikeistoa edustavalta puolelta ilmestyi joitakin syytteleviä kirjoituksia koskien teoksen oletettua äärivasemmiston kiihottamispotentiaalia ja kommunistista ”sankaritarinaa”. Pian oikealta tulevissa kirjoituksissa tuotiin kuitenkin esille kuinka hyvin romaanin realismi toimii kommunismin vastaisessa propagandassa. Toisaalta Salama sai myös tunnustusta taidoistaan kirjailijana ja oikeiston itsekritiikin muodossa, jossa puolustettiin kirjailijan oikeutta kirjoittaa semmoisestakin todellisuudesta, joka ei sovi valmiiksi ajateltuun omaan todellisuuteen. (Tarkka 1973, 287–288.)

Vasemmisto suhtautui romaaniin varauksella ja jopa tuomiten (Tarkka 1973, 292–308). *Siinä näkijä missä tekijän* kritiikissä näkyi jako työväenluokan parempaan ja huonompaan osaan. Sosiaalidemokraattien suunnalta romaanin henkilöitä kuvattiin muun muassa vaisto- ja tunneihmisiksi, joiden sanomisista sosiaalidemokraattien ei kannattanut kiihtyä. Kommunistiveteraanien ja ”stalinistien” kirjoituksissa taas vaadittiin, että kirjailijan tulisi kirjoittaa köyhälistön sijaan ideologisesti tietoisista kommunistipuolueen jäsenistä, jotka suhtautuvat optimistisesti historialliseen tehtäväänsä. (Tarkka 1973, 303.)

Salaman teos sai ilmestyessään kritiikkiä erityisesti poliitikoilta tai politiikan piirissä toimivilta henkilöiltä. SKP ei kuitenkaan ottanut virallista kantaa Salama-keskusteluun. Kirjailijat kuten Veijo Meri ja Pentti Saarikoski taas puolustivat Salaman kirjailijan oikeutta kirjoittaa itsenäisesti ilman sitoumusta jonkin aatteen tai puolueen pönkittämiseen (Tarkka 1973, 307, 300, 301).

Pekka Tarkka siteeraa kirjettä, jossa Salama kertoo tulevan romaaninsa eli *Siinä näkijä missä tekijän* aiheista runoilija, suomentaja Tuomas Anhavalle:

Kovin "yleisinhimillisesti" en todennäköisesti näitä juttuja tule selittelemään, sen opettelemiseen minulla lienee aikaa joskus vanhemmiten, mutta tavanomaista poliittis-vakaumuksellista höynäpäisyyttä kirja syvemältä kyllä ravisteleikse. (Tarkka 1973, 246.)

Salaman suhtautuminen poliittiseen vakaumuksellisuuteen oli siis vähintäänkin kriittistä. Myöhemmin romaanin julkaisun jälkeen ja siitä syntynyttä keskustelua kommentoidessaan Salama kertoi kirjansa lähtökohdaksi "lujan toveruuden ja yksimielisyyden negaation" ja että romaani on "tämän päivän kuva siitä mitä tapahtui" (Tarkka 1973, 301). Tämä eräänlainen aatteesta luopumisen näkökulma tuodaan esille myös *Näkijä/Tekijässä* ja se on erityisen mielenkiintoinen tarkasteltaessa poliittisuutta nykyteatterissa.

Salaman romaanista on Teatterimuseon ja Teatterin tiedotuskeskuksen Ilonaesitystietokannan mukaan tehty ennen *Näkijä/Tekijää* kaksi teatteriesitystä. Ensimmäinen Helsingin Kaupunginteatterissa vuonna 1976 ja seuraava Tampereen Työväen Teatterissa vuonna 1988. Molemmat kulkivat nimellä *Siinä näkijä missä tekijä*. Helsingin Kaupunginteatterin esityksen dramatisoi ja ohjasi Jouko Turkka ja Tampereen Työväen Teatterin esityksen ohjasi Ossi Räikkä.

2.1.4 Esityksen rakenne

Näkijä/Tekijä alkoi itse asiassa ennen yleisölle ilmoitettua esityksen alkamisaikaa Näтын teatterimontun pihalta. Ulko-ovien läheisyyteen oli pystytetty telta, jonka ulkopuolella osa näyttelijästä seisoivat Suomen sisällissodan valkokaartilaisiksi pukeutuneina. Näyttelijät lauloivat oikeistolaiseen perinteeseen liitettyjä hengenostatuslauluja ja suorittivat erinäisiä taisteluun valmistumiseen kuuluvia toimenpiteitä osittain improvisoidusti. Yleisön jäsenet (ja myös mahdolliset satunnaiset ohikulkijat) näkivät tästä "kohtaukses-

ta” vilauksen saapuessaan teatteriin, mutta kaikille ei välttämättä ollut itsestään selvää, että tapahtuma oli osa esitystä.

Kun esityksen oli yleisölle ilmoitetun kellonajan mukaisesti aika alkaa, saapui lämpiöön Salaman romaanista tuttua Harria esittävä näyttelijä. Harri esittäytyi yleisölle kertoen kuka hän on ja että hän on tämän juuri nähtävän esityksen tekijä. Harrilla oli kädessään kamera, jolla hän kuvasi esityksen tapahtumia. Pian Harrin vierelle saapuivat pihalla odottaneet valkokaartilaiset, joista yksi piti puheen. Valkoiset olivat valmistautumassa lähtemään Vaasasta (Teatterimontun piha) valloittamaan punaisten hallitsemaa Tamperetta (Teatterimontun sali). Puheen jälkeen salin ovet aukenivat ja Suomen sisällissodan toisen osapuolen, punaisten sotilasta esittävä näyttelijä kutsui yleisön saliin ja katsomoon eli esityksen maailmassa Tampereen työväeniltamiin, jotka pian kuitenkin keskeytti valkoisten hyökkäys.

Edellä kuvatun ”Tampereen valtaus” -kohtauksen tapahtumat sijoittuivat Suomen sisällissodan aikaan vuoteen 1918 ja olen kertonut kohtauksesta yksityiskohtaisemmin osana varsinaista esitysanalyysia luvussa 5.5.1 *Sodan ja väkivallan esittäminen*. Kohtauksen jälkeen Harri kertoi yleisölle faktoja Tampereen taisteluista ja sotaa edeltäneistä yhteiskunnallisista oloista. Tämän jälkeen alkoi varsinainen Salaman romaaniin pohjautuva osuus, joka koostui kirjasta dramatisoiduista kohtauksia, joissa esiteltiin Salmisen perheen elämää 1930-1970 luvuilla. Kutakin hahmoa näytteli vuorotellen kaksi näyttelijää. Harrin hahmot olivat Salaman teosta mukaillen välillä aikuisia Harreja ja välillä lapsi-Harreja.

Esityksen epilogi palasi Salaman romaanin kuvaamasta aikakaudesta nykyhetkeen. Näyttelijät olivat tehneet etukäteen uutisinsertit Tampereen seurakunnan ylläpitämästä Musta Lammas -päiväkeskuksesta, naurujoogasta ja thaihierontaliikkeiden työntekijöistä. Lisäksi yksi näyttelijä oli tehnyt *Perikato* (Der Untergang 2004) elokuvasta poimitun videopätkään livedubbauksen saksaksi ja tekstityksen suomeksi siten, että saksankielinen puhe vastasi elokuvan todellista puhetta ja suomenkielinen tekstitys oli muutettu kannanotoksi delfinaarioiden poistamisen puolesta. Näyttelijät eivät olleet epilogissa enää roolivaatteissaan ja esittelevät itsensä ja aiheensa yleisölle. Uutisinserteissä he olivat kuitenkin samoissa roolivaatteissa kuin esityksessään. Epilogissa näytettiin myös *Näkiä/Tekijä*-workshopissa kuvatut videohaastattelut, joissa workshopiin osallistuneet vieraat (Lähde, Hedberg, Suoranta, Antila) kertovat mielipiteensä kysymyksiin ”Onko

maailmassa jotain vialla ja mitä sille pitäisi tehdä?”. Näyttelijöiden omat teot ja niistä kertovat uutisinsertit olivat reagoivia näihin asiantuntijavieraiden ajatuksiin.

2.2 Näkijä/Tekijä draaman jälkeistä teatteria edustavana nykyteatteriesityksenä

2.2.1 Draaman jälkeinen teatteri

Näkijä/Tekijä oli esityksen käsiohjelmassa määritelty draaman jälkeistä teatteria edustavaksi nykyteatteriesitykseksi. Esityksen ohjaaja Mikko Kanninen oli valinnut esityksen teoreettiseksi pohjaksi Hans-Thies Lehmannin teoksen *Draaman jälkeinen teatteri* (Lilke, 2009), johon näyttelijäopiskelijat olivat ohjaajan johdolla tutustuneet. Tarkoituksena oli kokeilla, kuinka teoriaa tai ainakin sen osa-alueita voi soveltaa käytäntöön.

Lehmann on kirjoittanut teokseensa laajan analyysin Euroopassa 1970-luvulla syntyneestä teatteri-ilmioistä, jota hän kutsuu draaman jälkeiseksi teatteriksi (*postdramatisches Theater*), ja tarjonnut käsitteellistä välineistöä tuon ilmiön määrittelemiseksi. Hän on muotoillut draaman jälkeisen teatterin *esteettisen logiikan* helpottaakseen konventionaalista draamateatterista poikkeavien teatteriesitysten havainnointia ja tarjotakseen näitä esityksiä koskevalle keskustelulle käsitteellisen perustan (Lehmann 2009, 45).

Eheys ja kokonaisuus, illuusio, maailman representaatio ovat alisteisia ”draaman” mallille, ja draamallinen teatteri taas puolustaa muotonsa kautta kokonaisuutta todellisuuden mallina. Draamallinen teatteri kohtaa lopunsa, kun nämä osatekijät eivät enää ole säätelevä periaate vaan pelkästään yksi mahdollinen teatteritaiteen variaatio. (Lehmann 2009, 50.)

Lehmann ei kiellä draamaa tai draamallisen teatterin olemassaoloa. Käsite on vain käynyt liian suppeaksi teatterista puhuttaessa. Teatterin on täytynyt maailman muuttuessa löytää uusia muotoja ja sen se on myös tehnyt. Lehmann (2009, 51) esittää draaman jälkeisen teatterin syntyneen 1970-luvulta lähteneen mediakentän laajentumisen ja median arkipäiväistymisen myötä. Mediakulttuurin vallatessa alaa, draaman jälkeinen teatteri on jättänyt draaman ja illuusion luomisen mediakentän materiaaliksi ja keskittyy itse tarkastelemaan laajemmin *teatterin* mahdollisuuksia (ibid. 373).

Timo Heinosen kommentti draamallisesta teatterista Lehmannin *Draaman jälkeisen teatterin* esipuheessa kuvaa mielestäni hyvin, kuinka draaman jälkeinen teatteri hahmotetaan usein suhteessa konventionaaliseen draamateatteriin.

Draamallinen teatteri alistaa esityksen – ja siten koko teatterin – tekstille, tulkitulle kirjailijan sanalle. Tekstin syvyyksissä ikään kuin uskotaan sijaitsevan jokin ikuinen ja ”alkuperäinen merkitys” – ”totuus”, jonka ohjaaja avaa tulkinnallaan. Tällä kaavalla syntyy merkityksen teatteria, joka ei piittaa sen enempää teatterin lähtökohtaisesti rajattomista ilmaisumahdollisuuksista kuin ”todellisuuden” pääsemättömällä tavalla ristiriitaisesta, pirstaloituvasta, monikollisesta, ratkeamattomasta ja loputtomiin uudelleen jäsentävästä luonteesta. (Heinonen 2009, 16–17.)

Teatteri voi tapahtumaluonteen omaavana taidemuotona korostaa todellisuuden epävakaa järjestelmistä koostuvaa luonnetta toteuttamalla vapautta teatterillisesti eli eihierarkiattomuuden, epätäydellisyyden ja epäyhtenäisyyden keinoin. Näin luodaan draaman jälkeisen teatterin synteettömyys, johon teatteritilanteessa päästään merkkien samanaikaisen runsauden sekä avoimen ja pirstaleisen havainnoinnin avulla. Teatteri sitoutuu kokonaiskuvion luomisen sijaan osarakenteisiin ja vaikka näistä osarakenteista syntyisi jonkinlainen kokonaisuus, ”sitä ei ole enää järjestetty draamallisen koherenssin tai kattavien symbolisten viittausten ennalta määrättyjen järjestämismallien mukaisesti eikä se todenna minkäänlaista synteesiä.” (Lehmann 2009, 148–150.)

Toisin sanoen siinä missä draama-teatterissa lähtökohtana on kirjoitetun draamatekstin näyttämöllepano, draaman jälkeisessä teatterissa korostetaan itse teatteria ja niitä mahdollisuuksia, jotka eivät liity vain tekstin varaan rakennetun näytelmän esittämiseen. Koska draaman jälkeinen teatteri on esityslähtöistä tekstilähtöisyyden sijaan, on tekstien käyttäminen vain yksi esityskeino muiden joukossa (Lehmann 2009, 251–253).

Kyse ei oikeastaan ole yleisesti teatteria ajatellen mistään erikoisesta ilmiöstä, sillä ulkoeurooppalaisissa teatteritraditioissa on tekstin rinnalla tai sen sijaan usein painotettu muun muassa tanssia, kuoroa, musiikkia ja seremonioita. Näin ne ovat eronneet paljon eurooppalaisesta draamateatteritraditiosta, jolle ominaista on ollut tekstin painottaminen, draamallinen, jäljittelevä näytteleminen sekä puheiden ja tekojen konkretisoiminen näyttämöllä. (Lehmann 2009, 49.)

Myös Suomen teatterikentällä tapahtui 1960-luvun kuluessa asennemuutoksia tekstin ylivaltaa vastaan. Elettiin ohjaajanteatterin ja ohjaajakeskeisyyden aikaa, mikä saattoi

näytelmäkirjailijoista tuntua hyökkäykseltä heitä ja heidän intentioitaan kohtaan; auteur-ohjaajan asenteen ja yhteiskunnallisen näkemyksen vaatimuksen sisäistäneet ohjaajat kun peräänkuuluttivat kantaa ottavaa teatteria, jossa ohjaajan maailmankatsomus sai näkyä. (Seppälä 2010d, 303–304.)

Suomessa 1960-luvun happening- ja 1980-luvun performanssiperinteitä jatkanut esitystaide on tarjonnut vaihtoehdon valtaviiran teattereille kokeilemalla esittämisen rajoja ja kyseenalaistamalla teatterin tekemisen tapoja (Tanskanen 2010, 403, 408–409). Katri Tanskanen antaakin esitystaiteelle hyvin samankaltaisen määritelmän kuin Lehmann ja Heinonen draaman jälkeiselle teatterille.

Esitystaiteen ja draamallisen teatterin olennainen ero löytyy niiden suhteesta tekstiin. Toisin kuin draamallinen teatteri, esitystaide ei lähde liikkeelle näytelmästä vaan korostaa esitystilanetta. Esityksen lähtökohtana on usein jokin teema, jota tekijät haluavat analysoida esityksen kautta – Esityksen ja todellisuuden välisellä suhteella leikkittely on tyypillistä esitystaiteelle. (Tanskanen 2010, 409)

Näin ollen voimme nähdä, että esitystaiteen marginaali Suomessa ja draaman jälkeisen teatterin ilmiö Euroopassa ovat jossain määrin tietynlaisen kehityksen, jossa teatteri ymmärretään (tai muistetaan) tekstiteatteria laajemmaksi taiteenlajiksi, alueellisia ilmentymiä.

2.2.2 Nykyteatteri

Draaman jälkeinen teatteri on yhdistetty vahvasti suomalaiseen nykyteatteriin, sen kentälle ja keskusteluihin: Lehmannin teos on saksankielisenä versiona vaikuttanut jo 2000-luvun alussa ja entistä enemmän vuoden 2009, suomenkielisen käännöksen julkaisun jälkeen (Numminen 2011a, 15). Mutta mistä me puhumme kun puhumme nykyteatterista? Entä mikä on sen suhde draaman jälkeiseen teatteriin?

Suomessa nykyteatterin käsite on yleistynyt käytössä 2000-luvun kuluessa (Numminen 2011, 9). On kuitenkin hyvä pitää mielessä, että käsite itsessään ei ole uusi. Esimerkiksi Irmeli Niemi on kirjoittanut 1970-luvulla nykyteatterin juurista ja kartoittanut silloisia uusimpia taideteoreettisia kirjoituksia tarkoituksenaan määrittää 1900-luvun teatterin tekemisen lähtökohtia, tavoitteita ja keinoja (Niemi 1975, 9–10).

Nykyteatterin käsite on vaikea, sillä nykyteatteriksi ei voida lukea kaikkea juuri tällä hetkellä tehtävää teatteria, vaan sille on luotava rajapinnat tai termi laajenisi liikaa ja sitä kautta tyhjentyisi (Numminen 2011, 9). Yleisimmin nykyteatteri ymmärretään genrenä, johon kuuluu tiettyjä tyylipiirteitä kuten esimerkiksi fyysisen ilmaisun korostuminen puheen sijasta tai sen rinnalla, esiintyjän ”oma itse” roolin sijasta ja esityksen rakentaminen muun kuin juonen varaan (Hotinen ja Numminen 2006).

Muun muassa dramaturgina ja ohjaajana tunnetun Juha-Pekka Hotisen mukaan nykyteatteria voidaan ajatella myös *prosessina*. Tällöin nykyteatteri nähdään kehityskulkuna eli teatterin muutoksen prosessina. Tämän näkökulman ymmärtämisen myötä on mahdollista pohtia myös käsitteen tulevaisuutta: nyky-etuliitettä ei prosessina nähtävässä nykyteatterissa enää välttämättä tarvittaisi, jos esimerkiksi konventionaalinen draamateatteri hahmotettaisiin vain yhdeksi teatterin alalajiksi. Tällöin nykyteatteri olisi ajatuksen tasolla yksinkertaisesti teatteria ja muutosta teatterissa, joka käytännön teatterityössä näkyisi satunnaisina ja vaihtuvina tyylipiirteinä. Teatterin alalajeina taas olisi erilaisia teatterimuotoja kuten esimerkiksi draamateatteri. (Hotinen ja Numminen, 2006.)

Hotisen määritelmässä myös draaman jälkeinen teatteri asettuisi ilmeisesti yhdeksi teatterin alalajeista. Määritelmä on hyödyllinen, sillä se muistuttaa meitä teatterin jatkuvasta muutoksesta ja pitää valppaina ”nyky”-etuliitteen sisältäviä käsitteitä kohtaan. En voi kuitenkaan tässä yhteydessä tarkastella, missä suhteessa *Näkijä/Tekijä* on omana aikanaan tapahtuvaan teatterin kehityskulkuun ja muutoksen prosessiin, joka kokonaan toisen tutkielman aihe. Siksi otankin avukseni hieman toisenlaisen näkökulman nykyteatteriin.

Nykyteatterin tekijänä ja opettajana toimiva dramaturgi-ohjaaja Katariina Numminen on pohtinut nykyteatteria avoimuutena. Nykyteatteri on avoimuutta teatterin traditiolle. Se näkee mahdollisuuksia sekä uuden että vanhan teatterin tehtävissä ja käyttötarkoituksissa, esityksen aiheissa, materiaaleissa ja käsittelyn tavoissa. Nykyteatteri on avoimuutta toimintaperiaatteiden suhteen ja tekeminen edellyttää valppautta uusien käytäntöjen omaksumiseksi ja omien työtapojen avaamiseksi. Nykyteatteri on myös halua olla yhteydessä nykyhetkeen ja halua puhua aina kulloinkin vallalla olevien diskurssien kielillä. (Numminen 2011a, 12.)

Tällaisella ”nykyteatteri avoimuutena” -ajatuksella voidaan mielestäni selittää nykyteatterin vaikeasti hahmotettavia rajoja: avoin suhtautuminen ympäristöön ja teatterin teke-

miseen mahdollistaa erilaisten teatteri-ilmiöiden olemassaolon, kuten esimerkiksi draaman jälkeisen teatterin. Myös avoimuuteen kuuluva halu olla yhteydessä nykyhetkeen ja puhua vallalla olevien diskurssien kielillä on olennaista. Voiko teatterin muutosta perustellakaan muulla kuin sitä ympäröivän yhteiskunnan ja maailman muutoksella? Tämän Pro gradun esitysanalyysissa tulenkin pohtimaan *Näkijä/Tekijä*-esityksen poliittisuuden lisäksi myös sitä, kuinka siinä toteutuu avoimuus ja halu olla yhteydessä nykyhetkeen.

Näkijä/Tekijän ohjaaja TT Mikko Kanninen on tutkinut nykyäytteleminen teoreettisia ja toiminnallisia mahdollisuuksia. Myös hän näkee, että ”Suomalaisessa teatterissa ei kuitenkaan ole, eikä koskaan ole ollutkaan, mitään yhtenäistä teatterillista muotoa tai edes sitä hallitsevaa lajityyppiä” (Kanninen 2012a), vaan se on osa länsimaista nykytaiteen traditiota. Osana hänen teatteritaiteen tohtorintutkintoaan on neljä hänen ohjamaansa teatteriesitystä, jotka edustavat eräänlaista teatteria varten kirjoitettuun, lähes valmiiseen tekstiin pohjautuvaa ”draaman jälkeistä teatteria” (Kanninen 2012c). Myös *Näkijä/Tekijässä* Kanninen käytti työryhmän kanssa samantyylistä ohjaustapaa: *Siinä näkijä missä tekijä* -romaanin pohjalta kirjoitettiin esitystä varten erillinen teksti, jonka dramatisointiin käytettiin draaman jälkeisen teatterin keinoja. Kyseinen teksti ei kuitenkaan määrittänyt koko esitystä.

2.2.3 Tekstin käyttö *Näkijä/Tekijässä*

Koska draaman jälkeisessä teatterissa korostuu erona draamalliseen teatteriin nimenomaan teatterin suhde tekstiin on *Näkijä/Tekijän* tapaa käyttää Salaman romaania pohjateoksenaan syytä esitellä tässä vaiheessa. Useamman sadan sivun *Siinä näkijä missä tekijä* -romaanin oli taivuttava (nyky)teatterin edessä. Tiivistämisestä huolimatta uskollisuus tekstille kuitenkin pyrittiin säilyttämään. Esimerkiksi romaanissa Harri kirjoittaa kirjaa ja esityksessä hän rakensi esitystä kertojana ja kuvaajana. Lisäksi repliikit ovat mahdollisimman suoraan Salaman tekstin mukaisia muutamia tietoisia poikkeuksia lukuun ottamatta.

Suurin osa käsikirjoituksesta syntyi näyttelijäopiskelijoille workshopissa tehtäväksi annettujen ryhmätehtävien pohjalta. Jokainen kahden hengen ryhmä sai tehtäväkseen dramatisoida kolmasosan romaanista. Ryhmien valitsemat ja työstämät tekstit sovitettiin lopulta yhteen ja käsikirjoituksen keskiosa oli valmis. Näyttelijäopiskelijat olivat romaania lukiessaan pohtineet myös, minkälaisia näyttämöllisiä kuvia romaani heissä he-

rättää. Näin syntyneitä ideoita kokeiltiin esityksen varsinaista harjoituskautta edeltäneessä workshopissa pienesitysten muodossa ja ne näkyivät osittain myös varsinaisessa esityksessä.

Alun *Tampereen valtaus* –kohtaus tai esityksen epilogi eivät olleet peräisin Salaman romaanista. *Tampereen valtaus* oli mukaelma vuoden 1918 Tampereen taisteluista ja epilogi koostui workshopissa ja harjoituskaudella kuvatuista videopätkistä. Tässä mielessä Salaman teksti ei siis määrittänyt koko esitystä vaan se muodosti siitä noin puolet. Kirjailijan tekstile pysyttiin toisaalta uskollisena, mutta sen ei annettu hallita koko esityksen rakentumista. Suhtautuminen tekstiin oli vapaata näyttelijöiden saadessa paneutua siihen itsenäisesti ja tuoda siitä haluamansa kohdat esille. *Näkijä/Tekijä* ei missään tapauksessa tekstin suhteen edusta radikaaleinta draaman jälkeisen teatterin muotoa, kuten myöhemmin varsinaisessa analyysissäkin ilmenee, mutta se on kuitenkin löytänyt teatterin mahdollisuuksia korostavan tavan käsitellä tekstiä.

Siinä näkijä missä tekijä -romaanin dramatisoinnista *Näkijä/Tekijää* varten puhuttaessa meidän on syytä ottaa esille vielä toinen näkökulma. Brechtin mielestä teatterin tuli palvella kirjailijan sijaan yhteiskuntaa: tarinoista oli löydettävä yhteiskunnallisesti tärkeä sanottava ja se osa niistä, joka piti sisällään todellisen maailman, oli saatava toimimaan (Brecht 1991, 417). Nämä Brechtin ajatukset eivät välttämättä ole vaikuttaneet esityksen tekoon suoraan, mutta toteutuvat kuitenkin hyvin *Näkijä/Tekijässä*. Ohjaaja Kanninen oli ottanut esimerkiksi huomioon, että Salaman romaanin tapahtumat ja erityisesti henkilöhahmojen ajatukset, tunteet ja motiivit eivät välttämättä aukea kaikille ilman tietämystä tai muistutusta Suomen sisällissodan tapahtumista ja jälkiseurauksista. Sisällissodan käsittely esityksessä auttaa siis nykypäivän katsojaa ymmärtämään esityksessä käytettyä tekstiä paremmin.

Salaman luoman maailman todellisuus laitetaan toimimaan myös toisesta suunnasta. Esimerkiksi esitykseen liitetyt YouTube-videopätkät linkittävät tarinan nykyhetkeen ja tekevät siitä todennäköisesti lähestyttävämmän erityisesti nuoremmalle katsojakunnalle. Tätä piirrettä, joka liittyy Nummisen (2011) aiemmin esitettyyn käsitykseen nykyteatterista, tarkastellaan tarkemmin kappaleessa 5.5.2 *Nykypäivän politiikan reflektointi ja epilogin uutisinsertit*.

On merkittävää, että romaanista on nostettu esille sen monologimaisuus. Juuri romaanin monologit tuovat parhaiten esille yksilöiden motiivit, tunteet ja ajatukset, jotka pitävät

sisällään tietynlaisen ”todellisen” maailman ja kaikkia ihmisiä ajasta toiseen yhdistävät teemat kuten pelot, epäonnistumiset ja pettymykset sekä toisaalta toivon, rakkauden ja uskon voiman.

Siinä näkijä missä tekijälle ominainen realismi ei seuraa mukana *Näkijä/Tekijä*-esitykseen, vaan realismin jyvät enneminkin jauhetaan jauhoiksi ja leivotaan leiväksi. Esitys ja sen tekijät siis ottavat romaanin materiaaliksi, mutta eivät käytä sitä sellaisenaan, vaan muuttavat ja muokkaavat sitä joksikin toiseksi, jotain toista tarkoitusta varten. *Näkijä/Tekijä* on esityksenä jopa karnevalistinen osittaisversio romaanista, mikä osaltaan johtuu myös draaman jälkeiselle teatterille ominaisista tekstintyöstötavoista. Tätä esityksen karnevalismia, sen poliittisuutta ja yhteyttä draaman jälkeiseen teatteriintulen käsittelemään tarkemmin tämän tutkielman varsinaisessa esitysanalyysissäni myöhemmin.

Yhteenvetona *Näkijä/Tekijässä* on siis otettu materiaaliksi 1970-luvulla ilmestynyt romaani ja 1970-luvulla käynnistyneen teatteri-ilmiön eli draaman jälkeisen teatterin esteettinen logiikka. Nämä kaksi on yhdistetty toisiinsa maailman ongelmia ja parannuskeinoja peräänkuuluttavien kysymysten avulla. Teksti tuo esitykseen tarinan Pispalan kommunisteista, mutta se ei jää esityksen ainoaksi sisällöksi, vaan teksti linkitetään sekä menneisyyteen että nykyhetkeen. Kirjailija ei siis määritä esityksen sanomaa, vaan hänen teoksensa teksti ja tarina otetaan esityksen tekijöiden käyttöön, teatterin käyttömateriaaliksi.

3 POLIITTISUUS TEATTERISSA

3.1 Teatteri +/- poliittisuus

Tässä osiossa tarkoitukseni on luoda kuva siitä, mitä teatterin poliittisuudella yleisesti voidaan tarkoittaa esittelemällä eri teatteriteoreetikkojen ajatuksia teatterin poliittisuudesta. Pohjustan tuota katsausta esittelemällä hieman sitä yhteiskunnallisen murroksen kontekstia, joka on vaikuttanut Suomessa nykyteatterin kehitykseen ja analyysiin sekä myös politiikan tutkimuksen puolen näkemyksiin politiikan tilasta Suomessa ja poliittisuudesta yleensä. Koska käsitys politiikasta ja sen käytännöistä yleensä vaikuttaa käsitteisiin teatterin poliittisuudesta, olen nähnyt tarpeelliseksi esitellä lyhyesti politiikan käsitettä politiikan tutkimuksen näkökulmasta ennen siirtymistä teatteriteoreettisiin määritelmiin.

Teatterintekijä, teatteritieteen jatko-opiskelija ja freelance-toimittaja Marja Silden ja teatterikriitikko Maria Säkön mukaan 1970-luvun lopulta lähtien on kulttuurinen ja yhteiskunnallinen murros Suomessa kiihtynyt. Tätä edelleen jatkuvaa murrosta on kutsuttu yleisesti esimerkiksi sellaisilla nimillä kuin postmoderni, refleksiivinen moderni, tietoyhteiskunta, elämisyhteiskunta ja globalisaatio. Yhteiseksi piirteeksi näille edellä mainituille määritelmille voidaan nimetä vähittäinen toiminnan irtautuminen valtiojohtoisista ja institutionaalisista rakenteista. Lisäksi murrokselle on ollut ominaista refleksiivinen, takaisin itseensä suuntautuva toiminta, joka kyseenalaistaa ja purkaa omia perusteitaan. Tämä yhteiskunnallinen murros ja refleksiivisyys näkyvät myös suomalaisessa nykyteatterissa, jonka tekijät tekevät teatteria sen perusteita kyseenalaistaen ja institutionaalisista rakenteista irtautuneina. Nykyteatteri ajattelee uudelleen, purkaa, arvioi ja kritisoi sekä yhteiskunnallisia ilmiöitä että esityskentän toiminnan ehtoja. (Silde ja Säkö 2011, 232–233.)

Silden ja Säkön määritelmässä kulttuurinen ja yhteiskunnallinen murros koskettaa vahvasti juuri valtiojohtoisia (poliittisia) rakenteita. Myös politiikan tutkimuksen puolella on havaittu vakiintuneita demokratioita kuten Suomea koskeva muutos aktiivista kansalaisuutta osoittavissa tunnusluvuissa, joka näkyy erityisesti laskevinä äänestysprosentteina ja vähentyvänä järjestötoimintaan osallistumisena (SO 2009, 14). Esimerkiksi nuoret sukupolvet eivät enää ole perinteisen poliittisen toiminnan, kuten äänestämisen ja

puoluejäsenyyden suhteen yhtä aktiivisia kuin vanhemmat sukupolvet, mutta osallistuvat kuitenkin aikaisempaa enemmän uusilla areenoilla (ibid., 15).

On väistämätöntä, että muutos suhtautumisessa politiikkaan ja poliittiseen toimintaan yleisesti yhteiskunnassa vaikuttaa myös ajatuksiin poliittisesta teatterista ja siksi poliittisen teatterin käsitettä on syytä tutkia tarkemmin. Nuorempi sukupolvi ei ehkä ymmärrä, mihin poliittisella teatterilla viitataan tai mitä tekemistä teatterilla ylipäättään on poliittisuuden kanssa. Etenkin ajatus puoluepoliittisesta teatterista voi kuulostaa vanhahtavalta. Esimerkiksi kun Saksassa vanhempi tekijäsukupolvi puhuu poliittisen teatterin tekemisestä nuoremmalle sukupolvelle, syntyy helposti väärinymmärryksiä, kun poliittisuus ymmärretään epäkiinnostavaan puoluepoliittisuuteen sekaantumisena (Sieburg 2011, 8). Avaan aihetta enemmän esitellessäni Hans-Thies Lehmannin ajatuksia draaman jälkeisen teatterin poliittisuudesta.

3.1.1 Poliitiikan käsite politiikan tutkimuksessa suhteessa teatterin poliittisuuteen

Yksinkertaisimmillaan politiikan voidaan ajatella tarkoittavan yhteisten asioiden hoitamista, mutta käsite ei kuitenkaan ole näin yksioikoinen. Valtio-opin professorin ja politiikan tutkijan Kari Palosen mukaan politiikka on käsitteenä hyvin moniselitteinen, sillä sen erilaisia aspekteja ja ulottuvuuksia voi problematisoida monista eri näkökulmista, joilla kaikilla on oma historiansa. Hän itse kannattaa näkemystä, jossa käsitteet ovat niitä koskevien kiistojen kautta muodostuneita eli ihmisen toiminnan historiallista tulosta. Hän käyttää politiikan suhteen käsitehistoriallista lähestymistapaa, jossa kiinnostuksen kohteena on ”*kuka, milloin, missä ja miten puhuu politiikasta*” ja jonka tarkoituksena on selventää, että politiikalle ei ole mitään vakiintunutta tai normaalia merkitystä. Poliitiikkaan kuuluu, ”*että aina voi – tai olisi voinut - toimia myös toisin kuin toimitaan.*” (Palonen 2011, 195–196, 199.)

Tässä mielessä poliittisen teatterin voisi ajatella olevan sellaista teatteria, joka näyttää tuon toisin toimimisen mahdollisuuden joko aiheiden tai muodon kautta. Teatteri voi muistuttaa siitä, että nykyisen kaltainen maailma, yhteiskunta tai tilanne ei ole lopullinen. Toisaalta teatteri voi itse olla jotain, mitä se ei ennen tai vähään aikaan ole ollut.

Sen lisäksi, että Palosen käsitehistoriallinen lähestymistapa politiikasta käsitteenä, jonka merkitys voi muuttua aika ajoin, antaa hedelmällisen lähtökohdan myös teatterin poliitti-

tisuuden tarkasteluun, hän esittää myös toisen mielenkiintoisen näkökulman politiikka-käsitteen määrittämiseen. Vallankumouksen tutkiminen voidaan nähdä heuristiseksi strategiaksi tutkia politiikan käsitteen muodonmuutoksia, sillä vallankumoukset ovat tapahtumia ja prosesseja, joiden yhteydessä käsitykset politiikasta ja politiikan muodot käytännön tasolla muuttuvat merkittävästi (Palonen 1979, 55).

Tämä huomio tukee ajatusta, jossa draaman jälkeisen teatterin määrittely ja teatterin kentällä tapahtunut suurempi paradigmanmuutos yleensä voivat - samoin kuin vallankumous politiikan käsitteen määrittelyssä - toimia myös poliittisen teatterin (uudelleen)määrittelyn apuna. Esimerkiksi Hans-Thies Lehmann (2009) on draaman jälkeisen teatterin teoriallaan pyrkinyt muokkaamaan käsityksiä teatterista yleensä. Tämä teoria pohjautuu Lehmannin laajalle tuntemukselle teatterin muotojen muutoksista käytännön tasolla. Teoriaan kuuluu myös osio, jossa hän käsittelee draaman jälkeisen teatterin poliittisuutta, jota tulen avaamaan omassa alaluvussaan myöhemmin. Sitä ennen tarkastelen kuitenkin Kari Palosen innoittamassa hengessä muita teorioita teatterin poliittisuudesta lyhyen ja tätä tutkielmaa varten valikoidun ei-kronologisen käsitehistorian avulla.

3.1.2 Denis Guénoun – sanojen julkinen näytteleminen

Denis Guénoun on painottanut teatterissa katsojien kerääntymistä esityspaikalle teatterin edellytyksenä, sen mahdollistajana. Hän määrittelee poliittiseksi teoksi julkisen kokoontumisen ja katsoo näin myös teatterin olevan tätä kautta poliittinen: teatteri on julkinen tapahtuma, jossa yleisö kokoontuu sovittuun aikaan sovittuun paikkaan. Hän myös muistuttaa, että sana ”teatteri” tulee kreikan kielen sanasta *theatrōn*, joka on lähitökohtaisesti tarkoittanut niitä pengermärivejä, joilla yleisö on aikoinaan istunut. Kaikki tämä viittaa poliittisuuteen, joka ei teatterissa ole sen vuoksi mitä siellä esitetään, vaan siksi että siellä esitetään. Teatterin esittämisen muoto on yhteen kerääntynyt kollektiivi. (Guénoun 2007, 13–15.)

Poliittista ei ole pelkästään itse teatteriesityksen akti tapahtumahetkellä vaan teatterin poliittisuus alkaa muotoutua jo esitystä edeltävistä valinnoista. Poliittista on paikan ja ajan valinta sekä kokoontumisen muoto ja kokoonpano, tapahtuivat nämä valinnat sitten tietoisesti tai tiedostamatta. Lisäksi teatterirakennuksen sijainti ja muoto eli arkkitehtuuri politiikan määrittelemänä taiteena vaikuttaa siihen, mitä ja miten esitetään. (Guénoun 2007, 15–16.)

On merkittävää ja teatterin poliittiseen luonteeseen vahvasti liittyvää, että teatterin ympyrämuoto toistuu historiassa. Ympyrämuotoisessa teatterissa yleisö näkee toisensa ja tunnistaa toisensa. Toisaalta yleisö haluaa olla kasvoton yhteisö, mikä liittyy teatterin ja demokratian väliseen yhteyteen. Näyttelijät ovat myös osa ympyrää. Näyttämöllä on pieni osa yhteisöä, joka on ikään kuin valittu sinne. (Guénoun 2007, 16–18.)

Guénoun liittyy ympyrämuodon latistumisen teatteriarkkitehtuurissa teatterin latistumiseen. Kyse on ”esittämisen tukahduttamisesta esitetyn kustannuksella ja alkuperäisen poliittisuuden unohtamisesta ja sensuroimisesta”. Myös teatterin valoisuuden säätely liittyy tähän. Yleisö voidaan valaistuksen avulla sulkea kuvitteellisesti esityksen ulkopuolelle. Teatteri kokoaa Guénounin mukaan paikalle yleisön, jolla on – tai joka luulee, että sillä on – valtaa tehdä poliittisia päätöksiä. Tästä hän vetää johtopäätöksen, että politiikan suosion hiipumisen aikana teatterissakäynti vähenee. (Guénoun 2007, 24.)

Koska Guénounin mielestä teatteri on poliittista *siksi että* siellä esitetään ja kyseessä on julkinen kokoontuminen, on kaiken teatterin, joka täyttää nämä kriteerit oltava poliittista, mikä käytännössä tarkoittaa lähes kaikkea teatteria. Ajatus on kiehtova, sillä se yksinkertaistaa ajatusta teatterin poliittisuudesta. Vaikka onkin hyvä tunnistaa teatteriin julkisena kokoontumisena kuuluva poliittinen luonne, ei Guénounin määritelmä kuitenkaan ole riittävä. Se sivuuttaa politiikkaan olennaisesti kuuluvan toisin toimimisen potentiaalin ja jatkuvan neuvottelun kohteena olemisen luonteen.

Guénounin teoria teatterin poliittisuudesta on myös kyseenalainen tarkasteltaessa draaman jälkeistä teatteria. Hän nimittäin asettaa tekstin ja sen näyttämöllepanon teatterillisuuden perustaksi: teatterillisuus syntyy siitä, että teksti tulee katsottavaksi näyttämöllä (Guénoun 2007, 40–41). Mitä tapahtuu teatterin poliittisuudelle, jos nämä lähtökohdat eivät enää olekaan yhtä olennaisessa osassa? *Näkijä/Tekijässä* on isossa osassa tekstin näyttämöllepano, mutta teksti ei kuitenkaan määritä koko esitystä, vaan sitä on tarkasteltava myös draaman jälkeisen teatterin uudenlainen estetiikka huomioon ottaen.

3.1.3 Erwin Piscator ja Bertolt Brecht – opetus ja muutos

Poliittisen kasvatuksen teatterin tekemisen kautta Saksassa aloitti 1920-luvulla Erwin Piscator, poliittisen teatterin ensimmäisenä teoreetikkona pidetty teatterivaikuttaja, jonka aloittamia ajatuskulkuja Bertolt Brecht sittemmin jatkoi ja vahvisti. Piscatorin käsitteitä teatterista muokkasi hänen tarpeensa selvittää teatterin ja todellisuuden välinen

suhde ja luoda teatterista aktiivisten toimintojen tyyssija sekä hänen kasvava poliittinen tietoisuutensa. Myös ensimmäinen maailmansota ja Piscatorin sieltä saamat kokemukset kiertuenäyttelijänä vaikuttivat hänen tarpeeseensa tehdä välittömästi poliittisiin päämääriin tähtäävää teatterityötä. Hänen tärkeimpiin teatterin muoto- ja ilmaisutapauudistuksiinsa kuuluivat kertova teatterimuoto dokumentteineen ja heijastuskuvineen, montaašitekniikka, erikoiset näyttämörakenteet ja tekniikan osallistuminen dramaturgiaan. (Niemi 1975, 130–132.)

Piscator halusi kohdistaa teatterin poliittisesti kasvattavan tehtävän työväestöön ja parantaa teatterin tavoitettavuutta. Hän myös näki, että taide porvarillisen perustan omaavana käsitteenä oli poistettava teatterin olemuksesta, niin että teatteri edistäisi ennemminkin määrätietoista ja ajankohtaista politiikkaa ja jopa lietsoisi työläisten joukossa luokkataistelun henkeä. Myöhemmin Piscator piti näkemyksiään taiteen alistamisesta valkankumouksellisille päämäärille liioiteltuina. Teatteri ja politiikka olivat hänelle kuitenkin saman ilmiön kaksi eri puolta: sekä poliittisen kantaottavuuden että taiteellisesti voimakkaan luovan työn oli muodostettava synteesi, joka palvelisi ihmiskunnan korkeimpia tavoitteita. (Niemi 1975, 132–135.)

Brechtille ei teatterin suhteen riittänyt todellisuuden tiedostaminen ja maailman tulkitseminen. Hän tahtoi teatterin herättävän ihmisissä tiedostamisen halua ja todellisuuden muuttamisesta syntyvää iloa. (Brecht 1991, 21 ja 369.) Brechtin mielestä eepinen teatteri vastasi sen ajan yhteiskunnallisen tilanteen tarpeisiin. Tähän liittyi ajatus teatterista taiteena, jonka tarkoituksena olisi luoda ”ideologinen päällysrakenne” tueksi yhteiskunnallisista muutoksista aiheutuvalle elämäntapojen uudelleenjärjestelylle (Brecht 1991, 56, 59). Poliittista teatterissa Brechtille oli siis Piscatorin tavoin teatterin potentiaalinen muutosvoima.

Pohtiessaan teatterin ilmaisukeinojen toimivuutta oman aikansa maailman kuvaamisessa Brecht näki teatterin onnistuvan tässä tehtävässä vain jos maailman nähtiin olevan muutettavissa (Brecht 1991, 389). Eepisen teatterin muovauduttua dialektiseksi hänen teatterissaan korostuivatkin näytelmien kriisit ja konfliktit: ilmiöt tuli viedä kriisiin kriittisen ajattelun avulla, että niihin voisi päästä käsiksi. Brechtin mielestä maailman muuttaminen perustui juuri maailman ristiriitaisuuteen. (Brecht 1991, 372, 385–386.) Myös Piscatorille yhteiskunnalliset ristiriidat, jotka voitiin teatterissa asettaa esille, sisälsivät

muutoksen mahdollisuuden. Sekä Piscatorin että Brechtin ajatuksissa voikin nähdä teatterin välinearvon korostumisen. (Niemi 1975, 133.)

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

Tämä Bertolt Brechtin ajatus poliittisesta teatterista kuvaa, kuinka poliittiseksi teatteriksi voidaan helposti luokitella teatteriesitykset, jotka käsittelevät jollain tavalla kriittisesti yleisesti hyväksytyjä käsityksiä ja maailmankatsomuksia. Kuitenkin Brecht painottaa, että poliittista on myös näitä hegemonisoituneita ajatusrakenteita vahvistava teatteri. Tässä näkemyksessä teatterin poliittisuus liitetään vahvasti varsinaiseen politiikkaan ja teatteri toimii välineenä, joka voi olla vallalla olevia rakenteita vahvistavaa tai vastustavaa.

3.1.4 Herbert Marcusen vaikutus Mikko Kannisen ajattelussa

Näköjä/Tekijän ohjaaja TT Mikko Kanninen on myös näyttelijä ja teatterin tutkija. Hän on osana teatteritaiteen tohtorin tutkinnon opinnäytetyötään tehnyt taiteellisen tutkimuksen *Teatteri kehon projektina – taiteellinen tutkimus nykynäytteleminen teoreettisista ja toiminnallisista mahdollisuuksista* (2012), jossa hän kirjoittaa myös poliittisen teatterin mahdollisuuksista. Tutkimuksen osiossa *Poliittisen teatterin mahdollisuuksia kehittyneen kapitalismin kaudella* Kanninen pohtii filosofian ja taiteen rinnakkain työstämisen ja vuoropuhelun mahdollisuuksia. Hän yhdistää kahden ohjaamansa teoksen *Kaihtimet* (2004) ja *Iwona, Burgundin prinsessa* (2005) prosessikuvaukset Herbert Marcusen filosofiaan ”poliittisen” käsitteestä taiteessa.

Ensimmäiset versiot poliittisen teatterin mahdollisuuksista Kanninen kirjoitti jo ennen varsinaisen tutkimuksensa aloittamista vuonna 2004. Tuolloin hän näki Marcusen pohdinnat enemmän vasemmistolaisen taiteen agitaatiopyrkimyksien kritiikkinä, kuin varsinaisena taiteen tekemisen teoreettisena pohjana. Kuitenkin Donna Harawayn ja Felix Guattarin lukemisen jälkeen Kanninen ymmärsi Marcusen poliittisen estetiikan olevan todellinen, lopputulokseen vaikuttava parametri. Kyberneettisen kehollisuuden esteettiset/poliittiset ulottuvuudet avautuivat, kun poliittisen estetiikan kysymyksen käänsi siihen *miten* esitys tehdään, pois siitä *mitä* tehdään. Luopuminen kokonaisuuksien hallin-

nasta ja siirtyminen kyberneettiseen taiteellisen tiedon tuotantoon käytännössä tuottaa tietynlaisia esityksiä ja on radikaalia poliittisen estetiikan valintaa. (Kanninen 2012b.)

Taustaoletuksena Kannisella on ideologiselta perustaltaan ja käytännön mekanismeiltaan epäoikeudenmukainen yhteiskunta, jossa hän toimii taiteilijana. Kanninen toteaa, että koska toisenlainen ajattelu ja käytännön toiminta on kuitenkin mahdollista, on ajattelulta ja käytännön toiminnalta vaadittava kriittisyyttä ja vastuullisuutta ja niiden on ehdottomasti tähdättävä muutokseen. (Kanninen 2012d.) Tässä mielessä *Näkijä/Tekijän* kantavat kysymykset ”Onko maailmassa jotain vialla ja mitä sille pitäisi tehdä?” viittavat Kannisen kirjoitukseen hyvin suorasti. Hän on ilmeisesti halunnut tällä tavalla jatkaa jo aloittamaansa filosofian ja taiteen rinnakkaista työstämistä.

Horisonttina, jota vasten Kanninen on tutkimuksessaan tarkastellut muun muassa teatterin tekemisensä käytännön metodeja ja ihmiskuvaa, toimii Donna Harawayn (1986) ajatus kyborgiudesta ja Kannisen omat sovellutukset kyseisestä ajatuksellisesta ja sisällöllisestä välineestä (Kanninen 2012c). Harawayn kyborgi on eräänlainen uuden poliittisen ja kehollisen identiteetin myytti, ironinen utopia nykyisyyden ja tulevaisuuden välissä, osiin purettu ja uudelleen koottu minuuus, johon sisältyy potentiaalinen kumouksellinen minäkuvien kokoelma (Haraway 1986, 210–212). Kanniselle Harawayn ajatukset kyborgeista avasivat teatterin tekemisen poliittisen horisontin käytännössä:

Kun harjoituksissa, käytännön tasolla määrittelemme esittämämme hahmojen/olioiden ominaisuuksia, olemme poliittisen teatterimme ydinkysymysten äärellä: ovatko hahmomme valmiiksi pureskeltuja, yleisölle tarjottavia kokonaisuuksia vai olemmeko valmiit antamaan asioille vain parametrejä ja näin luovuttamaan pois taiteellista valtaamme johonkin muualle? (Kanninen 2012d).

Parametreillä Kanninen viittaa nykynäyttelemisen tutkimuksessaan kyborgisen kehotietoisuuden yhtenä sovelluksena toimineeseen parametriseen arkkitehtuuriin, jossa taiteellisen teokselle määritellään muotoa suunniteltaessa joitain rakenteellisia parametrejä, mutta lopulliset muodolliset ratkaisut eivät ole jää yksittäisen taiteilijan hallintaan. Kannisen ohjauksissa parametreina ovat toimineet muun muassa *Commedia dell'Arte* -tyyppiset, fyysisten elementtien rakennuspalikat ja esityksen musiikillinen muoto, behavioristiset ja sosiaaliset näyttämö- ja tekstinkäsittelytekniikat, kehollisen kokemuksen

esitykselliset elementit sekä estetiikka. Näistä erityisesti estetiikka toimii vaikuttavana parametrina Kannisen ohjauksissa, joissa hän on tutkinut nykypäivän poliittisen teatterin mahdollisuuksia. (Kanninen 2012e.)

Kanninen myös problematisoi aiemmin ohjaamiensa esitysten poliittisuutta. Onko hän poliittisen teatterin tekijä ja miksi hänen teoksissaan epäoikeudenmukaisuudesta ei ole useinkaan puhuttu suoraan tai ehdotettu toimintaa asian parantamiseksi? Kanninen esittää myös kysymyksen siitä, onko poliittinen teatteri luonteeltaan sitä, että yleisö on jo valmiiksi samaa mieltä kuin tekijät ja olennaista on yhdessä koettu oikeassa olemisen tunne. Tai että vaihtoehtoisesti yleisö tai osa siitä on valmiiksi eri mieltä, niin että he vain kieltäytyvät vastaanottamasta teoksen sanomaa. Kanninen kyseenalaistaa ajatuksen poliittisesta teatterista, jossa politiikka on taiteen kylkiäinen, mukava lisä-arvo ja peräänkuuluttaa taiteen itsensä poliittisuutta. Haasteena on, että taide voisi olla samaan aikaan ”vain taidetta” ja foorumi, joka kyseenalaistaisi politiikan käsitteen eri aikakausina. Kanninen kyseenalaista teostensa poliittisuuden vaikka pitää itseään poliittisena toimijana. Häntä vaivaa teostensa poliittisuuden puute, joka on rakenteellista tai sisällöllistä. (Kanninen 2012d)

Kanninen haluaa avata Herbert Marcusen teosta *The Aesthetic Dimension* (1978), jossa Marcuse hyvin selkeästi haastaa oman aikansa poliittisen ja taiteellisen diskurssin, ja pohtia, mitä se voi antaa tämän päivän itsensä poliittiseksi mieltävälle nykyteatterille (Kanninen 2012d). Voimme olettaa, että nämä Kannisen ajatukset ovat olleet myös *Näkökijä/Tekijän* taustalla ja että hän on jollain tasolla esityksessä käsitellyt juuri näitä teatterin poliittisuuden teemoja.

Herbert Marcusea, joka hylkäsi marxilaisen luokkataisteluopin ja näki työväenluokan sulautuneen kaikissa länsimaisissa teollisuusvaltioissa (myös Neuvostoliitossa) vallitsevaan järjestelmään, voidaan pitää silloisen uusvasemmistolaisuuden oppi-isänä (Tarkka 1973, 227). Marcuse esittää teoksessaan *The Aesthetic Dimension* kritiikkiä marxismia kohtaan, mutta kuitenkin marxismin perustalta. Ortodoksisen marxismin vastaisesti Marcuse näkee taiteen poliittisen potentiaalin taiteessa itsessään, sen omassa esteettisessä muodossa. Esteettisen muotonsa kautta itsenäinen ja tässä itsenäisyydessään taide sekä protestoi yhteiskunnallisia rakenteita vastaan että vallitsee kaikkialla niissä. Tämän vuoksi taide kukistaa dominoivan tietoisuuden, tavanomaisen kokemuksen. (Marcuse 1979, ix.) Marcuse ei ajattele olevansa kykenevä puhumaan muista taiteista kuin kirjal-

lisuudesta, mutta kokee, että se mikä koskee tässä kirjallisuutta voi liittyä myös muihin taiteisiin (ibid., x).

Taidetta voidaan kutsua vallankumoukselliseksi monessa mielessä. Kapeassa mielessä taide on vallankumouksellista, jos siinä esiintyy rajuja muutoksia tyyli- ja tekniikassa (esim. avant-garde). Mutta tämä "tekninen" määritelmä ei sano mitään teoksen laadusta, sen autenttisuudesta tai totuudesta. (Marcuse 1979, x–xi.) Taiteen poliittinen potentiaali on ainoastaan sen omassa esteettisessä ulottuvuudessa. Sen suhde käytäntöön on vääjäämättömästi epäsuora, meditatiivinen ja turhauttava. Mitä välittömämmän poliittinen taideteos, sitä enemmän se vähentää vieraannuttamisen voimaa ja muutoksen radikaaleja ja transendentteja päämääriä. (ibid., xii–xiii.)

Marcuse määrittelee esteettisen muodon olevan tulosta annetun sisällön (esim. historiallinen fakta, henkilö tai sosiaaliset olosuhteet) muutoksesta itsesisältöiseen kokonaisuuteen (runo, näytelmä, novelli etc.). Tällöin taideteos on "otettu ulos" todellisuuden jatkuvasta prosessista/jatkumosta ja se muodostaa oman totuutensa. Taide täten representoi todellisuuden samalla sitä syyllistäen, antaen sen ilmi. Taiteen kriittinen funktio (sen kontribuutio taistelussa vapauden puolesta) on sen esteettisessä muodossa. Taideteos on autenttinen tai tosi sen vuoksi, että se on ottanut muodon, ei sen vuoksi että sen sisältö on totta tai sen muoto on puhdas. Näin taide kyllä erottautuu luokkataistelun todellisuudesta, mutta näin ei kuitenkaan synny väärää tietoisuutta tai illuusiota vaan vastatietoisuus (*counter-consciousness*): realistis-konformistisen mielen negaatio (Marcuse 1979, 8–9).

Marcusen lukeminen vahvisti Kannisen käsitystä siitä, että taiteen tekemisessä on keski-tyttävä siihen, miten tehdään, enneminkin kuin mitä tehdään ja että sisällöille voidaan luoda vain parametrejä ja näin luovuttaa taiteellista valtaa myös muualle (Kanninen 2012d). Voidaanko tästä luoda mitään yleistä sääntöä, vai perustuuko poliittisuus jatkuvaan herkkyyteen ja tasapainoiluun valmiiksi pureskellun ja parametrisoidun välillä kussakin esityksessä? Entä jos yleisö ei halua ajatella, vaan ottaa vastaan valmiiksi pureskeltuja sisältöjä ja viihtyä teatterissa sen sijaan, että saisi pohtia asioita? Tapahtuuko muutos ilman politiikkaa ja vallankumouksia? Vai onko se kategorinen imperatiivi? Mitä virkaa tällöin on poliittisella teatterilla?

Taiteen totuus on sen voimassa rikkoa vakiintuneen todellisuuden monopoli todellisu-

den määrittelyssä (Marcuse 1979, 9). Marxistisen estetiikan esineellistäminen vähättelee ja vääristelee kyseisen estetiikan totuutta – sen kognitiivinen funktio taiteesta ideologiana minimoituu. Ideologia ei ole aina *pelkkä* ideologia, väärä tietoisuus, vaan olemassa olevan yhteiskunnan vastavoima. Taiteen autonomia pitää sisällään kategorisen imperatiivin: asioiden on muututtava. (ibid., 13.)

3.1.5 Hans-Thies Lehmann ja draaman jälkeisen teatterin poliittisuus

Koska *Näkijä/Tekijä* on määritelty draaman jälkeiseksi teatteriksi, on syytä tarkastella kyseisen teatteriteorian isän ajatuksia teatterin poliittisuudesta. Lehmann käsittelee *Draaman jälkeinen teatteri* (2009) teoksensa lopussa lyhyesti kyseisen teatteri-ilmiön poliittisuutta. Lisäksi hän on jatkanut aiheen käsittelyä artikkelissaan *Wie Politisch ist postdramatisches Theater?* (2011).

Lehmannin ajatukset teatterin poliittisuudesta on syytä suhteuttaa saksalaisen teatterikentän poliittisuuden historiaan ja tämän hetken trendeihin. Saksassa 1980-luvun teatterintekijöille teatterin poliittisuus oli itsestäänselvyys: he tekivät yhteiskuntakriittisiä näytelmiä, yhteistyötä vaihtoehtoisten yhteiskuntaryhmien kanssa ja loivat rakenteista vapaampaa teatterikenttää (Sieburg 2011, 7).

1990-luvun lopussa kabareet ja komediat alkoivat yleistyä. Vapaiden teatterintekijöiden seuraava sukupolvi ei ollut enää niin kiinnostunut poliittisista teemoista. Vapaa kenttä oli heille lähinnä ponnahduslauta isoihin teattereihin. Kuitenkin jälleen 2000-luvulla on lisääntynyt maanlaajuisesti niiden ryhmien ja taiteilijoiden määrä, jotka tarttuvat poliittisiin teemoihin kiinnostavalla tavalla. Olennaista on ollut huomata, että poliittinen voi olla teatterissa uudella tavalla. Esimerkiksi ei-draamalliset nykyteatterimuodot ovat tärkeä uudistus, eivät pelkkä muoti-ilmiö. Saksassa jatketaankin nyt siitä, mihin 80-luvulla jäätiin. (Sieburg 2011, 7–8.)

Vanhemman polven journalistit ja teatterintekijät Saksassa pitävät nykypäivän esittäviä taiteita usein epäpoliittisina. Tällä hetkellä draamallisen teatterin poliittisuus, joka tarkoittaa Jan Deckin mukaan poliittisten teemojen teatterillista työstämistä, on menettänyt yhteiskuntakriittisen voimansa erilaisista viime vuosien yhteiskunnan ja talouden muutoksiin liittyvistä syistä. Siksi perinteinen tapa ajatella poliittista teatteria on kyseenalaistettu. (Deck 2011, 11.)

Myös Lehmann problematisoi teatterin poliittisuuden. Kuvausta teatteriestetiikasta tai teatterin poliittisuudesta ei voida rajoittaa teatterillisesti esitetyn tarkasteluun vaan sen täytyy ottaa näkökulmakseen teatterin ikivanha perusluonne käyttäytymisenä ja tilanteena. Hän huomauttaa, että teatteri ei paikkana ole enää samanlainen poliittisen ”keskustelun” areena kuin se esimerkiksi antiikin Kreikassa oli, tai nationalismin kohotuspaikka. Teatterin poliittisuudelle ongelman muodostaa myös teatterin valmistusprosessin aikakäytäntö, sillä sen mahdollinen poliittinen vaikutus on aina myöhässä. (Lehmann 2011, 29, 31.)

Lehmann suhteuttaa näkemyksensä draaman jälkeisen teatterin poliittisuudesta siihen näkemukseen, joka hänen mielestään kuvaa poliittista teatteria yleisesti eli teatteriä, joka tarttuu yhteiskunnallisiin diskursseihin ja tuo poliittisia teemoja avoimeen keskusteluun (Lehmann 2011, 30). Näin ollen poliittista olisi periaatteessa mikä tahansa teatteri, joka reflektoi ympäröivää yhteiskuntaa. Poliittisimmalta teatterilta näyttäisi toki sellainen teatteriesitys, jonka aiheet ovat juuri sillä hetkellä erityisen ajankohtaisia ja polttavia.

Ei kuitenkaan pidä ajatella, että teatterin poliittisuus olisi vain sen pinnallinen piirre tai toisaalta kaiken teatterin olevan ”jotenkin” poliittista, vaikka teatterin käytäntö on sosiaalisuuden taiteena osittain objektiivisen poliittisesti määrittynyttä (Lehmann 2009, 422–423). Koska yhteiskunnallisen ”vallan” voidaan nähdä nykyään olevan kudosmaista, mikrofysiikkana järjestyvää ja vaikeasti hahmotettavaa, ei yksityishenkilöillä tai edes poliittisella johtoeliitillä ei ole siitä todellista otetta taloudellis-poliittisissa prosesseissa. Tällöin valtaa tai poliittisia konflikteja on myös vaikea tarkastella ja esittää näyttämöllisesti. (ibid., 406.)

Teatteria tulee poliittisuuden suhteen ajatella kahdella tavalla. Ensinnäkin teatteri on paikka, jossa katsotaan ja kuunnellaan teatterin ilmaisemia semanttisia, affektiivisia ja muita havaittavissa olevia implikaatioita. Toisaalta teatteri on erityinen ja rajattu tilanne. Poliittisuus tulee mukaan, kun nähtävistä ja kuultavista dispositioista ylitsepääseminen suosii tilannekohtaisten näkökulmien tutkimista, jotka ovat olennainen osa draaman jälkeisen teatterin estetiikkaa. Teatterissa, jossa pyritään vain hyväksyntään, jäävät poliittiset ja taiteelliset mahdollisuudet käyttämättä. (Lehmann 2011, 33.)

Eli toisin sanoen sen sijaan, että teatterin poliittisuus liittyisi esityksen aiheisiin eli siihen, mitä lavalla nähdään tai kuullaan, se liittyykin draaman jälkeisen teatterin tapaan

korostaa teatteriesitystä erityisenä tilanteena. Lehmann tarjoaa kuitenkin teeman tai käytännön poliittisuuden tapahtumiselle teatterissa. Teatterin tulisi muodostaa aito suhde poliittiseen tuomalla näkyviin ja kuuluviin henkilöitä ja ääniä, jotka muuten jäisivät taka-alalle (Lehmann 2011, 32–33). Draaman jälkeisen teatterin poliittisuus on säännönmukaisuuksien rikkomista, ja vain *poikkeuksen* (die Ausnahme) kautta nuo säännönmukaisuudet voi voidaan tuoda näkyville ja rikottaviksi (ibid, 35).

Teatterin poliittisuus liittyy erityisesti havaitsemismuotoihin ja teatterin tapaan käyttää merkkejä: se on *havainnoimisen politiikkaa*. Teatteri voi olla sekä esteettinen että eettis-poliittinen kokemus, koska se voi korostaa esiintyjien ja katsojien molemminpuolista osallistumista kuvien teatterilliseen luomiseen ja tuoda näkyville mediavälitteisen havainnoimisen katkaiseman säikeen havainnoinnin ja oman kokemuksen väliltä. Teatterin havainnoimisen politiikka on vastuun ja vastaamisen estetiikkaa. Tärkeitä eivät ole todellisen politiikan alueelle kuuluvat teesit tai poliittiset julkilausumat, vaan tabujen käsitteleminen eli tietynlainen välinpitämätön perusasenne kaikkea pysyvyyttä ja vakuuttelua kohtaan. (Lehmann 2009, 422–424.)

Lehmann vertaa teatterille ominaista vastaanottamisen tapaa mediavälitteisen havainnoimisen rakenteeseen. Hänen mielestään toisaalla tuotettuihin ja toisaalla vastaanotettuihin kuvaan sisältyy välinpitämättömyyden ajatus, sillä kuvan ja sen vastaanoton välinen yhteys katoaa. Teatteri ei voi murtaa tällaisten rakenteiden ylivaltaa, mutta merkki- en käytön tasolla se vastaa median siellä-täällä ja sisällä-ulkona dualismiin omalla havainnoimisen politiikallaan asettamalla keskiöön esiintyjien ja katsojien molemminpuolisen osallistumisen kuvien teatterilliseen luomiseen. Näin havainnoimisen ja oman kokemuksen väliltä mediavälitteisessä havainnoimisessa katkaistu säie tulee näkyväksi. (Lehmann 2009, 422–424.)

Sanonnasta ”Siinä näkijä missä tekijä” tulee mieleen Lehmannin havainnoimisen politiikka. Esiintyjä (tekijä) ja katsoja (näkijä) muodostavat yhdessä teatteritapahtuman. Voidaan myös ajatella sekä katsojan että esiintyjän olevan kummankin näkijä-tekijöitä. On kuitenkin todettava, että vaikka ohjaaja olikin perehtynyt Lehmannin teoriaan, oli esityksen osuva nimi *Näkijä/Tekijä* tuskin teatteriteoreettinen kannanotto vaan nimenomaan suora viittaus esityksen tekstimateriaalina toimineeseen *Siinä näkijä missä tekijä* -romaaniiin.

3.2 Poliittinen teatteri vai teatterin poliittisuus?

Ei ole aina selvää, mitä eroa on määritelmillä 'poliittinen teatteri' ja 'teatterin poliittisuus'. Tämä epäselvyys kertoo mielestäni sekä politiikka-käsitteen monitulkintaisuudesta että siitä, miten politiikka tai poliittisuus nähdään suhteessa teatteriin. Käsite *poliittinen teatteri* tuntuisi viittaavan poliittisuuteen, joka on teatterista erillinen osa. Tällöin politiikka tulee teatteriin tai teatterista tulee poliittista tiettyjen käytäntöjen kautta, kuten esimerkiksi aiheiden tai muodon kautta. Käsitteessä *teatterin poliittisuus* taas korostuu poliittisuus lähtökohtaisesti teatterikäytäntöön tai teatteriin taiteenlajina kuuluvana ominaisuutena.

Yhteistä kaikille tässä osiossa käsitellyille käsityksille teatterin ja politiikan välisestä suhteesta on jollain tavalla teatterin potentiaalinen muutosvoima. Eroja löytyy siinä, miten poliittisen nähdään toteutuvan teatterissa. Onko teatteri poliittista poliittisen toiminnan ja ajattelun välineenä, kuten Bertolt Brechtin ja Edwin Piscatorin näkemyksissä. Vai onko taide aina autonomiansa kautta lähtökohtaisesti poliittista, kuten esimerkiksi Herbert Marcuse esittää.

Olisi helppoa ajatella, että kaikki teatteri on jollain tavalla poliittista teatterin julkista kokoontumista suosivan luonteen perusluonteen vuoksi. Toisaalta voisimme ajatella, että ainoastaan jonkin suoran poliittisen kannan valinnut ja tuota näkemystä vahvistamaan pyrkivä teatteriesitys olisi poliittinen. Molemmat näkökulmat sivuuttavat kuitenkin sekä teatteriin taiteena kuuluvat rajattomat uudistumisen, luovuuden ja vapauden mahdollisuudet sekä näiden ominaisuuksien merkityksen inhimillisen tietoisuuden ja toiminnan jatkuvassa kehityksessä ja uudelleenmuotoutumisessa. Siksi teatterin ja tässä tapauksessa nimenomaan nykyteatterin poliittisuus ansaitsee tarkempaa analyysia ja määrittelypyrkimyksiä olemassa olonsa ja luonteensa suhteen.

Mutta jos teatteri on, kuten Lehmann (2009, 406) ajattelee, ”*menettänyt* lähes kaikki yleisesti 'poliittisiksi' nimetyt funktionsa”, mitä sille on jäänyt jäljelle? Voiko ajatus teatterin ja poliittisen suhteesta luoda nahkansa ja paljastaa luonteensa esimerkiksi teatteria koskettaneen paradigmanmuutoksen myötä, aivan kuin vallankumouksen tutkimisen voi Palosen (1979, 55) mukaan nähdä heuristiseksi strategiaksi tutkia politiikan käsitteen muodonmuutoksia vallankumouksen käsityksiä politiikasta ja politiikan muotoja käytännön tasolla muokkaavan vaikutuksen vuoksi.

4 POLIITTISUUS TEATTERISSA SUOMESSA

Murros tavassa ymmärtää poliittinen teatterissa on näkynyt myös Suomen teatterikentällä. Esittelen tässä osiossa teatterin poliittisuutta koskevaa diskurssia 2000-luvulla. Ensin haluan kuitenkin taustoittaa lyhyellä katsauksella suomalaisen teatterin historiaan sitä perinnettä, jota vasten teatterin poliittisuutta maassamme on - joskin teatteritutkimuksen kentällä hyvin vähän ja mielestäni riittämättömästi - hahmotettu ja määritelty.

4.1 Varhaisen suomalaisen teatterin välineellinen poliittisuus

1800-luvun puolivälin jälkeen, kun ajatus ”suomalaisesta” tai ”kansallisesta” teatterista oli alkanut muodostua, nähtiin tärkeänä, että teatteri osallistuisi suomalaisen identiteetin rakentamiseen ja kansallisen kirjallisuuden luomiseen ja levittämiseen. Saksalaisten G.E. Lessingin ja Friedrich Schillerin 1700-luvun lopulla muovaama idea kansallisteatterista, jossa teatteri tuki kansakielen ja kansankielisen kirjallisuuden kehittymistä ja osallistui kansakunnan yhtenäistämiseen ja jalostamiseen, sai jalansijaa myös Suomessa. Schillerin jalanjäljillä kulki erityisesti aikansa vaikutusvaltaisain teatterikriitikko Zacharias Topelius (1818-1898) huomattuaan teatterin vaikutus- ja siveellisesti jalostuttavat mahdollisuudet. (Seppälä 2010a, 25–26 .)

Vuonna 1872 perustetulle Suomalaiselle Teatterille vaadittiin kansallisteatterin asemaa ja siitä ajateltiin tulevan kansakunnan koulu, jossa rahvas ja sivistyneistö voisivat kohdata ja oppia toisistaan. Suomalaista Teatteria ylläpiti Helsingin fennomaanien piiristä tulevien jäsenien kannatusyhdistys ja sen ohjelmiston selkärankana toimivat Aleksis Kiven 1860-luvulla kirjoittamat näytelmät. Kiertueteatterina aloittaneen Suomalaisen Teatterin nähtiin toimivan hyvin suomen kielen aseman vahvistajana (Seppälä 2010b, 30–32 .)

Vuoden 1905 suurlakon jälkeen poliittinen työväenliike pääsi eduskuntaudistuksen jälkeen vaikuttamaan yhteiskunnalliseen päätöksentekoon. Työväenliikkeiden johtajat arvioivat teatterin keinoja sosialismin ja järjestäytymisen periaatteiden opettamisessa. Työväenteattereiden ohjelmistoissa korostettiin klassikoita ja sosiaalisia epäkohtia esiintuovia naturalistisia näytelmiä laulu- ja kansannäytelmien joukossa. Myös teatteriharrastuksella nähtiin olevan välineellinen merkitys ja tietty ideologinen painotus riippuen

siitä, minkälaisessa yhteisössä teatteria harrasti. 1800- ja 1900-lukujen taitteessa kristinuskoa painottavat nuoriseurat ja sosialismia painottavat työväenyhdistykset levittäytyivät näyttämöineen koko maahan. Näitä yhteisöjä teatteri lujitti toimimalla porttina järjestöelämään ja yhteiskunnalliseen aktiivisuuteen. Teatterin avulla saatiin myös opettua sosiaalisia taitoja sekä esiintymiskykyä, ja harrastus johti usein tieto- ja kaunokirjallisuuden itseopiskeluun. (Seppälä 2010c, 88–90.)

1920-luvulla teatterikentällä tapahtui sekä modernistisen kokeilevan, antirealistisen teatteriestetiikan läpimurto sekä yleisön poliittiseen kiihotukseen pyrkivän proletarisen teatterin esiinmarssi. Tosin viimeksi mainittu kukistettiin valtion toimesta rikoslain avulla vuonna 1923. Kaksikymmenluvulle kuului myös työväenliike, joka koki tarvitsevana omia teattereita ja korosti oikeuttaan niihin. Koska valtio oli sisällissodan jälkeisinä vuosina omaksunut liennytyks- ja rauhoituspolitiikan, sen kannatti tukea työväenliikkeen kulttuuritoimintaa suunnatakseen ajatukset pois sodasta. Instituutiotasolla tämä niin kutsuttu ”kaksiteatterijärjestelmä” on edelleenkin jossain määrin olemassa, mutta voimakkaimmin se oli osa ammatillista teatterikenttää 1920-1940-luvulla. Maan ammattiteatterikenttä jakautui kahtia myös siksi, että Suomen Työväen Näyttämöiden Liitto perustettiin uudestaan vuonna 1920, eivätkä ammattimaisesti toimivat työväenteatterit saaneet kuulua yhtä aikaa Suomen Näyttämöiden Liittoon. (Seppälä 2010e, 155–156.)

Sen minkä sisällissota osaltaan erotti sen talvisota osaltaan toi takaisin yhteen. Kaksiteatterijärjestelmä lieventyi pikkuhiljaa 1930-luvun lopulla ja 1940-luvun alussa eri tavoin eri kaupungeissa. Kun Suomen Teatterijärjestöjen Keskusliitto muodostettiin vuonna 1942, saatiin ammattiteattereita jakaneet Suomen Näyttämöiden Liitto ja Suomen Työväen Näyttämöiden Liitto yhteistyöhön. (Seppälä 2010e, 167–168.)

”Suomalaisella” teatterilla oli siis alun perin selvä poliittinen ja välineellinen arvo, joka liittyi teatterin potentiaaliseen luonteeseen kansakunnan kohtauspaikkana ja silloin tarpeelliseksi katsottujen asioiden eteenpäin viemiseen kuten identiteetin rakentamiseen, kansan sivistämiseen, kulttuurin ja ideologioiden levittämiseen sekä yhteiskunnallisen aktiivisuuden ylläpitämiseen. Teatteri oli toisaalta väline kansakunnan yhteisen identiteetin rakentamiselle ja toisaalta myös sen eriytymiselle. Tästä kahtiajaosta muistuttavat yhä esimerkiksi Tampereen kaksi suurta teatteritaloa, Tampereen Teatteri ja Tampereen Työväen Teatteri, vaikka tuo jako ei nykyään näkyisikään juuri muualla kuin teattereiden nimissä.

4.2 1970-1990 luvut: esimerkkinä KOM-teatteri

Suomalaisesta teatterista on poliittisen teatterin näkökulmasta kirjoitettu varsin suppeasti. KOM-teatterin historia yleisen teatterihistorian rinnalla toimii tässä luvussa esimerkkinä siitä, kuinka itsensä uudenaikaiseksi työväenteatteriksi identifioivan teatterin ohjelmisto on voitu luokitella poliittiseksi ja kuinka tämän yksittäisen teatterin historia kulkee lähes käsikädessä suomalaisella teatterikentällä poliittisena nähdyn teatterin historian ja määrittelyjen kanssa.

1960-luvun lopulla tapahtunut käänne (stanislavskilaisesta) humanistisesta kulttuuriteatterista radikaaliin poliittiseen teatteriin tapahtui nuorten teatterintekijöiden ja ryhmäteatterien kyseenalaistaessa perinteisen teatterin tekemisen tavat (Seppälä 2010d, 303). Näihin aikoihin Svesnka Teaternin studionäyttämölle syntyi Helsingin Ylioppilasteatterilta yhteisen taipaaleensa aloittaneiden Kaisa Korhosen, Kaj Chydeniuksen ja Måns Hedströmin idean pohjalta KOM-ryhmä (Ollikainen 2013, 23). Svenskanin KOMin lakkautuksen jälkeen syntyi suomenkielinen KOM-teatteri keväällä 1971. Liikkuva kiertueateatteri lähti lakkotilaisuuksissa esiintymisen myötä kehittymään uudenaikaiseksi työväenteatteriksi. Esimerkiksi Tampereen Teatterikesässä vierailleen esityksen *Riistäjän lait* (1971) koettiin suorastaan kehottavan järjestäytymiseen ja taisteluun. (Ollikainen 2013, 37–39.)

Yleisesti ottaen 1970-luvulla esille nousi erityisesti brechtiläinen teatteri ja poliittiset kabareet (Seppälä ja Tanskanen 2010, 301). KOM-teatteri ei ollut tässä asiassa poikkeus. Se pyrki tietoisesti valitsemaan työväenluokan maailmankatsomuksen ohjelmistojen ja tulkintojen lähtökohdaksi ja Brechtin teatteriajattelu vaikutti suuresti heidän esityskäytäntöihinsä (Ollikainen 2013, 80, 154). Ominaista KOM-teatterille oli myös näyttelijöiden avoin suhtautuminen katsojiin, mikä oli opittu kiertueajan estradiesityksistä (Ollikainen 2013, 65).

Poliittisuus näkyi teatterin kentällä vahvasti sekä uusissa teatteriryhmissä että laitosteattereissa aina 1980-luvulle asti, jolloin yksilöllisyys, yksilöiden ongelmat ja ahdistus alkoivat uudelleen vallata alaa näytelmien aiheissa. Teatteritaiteessa korostuivat tällöin poliittisuuden sijasta tanssin ja kuvataiteen puolelta inspiraationsa saaneet visuaaliset ilmaisukeinot ja näyttelijäntyön fyysisuus, kunnes 1990-luvun alussa laman vaikutukset

kallistivat teatteritaiteen vaakakuppeja takaisin yhteisöllisyyden ja tällä kertaa enemmän ironialla maustetun poliittisuuden suuntaan. (Seppälä ja Tanskanen 2010, 301.)

Myös aatteelliselle KOM-teatterille 1980-luku toi omat haasteensa, kun käsitys poliittisuudesta laajeni puoluepolitiikasta ja järjestökeskeisyydestä arkielämään ja yksityisyyden alueelle. Uudenlainen yhteisöllisyys ja vaihtoehtoiset elämäntavat korvasivat perinteisen poliittisuuden. KOMissa jouduttiin miettimään miten uudenlaista todellisuutta pitäisi käsitellä ja kuvata ja mitä teatterin poliittisuudelle merkitsi se, että teatteri oli nähtävästi menettämässä asemaansa yhteiskunnallisena foorumina. (Helavuori 2013, 298, 302–303.)

1990-luvulla laman jaloissa KOMissa niin kuin muissakin teattereissa kiinnostavana aiheena pidettiin suomalaisuutta. KOM-teatterin vahvuuksia olivat aina olleet suomalaiset näytelmät ja romaanidramatisoinnit, mutta KOMissa suomalaisuutta tarkasteltiin aiheena kriittisesti. KOMilaisten työtapoihin kuuluivat taiteelliset seminaarit, joissa esimerkiksi keskusteltiin aikakauden ilmiöistä ja mietittiin miksi esityksiä tehdään. Tärkeää olikin löytää kirjailijoita, jotka ovat voineet tuoda uutta ajan henkeä ja ääntä teatteriinkin tavallaan kirjoittaa. (Tanskanen 2013, 360–363.)

Ei kuitenkaan pidä unohtaa, että siinä missä KOM-teatterin tai minkä tahansa työväen asialla liikkuvan teatterin ohjelmisto on voitu luokitella poliittiseksi, olisi ollut aihetta nimittää poliittiseksi myös niitä teatteriesityksiä, jotka edustivat muiden poliittisten suuntauksien mukaisia arvoja ja asenteita. Poliittisen teatterin käsite on nähtävästi kuitenkin alun alkaen yhdistetty juuri radikalismiin ja perinteiden kyseenalaistamiseen, jolloin hallitsevista ja hegemonisoituneista teemoista sovinnaisesti kertovat esitykset on omana aikanaan voitu helpommin tulkita epäpoliittisiksi.

4.3 Uuden poliittisen teatterin aikakausi

Aikana, jota voisi hieman kornisti kutsua ”uuden poliittisen teatterin aikakaudeksi”, käsitys teatterin poliittisuudesta on murtunut. Tuo murtuminen näyttää alkaneen 1980-luvulta kuten edellä huomasimme ja jatkuneen 2000-luvulle asti osittain vaikenemisena, osittain keskustelun herättämisenä ja manifestointina. 2000-luvulla teatteritarjonta on ollut kirjavaa pitäen sisällään suurten laitosteattereiden sekä pienempien ammatti- ja harrastajaryhmien erilaiset ohjelmistot (Tanskanen 2010, 403). 1960-luvun happening-

ja 1980 performanssiperinteitä jatkaneen esitystaiteen piiriin kuuluvien esitysten poliittisuus ja yhteiskunnallisuus ovat monesti esitysten aiheiden lisäksi niiden muodoissa (Tanskanen 2010, 408–412).

Aivan kuin 1960-luvulla tapahtunut perinteisten teatterin tekemisen tapojen kyseenalaistaminen kulki käsi kädessä radikaalin poliittisen teatterin tekemisen kanssa, näyttäisi myös 2000-luvulla teatterin poliittisuus ja yhteiskuntakriittisyys liittyvän esittämisen rajoja kokeilevaan ja teatterin tekemisen tapoja kyseenalaistavaan teatteriin. Poliittisella teatterilla näyttäisi siis olevan yhteys nimenomaan tradition kyseenalaistamiseen. Samaan aikaan 2000-luvulla on myös peräänkuulutettu poliittista teatteria ja käyty keskusteluja sen olemassa olosta ja uudelleen määrittelyn tarpeesta.

Syksyllä 2003 käynnistyi sisältö- ja tekijälähtöinen kulttuurihanke Generaattori osana Kajaanin kaupunkiseudun aluekeskusohjelmaa. Hankkeen toimijat Eino Saari, Mikko Orpana, Laura Kauppinen, Elina Ruoho ja Marko Moilanen julkaisivat 14.4.2006 *Uuden poliittisen teatterin manifestin*. Tässä yhdeksän kohdan manifestissa he ilmaisevat turhautumisensa poliittisen teatterin puutteeseen ja sanallistavat uuden poliittisen teatterin haasteet ja ominaisuudet.

Manifesti on vastalause taidepoliittiselle korrektiudelle ja ”raha ratkaisee”-asenteelle. Uuden poliittisen teatterin on ajauduttava konflikteihin olemassa olevien jakojen ja rakenteiden kanssa. On otettava riskejä ja tehtävä esityksiä, jotka saavat elämänhalun aikaan. Taiteen on muututtava todellisuudeksi, ei vain tyydyttävä jäljittelemään sitä. Teatterien on oltava avoimia ja osallistuttava uuden poliittisen yhteisöllisyyden luomiseen. Poliitikalle on palautettava sen alkuperäinen tehtävä ja merkitys ja se on ensisijaisesti nähtävä luovana liikkeenä ja yhteisöllisyyden ylläpitäjänä, joka lähtee kansalaisista. Teatterissa on luovutettava valtaa katsojille, mutta tehtävä se ilman miellyttämistä. Katsojille on mahdollistettava kriittisen ja tekijät kyseenalaistavan asenteen syntyminen. Uusi poliittinen teatteri on Generaattorin tekijöille uusien muotojen luomista, mutta myös vanhojen uudelleenajattelua. Näin teatteri voi uudistua myös poliittisesti. Manifesti kutsuu tähän muutoksen prosessiin kaikkia näyttämötaiteen parissa työskenteleviä. (Generaattori 2006.)

Generaattorin manifestin jälkeen poliittisen teatterin termi on synnyttänyt joitakin keskusteluja teatterin kentällä. Esimerkiksi vuonna 2010 teatterin poliittisuus nousi pääteemaksi *Teatteri*-lehdessä (nyk. *Teatteri&Tanssi+Sirkus*) numerossa 8/2010. Pääkirjoi-

tuksessa päätoimittaja Annukka Ruuskanen kysyi onko *poliittinen teatteri* tyhjenevä termi (Ruuskanen 2010). Samassa numerossa Esa Kirkkopelto ja Teemu Mäki olivat sitä mieltä, että teatteri voi olla poliittista aiheidensa kautta tai laadultaan. Kirkkopelto kuitenkin suosi jälkimmäistä, sillä hän näkee aiheidensa kautta poliittisen teatterin taantumuksellisenä, sillä siinä yhteiskunnallinen todellisuus on otettu annettuna. Kirkkopeltoille poliittista on nimenomaan asioiden välissä olevien suhteiden löytäminen, valottaminen, niistä kommunikoiminen ja erityisesti näiden suhteiden ilmentäminen vapaina suhteina. Mäki taas näki molempien tapojen voivan olla hyvässä mielessä poliittista eli esitys voi pitää sisällään poliittisia väitelauseita ja poliittisuutta, joka ei liity päiväpolitiikkaan. Esimerkiksi hän antoi Susanna Kuparisen *Valtuusto*-esitykset, joissa ilmeinen poliittisuus yhdistyy ruumiiden kautta välittyvien ihmiskuvien poliittisuuteen. Hauraat, kömpelöt ja avuttomat esiintyjärumiit ovat ristiriidassa mainosmaailman luoman ihmiskuvan kanssa. (Kirkkopelto ja Mäki 2010, 9–10.)

Kuparisen *Valtuusto*-sarja on hyvinvointivaltion ideologisen pohjan murenemisen sekä tasa-arvon ja yhdenvertaisuusperiaatteen katoamisen tutkimista. Kyse on dokumenttiteatterista, jonka lähteet koostuvat muun muassa Helsingin kaupunginvaltuuston keskustelupöytäkirjoista ja Tilastokeskuksen materiaaleista. *Valtuusto*-sarjan tarkoituksena ja poliittisen teatterin tekemiseen liittyvänä haasteena on seurata todellisuutta, tuoda journalistista työtä määrittävät todellisuuden tasot ja tekstit teatterin lavalle. (Kuparinen 2010, 194.)

Aune Kallinen on pohtinut henkilökohtaisen ja poliittisen näyttämöllisiä mahdollisuuksia sekä esityksessä *Toden näköinen* (2009) että artikkelissaan *Teatterin uusi poliittisuus* (2010). Esityksessä Kalliselle tärkeää ohjaajana oli yhteisen eli poliittisen näkymän moniäänisyys ja muuttuvaisuus. Hän toteaa, että periaatteessa kaikkea tehtyä taidetta voidaan politisoida tarkastelemalla tehtyjä valintoja, manifestoituja arvoja ja kontekstia poliittisen linssin läpi jälkikäteen. Uusi poliittinen ei kuitenkaan ”jätä omaa poliittisuuttaan vain vastaanottajan mahdollisen poliittisen innostuneisuuden varaan”, vaan pyrkii tietoisuuteen esimerkiksi omista motiiveistaan ja mieltymyksistään. Kyse on mielekkästä elämisestä ja toiminnasta sekä ”muutodellisuudesta” eli muutoksellisuudesta ja totuudellisuudesta, ja tätä kautta myös tilan luomisesta mielekkäälle poliittiselle. (Kallinen 2010, 185, 190–191.)

Uusi poliittinen synty todellisuuden rakentuneisuuden ymmärtämisestä, ei annettuna pidettyjen asioiden ja käsitysten vastakkainasettelusta. Kalliselle uusi poliittisuus tarkoittaa laajempaa perspektiiviä maailmaan ja sen monimuotoisuuteen sekä ihmisyyden määrittelyä ”tässä hetkessä, näissä verkostoissa, konflikteissa, kaikkine erimielisyyksinemme” ilman, että siitä keitä ja minkälaisia me olemme, pitäisi muodostaa vain yhdenlainen, lopullinen näkemys (Kallinen 2011, 189).

Uusi poliittisuus on Kalliselle mahdollisuutta luoda maailma uudestaan jokaisessa hetkessä. Uusi poliittisuus politisoi maailman, henkilökohtaisen tai teatterin, sillä se näkee todellisuuden rakentuneisuuden eikä ota asioita annettuna. Maailmasta tulee jatkuvasti epävalmis ja ”epätäydellinen”, sillä se ei jää yhden tulkinnan tai mustavalkoisten vastakkainasettelujen alaiseksi. Se ei myöskään jää ulkopuolelle tai erilliseksi vaan on altis taiteen sitä muokkaaville vaikutuksille. (Kallinen 2010, 189.)

Kallisen mielestä uuteen poliittiseen teatteriin tai taiteeseen ylipäättään liittyy vahvasti myös ruumiillisuus, sillä ruumiissa henkilökohtainen ja poliittinen synnyttävät toisensa. Kaikki mahdollinen ja mahdoton, jota emme vielä tunne tai tunnista sijaitsee myös ruumiissa, joka ei koskaan tule valmiiksi tai haltuun otetuksi. (Kallinen 2011, 188–189.) Jälleen ruumiin käsite, jota Kallinen Lehmannin tavoin käyttää on ymmärrettävä ennen kaikkea eläväksi kehoksi. Tämä ruumis poliittisuuden ja mahdollisuuksien ”kohtuna” tai ehkä ennemminkin eräänlaisena kehtona on kuitenkin kiehtova ajatus ja se liittyy läheisesti draaman jälkeiseen ruumiillisuutta/kehollisuutta korostavaan nykyteatteriin.

Poliittisen teatterin lisäksi on puhuttu myös demokraattisesta teatterista. Ville Lähde peräänkuulutti *Teatteri&Tanssi+Sirkus* -lehdessä artikkelissaan ”Totuuden perässähihito” (1/2013) teatterin demokraattisuutta. Hänen mielestään demokratia ei ole sisältöä vaan tapa politisoida yhteiskunnalliset konfliktit. Demokraattisen taiteen tulisi osallistua omalla tavallaan julkisen elämän muodostamiseen ja kriittisen ajattelun ylläpitämiseen. Taide onnistuu demokraattisessa tehtävässään silloin kun vanhasta joudutaan luopumaan tai sitä joudutaan muokkaamaan. (Lähde 2013.) Näen, että termimuutoksen kautta tapahtuva pesäeron tekeminen poliittiseen teatterin käsitteeseen liittyy tässä määritelmässä mahdollisesti perinteisempään ajatukseen aatteellisesta, jopa puoluepoliittisesta teatterista, jonka nyt voisi korvata muotonsa kautta poliittinen ja siksi siis demokraattinen teatteri.

Tästä teatterikentällä käydystä keskustelusta voidaan suomalaista uudenlaista poliittista teatteria nykyään määrittäviksi tekijöiksi nostaa ainakin konfliktihakuisuus ja riskinotto aiheiden ja/tai muodon suhteen, uusien muotojen luominen tai vanhojen uudelleen ajattelu, todellisuus osana teatteria, todellisuuden rakentuneisuuden näyttäminen asioiden annettuna ottamisen sijaan, kriittisyys, avoimuus, vallan luovuttaminen katsojalle sekä ruumiillisuus.

5 NÄKIJÄ/TEKIJÄN OSA-ALUEET JA POLIITTISUUS

Näkijä/Tekijän eri osa-alueiden tarkastelun päämääränä on hahmottaa esityksessä ilmeväää poliittisuutta eri näkökulmista. Ensimmäisessä luvussa esittelen *Näkijä/Tekijä*-esityksen tekoprosessia vertaamalla sitä samankaltaiseen työtapaan eräässä yhteisöperusteisessa teatterissa. Seuraavassa luvussa tarkastelen *Näkijä/Tekijässä* käytettyjä draaman jälkeisen teatterin tila- ja aikaesteettisiä ratkaisuja ja niiden merkitystä esityksen poliittisuuden kannalta. Kolmas luku keskittyy eri medioiden käyttöön esityksessä ja tähän liittyvään havainnointiin. Neljäs luku käsittelee draaman jälkeiseen teatteriin liittyviä monologioita, teatterin muistia sekä ruumiillisuutta. Viidennen luvun teemana on *Näkijä/Tekijän* aiheisiin liittyvä poliittisuus ja kuudennessa luvussa *Näkijä/Tekijän* karnevalismi ja poliittinen satiiri.

Ohjaaja Mikko Kannisen *Näkijä/Tekijään* Lehmannin draaman jälkeisen teatterin teoriasta valitsemat palaset olivat:

1. jaetun tilan teatteri
2. teatterisoolot / monologiat
3. epäyhtenäisyyden teatteri
4. subjekti / äänen sirottelu
5. draamallisuudesta luopunut / metonyyminen tila
6. tableau / näyttämöllinen montaasi
7. aika-tilat / poikkeuspaikka / heterogeeniset tilat
8. postdraamallinen aikaestetiikka
9. teatterin muisti.

Kohdat 1, 3, 5, 6, 7 ja 8 ja niiden toteutumisen *Näkijä/Tekijässä* käsittelen luvussa 5.1 *Tila- ja aikaesteettisten ratkaisujen poliittisuus*. Kohta 4 sijoittuu lukuun 5.3. *Intermediaalisuus ja eri mediumien käyttö* ja kohdat 2 ja 9 lukuun 5.4. *Monologiat, ruumiillisuus ja teatterin muisti*.

5.1 Esityksen tekotapaan liittyvä poliittisuus

Näkijä/Tekijä oli Näтын pedagoginen teatteriproduktio, jossa toimittiin hyvin työryhmälähtöisesti esityksen materiaalin tuottamisen ja käsittelemisen suhteen. Vaikka ohjaajalla olikin päävastuu esityksen kokonaisuudesta, kyse ei ollut missään tapauksessa ns. auteur-ohjaajuudesta, vaan työryhmän muiden jäsenten näkemykset esityksen aiheesta ja toteutustavoista olivat lähtökohtaisesti samassa asemassa kuin ohjaajankin. Työryhmä ja erityisesti näyttelijät tuottivat yhdessä muun muassa tekstimateriaalia, joka jäi osaksi lopullista esitystä.

Koska esityksessä kokeiltiin osallistavaa, raportoivaa teatteria oli interaktio lähiympäristön kanssa isossa osassa. Tämä näkyi katsojalle erityisesti esityksen lopussa esitettyjen uutisinserttien muodossa. Keväällä 2012 järjestetyssä *Näkijä/Tekijä*-workshopissa ohjaaja, näyttelijät ja osin myös muu työryhmä perehtyivät kahden viikon ajan esityksen kantaviin kysymyksiin eri asiantuntijoiden seurassa. Lisäksi työryhmä vieraili Vapriikin *Tampere 1918* –näyttelyssä, joka tutustutti heidät Suomen sisällissodan Tampereen taisteluihin.

Hans-Thies Lehmannin mukaan teatterikäytäntö on heterogeenisuutta ilmentävää, yksilöllistä ja kollektiivista toimintaa, joka pitää sisällään henkisen, taiteellisen ja ruumiillisen työn. Teatterikäytäntö on valtavirtaa vastustavaa ja potentiaalisesti poliittista sillä perusteella, että se ei esineellistä työtä ja toimintaa tuotteiksi, objekteiksi ja informaatioksi. Näin käy varsinkin jos vahvistetaan teatterin tapahtumaluonnetta, jossa mikään ei ole ennalta arvattavaa ja kaikki keksittävässä vasta tulevaisuudessa. (Lehmann 2009, 412.) Tässä mielessä draaman jälkeisen teatterin keinojen valinta yhdeksi esityksen lähtökohdaksi ja sitä kautta esityksen tapahtumaluonteen vahvistaminen korostaisi potentiaalista poliittisuutta myös *Näkijä/Tekijässä*. Käsittelen kuitenkin näitä draaman jälkeisen teatterin keinoja vasta myöhemmin tässä esitysanalyysissa.

Haluan tässä osiossa ottaa esille toisenlaisen lähestymistavan *Näkijä/Tekijän* tekotapaan liittyvään poliittisuuteen, joka kytkeytyy ohjaaja Kannisen paikallisuuden ajatukseen ja ”tiedä mistä tulet” -menteliteettiin, jotka toimivat yhtenä esityksen lähtökohtana. Laura Wiley ja David Feiner (2012) ovat tutkineet erään chicagolaisen yhteisöperusteisen teatterin käyttämää yhteisökeskeisen käsikirjoittamisen työstämistapaa, jolla on kuten seu-

raavasta esittelystä voidaan huomata, paljon yhtäläisyyksiä *Näkijä/Tekijän* työprosessin kanssa.

Chigacon esikaupunkialueen (Chicago Uptown) näyttämökehitysprojektissa ryhmä teini-ikäisiä, jotka asuivat kaikki samalla alueella, mutta tulivat eri kulttuuritaustoista valmistivat yhdessä esityksen. Pohjana esityksen aiheille toimi erään kambodžalaisen maahanmuuttajan isältään kuulema tarina. Tarinaan tutustuminen synnytti ryhmän sisällä keskustelua, joka toimi suunnannäyttäjänä improvisaatioharjoitteille ja jonka tarkoituksena oli löytää esitykselle oma muoto ja esitystapa. Improvisaatioharjoitteista työstettiin edelleen kirjallista materiaalia, joka lopulta harjoiteltiin ja esitettiin esityksenä nimeltä ”A Cambodian Ghost Story”. Koko prosessi sisälsi keskustelua sekä esityksen pohjalla käytetyn tarinan kontekstista, että siitä kontekstista, jossa esitys esitettiin. (Wiley ja Feiner 2012, 127.)

Näkijä/Tekijän työprosessi alkoi Hannu Salaman Tampereen Pispalan kommunisteista kertovan *Siinä näkijä missä tekijä* -romaanin tutustumisella. Lukemisen jälkeen näyttelijät dramatisoivat kahden hengen ryhmissä oman osansa romaanista ja näin syntyi suurin osa käsikirjoituksesta. Nätyläiset eivät tehneet varsinaisia improvisaatioharjoitteita, mutta esityksen harjoituskautta edeltäneessä workshopissa kokeiltiin pienesitysten muodossa näyttämökuvia, joita näyttelijäopiskelijoille oli romaanin lukemisen aikana muodostunut. Näiden kokeiluiden jäljiltä jäi esitykseen useita kohtauksia ja ne määrittivät näin ollen *Näkijä/Tekijän* muotoa ja estetiikkaa.

Kun ryhmä keskustelee esityksen tekotavoista ja sisällöstä, se samalla (uudelleen)määrittää yhteisön identiteettiä ja kulttuuria. Yhteisöperusteisen teatterin on mahdollista tarjota foorumi ryhmäidentiteetin ja -kulttuurin määrittymiselle ja yhteisön jäseniä koskettavien aiheiden tarkastelulle. Näin ne voivat osaltaan vaikuttaa prosessiin, jossa yhteisön rodulliset, etniset ja uskonnolliset rajat ylittävät yhteydet luovat pohjan potentiaaliselle yhteisöjen kehittymiseen vaikuttavalle toiminnalle. (Wiley ja Feiner 2012, 125–126.) Myös *Näkijä/Tekijän* työryhmä voidaan mielestäni nähdä tietynlaisena urbaanina miniyhteisönä omassa ympäristössään, joka muodosti teatteriesityksestä ja sen tekoprosessista foorumin kysymysten ”Onko maailmassa jotain vialla ja mitä sille pitäisi tehdä?” käsittelemiselle.

5.2 Tila- ja aikaesteettisten ratkaisujen poliittisuus

Näkijä/Tekijään liittyviä tila- ja aikaesteettisiä ratkaisuja on syytä tarkastella erityisesti siksi, että ne määrittävät esitystä draaman jälkeisenä teatterina. Miten tilan tai ajan hahmottamisella voi olla merkitystä teatterin poliittisuudelle?

Haluan tässä yhteydessä tuoda esille Doreen Massey'n ajatukset samanaikaisesta tilasta ja sen poliittisuudesta. Massey'n mukaan tila-aika dikotomiasta olisi luovuttava, sillä tila ja aika ovat toisiinsa erottamattomasti kietoutuneita. Tätä ajattelumallia tukee myös modernin fysiikan tapa nähdä asioiden identiteetin syntyvän nimenomaan vuorovaikutuksen kautta. Yleisesti ottaen ajattelun apuvälineinä usein käyttämämme vastakohtaparit eivät lisää kykyämme muuttaa tai ymmärtää maailmaa, sillä ne ovat pohjimmiltaan ongelmallisia. Siinä missä tila- ja aikakäsitteiden välisiä eroja ei tule täysin kieltää täytyy näiden kahden elementin välisen jännitteen kuitenkin säilyä tehdyistä erotteluista huolimatta. (Massey 2008, 42–51.)

Massey'n katsoo, että meidän tulisi pyrkiä pois yhteiskunnan kolmiulotteisuuden ajatuksesta kohti hedelmällisempää neliulotteista hahmottamistapaa. Tässä ajattelutavassa tila ei ole pysähtynyttä eikä aika tilatonta, vaikka käsitteet ovatkin erilaisia. Ajan ja tilan vastakkainasettelu vaikeuttaa kuitenkin sosiaalisen hahmottamista osana tila-ajan monimuotoisuutta. Tila olisi nähtävä staattisuuden sijasta sosiaalisesti rakentuneena, luonteeltaan dynaamisten sosiaalisten suhteiden samanaikaisuutena. Massey näkee tätä kautta tilallisuuden olevan avointa politiikalle, sillä tilan samanaikaisuus ei vaadi yhtenäistä ja suljettua syy- ja seuraussuhteiden järjestelmää. Toisin sanoen samanaikaisesta olemassaolostamme ja keskinäisistä suhteistamme muodostuva tila on näissä käytännöissä jatkuvasti tuottamisen kohteena. (Massey 2008, 56–60, 15.)

Lehmann erittelee tilallisia ja ajallisia esteettisiä ratkaisuja draaman jälkeisen teatterin teoriassaan, mutta myös hän käyttää ”aika-tilan” käsitettä, jolla hän viittaa erilaisiin tila- tai aikaesteettisiin ratkaisuihin, joissa näiden kahden elementin välisellä suhteella leikkinen tuo esitykseen jollain tavalla erityisiä aikaa ja tilaan liittyviä kokemuksia (Lehmann 2009, 281–283). Lehmannin käsitteen taustalla on kuitenkin vielä ainakin osittain ajatus tilan staattisesta luonteesta, sillä hän puhuu muun muassa tilan herättämisestä eloon (ibid. 282), mutta kuitenkin Lehmannin tekemät erottelut jättävät tila- ja aikakäsitteiden välille jännitteen, joka viittaa niiden toisiinsa kietoutuneisuuteen.

5.2.1 ”Jaetun” tilan teatteri ja metonyyminen tila

Draaman jälkeisessä teatterissa esitys voi mimesistä vastustavan ajattelutavan ohjaamana tapahtua *jaetussa tilassa*, missä näyttämöä ja katsomoa ei eroteta toisistaan. Esiintyjät ja katsojat käyttävät jaettua tilaa samalla tavalla ja tila jää avoimeksi, siten että kuka tahansa voi kurkistaa sisään ja tulla ja mennä niin kuin haluaa. Jaetun tilan teatteriin liittyy myös vahvasti improvisoiden ja roolitta etenevä puhuminen ja lukeminen, jonka tarkoituksena on pyrkiä erityisen läsnäolon kokemukseen eli näyttelijöiden ja katsojien mahdollisimman samanarvoiseen läsnäoloon. Katsojista voi tulla teatterin ”mukana näytteleviä” osia tai he voivat myös joukkiona olla osa ohjausta. (Lehmann 2009, 216–219.)

Näkiä/Tekijässä ei menty aivan näin radikaaliin suuntaan. Esityksessä ei esimerkiksi ollut juurikaan improvisaatiota, vaan tapahtumat ja vuorosanat olivat enemmän tai vähemmän tarkasti suunniteltuja. Tähän tekee kuitenkin poikkeuksen alun *Tampereen valtaus* –kohtaus, joka voidaan jossain määrin lukea Lehmannin kuvailemaksi jaetun tilan teatteriksi. Koska esitys alkoi jo esityspaikan eli Teatterimontun pihalta, joka edusti valkoisten leiriä, oli esitys tässä mielessä avoin myös ohikulkijoille. Pihalla näyttelijät toimivat improvisoiden, vaikka tilanteen yleiset raamit olikin sovittu ohjaajan kanssa.

Katsojat ja näyttelijät jakoivat myös Teatterimontun lämpiön, valkoisten tullessa pihalta sisälle. Tämä kohtaus oli käsikirjoitettu, mutta olennaista oli että katsojia käytettiin joukkiona osana ohjausta. Sama käytäntö jatkui kun katsojat lopulta kutsuttiin sisään varsinaiseen teatterisaliin. Katsojat toimivat nyt hieman yksilöllisempinä henkilöinä, jotka osallistuivat punaisten iltamiin: heidät toivotettiin tervetulleiksi, heille jaettiin lentolehtisiä (käsiohjelma) ja osa heistä kuvautettiin punaisten sotilasta esittävän näyttelijän kanssa. Näyttelijät pysyivät kohtauksessa rooleissaan, mutta katsojien ottaminen osaksi esitystä ja suora kontaktinotto heihin vähensi kuitenkin katsoja-näyttelijä - vastakkainasettelua ja tässä mielessä lisäsi mahdollisuutta samanarvoisempaan läsnäoloon. Juuri se, että katsojasta tulee enemmän tai vähemmän aktiivisesti tai vapaaehtoisesti yksi esiintyjistä, erottaa draaman jälkeisen teatterin avoimet tilamuodot draamallisesta fiktionäyttämöstä (Lehmann 2009, 271).

Jaetun tilan teatterin esimerkkiä selkeämmin *Näkiä/Tekijässä* ilmenee Lehmannin ajatus metonyymisestä tilasta. Metonyyminen näyttämötila on teatteritilan todellinen osa tai jatke, jonka käyttötavat mahdollistavat sen, että todellisten ja fiktiivisten elämysten

väliset rajat hälvenevät (Lehmann 2009, 271). Näin juuri tapahtui *Näkijä/Tekijän Tampereen valtaus* –kohtauksessa. Esitys levittäytyi Teatterimontun ”näyttämön” ulkopuolelle eli portaisiin, lämpiöön, käytäville, toimistotiloihin ja jopa pihalle. Teatterisihteerin toimisto edusti yhtä sisällissodan taistelujen tapahtumapaikoista, mutta se pysyi silti toimistona. Kun valkoiset saapuivat pihalta lämpiöön, jossa katsojat odottelivat tai luulivat odottelevansa jo pihalta alkaneen esityksen alkamista, ei lämpiön tilaa yritetty muuttaa miksikään toiseksi tilaksi vaan se pysyi lämpiönä. Siinä missä draamallisen teatterin näyttämö symboloi maailmaa, draaman jälkeinen teatteri korostaa tilaa, joka on todellisuudessa pysyvä osa maailmaa (ibid. 272).

5.2.2 Tableau ja näyttämöllinen montaasi

Tableau-teatteri on kehystysten teatteria, jossa kaikki alkaa ja päättyy kehystykseen. Kehystämällä yksityiskohdille voidaan antaa oma esittelyarvo. Kehystävän vaikutuksen voi luoda ruumiin rajaaminen valolla, esittäjien määrittäminen geometrisillä valokentillä, eleiden veistoksellinen tarkkuus ja vahvistettu, seremonialliselta vaikuttava esiintyjien keskittäminen. (Lehmann 2009, 276–277.) Esimerkkinä kehystävästä valolla rajamisesta ja veistoksellisyydestä haluan mainita kohtauksen, jossa Santtu-isä joutuu vanhilaan. Santtua esittävä näyttelijä on kohtauksessa korokkeella, jonka taustalla on projisoitu kuva Tampereen Pispalasta. Vastanäyttelijän sanoessa repliikkinsä Santun vangitsemiseen liittyen taustakuva muuttuu animoiduksi videokuvaksi laskeutuvista kaltereista, joiden ”taakse” Santtu lukitaan. Näyttelijä jää kuitenkin todellisuudessa projisoidun taustakuvan eteen ”sellisiin” istumaan ja hän on kuin kaksiulotteisesta taulun kuvasta kolmiulotteiseen todellisuuteen astunut veistos, joka kuitenkin edelleen osa tuota samaa teosta.

Tableau-tekniikka liittyy toisenlaiseen tilan käyttöön: näyttämölliseen montaasiin, jonka havainnointi muistuttaa elokuvaleikkausta. Näyttämö koostuu valolla ja esineillä rajatuista ”kentistä”, jotka voivat esiintyä vuorotellen tai samanaikaisesti. Näyttämöllisen montaasin logiikkaa jäsentävät ehjän juonen sijasta teemat, mutta niiden avulla juoni kuitenkin pääpiirteissään kerrotaan. Näyttämön esiintymiskeskukset toteuttavat funktionsa dramaturgisen *fokuksen vaihtumisen* myötä, niin että katsoja saa kokemuksen elokuvan vaihtuvista kohtauksista. Olennaista on, että katsoja saa kuitenkin päättää mihin ja kuinka hän tarkentaa katseensa. (Lehmann 2009, 279–280.)

Koska *Näkijä/Tekijä* perustui suurelta osin *Siinä näkijä missä tekijä* -romaanin, sen juoni pysyi suhteellisen ehjänä ja romaanin kerrontaa noudattelevana. Esimerkiksi Tableau-tekniikka ei määrittänyt koko esitystä vaan toimi enemmänkin inspiraationa mahdollisille yksittäisille näyttämökuville tai kohtausten toteutustavoille. Myöskään näyttämöllisen montaa-*sin* estetiikka ei saanut niin vahvaa jalansijaa, että se olisi rikkonut juonta teemojen tieltä, mutta esityksessä hyödynnettiin kuitenkin elokuvamaisen fokuksen vaihtamisen keinoa videoteknologian avulla.

Draaman jälkeinen teatteri myös hyödyntää videoteknologiaa yhä useampien tilojen mukaan tuomiseksi. Kameran ja valkokankaan avulla voidaan tuoda katsojalle kuvia tiloista, joilla on jokin suhde näyttämöön, mutta joihin katsoja ei ilman videokuva näkisi. (Lehmann 2009, 281.) *Näkijä/Tekijässä* tiloja oli kameran avulla luotu useampia. Teatterimontun piha, toimistokäytävät ja varastot otettiin mukaan esitykseen. Kun näyttelijät siirtyivät esimerkiksi varastoihin, seurasi kameraa käyttävä näyttelijä heidän perässään ja yleisön oli mahdollista seurata tapahtumia livekuvana isolta valkokankaalta.

5.2.3 Aika-tilat, poikkeuspaikka ja heterogeeniset tilat

Aika-tilat tarkoittavat monitasoista aikaa, johon kuuluu esitetyn tai esityksen ajan lisäksi myös teatteria tekevien taitelijoiden ja heidän elämäntarinansa aika. Verrattuna draamaliseen teatteriin draaman jälkeisessä teatteri aika-tila ei ole homogeenista vaan epäyhtenäisistä osista koostuvaa. Katsoja voi liikkua katseellaan näiden nähtävien, muistettavien ja pohdittavien asioiden välillä. (Lehmann 2009, 283.)

Draaman jälkeisen teatterin tilallisia ominaisuuksia voidaan käyttää kommunikoinnin tematisointiin, jos teatteri julistautuu arkipäiväisyydestä etäännyneeksi *poikkeuspaikaksi*. Tilankäyttö voi muotoutua poliittiseksi teoksi ilman poliittisen sanoman välttämättömyyttä kun se ilmentää tarvetta luoda *yhteisön tila*. Heterogeenisillä tiloilla Lehmann viittaa julkisten tilojen käyttämiseen esityspaikkoina. Kyseessä on tällöin teatteritila, joka syntyy kun kehystämättömän arkitodellisuuden osat joutuvat näyttämöllisen luonnehdinnan, korostamisen, vieraannuttamisen tai uudelleenmiehityksen kohteeksi. (Lehmann 2009, 285, 288–298.)

Näkijä/Tekijässä julkiset ja ei-teatterilliset tilat otettiin käyttöön paitsi Teatterimontussa (piha, lämpiö, käytävät, toimisto, varastotilat) myös teatterin ulkopuolella. Esimerkiksi kaksi näyttelijöistä pukeutui esittämänsä roolihenkilön asuihin ja menivät luovuttamaan

verta. Tästä tapahtumasta kuvattu videomateriaali liitettiin osaksi esityksen epilogia. Näyttelijät kehystivät näin julkisen verenluovutuspaikan osaksi teatterin esitysmateriaalia ja liittivät sen esityksen tarinaan esiintymällä roolihenkilöidensä asuissa. Luonnollisesti näyttelijöiden täytyi luovuttaa verta oikeasti ja paikan päällä he eivät varsinaisesti olleet roolissa puvustuksesta huolimatta. Esityksessä yleisön oli kuitenkin helppo yhdistää näyttelijät roolihenkilöihin, joita yleisö oli juuri saanut edessään katsella ja esitys loikin videoiden avulla sellaisen kuvan, kuin Hannu Salaman romaanin henkilöhahmot olisivat hypänneet kirjan sivuilta ensin esitykseen ja sitten vielä kaiken lisäksi todelliseen maailmaan.

5.2.4 Draaman jälkeinen aikaestetiikka

Draaman jälkeisessä teatterissa uudenaikaiset aikadramaturgiat kumoavat esityksen ajan yhtenäisyyden eli aristoteelisen kolminaisuuden rakenteellisesta alusta, keskikohdasta ja lopusta. Niissä on kyse kaikkien jakamasta kokemuksesta eli siitä, että *tosiaika* on yhdessä koettu *tilanne*. Parhaimmillaan teatteriesityksen ”oma” kesto jää pois ja kaikki tapahtumat keskittyvät yleisön läsnäoloon tai yleisöön otettuun kontaktiin. (Lehmann 2009, 306.)

Näkijä/Tekijässä rakenne näyttäytyi kuitenkin käytännössä helposti kolmijakoisena. Se alkoi *Tampereen valtaus* -kohtauksella, jolla pohjustettiin muuta esitystä. Aloitus erottui selkeästi omaksi kokonaisuudekseen. Keskikohta, joka perustui Salaman romaaniin täytti suurimman osan esityksestä. Lopuksi seurasi vielä epilogi, joka päätti esityksen. Kaikilla osilla oli omat erityispiirteensä, mutta yhdessä ne kuitenkin muodostivat kokonaisuuden, jossa oli alku, keskikohta ja loppu. Tässä mielessä *Näkijä/Tekijä* ei siis noudatellut draaman jälkeisen teatterin aikaestetiikkaa vaan muistutti rakenteeltaan selvästi enemmän aristoteelista kolminaisuutta. Mielenkiintoista on kuitenkin se, että alkuluonnoksessa esitys oli jaettu viiteen osaan:

1. Tampereen valtaus (10-15 min)
2. *Siinä näkijä missä tekijä* -päähenkilöiden esittely (25-30 min)
3. Välinäytös / kiväärikohta (30 s)
4. Maija, Santtu ja Harri eli nykyteatterin keinoin tehtyjä kohtauksia, katsojan samaistuminen (30-40 min)
5. Epilogi / videoreportaasi (10 min)

Matkan varrella kiväärikohtaus kuitenkin siirtyi yhden pykälän ylemmäksi ja näin Salaman romaanin pohjautuvat näytökset käytännössä yhdistyivät.

esityksen epilogi, jossa näyttelijät tiputtivat roolinsa ja esittelivät itsensä ja jossa näin ikään kuin siirryttiin tarinan maailmasta todellisuuteen ja ”tähän hetkeen”, vastasi kuitenkin jossain määrin Lehmannin ajatusta yhteisenä tilanteena koetusta tosiajasta. Epäsuorasti myös esityksen muissa vaiheissa koeteltiin ”esityksen ajan” ja ”todellisen ajan” välisiä rajoja. Yleisö esimerkiksi sai seurata ”Tampereen valtausta” reaaliajassa kertoja-Harrin kuvaamana videokuvana valkokankaalta, kun valkoisia esittävät näyttelijät lähtivät ”Vaasasta” eli Teatterimontun pihalta valloittamaan ”Tamperetta” eli Teatterimontun salia. Lopulta yleisö sai seurata livekuvan rinnalla todellisia tapahtumia, kun valkoiset rynnistivät saliin kuvaajan yhä heitä seuratessa.

Periaatteessa yleisö ei kuitenkaan voinut olla täysin varma tapahtuiko pelkkä screenillä näkyvä osuus reaaliajassa. Vasta kun valkoiset ja heitä seuraava kertoja-Harri saapuivat saliin, yleisö saattoi havaita screenin tapahtumien olevan ainakin sillä hetkellä reaaliaikaisia. Näin mielestäni korostettiin kohtauksessa hyökkäyksen uhkaavuutta. Ensin hyökkääjät ovat turvallisesti vain kameran toisella puolella suhteessa yleisöön, joka istui salissa eli esityksen maailmassa Tampereella työväeniltamissa, mutta yhtäkkiä hyökkääjät saapuivat samaan tilaan yleisön kanssa ja hyökkäyksen ”todellisuus” varmistui kaikille salissa oleville. Vaikka livevideokuva vyöryi edelleen screenille, taisteli se nyt yleisön huomiosta samassa tilassa ja ajassa liikkuvien näyttelijöiden kanssa.

5.3 Intermediaalisuus ja eri mediumien käyttö

Lars Elleströmin mukaan intermediaalisuuden voidaan ajatella olevan seurausta rakennettujen mediarajojen rikkomisesta. Vaikka mediumien välisiä rajoja ei ole olemassa luonnostaan, tarvitsemme niitä puhuessamme intermediaalisuudesta. Mediumien väliset rajat voivat olla modaalisia ja laadullisia ja ne voivat risteytyä mediumien yhdistelminä ja yhdentymisenä ja toisaalta median välityksessä ja muutoksessa. Esimerkiksi teatteri yhdistelee eri tavoin perusmediaa kuten auditiivista tekstiä, kuvia ja ruumiillista esitystä. Teatteri ymmärretään ja määritellään laadullisena mediumina osittain näiden perusmedioiden esteettisten puolien yhdistelyn kautta. Teatteri sisältää erilaisia näköön ja kuuloon vetoavia materiaalisia rajapintoja, jotka ovat sekä tilallisia että ajallisia. Nämä rajapinnat tuottavat myös merkityksiä monenlaisten merkkien kautta ja ne ovat rajautu-

neet historiallisissa ja kulttuuristen käytännöissä sekä esteettisten standardien mukaisesti. Teatteria voidaan siis kutsua hyvin multimodaaliseksi laadulliseksi mediumiksi, joka on myös todella intermediaalinen yhdistellessään perus- ja laadullista mediaa. (Elleström 2010, 27–29.)

Teatteriin on aina kuulunut tekniikan ja teknologia, joiden uusimmat muodot perspektiivistä internetiin teatteri on omaksunut nopeasti. Teatterilliseen prosessiin on mahdollista yhdistää kaikenlaisia mediamuotoja, jotka antavat oman mediansa ylittävän lisäpanoksen teatterin taiteelliseen käytäntöön. (Lehmann 2009, 377, 373.) Näin Lehmann sivuaa draaman jälkeisen teatterin teoriassaan teatterin intermediaalisuutta, vaikka hän ei kyseistä termiä käytäkään.

Lehmannin mukaan teatterin poliittisuus liittyy erityisesti havaitsemismuotoihin ja teatterin tapaan käyttää merkkejä: se on *havainnoimisen politiikkaa*. Merkkien käytön tasolla teatteri vastaa median siellä-täällä ja sisällä-ulkona dualismiin omalla havainnoimisen politiikallaan asettamalla keskiöön esiintyjien ja katsojien molemminpuolisen osallistumisen kuvien teatterilliseen luomiseen. Näin havainnoimisen ja oman kokemuksen väliltä mediavälitteisessä havainnoimisessa katkaistu säie tulee näkyväksi. (Lehmann 2009, 422–424.)

Eri mediumien käyttötavat *Näkijä/Tekijässä* liittyvät läheisesti draaman jälkeisen teatterin tila- ja aikaestetiikkaan ja vaikka tällä ei suoraan olisi merkitystä esityksen poliittisuudelle, on median käytön tarkastelu tässä esitysanalyysissä olennaista hahmottaaksemme esityksen kokonaisuuteen liittyvät olennaisimmat piirteet. Lisäksi median käytön tarkastelu *Näkijä/Tekijässä* on olennaista, sillä draaman jälkeisen teatterin poliittisuuden voidaan nähdä liittyvän havainnoinnin eroihin teatterin ja median välillä.

Näkijä/Tekijässä käytettiin paljon videoteknologiaa. Esityksessä oli käytössä kaksi videokameraa, kolme valkokangasta ja yksi green screen jonka avulla saatiin projisoitua screenin edessä kuvattavana olevat henkilöt tietokoneelta ajetun taustakuvan kanssa valkokankaalle. Esitykseen oli etukäteen tuotettu videokuvaa, joka pyöri valkokankailla osana esitystä. Lisäksi pitkin esitystä valkokankaille tuotettiin livekuvaa tapahtumista. Yleisö saattoi ensin seurata tapahtumia lavalla, mutta näyttelijöiden siirtyessä esiintymään esimerkiksi varastotiloihin pystyivät katsojat seuraamaan tapahtumien jatkoa valkokankaalta.

Lehmann esittelee median käytön kolme näkökulmaa: käyttö silloin tällöin, käyttö innostuksen lähteenä ja käyttö perustana (Lehmann 2009, 379). Media voi inspiroida käyttämään ohjauksessa mediaesteettisiä ratkaisuja, joihin kuuluvat muun muassa nopeat kuvanvaihdot, lyhyiden dialoginen tempo, tv-komedioiden hupaisuus, viittaukset median henkilöihin ja aiheisiin sekä sitaattien käyttö. Median käyttö on postdraamallista, jos median innoittamana lainattuja aiheita, vitsejä tai nimiä käytetään rytmisissä fraaseina, näyttämöllisen kuvakollaasin osina eikä niitä aseteta yhtenäisen narratiivisen dramaturgian puitteisiin. Mauttomuudesta, jatkuvasta hilpeyden tilasta ja parodioivasta mediaan mukautumisesta voi syntyä eräänlainen *popteatteri*-ilmapiiri. Kuitenkin mediaalisia metodeja soveltavassa draaman jälkeisessä teatterissa on mahdollista säilyttää ironinen etäisyys uutis- ja tarinankerrontaan kollaasien ja montaasien avulla (Lehmann 2009, 382, 384.)

Näkijä/Tekijässä media näkyy inspiraation lähteenä esimerkiksi sen tavassa reflektoida nykypäivän politiikkaa. Tästä aiheesta jatkan enemmän kappaleessa 5.2.2 *Nykypäivän politiikan reflektointi ja rakenteiden esille tuominen*. Lisäksi media on *Näkijä/Tekijässä* toiminut siinäkin mielessä innoituksen lähteenä, että varsinkin videoteknologiaa on käytetty monipuolisesti ja sillä on luotu esitykseen uusia ulottuvuuksia.

Kun media toimii esityksessä perustana, se tekee teatterin *tekemisen* näkyväksi (Lehmann 2009, 385). *Näkijä/Tekijässä* tämä tuli esille ainakin kameran käytössä ja äänitekniiikan suhteen. Äänipöytä sijaitsi yleisön näkyvissä lavalla ja yksi esityksen henkilö-hahmoista kuvasi esitystä lähes jatkuvasti yleisön seuratessa välillä lavan tapahtumia ja kuvaajaa ja välillä kuvattua materiaali valkokankaalta. Myös tilanteet, joissa saatiin luotua taustallista videokuvaa screenille livenäyttelijöiden seisoessa kameran edessä screenin vieressä olivat täysin avoimesti yleisön nähtävillä.

Kuvaajana esityksessä toimi Harri, Hannu Salaman romaanin henkilö-hahmo, Maijan ja Santun poika. Koska Maijaa, Santtua ja Harria näytteli kutakin kaksi näyttelijää vuorottellen vuorottelivat Harrit myös kameran käytössä. Kameraa käyttävä Harri oli aina aikuinen ja ilman kameraa esiintyvä oli lapsi-Harri. Kuvaaja-Harri toimi myös tarinan kertojana ja oli eräänlainen metafora Salaman romaanin Harrille, joka romaanissa kirjoittaa kirjaa. *Näkijä/Tekijässä* Harri rakentaa esitystä. Kuvaaminen muodostaakin metatason esitykseen. Yleisö katsoo esitystä, joka pitää sisällään kuvaaja-Harrin. Tämä on niin sanotusti normaali esityksen taso. Sen lisäksi yleisö katsoo kuvaaja-Harrin kanssa

tämän kertomia ja kuvaamia tapahtumia. Tästä muodostuu esityksen metataso, varsinkin kun muut näyttelijät viittaavat välillä Harrin rooliin esityksen rakentajana.

Varsinaisena perustana, toisin kuin Lehmann tarkoittaa, median käyttöä ei esitykselle kuitenkaan voi pitää, sillä esitystä lähdettiin rakentamaan nimenomaan Hannu Salaman romaanin pohjalta tavoitteena tarkastella nykyteatteriteoriaa käytännössä. Median käyttö onkin tullut mukaan sekä Lehmannin innoittamana että todennäköisesti myös ohjaaja Kannisen mieltymysten mukaisesti, mutta myös näyttelijöiden vaikutuksesta. Käsikirjoitus oli suurilta osin näyttelijöiden tekemä ja he saivat tuoda omia ideoitaan mukaan tekstiin ja esitykseen. Nuoremman sukupolven jälki ja välitön suhtautuminen sosiaaliseen mediaan ja videoteknologiaan näkyy selvästi esityksen materiaaleissa.

Draaman jälkeisessä teatterissa voidaan Lehmannin mukaan löytää uudelleen ihmisääni, kun äänen läsnäolo nostetaan auditiivisen semiotiikan perustaksi ja erotetaan ääni merkityksestä.

Kyse on teatterillisen tiedostamattoman äänianalyysista: iskulauseiden takana on ruumiin huuto, subjektien takana näiden talutusnuorassa kulkevat vokaaliset merkitsijät. Tähän implisiittisesti sisältyvä epäinhimillistäminen vapauttaa uusia pakolinjoja ja energiavirtoja. (Lehmann 2009, 264.)

Vaikka *Näkijä/Tekijä* ei juurikaan muokkaa ihmisääntä pilkkomalla tai muuntamalla sen korkeustasoja, on esityksessä erityisesti yksi kohta, jossa ääni erotaan merkityksen luomisesta. Tampereen valtaus –kohtauksen lopussa punaisia esittävät naisnäyttelijät vaihtoivat vaatetusta ja pian lavalle ilmestyikin Pussy Riot –nimisen bändin jäsenten pukeutumistyylin ottaneita hahmoja. ”Pussy Riotit” esittivät kappaleen, jonka sanat kuulostivat venäjältä, mutta eivät todellisuudessa tarkoittaneet mitään. Yleisölle näytettiin kuitenkin valkokankaalla ”suomennos” laulun sanoista. Pian kuitenkin saattoi huomata, etteivät suomennos ja laulun sanat osuneet yksiin, joten lopulta lavalla saattoi nähdä ainoastaan huutavia, mekkoihin ja kasvot peittäviin pipoihin pukeutuneita vihaisia naishenkilöitä. Iskulauseiden takana oli näin todellakin vain ruumiin huuto.

5.4 Monologiat, ruumiillisuus ja teatterin muisti

Lehmann katsoo, että draaman jälkeisessä teatterissa klassisten draamojen tai kertovien tekstien muokkaaminen monologiseen teatterimuotoon on yleistä monien teatterintekijöiden keskuudessa. Erotuksena draama-analyyttiseen näkemykseen monologista dialo-

gin vastakohtana, Lehmann käyttää sanaa *monologia* tästä draaman jälkeiseen teatteriin yhdistämästään piirteestä, joka pitää sisällään niin erilaisten monologiin tuomisen näyttämölle kuin draamatekstien muokkaamisen monologeiksi ja ei-teatterillisten kaunokirjallisten tekstien esittämisen monologisesti. Monologisesta rakenteesta voi tulla myös yleisöön kohdistuvan suoran poliittisen puhuttelun väline. Koska näyttelijän puhe suuntautuu teatterissa samanaikaisesti *näyttämönsisäisesti* muille näyttelijöille sekä *näyttämönulkoisesti* katsomoon ja näistä kahdesta toisen ulottuvuuden vahvistaminen heikentää samalla toista, voidaan puheen esittävän luonteen merkitystä vähentää kun sen *puhutteluluonnetta* vahvistetaan. Esityksen monologinen rakenne voi näin ollen painottaa esitystilanteessa tapahtuvaa kommunikointia sekä näyttelijän tai näyttelijän esittämän roolihenkilön ja katsojan kohtaamista. (Lehmann 2009, 220–225.)

Näkijä/Tekijän työryhmälle päätyminen vahvasti monologiseen esitysrakenteeseen tapahtui varsin luonnollisesti Hannu Salaman romaanin monologi-painotteisesta muodosta johtuen. *Näkijä/Tekijässä* monologit ja kertojaosuudet loivat suoran yhteyden katsojiin. Katsoja otettiin kertojan eli Harrin avulla mukaan eräänlaiseen metateatteriin. Kun esityksen alussa Harri esitteli itsensä, hän kertoi olevansa tämän esityksen tekijä. Harri kertoi yleisölle myös Suomen sisällissodan taustoista ja taisteluissa kaatuneiden määristä. Lisäksi hän kommentoi välillä vanhempiensa monologeja, jotka olivat suoraan Salaman romaanista poimittuja. Harri kulki esityksen maailman ja todellisen maailman välimaastossa ja hänen kontaktinsa yleisöön veti yleisön mukaan esityksen tekemiseen. Suoran kontaktin yleisöön ottivat myös Maijan ja Santun eri Harrin vanhempien näyttelijät. He pysyivät kuitenkin monologeissaan esityksen maailmassa eivätkä viitanneet yleisöön tai rakennuksen todellisiin tiloihin.

Puheen esittävän luonteen vähentäminen kulkee draaman jälkeisessä teatterissa ruumiin esittävän luonteen vähentämisen kanssa. Lehmannin mukaan ihmisruumiin vetovoima on todennäköisesti aina ollut yksi tärkeä osa teatterinautintoa. Joitakin poikkeustapauksia lukuun ottamatta kuitenkin vasta postdraamallisessa teatterissa ruumiin fyysinen todellisuus on noussut eräänlaisen taustalle annetun tosiasian asemasta teatteria taide- muotona määrittäväksi tekijäksi. Teatterissa ruumis saa merkkiluonteensa teatterin kulttuurikäsitteitä heijastavan luonteen vuoksi ja näin ruumiista tulee teatterin näytteille asetettua merkkimateriaalia. Draaman jälkeisessä teatterissa on kuitenkin olennaista tämä ruumiin semanttisuuden voittaminen ja korvaaminen läsnä olevalla, merkityksiä

vastustavalla ruumiilla. Ruumilla on siis Lehmannin mukaan kyky keskeyttää esimerkiksi kieleen perustuvat merkitysten muodostumiset. Tällainen provosoiva, itseensä eli pelkkään omaan olemiseensa viittaava ruumis luo mahdollisuuksien teatteria, jota Lehmann kuvailee potentiaalisuutta ja ruumiidenvälistä ennakoimattomuutta hyödyntävinä teatteritilanteina. (Lehmann 2009, 334–338.)

Tietyissä mielessä näyttelijöiden roolin jättämien ja kaksoismiehitys liittyvät ruumiin semanttisuuden voittamiseen. Roolinsa jättäessä näyttelijä hylkää roolin kautta syntyneet, häneen kohdistuneet merkitykset ja illuusiot. Kaksoismiehitys vähentää katsojan kykyä samaistua roolihahmoon. Santun, Maijan ja Harrin roolivaatteet oli puettu myös mustille mallinukeille, jotka seisovat koko esityksen ajan samassa paikassa ja kuvastivat jossain määrin sitä, kuinka kuka tahansa voisi ottaa nuo roolivaatteet ja omaksua näin Salaman henkilöhahmojen roolin esityksessä.

Näyttelijöiden ruumiillisuus korostui myös esityksen epilogin verenluovutus-uutisinsertissä, jossa näyttelijät Jaakko Mikael Ohtonen ja Olli Haataja luovuttivat roolihahmonsa Harri roolivaatteisiin pukeutuneena verta Suomen Punaisen Ristin Tampereen veripalvelutoimistolla. Vaikka kyse ei ollutkaan livekuvasta, vaan etukäteen filmatusta materiaalista, esityksen hahmojen fiktiivisyyttä rikkoi rajusti hahmojen vieminen aitoon verenluovutustilanteeseen ja katsoja näki näyttelijän veren virtaavan letkuissa verenluovutuspussiin.

Aune Kallisen mielestä ruumiillisuus liittyy vahvasti uuteen poliittiseen teatteriin, sillä ruumiissa henkilökohtainen ja poliittinen synnyttävät toisensa. Koska ruumis ei koskaan tule valmiiksi tai haltuun otetuksi, sijaitsee siellä kaikki mahdollinen ja mahdoton, jota emme vielä tunne tai tunnista. (Kallinen 2011, 188-189.) Ruumiin poliittisuutta teatterissa ei juurikaan ole tutkittu ja ottaen huomioon ihmisruumiin ja teatterin erottamattoman luonteen, ansaitsisi se mielestäni enemmän ja syvällisempää tarkastelua, kuin tässä tutkielmassa aiheelle on mahdollista suoda.

Ruumiillisuuden korostamisen kautta draaman jälkeisessä teatterissa pyritään etääntymään teatterin henkisestä ja älyllisestä rakenteesta (Lehmann 2009, 169). Tämä ei mielestäni tarkoita, että nämä rakenteet jäisivät täysin pois, vaan pikemminkin kohtaisivat toisensa ruumiissa. Ruumiin muistilla Lehmann tarkoittaa ruumiillisen hermottamisen

kautta tapahtuvaa muistamista. Ruumis ei ”kerro tuntemuksesta eleillä” vaan ”ilmentää läsnäolollaan funktiotaan kollektiivisen historian tallentumispaikkana” (Lehmann 2009, 170–171).

Lehmannin mukaan teatterin muotoon sisältyy rakenteellisesti näyttelijän ruumiin herättämä, katsojaa (tämän omasta) ruumiista muistuttava vaikutus, sillä ihmisruumiin luonnollinen läsnäolo on ja pysyy teatterin kohteena. Tämä teatteriruumis avautuu oman lajinsa historialle eli vastuun ulottuvuudelle. Tietoisuus omasta lajista voittaa näin individualismin, siihen liittyvän itseriittoisuuden ja nykyhetken korostamisen. Teatterista tulee eräänlainen muistitila, jossa katsoja voi joutua kohtaamaan toisen ajan, ”epäajan” ja siihen liittyvät pelon tunteet. (Lehmann 2009, 322–323.)

Lehmannin mukaan draaman jälkeisen teatterin eri muodot korostavat erilaisin keinoin *katsojan läsnäoloa*. Ne voivat esimerkiksi pyrkiä aktivoimaan katsojia osallistumaan tai toteuttaa pararituaalisia muotoja ja aggressiivisia kieltäytymisen estetiikkoja. Teatteritapahtuma avataan juhlaksi tai sitä painotetaan tilanteena. Uudet teatterimuodot panostavat alueelliseen, etniseen tai poliittiseen itseymmärrykseen. Taustalla on vakaumus olla ottamatta kantaa merkittäviin historian, politiikan tai moraalin teemoihin (Lehmann 2009, 325)

Sekä monologisuus, ruumillisuus, että teatteriruumiin muisti korostavat katsojan kohtaamista teatterissa ja korostavat tätä kautta tapahtuvaa poliittisuutta *Näkijä/Tekijässä*. Esitys ei kuitenkaan noudata vakaumusta olla ottamatta kantaa merkittäviin historian, politiikan ja moraalin teemoihin. Se tuo poliittisen myös aiheidensa kautta näyttämölle. Näitä *Näkijä/Tekijän* poliittisia aiheita käsittelen seuraavassa luvussa.

5.5 Poliittiset aiheet

Niin kuin tässä pro gradussa esitellyistä tiiviistä Suomen teatterihistorian kuvauksesta poliittisen teatterin näkökulmasta ja toisaalta erilaisista nykyteatterin politiikkaa käsittelevistä kirjoituksista voi huomata, nähdään teatterin poliittisuuden liittyvän nykyään teatterin tekemisen muotoihin joko enemmän tai ainakin yhtä paljon kuin sen aiheisiin. *Näkijä/Tekijässä* poliittisuus näkyy kuitenkin myös sen aiheissa, jotka liittyvät sekä Salaman romaaniin, että esityksen kantaviin kysymyksiin maailman tilasta.

5.5.1 Sodan ja väkivallan esittäminen

Näkijä/Tekijässä sota ja väkivalta olivat vahvasti esillä alusta asti. Yksi *Näkijä/Tekijän* sota-aiheista on Suomen sisällissota ja erityisesti sen näkyminen Tampereella. Esitys alkoi *Tampereen valtaus* –kohtauksella, jossa valkokaartilaisten hyökkäys keskeytti Tampereella pidettävät työväeniltamat. Sisällissodasta kertomalla annettiin yleisölle konteksti, jota vasten Salaman romaanin henkilöhahmojen katkeruutta ja kohtaamattomuutta olisi helpompi ymmärtää.

Siinä missä Salaman romaani ei peittele väkivallan ilmenemistä yhteiskunnassa, ei *Näkijä/Tekijässä* pelätty esittää väkivaltaa. Esimerkiksi Maijan ja Santun vuokranantaja Urho raiskasi Maijan esityksessä Santun nenän edessä ja pahoinpiteli vaimonsa, joka hänen kerrottiin myös myöhemmin tappaneen. Raiskauskohtaus tapahtui yleisön silmien edessä. Urho nylkytti itseään Maijaa vasten, joka puolestaan nojasi aviomieheensä pyytäen tätä tekemään asialle jotain. Santtu kuitenkin käänsi tyynesti katseensa pois antaen aktin jatkua. Urhon vaimon pahoinpitely tapahtui screenille heijastetun kuvan ja ääniefektien avulla: kuvassa olevan vaimon kasvot ja vartalo olivat iskuja ja lyöntejä kuvaavien ääniefektien jälkeen yhtä äkkiä täynnä mustelmia ja haavoja.

Näkijä/Tekijän tavassa esittää sotaa ja väkivaltaa on yhtymäkohtia Kristian Smedsin Kansallisteatterille ohjaamaan *Tuntemattoman sotilaaseen* (2007). Myös Smedsin ”vuoden teatteritapaukseksi” nousseessa, yksityiskohdiltaan ja viittauksiltaan rikkaassa kansallisromaanin tulkinnassa voidaan nähdä draaman jälkeiseen teatteriin liitettyjä piirteitä (Korsberg ja Pajunen 2010, 204). Yhtymäkohtia *Näkijä/Tekijään* on muun muassa tästä syystä runsaasti, mutta tulen tässä yhteydessä keskittymään samankaltaisuuksiin väkivallan ja sodan esittämisessä.

Sekä *Tuntematon sotilas* että *Näkijä/Tekijä* esittävät sotaan liittyvää väkivaltaa jääkiekkodramaturgian keinoin. *Näkijä/Tekijässä* yksi Tampereen kommunistien ja virkavaltaa käyttävien valkoisten välinen sotataistelu esitetään hyvin groteskina jääkiekkopelikohdauksena, jossa Suomen Leijonina kuvatut poliisit hakkaavat vastustajajoukkueen kommunistit. Jääkiekkokohtaus oli yksi niistä kohtauksista, jotka syntyivät näyttelijäopiskelijoille annetusta tehtävästä pohtia minkälaisia kuvia *Siinä näkijä missä tekijä* -romaanin heissä herättää. Kohtaus päättyy videokuvaan saunasta, jossa voittajat juhlivat ja laula-

vat vuoden 2011 jääkiekon MM-kisoista tuttua ”Poika saunoo” -kisaviisua samalla kun hävinnyt työväenjoukkue kokoontuu yhteen kunnioittamaan vainajien muistoa laulamalla ”Kansainvälisen”. Smedsin *Tuntemattomassa sotilaassa* taas sotilaat laulavat yhdessä esityksen taistelukohtauksista vuoden 1995 Jääkiekon MM-kisoihin yhdistettyä ”Ihanaa Leijonat, ihanaa!” -kappaletta.

Tuntemattoman sotilaan kohtaus, jossa katsoja näytettiin lavalle heijastetussa kuvassa ampuma-aseen tähtäimen kohteena, joka lopulta ”ammuttiin”, vertautuu *Näkijä/Tekijän* kiväärikohtaukseen. *Näkijä/Tekijän Tampereen valtaus* -kohtauksen lopussa katsomo kääntyy kohti pimeää nurkkausta, jossa katosta roikkuvat kiväärit osoittavat kohti yleisöä. Yleisö kuulee kolme laukausta. Siinä missä *Tuntemattomassa sotilaassa* ampumisen kohde on yksittäinen katsojan jäsen *Näkijä/Tekijässä* ammutaan kohti koko yleisöä. Molemmissa kuitenkin yleisöön kohdistetaan voimakkaan väkivaltaisen teon teatterillinen tulkinta.

Lehmannin mukaan teatterin tapa käsitellä menneisyyttä ja siitä kumpuavia syyllisyyden ja velvollisuuden kertomuksia edustaa draamallista aikaulottuvuutta, jossa menneisyydessä tapahtunut toiminta vaatii jonkinlaista oikaisua nykyajassa tai tulevaisuudessa. Draaman jälkeinen teatteri pyrkii kuitenkin teatterihetken eloon herättämisellä rikkomaan syyllisyyden kokemuksen, sillä se ei usko draamallisen kaanonin kykyyn näyttää velvollisuuden ajallista ulottuvuutta. Draaman jälkeisen teatterin eri muodot korostavat erilaisin keinoin *katsojan läsnäoloa*. Ne voivat esimerkiksi pyrkiä aktivoimaan katsojia osallistumaan tai toteuttaa pararituaalisia muotoja ja aggressiivisia kieltäytymisen esteitiikkoja. Teatteritapahtuma avataan juhlaksi tai sitä painotetaan tilanteena. Uudet teatterimuodot panostavat alueelliseen, etniseen tai poliittiseen itseymmärrykseen. Taustalla on vakaumus olla ottamatta kantaa merkittäviin historian, politiikan tai moraalin teemoihin (Lehmann 2009, 325)

Hanna Korsberg ja Julia Pajunen näkevät Smedsin *Tuntemattoman sotilaan* samanaikaisesti Lehmannin nykyteatteriin liittyvän näkemyksen mukaisena ja vastaisena. Toisaalta tulkinnat joukkoraiskauksesta, rintamakarkurin teloittamisesta ja neuvostoliittosotilaiden hakkaamisesta pakottavan katsojan kokemaan syyllisyyden draamallisen aikaulottuvuuden. Toisaalta katsoja tehtiin näkyväksi ja otettiin mukaan esitykseen tavalla, joka

synnytti teatterillisen kohtaamisen. (Korsberg ja Pajunen 2010, 216.) Myös *Näki-jä/Tekijän* kiväärikohtaus voidaan nähdä tätä määritelmää vastaavana kohtauksena.

Teatterin on käsiteltävä tunteiden ääripäitä *riskin estetiikan* keinoin, joihin kuuluu tabujen rikkomisen rajalla käynti. Teatterin mahdollisuus säädellä rajaa salin ja näyttämön välillä ja siirtää sitä pois turvallisesta etäisyydestä, synnyttää tilanteita, joissa katsoja joutuu kohtaamaan rajattoman pelon, häpeän ja aggressiivisuuden tunteita. Teatteri voi saavuttaa esteettisen ja poliittis-eettisen todellisuuden herättämällä kauhistusta, loukkaamalla tunteita ja aiheuttamalla hämmennystä. Katsoja tulee saada tiedostamaan oma läsnäolonsa ”moraalittomilta”, ”epäsosiaalisilta” tai ”kyynisiltä” vaikuttavien tapahtumien kautta. Näin teatterissa säilyy tunnistamisen herättämä hauskuus, sokki, tuska ja ilo, mikä on syy sille, miksi teatterin ylipäätään tullaan. (Lehmann 2009, 425 – 426.)

Draaman jälkeinen teatteri vastustaa määritelmää teatterista, jossa teatteri luokitellaan vain ”katsottavaksi” tapahtumaksi, mutta todellisuuden kanssa leikittelyä, jossa esimerkiksi väkivaltaa nähtäessä voi herätä vastuun- ja velvollisuuden tunne puuttua asiaan, pidä yleisesti ottaen tulkita suoraksi poliittiseksi provosoinniksi vaan teatterin teatterillisuuden ja eettisyyden tematisoinniksi (Lehmann 2009, 179). Vaikka suora poliittinen provosointi ei lähtökohtaisesti kuulukaan teatteriin, voi teatteri silti provosoida katsojaa ajattelemaan ja tuntemaan. Tällä provosoinnilla voidaan nähdä olevan yhteys teatterin poliittisuuteen, sillä sen on mahdollista horjuttaa meitä sen sijaan, että vahvistaisi jotain totuttua tai tuoda näkyville jotain unohdettua.

Lehmann pitää tabujen rikkomisen tärkeänä draaman jälkeisen teatterin poliittisuuteen kuuluvana ominaisuutena. Tunteiden äärimuodot sisältävät tabua loukkaavan rikkomisen mahdollisuuden. Teatterissa tunteiden ääripäitä voidaan käsitellä riskin estetiikan keinoin eli säätelemällä rajaa salin ja näyttämön välillä, siirtämällä sitä pois turvallisesta etäisyydestä, synnyttämällä tilanteita, joissa katsoja joutuu kohtaamaan rajattoman pelon, häpeän ja aggressiivisuuden tunteita. Teatteri voi saavuttaa esteettisen ja poliittis-eettisen todellisuuden herättämällä kauhistusta, loukkaamalla tunteita ja aiheuttamalla hämmennystä. (Lehmann 2009, 324–326.)

Mielestäni katosta roikkuvien kiväärien osoittaminen suoraan kohti pimeässä istuva yleisöä ja laukaisun havainnollistaminen ääniefektin avulla loi kohtaukseen väistämättä

uhan ilmapiiriin, jonka oli mahdollista herättää yleisössä esimerkiksi jonkinasteista kauhistusta. Näin ollen, vaikka kiväärikohtaus tuottikin *Näkijä/Tekijään* syyllisyyden draamallisen aikaulottuvuuden, mahdollisti se myös riskin estetiikan keinoin draaman jälkeisen teatterin poliittisuuden ilmenemisen esityksessä. Tämä havainnollistaa myös kuinka poliittisuus teatterissa voi toteutua nimenomaan teatterin esittämistavan eli muodon kautta, vaikka aihe sinällään olisi jo poliittinen.

5.5.2 Nykypäivän politiikan reflektointi ja epilogin uutisinsertit

Mitä *Siinä näkijä missä tekijä* -romaanissa tapahtui sotien aikaan ja liittyy sen ajan poliittisiin kädenvääntöihin, tuodaan *Näkijä/Tekijässä* osaksi nykypäivän poliittisia ilmiöitä ja kysymyksiä. *Näkijä/Tekijässä* tapahtunut videomateriaalin käyttö oli sekä osa esityksen tekohetken näkyvien poliittisten ilmiöiden reflektointia, että myös taustalle jääneiden äänten esiin tuomista.

Osansa *Näkijä/Tekijässä* saivat sosiaalisessa mediassa suurta suosiota saavuttaneet uudelleentekstitetyt YouTube-videot. Näiden meemien eli kulttuuristen ja viestinnällisten kopioitujen avulla Hannu Salaman romaanin tarina ja henkilöhahmot linkitettiin osaksi nykypäivän ilmiöitä. Yksi YouTube-videoista oli silloisen presidentinvaaliehdokkaan Sauli Niinistön vaalikampanjavideo, jossa on mukana muusikko Sipe Santapukki. Videolla, jonka nimi on tuttavallisesti ”Sipe ja Sape”, miehet jutustelevat keskenään ja kehuvat toistensa tekemisiä. Video näytettiin *Näkijä/Tekijä*-esityksessä taustalla äänettömänä kohdassa, jossa Santtu (Panu Hietalahti) ja vuokraisäntä Urho (Olli Haataja) viettivät yhdessä iltaa ryypäten ja toisiaan kehuen. Sipeen ja Sapeen keskustelu oli laitettu sovitettuna Urhon ja Santun suuhun eli toisin sanoen Urhon ja Santun näyttelijät livedubbasivat taustalla pyörivän videon. Santtu rinnastettiin Sipeen ja Urho Sapeen ja näyttelijät puhuivat repliikit samaan aikaan kuin taustavideolla esiintyneet ”esikuvansa”:

Urho: Kuule Santtu, mun täytyy kertoa sulle yks juttu ja se on se, että mä annan sille hirveästi arvoa, että sä oot muuttanut tänne meidän yläkertaan asumaan. Kun mä ensimmäistä kertaa kuulin tästä, niin mä olin niin positiivisesti yllätynyt kun vaan olla ja voi.

Santtu: Kiitos Urho, tää on mulle iso juttu kuulla noi sanat sinun suustasi minun korvaani. Kiitos kovasti.

Urho: Kuule Santtu, kun mä oon seurannut näitä sun sähköitä nyt jo pidemmän aikaa niin mun täytyy sanoa että mun arvostus sua kohtaan kasvaa vaan sentti sentiltä yhä paksummak-

si, vaikka mun täytyy myöntää, että mullahan on tämmöinen pieni puute, että minähän en tunne tiiliskiven ja sähkötolpan eroa.

Santtu: Mutta tuohan kertoo vain sinun laaja-alaisuudestasi ja varmasti myös siitä, että olet ihailtavan humalassa ja sekaisin ja mä arvostan sitä. Kiitos kovasti Urho.

Urho: Kiitos.

(Haataja ja Hietalahti 2012.)

Toinen YouTube-video oli näyttelijäopiskelija Topi Kohosen esityksen epilogia varten valmistama *Hitler kuulee* -kohtaus. Tämän meemin perusta on *Perikato*-elokuvan (*Der Untergang*, 2004) kohtaus, jossa Hitler joutuu myöntämään tappionsa. Useissa parodioiduissa meemiversioissa Hitler kuulee aina erilaisia huonoja uutisia, jotka saavat hänet raivostumaan. Kohosen versiossa Hitler kuuli, että Tampereella on yhä delfinaario, vaikka hän on pyrkinyt poistamaan delfinaariot koko maailmasta niiden epäeettisyyden vuoksi. Uutinen suututti Hitlerin, joka alkoi puolustamaan delfiinejä älykkäinä eläiminä, joiden tulisi elää vapaudessa. Hitler myös kertoi Japanissa tapahtuvasta delfiinien tappamisesta, joka oli viittaus samasta aiheesta kertovaan dokumenttielokuvaan *The Cove* (2009). Lopuksi Hitler käski pudottamaan pommin Tampereelle.

Esityksen epilogissa näyttelijöiden tarkoituksena oli ”raportoida” erilaisista yhteiskunnallisista epäkohdista tai näyttää mitä epäkohdille voisi tehdä. Ne siis tarjosivat näkökulmia kysymyksiin ”Onko maailmassa jotain vialla?” ja ”Mitä sille pitäisi tehdä?”. Kohosen Hitler videon lisäksi epilogissa nähtiin uutisinsertit naurujoogasta, tamperelaisesta Musta Lammas -päiväkeskuksesta, thai-hierojista sekä verenluovuttamisesta.

Musta Lammas -päiväkeskuksesta kertovassa uutisinsertissä Maijaksi pukeutunut Reetta Kankare ja Santuksi pukeutunut Panu Hietalahti vierailevat päiväkeskuksessa. Videolla päiväkeskuksen toiminnasta kertoo johtava erityisdiakoni Marko Ajanki. Samalla näytetään kuvaa päiväkeskuksesta ja Santtua ja Maijaa juovat keskuksen tarjoamaa kahvia. Insertin päätyttyä Reetta ja Panu kertovat yleisölle kuinka keskustassa Pikku Kakkosen leikkipuiston vieressä yli 30-vuotta sijainnutta päiväkeskusta ollaan siirtämässä Viinikkaan.

Thai-hieroja-uutisinsertissä näyttelijä Anna Kuusamo yrittää vierailta tamperelaisissa thai-hieromapaikoissa ja saada hierojilta haastattelua jälkimmäisessä kuitenkin onnistumatta. Lähtökohtana uutisinsertin tekemiselle Kuusamolla oli omien ennakkoluulojen murtaminen ja halu ottaa selvää, mitä thai-hieromapaikoissa tapahtuu. Uutisinserttiä

varten haastattelun antoi hierojien sijaan rikoskomisario Ari Luoto, joka kertoi poliisin toiminnasta ja haasteista ihmiskaupan selvittämiseksi ja estämiseksi.

Naurujooga- ja verenluovutusinsertit olivat Harria esityksessä näyttelien Olli Haatajan ja Jaakko Mikael Ohtosen tekemiä. Naurujoogassa oli kyse ennakkoluulojen murtamisesta ja verenluovutuksessa pienten tekojen tekemisestä muiden hyväksi. Näyttelijät olivat molemmissa videoissa roolivaatteissaan. Verenluovutusvideossa on viittaus myös Tampereen Teatterin esitykseen *Veriveljet* (2012), jonka verenluovutuspaikalla olleen mainoksen edessä verta luovuttaneet näyttelijät poseeraavat insertin lopussa.

Esityksen YouTube-videot ja uutisinsertit toteuttavat esityksessä mielestäni sitä avoimuutta ja halua olla yhteydessä nykyhetkeen, joka liittyy Katariina Nummisen (2011) nykyteatterin käsitteeseen. Niillä on myös vahva Hannu Salamän romaaniin sekä draaman jälkeisen teatterin ja teatterin uuteen poliittisuuteen liittyvä yhtymäkohta.

Pekka Tarkka lainaa itseään Hannu Salamän kertovassa teoksessaan *Salama*:

Salaman kaltaiset kirjailijat tuovat esiin sen maailman, josta suoraviivainen teoria ei tahdo tietää mitään. Tällä on yhteiskunnallista merkitystä. Salama ei halunnut poissulkevaa kirjallisuutta, hän ei ole puhdistuksen kannalla. Päinvastoin: hän laajentaa kirjallisuuden aluetta, avartaa sen todellisuudenkuvaa antaessaan äänen tähän asti mykille, pimentoon työnnettyille ihmisille. Hän on demokraattisen perinteen kirjailija. (Tarkka 1973, 296.)

Myös Salama itse on puolustanut kirjailijan vapauttaan ja *Siinä näkijä missä tekijää* nimenomaan Maija Salmisen tarinan vuoksi:

[S]emmoisia ihmisiä siis, jotka ovat joutuneet kapitalismin kirot tuntemaan ytimiään myöten – niin tämmöisen ihmisen puheenvuoro tyrmätään suoralta kädeltä – – – Semmoisesta ihmisestä, jolla on edessään työttömyys ja asunnottomuus, ja takana yhtä ja toista, josta nämä pyhäkoulupojat tuskin ovat kuulleetkaan, ne sanovat, että se ei sovi porukkaan – – –. (Tarkka 1973, 302).

Juuri tämä ”mykkien ja pimentoon työnnettyjen” ihmisten äänen esiin tuominen voidaan yhdistää draaman jälkeisen teatterin poliittisuuteen. *Näkijä/Tekijässä* tämä sama teko (tai yritys tehdä), josta Tarkka antaa Salamalle tunnutusta, näkyy esityksen epilögin näyttelijöiden tekemissä uutisinserteissä, erityisesti päiväkeskus- ja thai-hierojavideossa.

5.6 Karnevalismi ja satiiri

Karnevalistinen kirjallisuus ja satiiri ovat läheisiä, toisiinsa limittyneitä käsitteitä. Satiiriselle teokselle ominaista on kriittisyyden, pilkallisuuden tai aggressiivisuuden asenne yhdistettynä hauskuuteen ja koomisiin keinoihin, joilla valitusta kohteesta tehdään naurettava (Kivistö 2007, 9). Karnevalistinen satiiri tunnustetaan tietynlaisesta ambivalenssista ja groteskista määrittelemättömyydestä, jonka vuoksi satiirin eli pilailun ja naurunalaisuuden kohdetta on vaikea hahmottaa (Willman 2007, 70).

Määritelmät koskevat kirjallisuutta, mutta otan vapauden soveltaa niitä tässä esitysanalyysissä. Satiiria voidaan ajatella moodina, jonka on mahdollista käyttää satiirisiin tarkoituksiinsa monia kirjallisuuden lajeja ja muotoja (Kivistö 2007, 9). Yhtä lailla teatteri voi omaksua satiirisen asenteen käyttämänsä tekstin ja puheen moodiksi. *Näkijä/Tekijä* voidaan nähdä ainakin osittain karnevalistisena teatteriesityksenä, jota sävyttää huumorin lisäksi kriittisyys, pilkallisuus ja jopa aggressiivisuus. Vaikka Hans-Thies Lehmann ei draaman jälkeisen teatterin teoriassaan asiaa tuo esille, on karnevalismilla ja draaman jälkeisellä teatterilla jotain merkittäviä yhtymäkohtia, joita haluan esitellä seuraavaksi. Itse asiassa juuri karnevalismilla voidaan nähdä olevan paljon tekemistä myös (draaman jälkeisen) teatterin poliittisuuden kanssa.

Vaikka karnevaali havainnollisen, astimellisen luonteensa ja voimakkaan *leikkielementtinsä* vuoksi lähenee teatteria, ei karnevaalissa ole jakoa esiintyjiin ja katsojiin kuten teatterissa, vaan siinä katsomisen sijaan *eletään* ilman näyttämöä, ramppia tai mitään teatteriin liittyviä erityistekijöitä (Bahtin 2002, 9–10). Kuitenkin esimerkiksi draaman jälkeisen teatterin voi tässä mielessä nähdä astuvan askelen lähemmäksi karnevaalia. Draaman jälkeisessä teatterissa teatterin perusmalli voi muuttua katselun kohteesta sosiaaliseksi tilanteeksi, jossa katsoja huomaa oman kokemuksensa olevan riippuvainen niin muista kuin hänestä itsestäänkin (Lehmann 2009, 184). Teatterillinen vaikutus ja vaikutus tietoisuuteen perustuu toden ja fiktion *erottamattomuuteen*, jossa katsojalle jää epäselväksi, onko teatteritilanteessa tapahtuva toiminta suunniteltua vai ei (ibid. 175–176).

Karnevalismissa tyypillisiä ovat käänteiset hierarkiat kuten hintojen inversio, jossa kallis on halpaa ja halpa kallista. Tällaista käänteisyyttä voidaan tulkita eri näkökulmista, joiden voidaan nähdä liittyvän ihmisten erilaiseen yhteiskunnalliseen asemaan. Konser-

vatiivisessa ja elitistisessä tulkinnassa hintojen inversio on kansan vallankumouksellisten pyrkimysten satirisointia, joka vain vahvistaa vallitsevaa järjestystä. Saman ilmiön voidaan kuitenkin köyhemmän kansanosan näkökulmasta tulkita nimenomaan satirisoidun vallitsevaa järjestystä ja osoittavan hallitsevan luokan vallan olevan vain sopimukseen perustuvaa. (Willman 2007, 73.)

Virallisen juhlan vastakohtana karnevaali juhli ikään kuin tilapäistä vapautumista hallitsevasta totuudesta ja vallitsevasta järjestyksestä: kaikkien hierarkkisten suhteiden, etuoikeuksien, normien ja kieltojen tilapäistä kumoamista. Se oli aito ajan juhla, muutoutumisen, muutoksen ja uudistumisen juhla. Se vieroksui kaikkea iankaikkista, pysyvää ja lopullista. Se katsoi avoimeen tulevaisuuteen. (Bathin 2002, 11.)

Tässä kohtaa on syytä muistuttaa politiikan tutkijan Kari Palosen (2011, 199) määritelmästä, jossa politiikkaan kuuluu, *että aina voi – tai olisi voinut – toimia myös toisin kuin toimitaan*. Tässä mielessä karnevaali muutoksen ja uudistumisen juhla, oli aina poliittista. Karnevalismin estetiikkaa ja perinnettä hyödyntävän teatteriesityksen voidaan nähdä ainakin viittaavaan tuohon hierarkioiden kumoamista ja vallitsevasta totuudesta vapautumista peräänkuuluttavaan poliittisuuteen.

Draaman jälkeisen teatterin estetiikkaan kuuluu synteesittämyys, johon teatteritilanteessa päästään merkkien samanaikaisen runsauden sekä avoimen ja pirstaleisen havainnoinnin avulla. Synteesittämyyteen liittyy ajatus todellisuuden luonteesta, joka suljettujen kiertokulkujen sijasta enemmän epävakaita järjestelmistä koostuvaa. Teatteri voi tapahtumaluonteen omaavana taidemuotona korostaa tätä todellisuuden aspektia toteuttamalla vapautta teatterillisesti eli ei-hierarkiattomuuden, epätäydellisyyden ja epäyhtenäisyyden keinoin. (Lehmann 2009, 148–150.) Näen tämän synteesittämyyden ja todellisuuden pirstaleisen luonteen esittämisen teatterissa vastaavan jossain määrin karnevalismin estetiikkaa ja vapautumista vallitsevasta järjestyksestä.

Keskiluokkaistuneessa, uuden ajan ”sivistyneessä” yhteiskunnassa ei ollut sijaa karnevaalille, joka osakseen perustui rahvaan kansankulttuurin groteskeihin ilmaisuihin. Karnevaali jäi kuitenkin elämään kirjallisuudessa, taiteessa ja urheilussa ja on tiettyssä mielessä palannut takaisin ennen halveksittujen ryhmien kuten näyttelijöiden, muusikoiden ja urheilijoiden noustua yhteiskunnan huipulle karnevaalinarrien ja –kuninkaiden perillisinä. (Willman 2007, 90.)

Näkijä/Tekijässä yksi Tampereen kommunistien ja virkavallan välinen sotataistelu esitettiin hyvin groteskina jääkiekkopelikohtauksena, jossa Suomen Leijonina kuvatut poliisit hakkasivat vastustajajoukkueen kommunistit. Kohtaus päättyi videokuvaan saunasta, jossa voittajat juhlivat ja laulavat vuoden 2011 jääkiekon MM-kisoista tuttua ”Poika saunoo” -kisaviisua samalla kun hävinnyt työväenjoukkue kokoontui yhteen kunnioittamaan vainajien muistoa laulamalla ”Kansainvälisen”. Tämä banaaliudenkin puolelle kääntyvä kohtaus voidaan nähdä karnevalistisena, sillä siinä tehtiin yhteiskunnan normien mukaisista urheilusankareista vastustajiaan voimalla lahtaavia raakalaisia, joille kuitenkin yleisö voi nauraa ja irvailla tai toisaalta paheksua. Tosielämän Leijonakuninkaista tulikin syntisiä narreja.

Vaikka karnevalismiin liittyy yleensä paljon aggressioita ja väkivaltaa, voidaan karnevaalin nähdä olevan absoluuttisen kuoleman tai syntymän sijasta jatkuvan muutoksen kuvausta (Willman 2007, 75). Tämä muutoksen kuvaaminen tai peräänkuuluttaminen kuuluu myös poliittisen teatterin piirteisiin ja siksi teatterin poliittisuutta voidaan mielestäni korostaa karnevalistisen satiirin avulla. Voidaan kysyä, miten teatterissa on mahdollista luoda karnevaalin tila, jossa mahdollistuu hallitsevasta totuudesta ja järjestyksestä vapautumisen ja aito tulevaisuuteen katsomisen juhla. Draaman jälkeisen teatterin estetiikka ja keinot näyttäisivät vievän teatteria kohti tuota juhlaa.

6 VASTAANOTTO

Tässä osiossa pohdin esityksen poliittisuutta sen vastaanoton perusteella. Aineistona käytössäni on ollut neljä kirjoitusta *Näkijä/Tekijästä*. Vastaanotossa olen kiinnittänyt huomiota erityisesti siihen, millaiseksi teatteriksi esitys luokitellaan, mainitaanko kirjoituksessa poliittisuutta ja jos mainitaan, mihin kategoriaan kirjoittajan käsitys poliittisesta teatterista mahdollisesti sijoittuu. Lisäksi olen kiinnittänyt huomiota siihen, miten kirjoituksissa kommentoidaan esityksen muotoa ja rakennetta, sillä ne liittyvät läheisesti uuteen poliittisen teatteriin.

Näkijä/Tekijästä kirjoittivat arvostelun Aamulehti, Demokraatti ja Aikalainen. Lisäksi esityksestä löytyi blogikirjoitus ”Teatterikärpäsen puraisuja 2” -nimisestä blogista. Kahdessa jälkimmäisessä arvostelussa esityksen poliittisuuteen ei oltu kiinnitetty huomiota. Arvosteluista ei myöskään epäsuorasti käy ilmi kirjoittajan käsitys poliittisesta teatterista. Kahdessa muussa arvostelussa otettiin kuitenkin suoraan kantaa *Näkijä/Tekijän* poliittisuuteen. Demokraatissa esitys nimettiin uudeksi poliittiseksi teatteriksi (Julkunen 2012). Aamulehdessä esitys luokiteltiin myös poliittiseksi, mutta korostettiin, että se ei ole ”varsinaisesti puoluepoliittinen” (Wacklin 2012). Mielenkiintoista on, että Aikalaisen ja mitä todennäköisimmin myös Teatterikärpäsen kirjoittaja on nuori 20-35-vuotias henkilö ja Aamulehden ja Demokraatin kirjoittajat taas ovat yli 50-vuotiaita. Iällä on juuri siinä mielessä merkitystä, että teatterin poliittisuus on esimerkiksi 1970-luvulla ollut erilainen ilmiö kuin nyt 2000-luvulla. Toki on myös mahdollista, että eroavaisuudet johtuvat kirjoittajien eriasteisesta perehtyneisyydestä poliittiseen teatteriin. Joka tapauksessa tämä hajonta kertoo, ettei ole itsestään selvää, mitä pidetään poliittisena teatterina. Saman huomio vahvistuu tarkasteltaessa tarkemmin kyseisiä arvosteluja.

Aamulehden tarve korostaa sitä, että esitys ei ole puoluepoliittinen antaa ymmärtää, että esitys voisi olla puoluepoliittinen. Toteama on kuitenkin kummallinen 2000-luvulla, jolloin esityksen suora puoluepoliittisuus kuulostaa utopistiselta. Ilmeisesti kyse on tarpeesta kumota Salaman romaanin mahdollisesti herättämiä ennakkoluuloja. Tämä on kuitenkin yhtä kyseenalaista ottaen huomioon, että Salaman romaania ei voi varsinaisesti nähdä esimerkiksi vasemmistopropagandana jo pelkästään sen realismin vuoksi. Miksi siis korostaa puoluepoliittisuuden puutetta? Kyse on luultavasti käsitteen epämääräisyydestä: siitä mitä poliittinen teatteri joskus on merkinnyt (joka on voinut olla yksin-

kertaisimmillaan suoraan puoluepoliittista) ja mitä kaikkea se nykyään pitää sisällään. Aamulehdessä annetaan käsitteelle kuitenkin myös tietynlainen määritelmä:

Näтын Näkijä/Tekijä on virkistävä ja rehti esitys ajassa, jossa pakonomainen viihdyttäminen vie teatteria yhä kauemmaksi todellisuudesta sievisteleväksi ja korrektiksi esittämiseksi. Teatterin poliittisuus merkitsee ajalle samaa kuin epäkorrektius. (Wacklin 2012.)

Teatterin poliittisuus yhdistetään epäkorrektiuteen ja todellisuuden näyttämiseen. Asioihin, joita esimerkiksi Generaattorin (2006) kirjoittajat peräänkuuluttivat uuden poliittisen teatterin manifestissaan. Sanotaanko siis Aamulehdessä vahingossa se, mitä Demokraatissa sanotaan suoraan? Demokraatissa *Näkijä/Tekijä* luokitellaan jo arvostelun otsikossa uudeksi poliittiseksi teatteriksi. Käsitettä myös avataan tekstissä seuraavasti:

Näтын Näkijä/Tekijä on ymmärtävää ja ymmärrettävää teatteria. Kysymiseen keskittyminen tekee esityksestä uutta poliittista teatteria. Tekijät eivät julista eivätkä jaa äänestyssuosituksia. (Julkunen 2012.)

Kysymiseen keskittyminen voidaan katsoa nimenomaan teatterin muotoon liittyväksi ratkaisuksi. Kysyminen on tapa kertoa ei se, mitä kerrotaan eli kyseessä on esitykseen muotoon liittyvä poliittisuus varsinkin kun kysymykset ovat yhteiskunnan tai maailmantilaan ja muutosta koskevia. Kyse ei kuitenkaan ole missään tapauksessa puoluepolitiisuudesta, Aamulehden käyttämään termiin viitaten, vaan nimenomaan siitä, että jos maailmassa on jotain vialla, asioille on keksittävä konkreettisia ratkaisuja mahdollisimman inhimillisestä näkökulmasta. Demokraatissa asia on ilmaistu seuraavasti:

[Maijan ja Santun] [a]rkeen paneutumisen tarkoituksena on ymmärtää sitä nykyään oudolta tuntuvaa seikkaa, että viime vuosisadalla tavalliset työtätekevät ihmiset tekivät itsenäisiä poliittisia valintoja. Haaveena on, että kansalaiset aloittaisivat taas omaehtoisen poliittisen toiminnan, mutta tekisivät sen jotenkin toisin kuin vuonna 1918 tai 1943 tai 1972. (Julkunen 2012.)

Näin siis *Näkijä/Tekijästä* saa Demokraatin arvostelun perusteella sellaisen kuvan, että esitys kommentoi myös poliittisuuden puutetta yhteiskunnassa. Tämä on mielenkiintoista siinä mielessä, mitä Generaattorin (2006) tekijät kirjoittivat uuden poliittisen teatterin manifestissaan poliittisuuden häviämisestä teatterista. Entinen ministeri ja SDP:n kansanedustaja Jermu Laine kirjoittaa Demokraatin artikkelissaan ”*Poliittinen teatteri*” *historian jälkeisenä aikana* (2013), ettei todellista poliittista teatteria enää ole, sillä poliitikkaa ei enää ole. Laineen provosoiva päätelmä syntyy historian jälkeisen ajan näkö-

kulmasta eli siitä, että ilmeisesti kaikki paitsi maailma ennen alkuräjähdyttä on tunnettu: toisenlaista maailmaa ei enää ole odotettavissa, sillä maailmasta ei voi tehdä paratiisia tai utopiaa. Laineen mukaan teatteri pyrkii saamaan ihmisen ymmärtämään historian jälkeistä aikaa ja siihen kuuluvia ”itsekohotus-, kaikenkietävyys- ja animalisointitrendejä” eli välittämään nykyihmisen elämäntilannetta, mutta ilman politiikkaa. (Laine 2013.) Onko poliittisuus hävinnyt teatteristamme siksi koska se on hävinnyt yhteiskunnastamme?

Tämä pohtimisen arvoinen kysymys on luonnollisesti liian laaja tässä pro gradussa käsiteltäväksi. On kuitenkin mielenkiintoista, että uutta poliittista teatteria (ainakin osittain) edustava esitys kommentoi poliittisuuden puutetta ja poliittisten tekojen puutetta yhteiskunnassa, jossa esiintyy myös aloitteita uuden poliittisen teatterin tekemisen puolesta. Demokraatin arvostelussa kiinnitetään huomioita yllättäen samaan asiaan, jota ohjaaja Kanninen on peräänkuuluttanut kirjoituksessaan teatterin poliittisuudesta tämän päivän yhteiskunnassa: molemmat puhuvat foorumeista. Kanniselle (2012e) teatterin tulisi olla foorumi, jossa voitaisiin taiteen tekemisen lisäksi kyseenalaistaa poliittinen. Demokraatissa tuodaan esille *Näkijä/Tekijän* innoittamana draamallis-filosofis-journalistiset foorumit ”joilla mietittäisiin, miten talousasioiden kansanvaltainen hoitaminen aloitettaisiin” (Julkunen 2012).

Lähes kaikissa arvosteluissa varsinaista kritiikkiä keräsi nimenomaan esityksen lopetus. Demokraatti kritisoi asiantuntijahaastatteluista tehtyjä videopätkiä niiden mielialaa laskevan vaikutuksen vuoksi (Julkunen 2012). Aamulehdessä taas näyttelijöiden tekemät videodokumentit nähtiin perusteettomina ja niiden koettiin myös latistaneen esityksen intensiteettiä (Wacklin 2012). Aikalaisen arvostelun mukaan lopetus ei täydentänyt esityksen jatkumoa sujuvasti, sillä näyttelijäopiskelijoiden lähiympäristöstä löytämät ongelmat tuntuivat naiiveilta suhteessa niihin, mitä Salaman romaanin henkilöhahmot käsittelevät (Kuisma 2012). Teatterikärpäsen blogikirjoituksessa suhtautuminen lopetukseen oli neutraaleinta: videoissa ei sinänsä ollut mitään vikaa, mutta esitys olisi voinut tulla toimeen ilman niitäkin (Teatterikärpänen 2012).

Koska kriitikoiden arviot olivat näin samansuuntaisia on syytä olettaa, että esityksen lopetus ei toiminut suhteessa muuhun esitykseen. Itse näen kuitenkin esityksen lopetuksen tärkeänä esityksen poliittisuutta ajatellen. Lopetuksen latistava tunnelma saattoi liittyä sen sisältämään vieraannuttamisefektiin, jonka aiheutti näyttelijöiden yllättävä

roolien jättäminen ja itsensä esittely. Tässä mielessä esityksessä palattiin kuitenkin tarinasta todellisuuteen. Esityksen kysymykset siitä, onko maailmassa jotain vialla ja mitä sille pitäisi tehdä, konkretisoituivat draaman jälkeisen teatterin aikaestetiikkaa noudatellen siinä hetkessä Suomessa, Tampereella marraskuussa 2012. Tuskin ohjaajan tarkoitus oli varta vasten latistaa tunnelmaa, ja varmasti lopun olisi voinut hioa toimivammaksi, mutta ennen kaikkea kyse oli tähän hetkeen palaamisesta ja todellisuuden näyttämisestä.

Esiintyjän esittäytyminen omana itsenään saa yleisön ajattelemaan heidän omia suhteitaan yhteisöihin. Tällaisen itsetietoisuuden stimulointi voi johdatella katsojia pitämään mielessä yhteisön monimuotoisuuden ja kuvittelemaan toisenlaisia yhteisöjä ja ihmisten monimutkaisia suhteita niihin. (Wiley ja Feiner 2012, 140.)

Kun esityksen lopetuksen on tarkoituksena saada katsoja kääntämään katseensa esityksen maailmasta todellisuuteen, on tietynlainen latteus esityksen tarinaan voimakkaasti eläytyneelle katsojalle väistämättä edessä. Tämä tietysti poikkeaa paljon perinteisestä draamallisesta esityksestä, jossa esityksen maailma on ehjä loppuun asti. *Näkijä/Tekijässä* poistuminen Salmisen perheen tarinasta tapahtui ehkä monelle katsojalle liian yllättäen. Kun yleisö oli suurimman osan esityksestä orientoitunut seuraamaan tarinaa, oli heidän yhtä äkkiä luovuttava tuosta maailmasta ja palattava todellisuuteen. Tämä esityksen rakenteen tuottama epämukavuus kertoo kuitenkin siitä, että *Näkijä/Tekijä* ei pyrkinyt miellyttämään yleisöään, vaan enneminkin mahdollistamaan kriittisen ja tekijät kyseenalaistavan asenteen syntymisen, mikä taas voidaan yhdistää uuden poliittisen teatterin ominaisuuksiin.

Näkijä/Tekijän työryhmä ei selvästikään halunnut lähteä barrikadeille vaan kiinnittää huomiota lähiympäristön arkeen ja pieniin mahdollisuuksiin. Verenluovutus, naurujoo-ga, Musta Lammas -päiväkeskuksen esitleminen ja Hitler-videon avulla kerrottu manifesti delfinaarioiden lopettamisen puolesta olivat heidän keksimiään keinoja, joita he halusivat kokeilla käytännössä. Lisäksi workshopissa haastateltujen vierailijoiden vastaukset esityksen kantaviin kysymyksiin ja niiden esittäminen siirsivät pikkuhiljaa palloa myös yleisölle. Missään vaiheessa sitä ei kysytty suoraan, mutta ilmassa leijui lopetuksen jälkeen kysymys siitä, mitä juuri minä voisin tehdä vääriksi ja epäreiluiksi koke-mieni yhteiskunnallisten asioiden eteen. Eri asia on tietysti se, kuinka moni tähän kysymykseen omalla kohdallaan tarttui.

7 YHTEENVETO

Tämä tutkielma on mielestäni tuonut esille, että poliittisen teatterin käsite ei ole yhden-
tekevä tai sivuutettavissa yksinkertaisilla väitteillä kuten kaikki teatteri on poliittista,
teatteri ja politiikka eivät liity toisiinsa tai että niiden suhdetta on hedelmätöntä pyrkiä
määrittelemään. Koska poliittisen ilmenemistä teatterissa voidaan hahmottaa eri näkö-
kulmista eikä käsitteelle ole yhtä yleisesti hyväksyttyä määritelmää, on myöskin yhden
teatteriesityksen poliittisuudesta vaikea muodostaa ehdotonta johtopäätöstä. Enemmän-
kin teatteriesityksen poliittisuuden analyysi on tässä tutkielmassa auttanut tuomaan yh-
teen erilaisia poliittiseen teatteriin ja teatterin poliittisuuteen liitettyjä näkökulmia, mää-
ritelmiä ja Suomessa käytyä diskurssia ja näin hahmottamaan yleisesti, mihin tuolla
epämääräisellä käsitteellä voidaan viitata.

Vaikka minkä tahansa representaation voidaankin ajatella olevan poliittista, sillä se on
valinta tuoda jotain näkyville ja jättää jotain muuta ulkopuolelle, on kaiken teatterin
määrittelemisen poliittiseksi termin tyhjentävä hedelmätön ratkaisu. En kuitenkaan näe
teatterin poliittisuuden olevan ominaisuus, joka teatteriesityksessä joko on tai ei ole.
Poliittisen teatterin vastakohta ei ole ei-poliittinen teatteri. Kyse on nähdäkseni taiteen
esteettisyyden ja poliittisuuden jatkuvasta jännitteisestä suhteesta, joka muotoutuu ym-
päristössään aina uudelleen ja uudelleen.

Näkijä/Tekijä voidaan nähdä poliittisena sen lähtökohtana toimivien, muutokseen täh-
tävien kysymysten ”Onko maailmassa jotain vialla ja mitä sille pitäisi tehdä?” kautta.
Kysymyksiin sisältyy kriittisyys nykyisen kaltaista maailmaa kohtaan sekä ajatus siitä,
että muutos on mahdollinen. Esityksen työryhmälähtöinen tekotapa ja interaktio lä-
hiympäristön kanssa workshopin muodossa tekivät esityksestä eräänlaisen taidetta ja
politiikkaa yhdistävän foorumin. Ajatus foorumimuotoisesta poliittisesta teatterista
muodostaakin mielenkiintoisen jatkotutkimuskohteen. Onko Suomen teatterikentällä
nähtävissä taidetta ja politiikkaa yhdistäviä foorumeita ja minkälaisia ne ovat tai voisi-
vat olla? Ovatko nämä foorumit mielekkäitä teatterin tekemisen muotoja ja mikä on
niiden merkitys teatterille taiteenlajina? Tässä yhteydessä olisi kuitenkin myös syytä
pohtia, missä tällaisen foorumimallisen teatterin työtavan kohdalla kulkee raja teatterin
taiteellisen autonomian ja teatterin poliittisen välineellisyyden välillä.

Näkijä/Tekijän draaman jälkeiseen teatteriin yhdistettyjen tila- ja aikaesteettisten ratkaisujen voidaan myös nähdä tuovan esitykseen poliittisen aspektin. Draaman jälkeisen teatterin tavan korostaa estetiikkansa kautta tilan ja ajan välistä jännitteistä suhdetta voidaan nähdä liittyvän Doreen Maseyn (2008) ajatukseen tila-ajasta, jonka kautta maailmaa olisi hedelmällisempää nykyään hahmottaa. Jos teatteriesityksen estetiikka tukee tai tuottaa uudenlaisia tapoja hahmottaa maailmaa ja todellisuutta, toimii se mielestäni Bertolt Brechtin (1991, 59) sanoin eräänlaisena ”ideologisen päällysrakenteen luojana” ja on tässä mielessä poliittinen esitys. Tässä mielessä kantaa ottamisen ja suoran poliittisuuden sijasta poliittinen teatteri pyrkii esimerkiksi näyttämään, kuinka yhteiskunnallisten voima- ja valtasuhteiden artikulointi vaikuttaa havainnointitapaamme. Potentiaaliset muutos- ja kehitysmahdollisuudet asuvat vakiintuneiden ja hegemonisointuneiden rakenteiden takana, uusissa tavoissa hahmottaa ja jäsentää maailmaa. Taiteella täytyy olla vapaus ja mahdollisuus toimia tämän potentiaalin kanavana.

Vaikka aiheidensa kautta poliittinen teatteri voidaan nähdä taantumuksellisena tai jopa epäpoliittisena teatterina, eivät poliittiset aiheet sulje pois esityksen poliittisuutta, jos tavat käsitellä näitä aiheita tuottavat poliittista teatteria. *Näkijä/Tekijässä* tämän voidaan nähdä tapahtuneen esimerkiksi *Tampereen valtaus* -kohtauksessa. Toisaalta aihe oli poliittinen, mutta sen käsittelyssä toteutui draaman jälkeisen teatterin ja uuden poliittisen teatterin poliittisuuteen liittyvä katsojan läsnäolon korostuminen. Katsojan läsnäolon korostaminen ja vallan luovuttaminen katsojalle vie teatteria pois sanelevasta ja aatteellisesta poliittisuudesta kohti vuorovaikutteista katsojaa aktivoivaa poliittisuutta.

Katsojan läsnäoloa ja tätä kautta tapahtuvaa poliittisuutta *Näkijä/Tekijässä* korosti myös esityksen monologisuus, ruumiillisuus ja teatterin muisti. *Näkijä/Tekijässä* ei varsinaisesti keskitytty näyttelijöiden ruumiillisuuden korostamiseen, mutta draaman jälkeisen teatterin keinojen kautta ruumiin muistiin liittyvä poliittisuus oli osittain esityksessä läsnä. Poliittisen teatterin näkökulmasta aihe on mielenkiintoinen ja liittyy esimerkiksi Aune Kallisen (2011) määritelmässä uuteen poliittiseen teatteriin. Ottaen huomioon ihmisruumiin ja teatterin erottamattoman luonteen, aihe ansaitsisikin mielestäni enemmän ja syvällisempää tarkastelua, kuin tässä tutkielmassa sille oli mahdollista suoda.

Draaman jälkeisen teatterin poliittisuuteen liittyvä tabujen käsittely ja *poikkeus* liittyvät karnevalismiin, jonka voidaan tyylilajina osittain nähdä määrittävän *Näkijä/Tekijää*. Karnevalismiin liittyvä aggression ja väkivallan yhteys muutoksen mahdollisuuteen voi korostaa esityksen poliittisuutta, jos esitykseen luodaan karnevaalin tila, jossa mahdollistuu hallitsevasta totuudesta ja järjestyksestä vapautumisen ja aidosti tulevaisuuteen katsova tapahtuma tai ”juhla”.

Näkijä/Tekijä luokiteltiin esityksestä kirjoitetussa kritiikissä epäkorrektuutensa puolesta poliittiseksi teatteri. Esitys ei pyrkinyt vain miellyttämään tai viihdyttämään, vaan se nähtiin pystyvän sanomaan jotain suoraan sievistelyn sijasta. Toisaalta esityksen nähtiin keskittyvän julistamisen sijasta kysymiseen ja tästä syystä olevan muotonsa kautta uutta poliittista teatteria. *Näkijä/Tekijän* nähtiin tietystä mielessä kommentoivan poliittisuuden puutetta yhteiskunnassa. Tietystä mielessä *Näkijä/Tekijä* olikin myös poliittisuuden metateatteria. Esityksen jokainen osa toi esille erilaisia näkökulmia poliittisuuteen ja poliittiseen toimintaan. Alun *Tampereen valtaus* -kohtaus oli huumorilla ja musiikilla höystetty satiirinen mukaelma sisällissodan osapuolten toiminnasta, joka toi puoluepoliittisen vastakkainasettelun estradille. Sitä seurasi dramatisointi Salaman romaanista, jossa näytettiin poliittinen aatteena (Harrin vanhemmat), mutta toisaalta myös yksilön henkilökohtaisena sitoutumattomuutena aatteisiin (erityisesti Harri). Esityksen epilogissa poliittisuus yhdistyi muutoksen mahdollisuuteen esityksen kantavissa kysymyksissä ”Onko maailmassa jotain vialla ja mitä sille pitäisi tehdä?”, joihin vastattiin näyttelijöiden omilla teoilla ja niistä etukäteen valmistetuilla videoilla.

Teatterin uusi poliittisuus ei oikeastaan ole uutta, vaan teatterissa aina ollutta, siinä mielessä, että se perustuu esiintyjän ja katsojan kohtaamiselle. Kuitenkin esimerkiksi draaman jälkeisessä teatterissa teatterin poliittisuus korostuu ja kiteytyy, kun teatteriksi ei määritellä pelkästään draamatekstin näyttämöllepanoa, vaan tekstin rinnalle nousevat muut elementit, ja itse teatteri kohtauspaikkana näyttäytyy näiden elementtien käyttäjänä ja hyödyntäjänä, ei niille alisteisena. Teatterin, erityisesti nykyteatterin tehtäväksi tulee, niin kuin Numminenkin (2011a, 12) on asian ilmaissut, olla avoin nykyhetkeä kohtaan ja ottaa kielekseen yhteiskunnassa vallitsevat diskurssit. Poliittisen teatterin tekeminen vaatii herkkyyttä ja avoimuutta uutta ja tuntematonta kohtaan sekä rohkeutta ja riskinottoa kokeilla uutta tai uudelleen ajatella vanhaa.

Vaikuttaa siltä, että radikaalia poliittista teatteria peräänkuulutetaan aika ajoin tyytymättömyyden ja turhautuneisuuden pohjalta. Oli se sitten teatterintekijöiden omaa turhautumista omaa työtään, yhteiskunnallisia olosuhteita tai molempia kohtaan. Kun maailma kaipaa muutosta, sen tulisi näkyä myös teatterissa. Mutta teatterilla ei ole tai pidäkään olla valtaa toimia poliittisen agendan eteenpäin viejänä. Ei ole taitelijoiden tehtävä tehdä päiväpolitiikkaa, siitä he ovat vapautettuja. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö teatterin poliittisuudella olisi merkitystä. Sen vaikutus ei vain voi tai taiteenlajina tule olla suora.

Teatteri on taiteenlajina osallisena ihmisyhteisöjen mahdollisuuksien muokkautumisessa ja juuri tämän tehtävän poliittinen teatteri ottaa vakavissaan. Se ei painu vain viihdyttäjän rooliin vaan toteutuu eräänlaisena karnevaalina, itsenäisenä tabujen käsittelijänä, joka ei pyri hakemaan hyväksyntää. Näin poliittinen teatteri voi kanavoida muutosvoiman potentiaalia yhteiskunnassamme. Uusi poliittinen teatteri ei julista puoluepoliittisia aatteita (ainakaan tosissaan) tai kiihdytä massoja barrikadeille vaan se pyrkii aktivoimaan katsojasta kriittisen subjektin, näkijän lisäksi tekijän, joka itse olla osantekijänä maailman muutoksessa.

Mikäli poliittisen teatterin vaikuttavuutta voi jotenkin arvioida, olisi kyseenalaista tehdä se katsojamäärien perusteella. Poliittista teatteria voi tehdä minkälainen teatteri tahansa pienistä vapaista ryhmistä laitosteattereihin. Lähtökohtaisesti sillä, jääkö poliittinen teatteri vain marginaaliin ei kuitenkaan ole väliä. Aidosti poliittisessa teatterissa kyse ei ole massojen vakuuttamisesta jonkin aatteen puolesta. Taiteen tekemisen tavoitteena ei voi olla jokin tietty päämäärä, sillä tietyssä mielessä taiteen ja erityisesti teatterin vaikuttavuus tapahtuu vuorovaikutteisessa kohtaamisessa. Aivan kuin Herbert Marcuse (2011, 53) toteaa ”Taide ei voi muuttaa maailmaa, mutta se voi auttaa muuttamaan niiden miesten ja naisten tietoisuutta ja vaistoja, jotka vielä muuttavat maailmaa.”. Poliittinen teatteri pyytää ajattelemaan, onko maailmassa jotain vialla ja mitä sille pitäisi tehdä?

LÄHTEET

PAINETUT LÄHTEET

Bahtin, Mihail 2002 [1995, 1965]: *François Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*. Suom. Tapani Laine ja Paula Nieminen. Like, Keuruu.

Balme, B. Christopher 2008: *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge University Press, Cambridge.

Brecht, Bertolt 1991 [1967]: *Kirjoituksia teatterista / Bertolt Brecht*. Suom. Anja Kolehmainen, Rauni Paalanen ja Outi Valle. VAPK-kustannus, Helsinki.

Deck, Jan 2011: Politisch Theater machen – eine Einleitung. Teoksessa Jan Deck ja Angelika Sieburg (toim.) *Politisch Theater machen - Neue Artikulationsformen des politischen in den darstellenden Künsten* s. 7–10. Transcript Verlag, Bielefeld.

Guénoun, Denis 2007 [1998, 2005]: *Näyttämön filosofia*. Suom. Kaisa Sivenius, Esa Kirkkopelto ja Riina Maukola. Like, Helsinki.

Haraway, Donna 1986: Manifesti kyborgseille: tiede, teknologia ja sosialistinen feminismi 1980-luvulla. Suom. Maarit Piipponen, Eila Rantonen ja Suvi Ronkainen. Teoksessa Yrjö Haila ja Ville Lähde (toim.) 2003 *Luonnon politiikka* s. 205–266. Vastapaino, Tampere.

Heinonen, Timo 2009: Draamallisen teatterin jälkinäytös? Teoksessa Hans-Thies Lehmann *Draaman jälkeinen teatteri* s. 11–34. Like, Helsinki.

Julkunen, Pertti 2012: Uutta poliittista teatteria Salaman valossa. *Demokraatti* 15.11.2012.

Kallinen, Aune 2011: Teatterin uusi poliittisuus. Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.) *Nykyteatterikirja – 2000-luvun uusi skene* s. 184–192. Like, Helsinki.

Kirkkopelto, Esa ja Mäki, Teemu 2010: Vaatikaamme vähemmän! Teksti: Marja Silde. *Teatteri&Tanssi* 8/2010: 8–12.

Kivistö, Sari 2007: Satiiri kirjallisuuden lajina. Teoksessa Sari Kivistö (toim.) *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan* s. 9–26. Yliopistopaino Kustannus / Helsinki University Press, Helsinki.

Korsberg, Hanna ja Pajunen, Julia 2010: Liukumia instituutioon – Nykyteatterin keinoja Kansallisteatterin *Tuntemattomassa sotilaassa*. Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.) *Nykyteatterikirja – 2000-luvun uusi skene* s. 204–218. Like, Helsinki.

Kuisma, Milla 2012: Kommunistit kohtaavat 2000-luvun. *Aikalainen* 16/2012.

Laine, Jermu 2013: Poliittinen teatteri historian jälkeisenä aikana. *Demokraatti* 9.9.2013.

Lehmann, Hans-Thies 2009 [1999/2005]: *Draaman jälkeinen teatteri*. Suom. Riitta Virkkunen. Like, Helsinki.

Lehmann, Hans-Thies 2011: Wie politisch ist postdramatisches Theater? Teoksessa Jan Deck ja Angelika Sieburg (toim.) *Politisch Theater machen – Neue Artikulationsformen des politischen in den darstellenden Künsten* s. 29–40. Transcript Verlag, Bielefeld.

Lähde, Ville 2013: Totuuden perässähihto. *Teatteri&Tanssi+Sirkus* 1/2013: 32–33.

Marcuse, Herbert 1979 [1977/1978]: *The Aesthetic Dimension*. The MacMillan Press Ltd, London and Basingstoke.

Marcuse, Herbert 2011 [1977]: *Taiteen ikuisuus*. Suom. Ville Lähde ja Eurooppalaisen filosofian seura ry. Eurooppalaisen filosofian seura ry / niin & näin, Tampere.

Massey, Doreen 2008: *Samanaikainen tila*. Mikko Lehtonen, Pekka Rantanen ja Jarno Valkonen (toim.), Suom. Janne Rovio. Vastapaino, Tampere.

Niemi, Irmeli 1975: *Nykyteatterin juuret*. Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki.

Numminen, Katariina 2010: Johdanto. Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.) *Nykyteatterikirja – 2000-luvun uusi skene* s. 9–21. Like, Helsinki.

Palonen, Kari 2011: Kaksi politiikan käsitettä - tulkinta historiasta ja nykytilanteesta. Teoksessa Paul-Erik Korvela ja Kia Lindroos (toim.) *Avauksia poliittiseen ajatteluun* s. 195–220. Minerva, Helsinki.

Ruuskanen, Annukka 2010: Pääkirjoitus. Kenen politiikka? *Teatteri&Tanssi* 8/2010: 3. Seppälä, Mikko-Olavi ja Tanskanen, Katri (toim.) 2010: *Suomen teatteri ja draama*. Like, Helsinki.

Seppälä, Mikko-Olavi 2010a: Kotimainen ruotsinkielinen teatteri. Teoksessa Mikko-Olavi Seppälä ja Katri Tanskanen (toim.) *Suomen teatteri ja draama* s. 25–29. Like, Helsinki.

Seppälä, Mikko-Olavi 2010b: Suomalainen Teatteri. Teoksessa Mikko-Olavi Seppälä ja Katri Tanskanen (toim.) *Suomen teatteri ja draama* s. 30–33. Like, Helsinki.

Seppälä, Mikko-Olavi 2010c: Harrastajateatterin vuosisata. Teoksessa Mikko-Olavi Seppälä ja Katri Tanskanen (toim.) *Suomen teatteri ja draama* s. 87–90. Like, Helsinki.

Seppälä, Mikko-Olavi 2010d: Teatteri ja politiikka. Teoksessa Mikko-Olavi Seppälä ja Katri Tanskanen (toim.) *Suomen teatteri ja draama* s. 303–309. Like, Helsinki.

Seppälä, Mikko-Olavi 2010e: Kaksiteatterijärjestelmän nousu ja tuho. Teoksessa Mikko-Olavi Seppälä ja Katri Tanskanen (toim.) *Suomen teatteri ja draama* s. 155–168. Like, Helsinki

Sieburg, Angelika 2011: Vorwort. Teoksessa Jan Deck ja Angelika Sieburg (toim.) *Politisch Theater machen - Neue Artikulationsformen des politischen in den darstellenden Künsten* s. 7–10. Transcript Verlag, Bielefeld.

Silde, Marja ja Säkö, Maria 2011: Nykyteatterin tapahtumapaikat. Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.) *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene* s. 231–244. Like, Helsinki.

SO 2009: *Suomalaiset osallistujina. Katsaus suomalaisen kansalaisvaikuttamisen tilaan ja tutkimukseen*. Oikeusministeriö, julkaisuja 2009:5, Helsinki.

Tanskanen, Katri 2010: Vuosituhannen vaihteen teatteri. Teoksessa Mikko-Olavi Seppälä ja Katri Tanskanen (toim.) *Suomen teatteri ja draama* s. 403–413. Like, Helsinki.

Tarkka, Pekka 1973: *Salama*. Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki.

Wacklin, Matti 2012: Näty laulattaa Kansainvälistä ja tekee leijonista valkokaartilaisia. *Aamulehti* 10.11.2012.

Wiley, Laura ja Feiner, David 2012: Making a Scene: Representational Authority and a Community-Centered Process of Script Development. Teoksessa Susan C. Haedicke & Tobin Nellhaus (toim.) *Performing Democracy – International Perspectives on Urban Community-Based Performance* s. 121–142. The University of Michigan Press, Michigan.

Willman, Jussi 2007: Makkaroiden evankeliumi. Renessanssin karnevaalista ja karnevalistisesta satiirista. Teoksessa Sari Kivistö (toim.) *Satiiri. Johdatus lajin teoriaan* s. 70–92. Yliopistopaino Kustannus / Helsinki University Press, Helsinki.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Generaattori 2006: Uuden poliittisen teatterin ensimmäinen manifesti. Tulostettu 8.5.2013. <http://213.143.184.82/generaattori/NewFiles/upttmanifesti.html>

Haataja, Olli ja Hietalahti, Panu (näyttelijät roolihahmoissaan) 2012: *Näkijä/Tekijä*-videotaltiointi 16.11.2012 Teatterimonttu. Kuv. Tuomas Jaakkola, Jarkko Laaksonen, Jyrki Lehtinen ja Samuli Hytönen. Ään. Nuutti Vapaavuori. Leik. Samuli Hytönen. Teatterityön tutkinto-ohjelma Näty, Tampere.

Hietalahti, Panu (näyttelijä omana itsenään) 2012: *Näkijä/Tekijä*-videotaltiointi 16.11.2012 Teatterimonttu. Kuv. Tuomas Jaakkola, Jarkko Laaksonen, Jyrki Lehtinen ja

Samuli Hytönen. Ään. Nuutti Vapaavuori. Leik. Samuli Hytönen. Teatterityön tutkinto-ohjelma Näty, Tampere.

Hotinen, Juha-Pekka ja Numminen, Katariina 2006: Hot Spot Nykyteatteri. Tulostettu 16.2.2014. <http://palvelut.unigrafia.fi/Teak/Teak206/Teak206/15.html>

Kankare, Reetta (näyttelijä omana itsenään) 2012: *Näkijä/Tekijä*-videotaltiointi 16.11.2012 Teatterimonttu. Kuv. Tuomas Jaakkola, Jarkko Laaksonen, Jyrki Lehtinen ja Samuli Hytönen. Ään. Nuutti Vapaavuori. Leik. Samuli Hytönen. Teatterityön tutkinto-ohjelma Näty, Tampere.

Kanninen, Mikko 2012a: Teatteri kehon projektina: Commedia dell'Arte nyt! Tulostettu 16.2.2014. <http://mikkokanninen.com/new/fi/political.html>

Kanninen, Mikko 2012b: Teatteri kehon projektina: Conclusions. Tulostettu 16.2.2014. <http://mikkokanninen.com/new/fi/political.html>

Kanninen, Mikko 2012c: Teatteri kehon projektina: Main. Tulostettu 16.2.2014. <http://mikkokanninen.com/new/fi/political.html>

Kanninen, Mikko 2012d: Teatteri kehon projektina: Poliittisen teatterin mahdollisuuksia kehittyneen kapitalismin kaudella. Tulostettu 16.2.2014. <http://mikkokanninen.com/new/fi/political.html>

Kanninen, Mikko 2012e: Teatteri kehon projektina: Raportti. Tulostettu 16.2.2014. <http://mikkokanninen.com/new/fi/political.html>

Teatterikärpänen 2012: *Näkijä/Tekijä*, Nätyn IV-kurssi. Tulostettu 15.11.2012. <http://teatterikarpanen.blogspot.fi/2012/11/nakija-tekija-natyn-iv-kurssi.html>