

Laura Gröndahl



Teatterintekijät dokumentaristeina. Miten todellisuutta esitetään suomalaisessa nykyteatterissa?

Tiivistelmä

Artikkelissa käsitellään dokumentaarista teatteria Suomessa 2010-luvun puolivälissä. Keskeinen kysymys on, minkälaisilla strategioilla postmoderniin ja draamanjälkeiseen ajatteluun kasvaneet teatterintekijät lähestyvät todellisuuden esittämistä. Kirjoittaja ehdottaa, että he eivät pyri representoimaan tositahtumia, vaan niitä koskevaa puhetta, mikä siirtää episteemistä vastuuta katsojalle nykyteatterille tyypillisten käytäntöjen mukaisesti. Tapaustutkimuksiksi nostetaan viisi esitystä, joiden kautta tarkastellaan uskottavuuden illusion rakentamista, todellista henkilöä näyttämöhahmona, toisen puolesta todistamista sekä omana itsenään esiintymistä. Aluksi luodaan yleiskatsaus dokumentaarisuuteen suomalaisen nykyteatterin genrenä ja avataan sitä koskevia teoreettisia kysymyksiä. Lopuksi pohditaan, minkälaisia epistemologisia strategioita nykyesityksissä käytetään.

Asiasanat: dokumentaarinen nykyteatteri, postmoderni, draamanjälkeinen, esitystrategiat, näyttämön epistemologia.

Abstract

The article deals with documentary theatre in Finland in the mid 2010s. The central question is, what kind of strategies the postmodernist and post-dramatic theatre makers use when performing the real. The author suggests that they do not intend to represent true events but rather stage speech acts as utterances about the reality. This moves the epistemological responsibility to the spectator according to the typical practices of contemporary theatre. Five performances are taken as case studies, through which the following questions are discussed: how the illusion of documentary is constructed, how real people are staged, how actors can witness on behalf of absent victims, and how one's own civil identity is performed. At the beginning there is a brief survey of recent Finnish documentary theatre, and a short introduction to the theoretical questions the genre gives forth. At the end the author discusses the epistemic strategies of contemporary documentary performances.

Teatterintekijät ovat 2000-luvun aikana alkaneet kasvavassa määrin käyttää erilaisia arkitodellisuudesta löytyviä aineistoja, arkistoja ja haastatteluja kollaasimaisena teatteritekstinä²⁰⁵ ilman kuvitteellisen tarinan kehystä. Dokumenttien hyödyntäminen teatterissa ei ole historiallisesti uutta: jo 1800-luvulla lainattiin näytelmiin esimerkiksi oikeusistuntojen muistiinpanoja ja lääkärintuomioita.²⁰⁶ Se mitä kuitenkin voi pitää ainutlaatuisena, on dokumentaaristen tekniikoiden laajamittainen tulo valtavirtateatteriin. Kansainvälisesti katsoen dokumentaarinen teatteri alkoi yleistyä ja saada näkyvyyttä 1990-luvun lopulla.²⁰⁷ Suomessa se ei ole ainakaan toistaiseksi saavuttanut samanlaisia mittasuhteita kuin muualla Euroopassa, mutta kiinnostus sekä autenttisen aineistojen käyttämiseen että sosiaalista todellisuutta koskevaan keskusteluun on selvästi lisääntynyt.

Tässä artikkelissa kysyn, minkälaista dokumentaarista teatteria Suomessa tehtiin näytäntökaudella 2014-15 (syksy-kevät). Kävin systemaattisesti katsomassa kaikki tuona aikana ohjelmistoissa olleet ammattiesitykset, joita ennakkomainonnassa luonnehdittiin jollain lailla dokumentaariksi. Niitä kertyi toistakymmentä, minkä lisäksi haastattelin ajankohtaisten ensi-iltojen tekijöitä. Olen tässä yhteydessä ensisijaisesti kiinnostunut siitä, miten esityksissä käytettiin näyttämön keinoja reaali maailmaa koskevan tiedon kommunikoimiseen. Vaikka teatteri on välineenä hyvin erilainen kuin elokuva, dokumentaaristen esitysten tarkasteluun voi soveltaa samaa lähtökohtaa, jota dokumenttielokuvien ohjaaja ja tutkija Jouko Aaltonen käytti väitöskirjassaan:

Dokumenttielokuvantekijän strategiat jakautuvat havaitsemisen ja esittämisen perusstrategioihin. Jokainen tekijä joutuu ottamaan tietoisesti tai tiedostamatta kantaa näihin molempiin kysymyksiin: miten havaita ja kohdata maailma ja miten kertoa siitä muille. Tavallaan myös kaikki dokumenttielokuvaa koskeva teoreettinen keskustelu kiertyy näiden kahden peruskysymyksen ympärille.²⁰⁸

Valitsin lähemmän tarkastelun kohteeksi viisi eri tyyppistä produktiota: *Minun Pailestinani* Teatteri Takomossa, *Työtä päin!* Kouvolan teatterissa, *Ruusulankatu 10* Q-teatterissa, *Kvinna till salu* Svenska Teaternissa sekä Kansallisteatterin yleisötyöprojekti *Matkakohteena Kontula*. Käsittelen esityksiä yhtäältä omien katsomiskokemusteni ja tekijöiden kanssa käymieni keskustelujen kautta, toisaalta pohdin niiden herättämiä ajatuksia suhteessa teoriakirjallisuuteen. Ennen kuin syvennyn varsinaisiin tapauksiin, luon katsauksen dokumentaarisiin esitys- ja työmuotoihin suomalaisten teattereiden ohjelmistoissa 2014-2015, sekä avaan teoreettista näkökulmaa todellisuuden esittämiseen postmodernin kulttuurin kontekstissa.

²⁰⁵ Teatteritekstillä tarkoitan sellaisia esitykseen kuuluvia kirjallisia tekstejä, jotka eivät ole tyyliään draamallisia näytelmiä. (Balme 2015 (2008) 175.)

²⁰⁶ Pickering – Thompson 2013, 211.

²⁰⁷ Reinelt 2010, 38; Reinelt 2009, 12; Junttila 2012, 13; Forsyth and Megson 2009, 1; Schlewitt & Brenk 2014, 7-11; Hammond - Steward 2008, 11.

²⁰⁸ Aaltonen 2006, 10.

Miltä suomalainen nykydokumenttiteatteri näyttää?

Lähtiessäni tutkimaan dokumenttaarisia esityksiä, jouduin ensimmäiseksi kysymään itseltäni, mistä ylipäättänsä tunnistan dokumenttiteatterin. Edellisen keran se oli muodissa 1960- ja 70-luvuilla, mutta sen historiallisia juuria voi luodata hyvinkin kaukaa menneisyydestä, jos tarkoitetaan tosipohjaisten tapahtumien ja henkilöiden esittämistä näyttämöllä. Varsinaisen dokumenttiteatterin alku liitetään yleensä Erwin Piscatoriin, joka 1920-luvun lopulla käytti uutisfilmejä ja valokuvia ajankohtaisia tapahtumia käsittelevissä, vahvasti poliittisissa esityksissään. Dokumentaarinen elokuva tunnistettiin omaksi luovaksi lajityypikseen hyvin samoihin aikoihin,²⁰⁹ vaikka tosielämästä kuvatut filminpätkät olivat kuuluneet elokuvateattereiden ohjelmistoon näytellyn fiktion rinnalla jo 1900-luvun alussa.²¹⁰ Oleellista ei siis ole ainoastaan autenttisten aineistojen käyttäminen sinällään, vaan myös se miten tekijät ja katsojat pitävät dokumenttaarisuutta teoksen oleellisena piirteenä, joka erottaa sen fiktioista. Aaltonen korostaa dokumenttielokuvan luonnetta sosiaalisena sopimuksena: kyse on yhteisistä käytännöistä, joiden mukaan elokuvaa tulkitaan todellisuuden esityksenä.²¹¹ Teatterintutkija Janelle Reinelt puolestaan toteaa, ettei dokumenttaarisuus löydy itse tiedon kohteesta vaan siitä suhteesta, joka syntyy kohteen, tiedon välittämisen ja vastaanottajan kesken.²¹²

Puhe mistä tahansa genrestä on aina jossain määrin ongelmallista, koska teosten niputtaminen tiettyyn luokkaan määrittää yhtä aikaa sekä kyseisen luokan rajoja että sitä tapaa, jolla teoksia vastaanotetaan. Genren sisäiset pelisäännöt ohjaavat yksittäisten teosten katsomista: jos katsoja tietää esityksen dokumenttaariseksi, hän tulkitsee sitä suhteessa todellisuutta koskeviin näkemyksiinsä. Samalla jokainen genreen sisällytetty uusi teos neuvottelee näistä säännöistä ja vaikuttaa sekä tekemisen että tulkinnan konventioihin jatkossa. Elokuvatutkija Rick Altman pitäääkin genrejä diskursiivisten käytäntöjen tuotteina, ei maailmasta löytyvinä ontologisina kategorioina.²¹³ Genret syntyvät, muuttuvat, sekoittuvat toisiinsa ja eriytyvät toisistaan sen mukaan kuinka ne kulloinkin ymmärretään puheissa ja käytännön toiminnassa. Dokumenttaarisia esityksiä ei siis kannata bongata teatterikentältä kuin lintuja maastosta, sillä yrittäessäni tunnistaa niitä tulen itse osaltani rakentaneeksi käsitystä lajityypin luonteesta.

Päätin pikemmin etsiä vastausta kysymykseen, minkälaisia esityksiä suomalaiset nykytekijät ja kriitikot olivat halunneet nimetä dokumenttaarisiksi. Käytin pääasiallisina lähteinäni Teatterin tiedotuskeskuksen ohjelmistotilastoja, teattereiden verkkosivustoja ja lehtiarkistoja. Lienee oireellista, että niiden puitteissa vain harvaa suomalaista esitystä mainostettiin yksiselitteisesti dokumenttiteatterina. Löysin vuosien 2008 ja 2015 väliltä vajaa 40 esitystä, joita luonnehdittiin jollain tapaa dokumenttaarisiksi, mutta joukossa oli niin paljon rajatapauksia että tark-

²⁰⁹ John Grierson käytti dokumenttaarisen elokuvan käsitettä ensimmäisen kerran 1926 esseessään ”Nanook of the North”.

²¹⁰ Rosen 1993, 72-73.

²¹¹ emt. 43.

²¹² Reinelt 2009, 7.

²¹³ Altman 2002.

kaa määrää oli vaikea sanoa. Määrän vähäisyys saattaa johtua lajityypin outoudesta Suomessa sekä siihen liittyvistä poliittisista konnotaatioista, joiden pelätään karkottavan katsojia. Toisaalta tekijät voivat olla haluttomia sitoutumaan dokumenttiteatteri-käsitteeseen, koska se liitetään sellaisiin journalismin pelisääntöihin, jotka edellyttävät faktan ja fiktion selkeää erottamista.²¹⁴

Harmaa alue dokumentaarisen teatterigenren rajoilla näytti sen sijaan olevan laaja. Hyvin usein tekijät asemoivat esityksensä dokumentin ja fiktion välimaastoon tai mainitsivat ainoastaan käyttäneensä dokumentaarisia aineistoja. Niin perinteisen draamafiktion, kokeilevien performanssien, kuin sketsiviihteen ja stand up -komiikan joukosta löytyi myös paljon esimerkkejä, joissa autenttiset aineistot ja kuvitteellinen esitys limittyivät toisiinsa ilman että esitystä olisi lainkaan yhdistetty dokumentaarisuuteen. Kysymys toden ja fiktion suhteesta näyttääkin olevan nykyteatterissa usein läsnä silloinkin kun sitä ei erikseen ääneen lausuta.

Aloitin kartoituksen vuodesta 2008, koska silloin ensimmäinen Susanna Kuparisen ohjaama *Valtuusto*-esitys tuli ensi-iltaan Helsingin ylioppilasteatterissa. Se aloitti Helsingin kaupunginvaltuuston ja Suomen eduskunnan istuntoihin perustuvan esityssarjan, joka toi dokumenttiteatterin yleiseen tietoisuuteen Suomessa ja innosti muita tekijöitä vastaaviin kokeiluihin. *Voima*-lehdessä työskennellyt Kuparinen lanseerasi työparinsa Jari Hanskan kanssa journalistisen dokumenttiteatterin käsitteen yhdistämällä toimittajan ja teatteriohjaajan työssä oppimiaan välineitä. Se on merkinnyt perinpohjaisen taustatutkimuksen ja faktatiedon korostumista käsikirjoituksissa. Toisaalta heidän esitystensä karnevalistinen ja vahvasti kantaa ottava tyyli jatkaa poliittisen kabareen perinnettä. Kuparisesta on viime vuosina tullut myös näkyvä hahmo suomalaisessa keskustelukulttuurissa, ja hänen ohjauksensa tuntuvat toimivan teatteritaidetta laajemmassa kontekstissa osana ajankohtaisten yhteiskunnallisten kysymysten ympärille syntyvää julkista tilaa. Hän itse korostaa moniäänisyyttä, eri näkemysten välistä kilpailua ja mainitsee tavoitteekseen teatterin, joka toimii kansankokouksen tavoin.²¹⁵

Kartoituksessa löytämieni, noin neljäkymmenen dokumentaaristen esitysten kirjo osoittautui huomattavasti monipuolisemmaksi kuin Kuparisen edustama journalistinen lajityyppi, jota edusti ehkä kolmannes esityksistä. Toinen selkeästi erottuva ryhmä koostui produktioista, jotka oli tehty soveltavan teatterin keinoin taidekontekstin ulkopuolelta tulevien, usein marginaaliin jääneiden henkilöiden kanssa. Niissä korostui subjektiivisen, kokemusperäisen tiedon merkitys sekä halu antaa ääni ihmisille, jotka eivät muuten saa sanottavaansa kuulluksi. Esitysten aihepiirit liikkuvat yleisistä yhteiskunnallisista kysymyksistä henkilökohtaisiin kertomuksiin. Syksyllä 2014 ja keväällä/kesällä 2015 näin teatteria, joka käsitteli mm. ihmiskauppaa, Talvivaaraa, työttömyyttä, yhteiskunnan kehityssuuntia, Ruusulankadun asumispalveluyksikön nostamaa *nimby*-ilmiötä²¹⁶, Kontulan lähiötä asuinympäristönä, koulukiusaamista sekä useita omaelämäkerrallisia teemoja.

²¹⁴ mm. Junttila 2012, 243.

²¹⁵ Kuparinen 2013, 29; 33; 60.

²¹⁶ Nimby eli ”Not In My Back-Yard” tarkoittaa sitä, että asukkaat vastustavat lähialueelle suunniteltuja rakennushankkeita, koska pelkäävät saavansa naapurikseen epämiellyttäviksi koettuja henkilöitä, kuten syrjäytyneitä tai vammaisia.

Monesti yleinen ja yksityinen limittyivät siten, että samaa asiaa, kuten työelämän rakennemuutosta, tarkasteltiin sekä makrotason analyttisessä perspektiivissä että mikrotasolla yksittäisten henkilöiden ja tarinoiden kautta.

Useimmat näkemistäni esityksistä tuntuivat palaavan suoraan valistuksen perinteisiin jakamalla tietoa ja kutsumalla katsojia ajattelemaan. Vaikeaselkoiset taidekokeilut loistivat poissaolollaan ja sisällöt jäsennettiin niin selkeästi, ettei katsoja kerta kaikkiaan onnistunut putoamaan kärryiltä. Yhteistä esityksille oli avoin teatterillisuus ja kaiken illusorisuuden torjuminen. Draamallisen dialogin sijasta käsikirjoitukset perustuivat paljolti monologeihin, jotka suunnattiin suoraan katsojille. Näyttelijät tavallisesti esittelivät itsensä siviilihenkilöinä ja hyppäsivät nopeasti aina kulloinkin tarvittavaan rooliin. Yhtä paikkasidonnaista esitystä lukuun ottamatta katsomo ja näyttämö oli erotettu toisistaan tavanomaiseen vastakkainasetteluun. Tyyllisesti ja rakenteellisesti monet esitykset muistuttivat sketsiviihdettä ja *stand up* –komiikkaa, mihin liittyi erilaisten kerronnallisten ja esityksellisten keinojen sekoittuminen. Olin henkilökohtaisesti ehkä yllättynein esitysten yleisöystävällisyydestä. Katsomiskokemukseni muodostuivat intensiivisiksi, puhutteleviksi ja usein myös hauskoiksi huolimatta asiapitoisista aiheista ja yksinkertaistetusta, jopa aika tavanomaisesta näyttämöestetiikasta.

Haastatteleman tekijät²¹⁷ kuvasivat dramaturgista työtä erilaisista lähteistä poimittujen palikoiden jäsentämiseksi pikemmin kuin draamallisen kokonaisuuden kirjoittamiseksi. Nauhoitetuista haastatteluista ja arkistolähteistä koostetut repliikit pyrittiin yleensä toistamaan mahdollisimman muuttamattomina. Kaikissa produktioissa oli käytettävissä moninkertainen määrä materiaalia lopulliseen esitykseen verrattuna, joten sen editoiminen oli ratkaiseva työvaihe esityksen sisältöjen kannalta. Normaalisti käsikirjoittaja ja ohjaaja valikoivat käytettävät tekstit, minkä jälkeen niitä jäsennettiin ja suhteutettiin toisiinsa näyttämötilanteen ehtoilla harjoituksissa. Kaikki tekijät kertoivat dramaturgian muotoutuneen aivan ensi-iltaan saakka, mutta varsinaisia kollektiivisia *devising*-menetelmiä²¹⁸ ei missään tutkimassani produktiossa käytetty.

Jokainen haastatteleman teatterin tekijä oli tietoinen dokumentaarisuuteen liittyvistä eettisistä kysymyksistä, kuten haastateltujen oikeusturvasta ja yksityisyyden suojasta, objektiivisuuden ja totuudenmukaisuuden vaatimuksesta sekä todellisiin henkilöihin perustuvien näyttämöhahmojen mahdollisesta loukkaavuudesta. Kaikki pyrkivät tietoisesti noudattamaan yleisesti hyväksyttäviä periaatteita, jotka usein konkretisoitiin journalistin eettisiin ohjeisiin.²¹⁹ Käytännössä tekijät päätyivät varsin erilaisiin esitysstrategioihin, mikä luultavasti johtui erilaisista sisällöistä ja toimintakontesteista. Osa antoi kohtauksiin täsmälliset lähdeviitteet ja piti tiukasti kiinni siitä, ettei tekstiin lisätty mitään keksittyä.²²⁰ Näin tapahtui etenkin yhteiskunnallisia aiheita käsittelevissä esityksissä, joissa siteerattiin poliitikkojen tai asiantuntijoiden puheita. Toiset teatterintekijät katsoivat suojaavan-

²¹⁷ Wikström 2014; Linnapuomi 2015; Haapala 2015; Heinonen, 2015; J. Gröndahl 2015; Dadu 2015.

²¹⁸ *Devising* tarkoittaa teatterissa työskentelytapaa, jossa käsikirjoitus tuotetaan ryhmän yhteisessä prosessissa ilman ennakkosuunnittelua.

²¹⁹ Julkisen sanan neuvosto: Journalistin eettiset ohjeet.

²²⁰ Linnapuomi ja Haapala 2015.

sa todellisten henkilöiden yksityisyyttä jättämällä avoimeksi, mitkä tarinat olivat totta ja mitkä keksittyjä.²²¹ Tämä oli yleisempää ihmisten henkilökohtaista elämää käsittelevissä esityksissä.

Tuotantoprosessi näytti usein jakautuneen kahteen vaiheeseen tai tasoon: yhtäältä taustatutkimukseen, aineiston keruuseen ja editoimiseen, toisaalta näyttämöllepanoon. Nämä toisistaan erottuvat työvaiheet muistuttivat jossain määrin toimittaja Janne Junttilan dokumenttiteatteria käsittelevässä kirjassaan lanseeraamaa journalistista ja taiteellista näkökulmaa,²²² joiden välissä tekijät tasapainoilevat. Ensin mainittu tarkoittaa journalistisen tiedonhankinnan ja ideaalien painotumista, toisin sanoen totuudenmukaisuuden ja tasapuolisuuden periaatteiden noudattamista. Jälkimmäinen korostaa teoksen taiteellisia arvoja sekä tekijän tai tekijäkollektiivin näkemystä. Tällöin keskeinen kriteeri on kohtauksen teatterillinen toimivuus, mikä saattaa joskus syrjäyttää totuudenmukaisuuden vaatimukset. Voisi ehkä leikkilisesti sanoa, että teatteri on sopimuksenvaraisesti sallittua valehtelemista, kun taas journalismin perusoletus on, että toimittaja kertoo mahdollisimman luotettavaa tietoa. Dokumenttiteatteriesityksessä sekä katsojat että tekijät joutuvat jatkuvasti kysymään itseltään, minkä toimintakulttuurin ehdoilla kulloinkin mennään: ollaanko teatterissa vai uutistoimituksessa?

Kenties lajityypin potentiaali osittain perustuukin juuri tähän jännitteeseen, joka muistuttaa siitä, että vakavinkin uutisjournalismi sisältää teatterillisen ja fiktiivisen ulottuvuuden. Tieto ja todisteet järjestyvät aina jonkinlaisen narratiivin muotoon, jotta ne voisi omaksua ja välittää toisille ihmisille. Toisaalta teatterillinen fiktio tuottaa sosiaalista todellisuutta tarjoamalla kokemuksen ja tulkinnan malleja. Parhaassa tapauksessa näiden prosessien näyttämöllistäminen johdattaa pohtimaan autenttisen todistusaineiston ja sitä koskevan, nykyhetkessä rakentuvan ymmärryksen suhdetta.

Miten puhua todellisuudesta nykykulttuurissa?

Tämän hetken kiinnostus dokumentaarisuuteen näyttäytyy kaksijakoisena ilmiönä. Se on yhtäältä osa nykyistä draamanjälkeistä teatteria ja vakiintuneita postmoderneja käytäntöjä, joihin kuuluvat valmiiden materiaalien kierrätys ja lainailu, fragmentaarisuus sekä yhtenäisen tarinan ja draamallisen rakenteen välttäminen. Toisaalta dokumentaariset esitykset ja niiden tekijät puhuvat ajankohtaisesta yhteiskunnallisesta todellisuudesta tavalla, joka tuo mieleen 1960- ja 70-lukujen politisoituneen teatterin sekä sen taustalta löytyvät Brechtin ajatukset – tuolloinhan dokumenttiteatteri eli edellistä nousukauttaan. Miten nämä traditiot mahtuvat samoihin raameihin nykyyrkimysten kanssa?

Postmoderni ja draamanjälkeinen teatteri keskittyvät tyypillisesti esitystilanteen dynamiikkaan ja sen performatiivisiin mekanismeihin, jotka tuottavat uutta, ennalta arvaamatonta todellisuutta.²²³ Vakaiden, poissaolevien merkitysten representaation sijasta korostetaan tässä ja nyt tapahtuvaa vuorovaikutusta ja siitä

²²¹ Gröndahl J. ja Heinonen 2015.

²²² Junttila 2012, 21.

²²³ mm. Ruuskanen (toim.) 2010, Lehmann 2009, Fischer-Lichte, 2008.

syntyviä erilaisia tulkintoja. Näytelmäkirjailijat ja -ohjaajat pyrkivät vetäytymään itseriittoisesta taitelijaroolista esitystä visioivana *auteur*-tekijänä ja antavat teoksen mieluummin muotoutua ryhmän kollektiivisista lähtökohdista käsin.

Muun nykyteatterin tavoin dokumenttiteatteri fokusoi esitystapahtuman ja vastaanoton vuorovaikutukseen fiktiivisen näytelmän asemesta, sekä käyttää eepistä kerrontaa ja monologeja draamallisten tilanteiden ja vuoropuheluiden sijasta. Aineistoja ei jäsennetä koherentiksi tarinaksi, vaan todellisuudesta poimitut elementit tuodaan näyttämölle sellaisenaan, ikään kuin *ready made* -taiteen esineet. Niitä koskevat käsitykset ja ymmärrys rakentuvat ja jäsentyvät koko ajan uudelleen esityksen aikana. Dokumentaarinen teatteri pyrkii kuitenkin myös kertomaan itsensä ulkopuolisesta sosiaalis-historiallisesta maailmasta. Se ei jää leikittelemään merkitysjärjestelmien sopimuksenvaraisuudella tai näyttämötodellisuuden sisäisillä prosesseilla. Oman tulkintani mukaan esityksissä ei niinkään puhuttu todellisuudesta sinänsä, vaan tuotiin todellisuutta koskevia väitteitä näyttämölle yhteisen tarkastelun kohteeksi.

On toisaalta ollut yllättävää huomata, miten usein dokumentaarisen teatterin tekijöiden puheissa toistuu pyrkimys totuuteen,²²⁴ ja esimerkiksi Junttila korostaa kirjassaan faktan ja fiktion selkeän erottamisen tärkeyttä.²²⁵ Se sotii sitä vastaan, että juuri kuvitteellisen ja reaalisen välisen rajan murtumista on pidetty nykyteatterin tyypillisenä piirteenä.²²⁶ Myös dokumenttielokuvan puolella on 1990-luvulta lähtien tultu laajasti siihen tulokseen, ettei kysymys faktan ja fiktion vastakkaisuudesta ole mielekäs,²²⁷ koska postmodernien näkemysten mukaan todellisuus ei ole saavutettavissa sellaisenaan. Sitä koskeva tieto tuotetaan puheissa ja esityksissä, jotka aina perustuvat tietystä näkökulmasta rakentuvaan diskurssiin. Faktat eivät löydy maailmasta vaan ilmenevät fiktiivisissä rakenteissa.²²⁸ Elokuvatutkija Philip Rosen yhdistää dokumentaarisuuden episteemisen kriisin yhteiskuntafilosofi Jean Baudrillardin ajatukseen simulaatioihin perustuvasta kulttuurista, missä asiat ovat olemassa vain loputtomasti toistuvien esitysten ja kopioiden kautta.²²⁹ Se on hänen mukaansa merkinnyt myös sosiaalisen ja poliittisen keskinäisen suhteen loppua sellaisena kuin se uudella ajalla on ymmärretty.

Esitys- ja mediatutkija Philip Auslander on esittänyt, että postmoderni taide ei voi olla poliittista Brechtin ja Piscatorin tyyliin vaatimalla vallankumousta.²³⁰ Sekä objektiivinen dokumentaarisuus että vaihtoehtoisten yhteiskuntajärjestelmien kuvittelu edellyttäisivät asettumista simulaatioiden ketjun ja diskursiivisten systeemien ulkopuolelle. Se ei Auslanderin mukaan ole mahdollista postmodernissa yhteiskunnassa, missä aiemmin erillisinä pidetyt alueet kuten talous, politiikka ja kulttuuri ovat romahtaneet yhteen ja kriittinen etäisyys niiden väliltä kadon-

²²⁴ mm. Hammond and Steward (eds.) 2008

²²⁵ Junttila 2012, 243.

²²⁶ mm. Balme 2015, 201, Fischer-Lichte 2008, 20-22.

²²⁷ mm. Aaltonen 2006, 39.

²²⁸ mm. Renov 1993, 1-11.

²²⁹ Rosen 1993, 83. Baudrillard 1983.

²³⁰ Auslander 1992.

nut.²³¹ Ainoa mahdollisuus poliittisuuteen on toimia ja puhua diskurssien sisältä käsin ja samalla kriittisesti tutkia niiden ideologisia perusteita.

Nyt sekä dokumentaarisuus että ”vanhanaikainen” poliittisuus näyttäisivät kuitenkin tehneen jonkinlaisen paluun. Draaman tutkija Carol Martin kuvaa uuden sukupolven taiteilijoiden asennetta konstruktivistiseksi postmodernismiksi: he pitävät mahdollisena esittää relevantteja väitteitä maailmasta siitä huolimatta, että käytetään postmoderneja strategioita ja myönnetään totuuden olevan tavoittamattomissa. Teatteri merkitsee heille tekoa, jolla on vaikutusta.²³²

Dokumenttiteatterin nykysuosion syynä on yleisesti pidetty epäluottamusta, jota tunnetaan perinteisiä journalistisia medioita kohtaan, koska ne eivät kykene selittämään monimutkaisia julkisia tapahtumia.²³³ Totuuden ja valheen erottaminen on alkanut tuntua uudella tavalla tärkeältä maailmassa, missä valheellinen informaatio, trollaukset ja vihapuhe ovat nopeasti lisääntyneet ja vaikuttavat dramaattisesti sosiaaliseen todellisuuteen. Tekijät toivovat dokumenttiteatterin tarjoavan vaihtoehtoisia välineitä uutisten syventämiseen, informaatiotulvan jäsentämiseen, valtavirrasta poikkeavien näkökulmien kertomiseen, tiedon demokratisoimiseen sekä ihmisten osallistamiseen julkiseen keskusteluun. Dokumentaariset produktiot mahdollistavat sekä tekijöiden että katsojien pitkäjänteisen keskittymisen aiheen äärelle. Siinä ne eroavat normaalista uutismediasta, jota usein seurataan hajamielisemmin ja sattumanvaraisemmin. Kenties teatteritapahtuman fyysinen konkreettisuus myös muodostaa vastakohtan medioituneelle todellisuudelle. Elävä esitys, inhimillinen puhe ja ruumiillinen läsnäolo lisäävät faktatietoon kokemuksellisen ulottuvuuden. Toisaalta tietoisuus esitystilanteesta vieraannuttaa katsojaa huomaamaan, että kerrotut sisällöt ovat välitettyjä, rakennettuja ja siten väistämättä puolueellisia.

On hauskaa huomata olevansa väärässä

Minun Palestiinani ei tekijänsä Noora Dadun mielestä ollut varsinaista dokumenttiteatteria vaan pikemmin ”muistiteatteria” ja ”henkilökohtaisen journalismia”.²³⁴ Dadu käsitteli siinä omaa suomalais-palestiinalaista taustaansa Lähi-idän konfliktin kontekstissa. Valloittavassa esityksessä oli asiapitoista luentoa, itseironian sävyttämää monologia, esineteatteria sekä muutamia lida-Maria Heinosen kanssa näyteltäviä dramatisoituja kohtauksia. Tietopuolisen informaation lisäksi tekstit perustuivat Dadun elämäkerrallisiin muistoihin sekä kokemuksiin, joita hän oli tallentanut esitystä varten tekemillään Israelin matkoilla.

Esityksen alkupuolella Dadu kertoi tarinan, kuinka hän vuoden 2001 ensimmäisen WTC-iskun tapahduttua oli juossut toisten ylioppilasteatterilaisten kanssa Vanhalle ylioppilastalolle katsomaan reaaliaikaista televisiolähetystä New Yorkista. Hän tunsikin kaikkien kääntyvän katsomaan itseään ikään kuin hän puoliksi pa-

²³¹ emt. 10.

²³² Martin 2010, 3-4.

²³³ mm. Junntila 2012, 25; 156-159; Reinelt 2009, 12, Kuparinen 2013, 17; Soans 2008, 17; Norton-Taylor 2008, 122.

²³⁴ Dadu 2015.

lestiinalaisena olisi henkilökohtaisesti osasyllinen tapahtumiin. Traumaattiseksi koettu hetki sai siihen asti itsensä täysin suomalaiseksi kokeneen Dadun etsimään identiteettiään kahden kulttuurin välissä, mikä edelleen johti tutkimaan maailmanpoliittista tilannetta, Lähi-idän historiaa ja palestiinalaisten asemaa Israelissa. Katsojana samaistuin vahvasti mukaansatempaavaan, humoristisesti esitettyyn kertomukseen. Siitä tuli eräänlainen avaintarina, jonka läpi katsoin seuraavia kohtauksia. Esityksen loppupuolella Dadu paljasti, että keskustellessaan myöhemmin asiasta silloisten ylioppilasteatterilaisten kanssa, kaikki muistivat syyskuun 11. tilanteen aivan eri tavoin. Tarkistaessaan tapahtumien tarkkoja kellonaikoja Dadu huomasi, etteivät he itse asiassa olleet edes television ääressä iskujen tapahtuessa. Kyseenalaistamalla oman uskottavuutensa ja vetämällä maton hyväuskoisen katsojan jalkojen alta, hän antoi mielestäni uuden lukuohjeen esitykselleen ja samalla koko dokumentaariselle esitysgenrelle nostamalla inhimillisen kokemuksen todistusvoiman kriittisen tarkastelun kohteeksi.

Yleisesti ottaen kuulija on helppo saada uskomaan faktoihin, jos henkilökohtaisesti kerrotut tarinat kutovat asiantiedon ja omakohtaisen kokemuksen johdonmukaiseksi kokonaisuudeksi, johon voi samaistua, ja joka tukee kuulijan maailmankuvaa. Reinelt puhuu dokumentaarisuuden lupauksesta, joka vastaa katsojan haluun vahvistaa merkityksellisinä pitämiään kertomuksia autenttisen todistusaineiston avulla.²³⁵ Dokumentin arvo perustuu hänen mukaan realistiseen epistemologiaan (siihen että ajattelemmekin sen kertovan jotain mielemmekin ulkopuolisesta maailmasta), mutta sitoudumme siihen fenomenologisen kokemuksen kautta (eli se tulee meille tärkeäksi siinä, miten se henkilökohtaisessa havainnossamme ilmenee).²³⁶ Tämä yhdistelmä on arvokas, koska sen kautta katsoja voi omakohtaisesti ymmärtää faktoihin sisältyviä inhimillisiä ulottuvuuksia sekä samaistua toisten näkökulmiin, tarpeisiin ja kärsimyksiin. Silti se saattaa myös houkutella yleisön uskomaan tosiasioihin vain sillä perusteella, että subjektiivinen kokemus saa ne tuntumaan oikeilta. Fenomenologisella tasolla teatteri vastaa herkästi nauttiiin haluamme kyetä havaitsemaan maailma sellaisena kuin se on kysymättä, miten havainnossa ilmenevä tieto on rakentunut. Esitystilanteen kollektiivisuus puolestaan tukee samanlaisen ymmärryksen rakentumista katsojien kesken. Silloin esitys voi tulla vaarallisen lähelle niitä mekanismeja, joilla propaganda toimii – mutta se voi yhtä hyvin paljastaa näitä mekanismeja muistuttamalla sekä omasta teatteriluonteestaan että mielen ja maailman yhteismitattomuudesta.

Minun Palestiinani -esityksen kohtauksessa ei ollut kyse vain subjektiivisen muistin epäluotettavuudesta tai eri ihmisten tavoista tulkita sosiaalisia tilanteita, vaan siitä, mikä ylipäättään saa meidät uskomaan faktoihin. Juuri se vilpittömän henkilökohtaisuus, jonka ansiosta Dadun kertomus tuli itselleni todelliseksi, osoittautui virheen lähteeksi. Esityksen fokus siirtyi silloin tarinan sisällöstä metatasolle esittämisen ja vastaanottamisen strategioihin. Dadu pohti aihetta haastattelusaan viitaten myös maailmanpoliittiseen tilanteeseen:

²³⁵ Reinelt 2010, 39.

²³⁶ Reinelt 2009, 7.

Vaikka totuuden kyseenalaistuminen on toisaalta horjuttavaa ja tavaltaan pelottavaakin, siinä on toisaalta myös hirveästi toivoa. Toivottomassa tilanteessa toivo tulee tietyllä tavalla siitä, että se mitä me nähdään ei olekaan totta. Toivo on siinä, että me voidaan katsoa myös toisin. Me voidaan rakentaa myös toisin. Ja elää myös ihan toisin. Se on hauskaa huomata olevansa väärässä.²³⁷

Jotain samankaltaista tarkoittanee saksalainen teatteriohjaaja, Baselin dokumenttipäivien kuraattori Boris Nikitin, jonka mukaan dokumentaarisuus on illuusioteatterin radikaali muoto.²³⁸ Se, minkä ymmärrämme todellisuudeksi ei ole erotettavissa niistä tavoista, joilla siitä saadaan tietoa, ja joilla sitä edelleen representoidaan, sanallistetaan ja esitetään. Todellisuuden kuvaamisen premisit ja normit ovat yhteisesti tunnustettuja kuvitelmia, joiden toistaminen vakuuttaa meidät niiden faktisuudesta. Nikitin puhuu ”uskottavuustekniikoista” (*Beglaubigungstechniken*),²³⁹ joiden avulla dokumentaarisen esityksen katsojaa pyritään vakuuttamaan esitetyn asian todenmukaisuudesta tai henkilön autenttisuudesta. Niitä ovat esimerkiksi esiintyjän siviilinimen käyttäminen, historiallisten dokumenttien esittäminen tai todelliset arkkitehtoniset puitteet. Jokainen todistaja on kuitenkin aina epäluotettava ja dokumentaarisuuteen sisältyy alituisen väärennöksen mahdollisuus.²⁴⁰ Nikitinin mielestä tästä johtuva epävarmuus demokratisoi tietoa, koska se jättää viime kädessä katsojan päätettäväksi, mihin illuusioon hän on valmis uskomaan ja ottamaan siitä vastuuta.²⁴¹

Lainattu ruumis

Minun Palestiinani perustui tekijänsä omakohtaisiin kokemuksiin, mutta useimmissa dokumentaarisisissa esityksissä siirretään toisten ihmisten puhetta näyttelijöiden suuhun ja luodaan todellisia henkilöitä kuvaavia näyttämöllisiä hahmoja. Tähän liittyy ymmärrettävästi runsaasti eettisiä kysymyksiä. Journalistin ohjeisiin painottuva keskustelu rajoittuu paljolti sanallisen tiedon luotettavuuteen ja haastattelun pelisääntöihin. Katveeseen helposti jää, millä tavoin tekstin näyttämöllepano ja ylipäättänsä teatterin taiteellinen ominaislaatu vaikuttavat tiedon rakentumiseen.

Kenties oleellisinta on, että näyttelijä lainaa ruumiinsa esittämälleen henkilölle, jolloin syntyy samanlainen ”kahden ruumiillistuman ongelma”, kuin mistä mediatutkija Anneli Lehtisalo puhuu historiallisten elämäkertaelokuvien yhteydessä.²⁴² Se tarkoittaa että katsojan vastaanotossa yhdistyvät näkyvillä olevan näyttelijän fyysinen ruumis ja kulttuurinen tai henkilökohtainen mielikuva esikuvan habituksesta. Näyttämöhahmo on tietenkin aina eräänlainen hybridi, jossa

²³⁷ sama 2015.

²³⁸ Nikitin 2014, 13.

²³⁹ emt. 16.

²⁴⁰ emt. 14.

²⁴¹ emt. 19.

²⁴² Lehtisalo 2011.

katsoja havaitsee yhtä aikaa fyysisen ihmisen ja kuvitellun roolihenkilön. Teatterintutkija Erika Fischer-Lichte käyttää termejä fenomenaalinen ja semioottinen ruumis, joiden välissä katsojan havainto heilahtelee.²⁴³ Hän toteaa niiden keskinäisen suhteen olleen jatkuvien neuvottelujen kohde viime vuosikymmenten teatterissa. Mutta mitä tapahtuu, jos esittämisen kohde on samassa ajassa elävä, lihaa ja verta oleva, ajatteleva ja tunteva ihminen?

Dokumentaarisia esityksiä koskee epäilemättä sama havainto, jonka Riina Maukola on tehnyt suomalaisen teatterin elämäkerrallisia taiteilijahahmoja käsittelevässä väitöskirjassaan: todellisiin henkilöihin liittyvät, yleisesti tunnistettavat mielikuvat kerrostuvat esityksen ja sen kontekstin tuottamien merkitysten kanssa.²⁴⁴ Siihen voi soveltaa myös teatterintutkija Marvin Carlsonin ajatusta siitä, miten katsojan aikaisemmat kokemukset ja tiedot kummittelevat jokaisen esityksen vastaanotossa ja vaikuttavat tulkintoihin.²⁴⁵ Kun kyse on julkisuudessa tunnettujen henkilöiden esittämisestä, erilaisten ”aaveiden” määrä on erityisen suuri, koska niitä tulee sekä teatterin kontekstista että henkilöihin itseensä liittyvistä muistikuvista. Pienelläkin vihjeellä voidaan käynnistää pitkä assosiaatioketju katsojan mielessä, jolloin hahmoista ja tapahtumista tulee helposti stereotyyppisiä: ne ikään kuin loksahavat kollektiivisessa mielikuvituksessa valmiina oleviin skenaarioihin ja kuvastoihin. On usein informatiivisesti tarkoituksenmukaista, että katsoja tunnistaa nopeasti henkilöt ja heihin liitetyt merkitykset, mutta se saattaa ohjata tulkintaa vakiintuneille urille ja vahvistaa luonnollistuneita käsityksiä.

Elokuviissa ”kahden ruumiillistuman ongelma” on yleensä ratkaisu tavoittelemalla mahdollisimman suurta näköisyyttä näyttelijän ja esikuvan välillä,²⁴⁶ mutta teatterissa usein tehdään ”ruumiiden ylijäämä” näkyväksi, Lehtisalon ilmaisu lainaten. Toisin sanoen, näyttelijä sekä esiintyy omana itsenään että muuttuu esityssopimuksen nojalla hetkellisesti toiseksi. Näin toimittiin lähes kaikissa näkemissäni dokumentaarisisissa esityksissä, ja niiden tekijät myös systemaattisesti torjuivat ajatuksen kaikenlaisesta näköisimitaatiosta.

Journalististen ohjeiden vaatimusta tosiasioiden erottamisesta mielipiteistä ja sepitteistä pyrittiin toteuttamaan muun muassa Kouvolan teatterin musiikkipiatoisessa esityksessä *Työtä päin*, joka tutki työelämän muutosta. Toimittaja Laura Haapalan perinpohjainen käsikirjoitus oli koostettu valtavasta määrästä haastatteluja, kirjallisuudesta ja lehtiartikkeleita sekä tekijöiden keskinäisestä sähköpostikirjeenvaihdosta. Tekstit toistettiin alkuperäisessä muodossaan ja kaikkien repliikkien lähdeviitteet tuotiin näkyville. Esitys alkoi tylliesirippuun heijastetulla lukuohjeella: ”Kaikki näytelmän repliikit ovat autenttisia, ne ovat siis totta. Näyttämötapahtumat ja tulkinnat henkilöistä ovat kuviteltuja, ne ovat siis teatteria.” Puheiden sisältö ja näyttämöhahmot asetettiin näin lähtökohtaisesti erilaisille tulkinnan tasoille.

Ohjaaja Satu Linnapuomi kertoi lähteneensä liikkeelle teatterin keinoista ja näyttämöhahmojen humoristisesta tyylittelystä, jonka hän arveli tavallaan suo-

²⁴³ Fischer-Lichte 2008, 94.

²⁴⁴ Maukola 2011.

²⁴⁵ Carlson 2001.

²⁴⁶ Lehtisalo 2011.



Laura Haapala: Työtä päin! Kouvolan Teatteri. Ensi-ilta 6.11.2014. Ohjaus: Satu Linnapuomi. Kuvassa Satu Taalikainen, takana Elina Ylisuvanto, Hannele Laaksonen ja Jaana Raski. Kuva: Marja Seppälä.

jaavan esikuvia muistuttamalla esitystilanteen leikkiluonteesta.²⁴⁷ Kun vastuullisen liiketoiminnan professori Minna Halme väitteli Elinkeinoelämän keskusliittoa esittävän laatikon kanssa, oli itsestään selvää ettei kyse ollut todellisten tapahtumien rekonstruktioista. Kohtaus asetti hahmot eräänlaisiin lainausmerkkeihin, mikä korosti niiden erillisyyttä suhteessa esikuvuiinsa. Voisi ehkä sanoa että avoin valehteleminen antoi rehellisen vaikutelman ja toimi omanlaisenaan uskottavuusteknikkana.

Toisaalta teatterileikki teki mielestäni mahdolliseksi tulkita hahmot kommentiksi sekä esikuvia että heidän puheitaan kohtaan, koska ne olivat niin selvästi tekijöiden lisäyksiä. Esimerkiksi kalastusasuaan puettu, matalalla ja rauhallisella äänellä replikoiva vasemmistoliiton kansanedustaja Esko Seppänen oli asetettu väittelemään oikeistolaisen talouspolitiikan puolestapuhujan, Björn Wahlroosin kanssa, jota esitti vaaleanpunaisiin housuihin ja mustaan puvuntakkiin puettu, rokokoo-ajan hovimiehen elkein tanssahteleva naisnäyttelijä.

Karkeasti ottaen esityksen henkilöahmot voi jakaa kolmeen ryhmään: ”tavalliset” kouvolaalaiset ihmiset, joiden kautta työelämän murros konkretisoitui, paikalliset poliitikot, jotka epätoivoisesti yrittivät ratkaista kaupungin ongelmia sekä asiantuntijat ja valtakunnantason poliitikot, jotka näyttäytyivät pikemmin tiettyjen näkemysten edustajina kuin yksilöllisinä ihmisinä. Tyyllittelyn aste Sanna Levon

²⁴⁷ Linnapuomi 2014.

pukusuunnittelussa ja näyttelijöiden ilmaisussa tuntui säätelevän sitä etäisyyttä, jonka katsojan ja hahmon välille toivottiin syntyvän: oliko näyttämöllä käsitteellistetty mielikuva vai samaistuttava ihminen, jonka näkökulman voi omaksua? Kun silloinen pääministeri Alexander Stubb juoksi lavalle kilpaurheilijan asussa ja puhallettava maapallo kädessään, tulkitsin hahmon globaalin kilpailuyhteiskunnan symboliksi. Kun taas Työterveyslaitoksen professori Antti Kasvio näytettiin korjaamassa polkupyörää, minulle syntyi tunnistettava mielikuva paitsi vihreästä ideologiasta, myös tavallisesta miehestä arkipuuhiensa parissa.

Tulkintani mukaan näyttelijöiden esittämät roolihahmot edustivat ensisijaisesti teatterintekijöiden väitteitä, eivät poissaolevien todellisten henkilöiden ruumiillisuuksia. Lukuohje kehotti katsojaa erottamaan esityksen ja esitettävän asian toisistaan, mikä voi parhaimmillaan johtaa välittyvän tiedon kriittiseen arviointiin ja sitä kautta syventyneeseen ymmärrykseen. Missä määrin yleisö otti esityksen vastaan lukuohjeen mukaisesti, jää avoimeksi kysymykseksi.

Rakkaus aitoon puheeseen

Työtä päin -esityksen tekijät kertoivat inspiroituneensa ns. *verbatim*-tekniikasta eli henkilön alkuperäisen puheen sanatarkasta toistamisesta, mille Junntila on ehdottanut suomenkielistä käännöstä ”sanasanainen”.²⁴⁸ Äärimmäisessä muodossaan se tarkoittaa koko ääniasun uskollista jäljittelyä sanojen painotuksia, taukoja ja yskähdyksiä myöten, mutta käytännössä sellaista ilmaisu kuullaan harvoin. Suomessa ainoastaan harrastajaryhmä Porin Teatterinuoret ilmoittaa toteuttaneensa esityksen *Työ tekijäänsä kiittää* (2014) kokonaan *verbatim*-tekniikalla.²⁴⁹ Monet haastattelemi tekijät halusivat kuitenkin säilyttää puhutun tekstin mahdollisimman koskemattomana ja suhtautuivat dramaturgin tehtävään eräänlaisena valmiiden palikoiden järjestäjänä, ei uusien repliikkien kirjoittajana tai muokkaajana.²⁵⁰

Sanasanaisuus näyttää toimineen myös tutkimusvälineenä kielen materiaalisuuteen. Nauhoitukset tuovat näkyviin puhekielen erityislaadun änkytyksineen, katkonaisine lauseineen ja outoine sanajärjestyksineen. Merkityksellisten sisällön sijasta korostuu ylimääräinen ”häly”, joka normaalisti pyritään sivuuttamaan huomiotta. Linnapuomi sanoi kiinnostuneensa *verbatim*-tekniikasta ”rakkaudesta aitoon puheeseen”, joka eroaa kohotetusta teatteripuheesta. Hänen mukaansa katsoja tunnistaa ja hyväksyy vastoimaisesti *verbatim*-repliikkien aitouden eikä ala pohtia henkilöiden uskottavuutta kuten fiktiivisten näytelmätekstien kohdalla usein tapahtuu.²⁵¹ Haapala puolestaan muisti, kuinka näyttelijät olivat pelkästään puhetapaa ja täytesanoja jäljittelemällä onnistuneet tavoittamaan esikuviansa ulkoista olemusta, vaikka eivät olleet heitä tavanneet.²⁵² Käytännössä Kouvolan

²⁴⁸ Junntila 2012, 103.

²⁴⁹ <http://teatterinuoret.blogspot.fi/2014/08/tyo-tekijaansa-kiittaa.html>

²⁵⁰ Gröndahl, J. 2015; Wikström 2014; Haapala 2015.

²⁵¹ Linnapuomi 2015.

²⁵² Haapala 2015.

teatterin näyttelijät kuitenkin kokivat *verbatim*-tekniikan vaikeaksi ja työlääksi,²⁵³ joten sen puhdasoppisesti toteuttamisesta jouduttiin luopumaan.

Kansainvälisesti tunnetuin *verbatim*-esiintyjä lienee yhdysvaltalainen Anna Deavere Smith, joka yhden naisen esityksissään jäljittelee eri henkilöiden tunnusomaista puhetapaa. Videoltakin katsottuna minulle syntyi vahva vaikutelma, että hänen esiintymisessään oli aavemaisella tavalla läsnä kaksi eri ihmistä samassa ruumiissa.²⁵⁴ Smith uskoo kielen avulla tavoittavansa puhujan tunteet ja identiteetin: ”näyttämöllä ainoa pääsy todelliseen henkilöön on tämän puheen tarkka jäljittely.”²⁵⁵ Hän yhdistää *verbatim*-metodin brechtiläiseen *gestukseen* eli roolihaamon yhteiskunnallista asemaa ilmaisevaan näyttelijän eleeseen.²⁵⁶ Teatterintutkija Diana Taylorin mukaan Smith työskentelee ”ulkoa sisäänpäin” eli kopioi puheen pintatason ilmenemistä eikä pyri sisältäpäin eläytymällä ymmärtämään toisen psyykettä.²⁵⁷ Silloin puhe näyttäytyy sisäsyntyisen ilmaisun sijasta itsenäisenä ilmiönä, kielellisenä habituksena, jonka voi irrottaa yksittäisestä puhujasta ja tarkastella sitä kulttuurisesti omaksuttavana sosiaalisena käytäntönä. Tämä tuo näkyviin puhetapoihin sisältyvät hierarkiat ja valtarakenteet. Samalla *verbatim*-esiintyjä kiinnittää myös huomiota puheen ruumiilliseen materiaalisuuteen, kuten äänen sävyyn, tempoon, rytmiiin ja puheen prosodiaan, jotka tuottavat omia merkityksiään sanallisen tekstin ohessa. Puheilmaisuuden kielellinen ja kehollinen puoli muistuttavat Taylorin lanseeraamaa käsiteparia ”arkisto” ja ”repertuaari”, jotka tarkoittavat kahta erilaista tapaa välittää ja varastoida tietoa. Ensin mainittu perustuu kirjoituksiin ja artefakteihin, jotka kykenevät varastoimaan pysyvää, yksittäisistä henkilöistä riippumatonta tietoa. Muutoksille altis ”repertuaari” siirtyy ihmiseltä toiselle toiminnan ja kokemusten kautta eikä ole aina kielellisesti artikuloitavissa.²⁵⁸ *Verbatim*-tekniikan voi ajatella tallentavan puhunnan ”repertuaaria”, joka kantaa sanojen ulottumattomiin jääviä muistoja ja ajatuksia. Tämä saattaa tulla erityisen tärkeäksi, kun käsitellään yhteisöjen traumaattisia tapahtumia, kuten Smith myös on tehnyt.²⁵⁹

Teatterin naturalismia käsittelevän oppikirjan kirjoittajat Kenneth Pickering ja Jayne Thompson puolestaan liittävät *verbatim*-teatterin realismiin perinteeseen, jossa pyritään tuomaan pala todellisuutta näyttämölle sellaisena kuin se havaitaan.²⁶⁰ Brechtiläinen ja naturalistinen teatteri suhtautuvat tyylilajeina toisiinsa kuin tuli ja vesi, mutta episteemiseltä kannalta molempia yhdistää pyrkimys tietoon ja analyttiseen ymmärrykseen. Keinot ovat kuitenkin erilaiset. Siinä missä naturalisti pyrkii uskollisesti toistamaan empiiristä havaintoa todellisuudesta,

²⁵³ Linnapuomi 2015.

²⁵⁴ Smith: *Let me down easy*. <https://www.youtube.com/watch?v=uQ1OyKy9FwM>.

²⁵⁵ Junttila 2012, 114-115., Taylor 2003, 230.

²⁵⁶ Junttila 2012, 114.

²⁵⁷ Taylor 2003, 230.

²⁵⁸ Taylor 2003.

²⁵⁹ Forsyth 2009, 140-150.

²⁶⁰ Pickering – Thompson 2013, 211-216.

brechtiläinen näyttelijä toimii katukohtauksen²⁶¹ silminnäkijän tavoin ja suodattaa kertomukseensa vain sen, mikä on oleellista valitun näkökulman kannalta.

Verbatim-tekniikka muistuttaa kieltämättä naturalismia siinä, että siihen liittyy materiaalin valikoimattomuus toisin kuin Brechtin katukohtauksessa. Jokainen tauko, yskähdytys ja äänenpaino toistetaan ikään kuin kaikki puheeseen sisältyvät ilmiöt olisivat merkityksellisiä. Silti kukaan ei voi tietää, miksi haastateltu on tallellut puheessaan, toistanut sanoja tai vaiennut kesken lauseen. Oleellista ja epäoleellista informaatiota ei lähtökohtaisesti erotella toisistaan, vaan kaikki on yhtä arvokasta tietoa. Tämä tuo mieleen Richard Sennettin käsityksen varhaisen realismin epistemologiasta, missä ”kaikki on merkityksellistä koska mikä tahansa voi olla merkityksellistä.”²⁶² Yksityisen ja julkisen sfäärin erottuessa toisistaan porvarillisessa kulttuurissa, ihmisen käyttäytymistä alettiin Sennettin mukaan tulkita ilmaisuna hänen sisäisestä persoonallisuudestaan. 1800-luvun naturalistinen teatteri pyrki havaittavissa olevan ulkopinnan avulla kuvaamaan eräänlaisia oireita henkilöiden ja tapahtumien todellisesta luonteesta.

Naturalismille ominainen tieteellinen materialismi ja selittämiseen pyrkivä asenne eivät yleensä kuulu postmoderniin ja draamanjälkeiseen nykyteatteriin, mutta *verbatim*-tekniikan voi ajatella hyödyntävän kulttuurissa vahvasti elävää realismin perinnettä ja inhimillistä taipumusta olettaa erillisten asioiden välille syy-yhteyksiä. Se ikään kuin houkuttelee katsojat tulkitsemisen leikkiin, mutta jättää kuulijan vastuulle päätellä, mitä hänen tulee ottaa huomioon jos mitään. Paljastaako yksiminen valehtelun vai saiko puhuja roskan kurkkuunsa? Tämä tiedollinen epävarmuus saattaa olla yksi selitys siihen, miksi *verbatim*-teatteri usein pitää katsojan otteessaan, vaikka teatterilliset tehot olisi minimoitu. Englantilainen näyttelijä Robin Soans ehdottaa omien kokemustensa perusteella, että yleisön rooli tulee tavallista aktiivisemmaksi, koska haastattelutilanne ikään kuin toistuu esityksessä ja katsoja kokee puhujan uskoutuvan itselleen henkilökohtaisesti.²⁶³

Kuka voi puhua toisen puolesta?

Q-teatterin *Ruusulankatu 10* kuvasi Helsingin Töölöön sijoitetun, syrjäytyneille ja päihdeongelmallisille miehille tarkoitetun asumispalveluyksikön asukkaita heidän kanssaan tehtyjen haastattelujen pohjalta. Taustalla oli asuntolan naapurustosaan herättämä voimakas vastustus ja mediassa leviävät virheelliset tiedot, jotka vahvistivat ennakkoluuloja. Yleisötyön puitteissa tehty esitys syntyi Töölö-liikkeen ja asuntolaä ylläpitävän Sininauhasäätiön aloitteesta. Sen tavoitteena oli rauhoittaa tilannetta ja antaa töölöläisille oikeampaa informaatiota yksikön olosuhteista ja asukkaista.

²⁶¹ Katukohtaus-esimerkissään Brecht pitää liikenneonnettomuuden silminnäkijän todistusta ihanteellisena esityksenä, koska kertoja pyrkii selittämään tapahtunutta poliisille mahdollisimman informatiivisesti. Samalla tavalla näyttelijän tulee suunnata kaikki toimintansa ainoastaan siihen, mikä on tärkeää esityksen viestin kannalta. (Brecht 1991, 117-124.)

²⁶² Sennett 1978, 21.

²⁶³ Hammond and Steward 2008, 23.

Ohjaaja Jonna Wikström toteutti haastattelut työpajatyypisinä tapaamisina, jotka jatkuivat puolentoista vuoden ajan. Esityksessä nähtiin katkelmia tapaamisissa kuvatuista videoista, mutta pääasiassa asukkaiden puheet oli litteroitu kahden miesnäyttelijän esitettäväksi. He eivät olleet itse tavanneet haastateltavia, vaan lähtivät liikkeelle Wikströmin editoimasta sanallisesta tekstistä, ikään kuin se olisi ollut normaali näytelmä.²⁶⁴ Alkuperäinen puhe kierrätettiin siis kirjoituksen kautta, jolloin näyttelijät saivat fiktiivistä vapautta ymmärtää puhujan motiiveja ja tuntemuksia. Tämä poikkesi jossain määrin muiden, yhteiskunnallisempiin kysymyksiin suuntautuneiden dokumenttiteatterin tekijöiden lähtökohdista, joihin kuului ehdoton pidättäytyminen psykologisista oletuksista.²⁶⁵ Wikström kertoi pitäneensä miesten henkilökohtaisia tarinoita yhteiskunnallista keskustelua tärkeämpinä ja halunneensa osoittaa heidän kohtaloidensa monimuotoisuuden: syrjäytymiseen ei ollut yhtä kaikenkattavaa sosiologista selitystä vaan asuntolaan oli päädytty hyvin erilaisia reittejä pitkin.²⁶⁶ Vastaavasti esityksessä ei etsitty helposti tunnistettavia tyyppejä vaan yksilöllisiä ihmisiä, joiden kohtaloihin katsojien toivottiin samaistuvan.

Näyttelijöiden asenne oli silti enemmän toteava kuin eläytyvä, mikä antoi tekstille vakuuttavuutta. He ylläpitivät tietoisuutta esitystilanteesta muun muassa katsomalla suoraan yleisöön, välttämällä kuvittavaa toimintaa ja vahvojen tunnetilojen esittämistä. Itselleni juuri se tarjosi samaistumispintaa ja ohjasi minua samalla suhtautumaan kerrottuihin tarinoihin rationaalisesti. En niinkään eläytynyt rankkoihin kokemuksiin, vaan karismaattiseen näyttämöhahmoon, joka kertoo elämästään etäännytetysti. Minulle syntyi mielikuva henkilöstä, joka on päässyt vaikeuksiensa yli ja pystyy nyt tarkastelemaan menneisyyttään välimatkan takaa.

Verratessani näyteltyjä hahmoja mainosvideossa²⁶⁷ näkyviin asukkaisiin sain vaikutelman, että näyttelijät olivat loiventaneet esikuviansa habitusta antamalla heille kesymmän ulkomuodon ja puhenuotin. Ohjaaja vahvasti tulkinan: ”Itse asiassa mun täytyy sanoa, että joistain tyypeistä tein tietoisesti paremman kuvan, kuin mitä he ehkä todellisuudessa ovat.”²⁶⁸ Kun muistaa, että esityksen tavoitteena oli hyväksyvän ja suvaitsevan asenteen herättäminen yleisössä, tämä tuntuu tarkoituksenmukaiselta. Lainaamalla asumispalveluyksikön asukkaille ”siis-timmät” ruumiit näyttelijät tekivät heistä helpommin lähestyttäviä ja tutumpia, mikä myös vähensi kiusallista tunnetta toisten elämän tirkistelemisestä. Toisaalta voi kysyä, rakennettiinko todellisista henkilöistä tekijöiden ja oletetun yleisön arvomaailman mukaista mielikuvaa. Hukattiinko silloin myös jotain siitä pelottavasta vieraudesta, jonka kohtaamiseen esitys pyrki?

Ruusulankatu 10 tuo myös mieleen teatteritutkija Freddie Rokemin esittämän ajatuksen näyttelijästä menneisyyden traagisten tapahtumien todistajana.²⁶⁹ Rokem käyttää esimerkkinä holokaustia kuvaavia esityksiä, joiden alkuperäiset todistajat, keskitysleirien kuolleet uhrin eivät itse kykene kertomaan kohtalostaan.

²⁶⁴ Wikström 2014

²⁶⁵ Kuparinen 2013, 87. Linnapuomi 2015.

²⁶⁶ Wikström 2014.

²⁶⁷ <https://vimeo.com/67797956>

²⁶⁸ Wikström 2014.

²⁶⁹ Rokem 2000.

Siksi jonkun pitää astua heidän paikalleen todistamaan tapahtumista. Rokemin keskeinen väite on, että historialliset esitykset ovat ontologisia hybridejä, joissa näyttelijä luo aieman tapahtuman uudelleen oman ruumiinsa kautta, jolloin esitetty teksti on hänelle yhtä aikaa vieras ja oma.²⁷⁰ Näyttelijästä tulee ”hyperhistorioitsija”, joka toimii yhdistävänä linkkinä menneisyyden ja nykyisyyden välillä ja mahdollistaa tapahtumien ja henkilöiden ilmaantumisen uudelleen teatterin keinoin.²⁷¹ Esityksestä tulee eräänlainen ylösnousemusriitti, jossa poissa olevalle uhrille palautetaan kyky puhua menneisyydestä.²⁷²

Vaikka dokumenttiteatteri Rokemin mukaan eroaa historian esittämisestä ajankohtaisten aiheiden ja realismiin liittyvän perinteen vuoksi,²⁷³ ehdotan että se voi joskus toimia vastaavalla tavalla antaessaan äänen ihmisille, joiden kokemukset ovat jollain muulla tavoin kaukana katsojien elämänpiiristä. He eivät välttämättä ole kuolleita, mutta eivät syystä tai toisesta kykene itse puhumaan kokemuksistaan. Historiaan liittyvä ajallinen etäisyys voi korvautua sosiaalisella ja psykologisella välimatkalla, joka erottaa hyvinvoivan keskivertoyleisön nykyajassa elävistä, mutta näkymättömiksi ja mykiksi jäävistä syrjäytyneistä ihmisryhmistä, kuten Ruusulankatu 10:n asukkaista. Asunnottoman päihteidenkäyttäjän ja katsojan väliin asettuva näyttelijä voi myös toimia eräänlaisena tulkkina, joka suodattaa näkyviin yleisinhimillisen kokemuksen ennakkoluuloja herättävän ulkokuoren alta.

Näkymättömien todistajien tarinat olivat pääosassa myös Jeanette Björkqvistin käsikirjoittamassa ja Marcus Grothin ohjaamassa esityksessä *Kvinna till salu* Svenska Teaternissa. Lukiotason koulukiertueella esitettäväksi suunniteltu näytelmä käsitteli prostituutioon liittyvää ihmiskauppaa erittäin informatiivisesti, lähes luentomaisesti. Jo teatterin kotisivuilla varoitettiin, ettei esitys toisi hyvää oloa katsojilleen samalla kun muistutettiin, että kyse on Suomessa tällä hetkellä tapahtuvista asioista. Materiaali oli koottu kirjallisuudesta, haastatteluista ja todellisten oikeudenkäyntien pöytäkirjoista, joskin mahdollisten fiktiivisten lisäysten osuus jäi katsojalle avoimeksi. Lähes kaikki esityksessä puhuttu teksti oli luettavissa käsiohjelmasta, jonka saattoi myös vapaasti tulostaa netistä. Esityksen uskottavuus perustui näyttelijöiden läsnäoloon tiedonvälittäjinä. He esiintyivät omina siviilipersonoinaan, olivat selvästi hyvin perehtyneet aiheeseen ja halusivat valistaa katsojiaan. Jollain lailla he myös tuntuivat minimoivan taiteellisen tehonsa näyttelijänä. He olisivat epäilemättä kyenneet uskottavasti näyttelemään prostituutioon pakotettujen naisten kertomuksia ja siten herättämään asianmukaisia säälin ja kauhun tunteita, mutta luultavasti se olisi siirtänyt esityskokemusta fiktion puolelle. Vaikka olisin ehkä silloin katsojana eläytynyt vahvemmin ihmisarvon menetyksen tunteisiin, olisin voinut myös helpottua esityksen päätyttyä, koska kokemus olisi viime kädessä ollut teatterin luomaa harhaa. Nyt järkyttävintä eivät olleet tarinat itsessään vaan se, että ne tiesi todellisuudeksi, joka jatkui kadulla teatterin ulkopuolella.

²⁷⁰ emt. 195.

²⁷¹ emt. 13.

²⁷² emt. 205.

²⁷³ emt. 7.

Silti näyttelijät oman kokemukseni mukaan toimivat Rokemin tarkoittamina ruumiillisina linkkeinä alkuperäisen kertojan ja yleisön välissä. Heidän kauttaan tekstistä tuli ihmisen puhetta toiselle abstraktin informaation sijaan. Rokem puhuu runsaasti teatterin energioista, mikä saattaa vaikuttaa mystiseltä käsitteeltä vaikka ilmiön olemassa olon monet tutkijat myöntävät.²⁷⁴ Kyse on ymmärtääkseni niistä mentaalista prosesseista, joiden kautta esiintyjät ja katsojat kokevat näyttämön materiaaliset tapahtumat mielekkäiksi ja merkityksellisiksi tavoilla, jotka ylittävät niiden tavanomaisen havaitsemisen. Se mahdollistaa myös sen, että esityskokemuksen avulla katsoja kokee saavansa kosketuksen sellaisiin tapahtumiin ja henkilöihin, jotka muuten ovat hänen ulottumattomissaan.

Voisi ehkä sanoa, että näyttelijöiden ”hyperhistoriallinen” arvovalta tuli osaksi esitystä siksi, että pelkistetty teatteritilanne kehysti heidät näyttelijöiksi ja yleisön katsojiksi. Tekisi mieli ehdottaa, että näyttelijät luopuivat normaaleista esittämisen välineistään, mutta käyttivät hyväkseen auraattista läsnäoloaan sitouttaakseen katsojat tilanteeseen. Näyttelijän kyky ruumiillistaa toista ihmistä jäi ikään kuin käyttämättä, mutta se oli läsnä katsojan tietoisuudessa esityksen toteutumattomana potentiaalina, ikään kuin purkautumattomana energiana. Se teki kerrotut asiat todellisemmiksi kuin pelkkä rationaalinen tietoisuus niiden faktisuudesta, minkä tavallinen luento olisi välittänyt.

Usein todetaan, että katsojan mielikuvitus täydentää sen, mikä jää eksplisiit-
tisesti esittämättä ja juuri se tekee teatteri-illuusiosta todentuntuisen. Tässä tapauksessa esittämättä ja ääneen lausumatta jäi asioita, joita harva katsoja voi tai haluaa kuvitella loppuun saakka. Kuvittelukyvyn tuleminen omille rajoilleen on liminaali kokemus. Se johti kenties paradoksaalisesti vahvempaan tunnekokemukseen, koska katsojana törmäsin omaan kyvyttömyyteni kohdata tai edes kuvitella esityksen takana olevaa todellisuutta ja juuri se teki esityksen sisällöistä todellisia.

Tavalliset ihmiset esityksen tekijöinä ja materiaalina

Yksi selkeästi erottuva dokumentaarisuuden muoto on esiintyjien omakohtaisten tarinoiden ja kokemusten esittäminen. Se liittyy usein harrastajaesiintyjien käyttämiseen, sillä heidät koetaan lähtökohtaisesti autenttisiksi samalla kun tajutaan käsitteen eettinen ja ontologinen ongelmallisuus.²⁷⁵ Saksalainen Rimini Protokoll on luultavasti tunnetuin tavallisia ihmisiä systemaattisesti käyttävä ryhmä, joka on tuonut lavalle mm. istanbulilaisia roskankerääjiä²⁷⁶ ja Berliinin asukkaita²⁷⁷ ikään kuin todisteina omasta olemassaolostaan ja ympäristöstään. Tällaisissa esityksissä voi nähdä yhtymäkohtia sellaiseen kansalaisjournalismiin, jossa toimittajat ottavat tavallisia ihmisiä mukaan uutisten tekemiseen.²⁷⁸ Toisaalta ne tulevat lähelle erilaisia soveltavan ja osallistavan teatterin muotoja, jotka kansalaisjournalismin

²⁷⁴ Mm. Fischer-Lichte 2008, 58-59.

²⁷⁵ Gröndahl, J. 2015.

²⁷⁶ http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project_4732.html

²⁷⁷ http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project_2417.html

²⁷⁸ Heikkilä 2001, Ahva 2010.

tavoin pyrkivät edistämään uudenlaista yhteisöllisyyttä ja aktiivista toimijuutta nykyaikaisessa yhteiskunnassa.²⁷⁹

Yhteisöllisille teatteriprojekteille on tyypillistä, ettei tärkeintä ole yleisölle esitettävä lopputulos vaan itse osallistumisen prosessi ja sen vaikutukset osallistujiin. Katsojien ja esiintyjien, ammattitaiteilijoiden ja harrastajien väliset rajat ja hierarkiat pyritään hävittämään tai järjestämään uudelleen.²⁸⁰ Projektin vetäjien tehtävä on houkutellessa osallistujien omakohtaista tietoa esiin ja ohjata sitä kollektiivisen työprosessin kautta yhteisesti koettavaan muotoon. Dokumentaarisuuden kannalta se merkitsee tiedon rakentumista ”alhaalta ylös” siten, että tavalliset ihmiset nähdään oman elämänsä asiantuntijoina, ei tutkimuksen kohteina. Jos projekti päättyy julkiseen esitykseen, tehdään usein osallistujien tarinoiden lisäksi näkyväksi tekemisprosessia ja siihen liittyvää pyrkimystä demokraattisesti toimivaan keskusteluyhteisöön. Useammassa näkemässäni esityksessä oli kohta, jossa joku esiintyjistä alkaa kyseenalaistamaan koko projektin mielekkyyttä ja työtapoja.

Kun ammattinäyttelijä esittää omaa siviilipersoonaansa, kääntyy kysymys nopeasti sosiaalisten roolien monikerroksisuuteen. Esimerkiksi Noora Dadu totesi, ettei hän kokenut omaelämäkerrallisen *Minun Palestiinani* –esityksen poikkeavan lähtökohtaisesti muista roolitöistään.²⁸¹ Hänen mukaansa nykynäyttelemisen metodeihin kuuluu jatkuva pelaaminen esiintymisen eri tasoilla toisin kuin perinteisemmissä metodeissa, missä oma itse erotetaan näyttämöhenkilöstä. Ajatus saa nopeasti filosofista kantavuutta, koska kyse ei ole ainoastaan teatterin sisäisestä tyylistä, vaan postmodernista ihmiskäsityksestä, jonka mukaan minuus rakentuu jatkuvasti tilanteiden mukaan eikä kenelläkään ole pysyvää itseä, jonka vastakohtaksi voisi omaksua erillisen roolin. Tämä pätee tietenkin myös harrastajaesiintyjiin, mutta heillä ei ole ammattimaista tekniikkaa rooliensa hallitsemiseen, mikä tekee heitä osallistavat produktiot erityisen kiinnostaviksi ja monikerroksisiksi.

Kansallisteatterin Kiertuenäyttämö ja Yleisötyöosasto ovat tehneet esityksiä muun muassa pakolaisten, vankien ja Helsingin lähiöiden asukkaiden kanssa. Helsingin kaupungin rahoittamassa kolmivuotisessa yleisötyöohjelmassa *Reittejä Kontulaan* kutsuttiin paikallisia asukkaita osallistumaan avoimiin taidetyöpajoihin ja niiden kautta esityksen tekemiseen. Järjestyksessä toinen produktio, *Matkakohteena Kontula* syksyllä 2014 oli tyypillinen paikkasidonnainen esitys, jossa katsojia kuljetettiin ”teatterillisella opaskierroksella” ostoskeskuksessa ja sen ympäristössä. Kukin esiintyjä kertoi henkilökohtaisia muistojaan ja kokemuksiaan ostarista niihin liittyvissä paikoissa. Katsojan kannalta mikään ei ollut kokonaan faktista tai fiktiivistä. Esitystilanne asetti esiintyjät lähtökohtaisesti normaalista arki-minästä poikkeaviin rooleihin Kontulan asukkaiden edustajina ja Kansallisteatterin projektin osallistujina. Toisaalta he olivat autenttisia kontulalaisia ja heidän amatööriytensä toimi uskottavuuden takuuna, koska se osoitti, ettei heillä ollut koulutetun näyttelijän muuntautumistaitoa.²⁸² Rutinoituneen itsevarmuu-

²⁷⁹ Ventola 2013.

²⁸⁰ Ventola 2013.

²⁸¹ Dadu 2015.

²⁸² Heinonen ja J.Gröndahl 2015.

den puute toi esittämisen tekona näkyviin: tulin katsojana tietoiseksi esiintyjien keskittymisestä tehtäväänsä, mikä korosti heitä läsnä olevina kehollisina ihmisinä.

Julkisesti yleisölle esitettävät produktiot muodostivat haasteen projektin ohjaaja Eveliina Heinoselle,²⁸³ koska esiintyjien dokumentaarisuus oli eräällä tavalla mahdoton yhtälö. Jotta produktio ylipääntensä voitaisiin toteuttaa, pystymetsästä tuleville osallistujille on opetettava ainakin minimimäärä näyttölemisen valmiuksia. Opittu taito tekee esiintymisestä roolisuorituksen, jolloin amatööriin enemmän tai vähemmän kuviteltu ”aitous” alkaa kadota. Toisaalta tästä kaikesta syntyi moninkertainen kehysten tai esiintymisen tasojen päällekkäisyys, mikä viime kädessä oli produktioiden taiteellisten tavoitteiden mukaista. Esiintyjät esittivät kuvitteellista itseään, mutta eivät selvinneet roolistaan paljastumatta itsekseen sellaisella tasolla, joka oli koettavissa esityksen puitteissa autenttisena ja siksi kiinnostavana.

Matkakohteena Kontula käytti myös olemassa olevaa reaalityodellisuutta kehystämällä koko ostoskeskuksen teatteriksi, ja tulemalla vastaavasti osaksi siellä liikkuvien lauantai-iltapäivää. Tekijöiden mielestä kyse oli julkista tilaa koskevasta neuvottelusta, siitä kenelle ostari henkisesti kuuluu ja mitä siellä voi tehdä. Suhde todellisuuteen ei ollut siis vain dokumentoiva, vaan myös teko performatiivisessa mielessä, koska se vaikutti ympäristöönsä, joka edelleen reagoi takaisin. Tekijöiden mukaan eri esityskerrat saattoivat erota toisistaan paljon. Esimerkiksi silloin kun itse olin katsomassa, pubista palaava iloinen ohikulkija liittyi hetkeksi esiintyjiin. Yllätyin myös, kun lähes alaston, huomattavan hyvävartaloineen mies astui ostarissa sijaitsevan uimahallin terassille keskelle näkökenttääni. Tekijät kertoivat kantaneensa huolta mahdollisista järjestyshäiriöistä ja totesivat että elävä ympäristö toi esityksiin suhteellisen ison arvaamattomuuden, jopa jonkinasteisen vaaran momentin.

Lopuksi: miten tieto syntyy esityksessä?

Fischer-Lichten mukaan sattumanvaraisuudesta ja epävarmuudesta on tullut esitystaiteen keskeinen aspekti 1960-luvulta eteenpäin.²⁸⁴ Vastaavasti Aaltonen korostaa kontrolloimattomien, yllätyksellisten ja kieleen palautumattomien elementtien tärkeyttä nykyaikaisessa dokumenttielokuvassa.²⁸⁵ Fischer-Lichte puhuu performatiivisesta käänteestä, joka on hänen mukaansa 1960-luvulta lähtien muuttanut käsitystä siitä, miten taideteos kommunikoi katsojalle.²⁸⁶ Yleisön ratkaisevaa roolia ei ole ainoastaan tunnustettu vaan sitä on rohkaistu. Kyse on paljolti samasta asiasta, kuin teatterin draamanjälkeinen siirtymä kohti esitystapahtuman vuorovaikutusta, jonka avulla pyritään konstituoimaan uutta, tässä-ja-nyt läsnä olevaa todellisuutta, ei representoimaan poissaolevia, vakaita merkityksiä.

Esityksen ja katsojien välille syntyy jatkuva takaisinkytkentä, jota Fischer-Lichte nimittää vuorovaikutussilmukaksi (*feedback loop*). Se tekee esitystapahtumasta

²⁸³ Heinonen 2015.

²⁸⁴ Fischer-Lichte 2008, 39.

²⁸⁵ Aaltonen 2006, 45.

²⁸⁶ Fischer-Lichte 2008, 20-21.

ennakoimattoman ja auto-poieettisen eli itseään ylläpitävän ja itseensä viittaavan systeemin.²⁸⁷ Kyse on ratkaisevasti erilaisesta strategiasta, kuin perinteinen fiktiivisen draaman suljettu maailma, jonka tapahtumiin yleisö eläytyy. Se mitä havaitsemme näyttämöllä ei ole tulkittavissa merkeiksi todellisista mutta näkymättömistä, ikään kuin syvemmällä tasolla sijaitsevista ilmiöistä. Ennalta annettujen ja sisältöjen sijasta nykyesityksen ajatellaan viittaavan vain omaan materiaaliseen läsnäoloonsa. Se voi kuitenkin herättää monensuuntaisia arvaamattomia reaktioita ja assosiaatioita, jolloin esitys tuottaa sisältönsä vasta oman tapahtumisensa kautta. Samalla katsoja joutuu aiempaa aktiivisemmin ottamaan vastuuta näistä sisällöstä, joskus myös teoksen muodosta osallistumalla itse toimintaan.

Teatterintutkija Janne Tapper on esittänyt tärkeän oivalluksen siitä, miten teatteritaide 1980-luvulta lähtien on omaksunut systeemisen toimintalogiikan.²⁸⁸ Se kääntää perinteisen tuotantoprosessin sikäli ympäri, että tekijät eivät määritä teoksen sisältöjä ennalta vaan antavat niiden rakentua toisiinsa törmäilevien ennakoimattomien ilmiöiden vuorovaikutuksen tuloksena. Tapper on analysoinut kehitystä siirtymänä transsendenssifilosofiasta immanenssifilosofiaan, joka on ”tärkeä aspekti myöhäiskapitalismin suhteiden ja ilmaisujen muotoutumisessa”.²⁸⁹ Se tarkoittaa, että nykykulttuurissa asioiden ymmärrys perustuu immanenssiin eli siihen, miten ne ilmenevät aisteille. Fyysisen ja materiaalisen läsnäolon takaa ei enää uskota löytyvän transsendentaaleja, aistimaailman ja inhimillisen tiedon ulkopuolella olevia kriteerejä. Havaintomme on ikään kuin mykkä: se ei kykene välittämään metafysisistä tietoa syvemmistä totuuksista. Kärjistetysti sanoen, asiat eivät silloin ole enempää kuin miltä ne näyttävät ja niiden arvo palautuu siihen kuinka niitä voidaan käyttää. Se merkitsee, että kieltä ja muita merkitysjärjestelmiä on alettu pitää performatiivisina systeemeinä, jotka tekevät, suorittavat ja toteuttavat asioita.²⁹⁰ Kun kieli irtautuu transsendentaalisesta alkuperästään, väitteiden arvo ei määrity niiden totuudellisuuden vaan tehokkuuden mukaan, eli sen perusteella, mitä ne voivat saada aikaiseksi.²⁹¹

Dokumentaariseen teatteriin sovellettuna tämä voisi tarkoittaa esityskokonaisuuden ajattelemista tiedonmuodostuksen prosessina, jossa aineiston kerääminen, sen esittäminen ja vastaanottaminen tuottavat jatkuvasti uutta tulkintaa. Fischer-Lichten ehdottama katsojan ja esityksen välinen vuorovaikutussilmukka²⁹² muistuttaa episteemiseltä kannalta hermeneuttista kehää.²⁹³ Näin ajatellen dokumentaarisinaan produktio ei pyrkisi esittämään entuudestaan olemassa olevaa tietoa vaan tuottamaan aineksia uuden ymmärryksen rakentamiseen. Käsitys dokumentista faktisen tiedon lähteenä kääntyisi sen tuottamien assosiaatioiden ja johtopäätösten moneudeksi. Lopputuloksena ei syntyisi mitään yksiselitteistä ja

²⁸⁷ emt. Mm. 39; 130-131; 150.

²⁸⁸ Tapper 2012.

²⁸⁹ Tapper 2015, 173.

²⁹⁰ emt. 180-181.

²⁹¹ katso myös: Lyotard 1979.

²⁹² Fischer-Lichte 2008, 154.

²⁹³ Hermeneuttinen kehä tarkoittaa, että ihmisen ymmärrys rakentuu jatkuvana spiraalimaisena liikkeenä aiemman tiedollisen horisontin ja uusien yksittäisten havaintojen välillä. Uudet havainnot ymmärretään aiemman tiedon perusteella, mutta ne muuttavat käsityksiämme, mikä pakottaa taas tarkistamaan havaintojen tulkintaa.

pysyvää, vaan ainoastaan jatkuvasti käynnissä olevan prosessin välivaiheita, jotka haastavat toisiaan, mutta palautuvat todellisuudesta tehtyihin havaintoihin.

Tämä muistuttaa Mark Johnsonin pohdintaa siitä, miten taiteellista toimintaa voidaan pitää tietoa tuottavana tutkimuksena.²⁹⁴ Yhteys ei ole yllättävä, koska taiteellinen tutkimus ja dokumentaarisuuden uusi nousu ovat molemmat 2000-luvun ilmiöitä. John Deweyn pragmatistiseen filosofiaan nojaten Johnson korostaa tiedon prosessiluonnetta erotuksena propositionaalisista väitteistä. Deweyn epistemologian ytimessä on ajatus, että tietäminen syntyy ihmisen vuorovaikutellisesta toiminnasta ja kokemuksesta ympäröivän maailman kanssa, jolloin se on lähtökohtaisesti muuttuvaa ja epävarmaa.²⁹⁵ Johnsonin näkemys konkretisoituu siinä, miten substantiivisen *tieto*-sanana (*knowledge*) sijasta tulisi puhua *tietämisestä* verbinä (*knowing*). Toisin sanoen, fokus tulisi siirtää pysyvien objektin kaltaisista tosiasioista niitä koskevaan aktiiviseen ymmärtämiseen tekona ja toimintana.

Minkälainen esitysstrategia syntyy, kun tätä sovelletaan dokumentaariseen teatteriin? Ehdotan että se perustuu epistemologiseen käsitykseen tiedosta yhteisenä toimintana, jossa rakennetaan eri suuntiin avautuvaa, jatkuvasti muuttuvaa ymmärrystä. Dokumentaarista aineistoa ei suhteuteta olemassa oleviin totuuksiin, vaan niihin johtopäätöksiin, joita sen pohjalta voi syntyä ja jotka edelleen vaikuttavat sosiaaliseen todellisuuteen. Fokus ei ole menneessä vaan tulevassa: ei pysyvissä faktoissa vaan muuttuvassa toiminnassa. Tiedon arvo on silloin siinä, mitä se kykenee tekemään tai kuinka sitä käytetään. Silloin epistemologian rinnalle nousee eettinen kysymyksenasettelu: totuus näyttäytyy valintana, joka koskee myös katsojaa yksilönä.

²⁹⁴ Johnson 2012.

²⁹⁵ Dewey 1999 (1929).

Lähteet

- Aaltonen, Jouko. 2006. *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa. Dokumentti-elokuva ja sen tekoprosessi*. Helsinki: Like.
- Ahva, Laura. 2010. *Making News with Citizens*, Tampere: Tampere university press.
- Altman, Rick. 2002. *Elokuva ja Genre*. Suomentaneet Kimmo ja Silja Laine. Tampere: Vastapaino. (Alkuteos *Film/Genre* 1999.)
- Auslander, Philip. 1992. *Presence and Resistance. Postmodern amd Cultural Politics in Contemporary American Performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Balme, Christopher B. 2015. *Johdatus teatteriin*. Suomentanut Pirkko Koski. Helsinki: Like. (Alkuteos *The Cambridge Introduction to Theatre Studies* 2008.)
- Baudrillard, Jean. 1983. *Simulations*. Englanninkielinen käännös Paul Foss, Paul Patton ja Philip Beitchman. USA: Semiotext[e].
- Brecht, Bertolt. 1991. *Kirjoituksia teatterista*. Suomentaneet Anja Kolehmainen, Rauni Paalanen ja Outi Valle. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, VAPK-kustannus.
- Carlson, Marvin. 2001. *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Dewey, John. 1999. *Pyrkimys varmuuteen*. Suomentanut Pentti Määttänen. Helsinki: Gaudeamus.
- Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The Transformative Power of Performance*. Trans. Saskya Iris Jain. London and New York: Routledge.
- Forsyth, Alison – Chris Megson. (toim.) 2009. *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Forsyth, Alison. 2009. "Performing Trauma: Race Riots and Beyond in the Work of Anna Deavere Smith." Teoksessa Forsyth, Alison & Chris Megson. (toim.) 2009. *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 140-150.
- Hammond, Will - Steward, Dan (toim.). 2008. *Verbatim, verbatim, contemporary documentary theatre*. London: Oberon Books.
- Heikkilä, Heikki. 2001. *Ohut ja vankka journalismi*, Tampere: Tampere University Press.
- Johnson, Mark. 2012. "Embodied Knowing through Art". Teoksessa Michael Biggs & Henrik Karlsson (toim.) *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London and New York: Routledge, 141-151.
- Julkisen sanan neuvosto: Journalistin eettiset ohjeet.
http://www.jsn.fi/journalistin_ohjeet/ (Luettu 25.3.2016)
- Junttila, Janne. 2012. *Dokumenttiteatterin uusi aalto*. Helsinki: Like.
- Kuparinen, Susanna. 2013. *Monologisuudesta moniäänisyyteen. Journalistinen dokumenttiteatteri yhden totuuden maassa*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, MA opinnäyte, ohjaustyön koulutusohjelma.
<https://helda.helsinki.fi/handle/10138/39566> (Luettu 24.3.2016)
- Lehmann, Hans-Thies. 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Suomentanut Riitta Virkkunen. Helsinki: Like.
- Lehtisalo, Anneli. 2011. *Kuin elävinä edessämme. Suomalaiset elämäkertaelokuvat populaarina historiakulttuurina 1937-55*. Helsinki: SKS-kirjat.
- Lehtonen, Mikko, Valaskivi, Katja, Kuusela, Hanna. (toim.) 2014. *Tehtävä kulttuurille. Talouden ja kulttuurin muuttuvat suhteet*. Tampere: Vastapaino.
- Liotard Jean-Francois, 1985. *Tieto Postmodernissa yhteiskunnassa*. Suomentanut Leevi Lehto. Tampere: Vastapaino.

- Martin, Carol. (toim.) 2010. *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Houndmill, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Maukola, Riina. 2011. *Elämää suuremmat sankarittaret. Suomalaisen teatterin elämäkeralliset taiteilijahahmot vuosina 2000-2010*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Nikitin, Boris, Schlewitt & Carena, Brenk, Tobias. (toim.) 2014. *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*. Berlin: Verlag Theatre der Zeit.
- Nikitin, Boris. 2014. "Der unzuverlässige Zeuge". Teoksessa Nikitin, Boris, Schlewitt & Carena, Brenk, Tobias. (toim.) 2014. *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*. Berlin: Verlag Theatre der Zeit, 12-19.
- Pickering, Kenneth & Thompson, Jayne. 2013. *Naturalism in Theatre. Its Development and Legacy*. Houndmill, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Reinelt Janelle, 2009. "The Promise of Documentary". Teoksessa Forsyth, Alison & Chris Megson. (toim.) 2009. *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 6-23.
- Reinelt, Janelle, 2010. "Towards a Poetics of Theatre and Public Events: In the Case of Stephen Lawrence." Teoksessa Martin, Carol. (toim.) 2010. *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 27-44.
- Rokem, Freddie. 2000. *Performing History. Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Renov, Michael. (toim.) 1993. *Theorizing Documentary*. New York and London: Routledge.
- Renov, Michael. 1993 "Introduction: The Truth about Non-Fiction." Teoksessa Renov, Michael. (toim.) 1993. *Theorizing Documentary*. New York and London: Routledge, 7-11.
- Rosen, Philip. 1993 "Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts". Teoksessa Renov, Michael. (toim.) 1993. *Theorizing Documentary*. New York and London: Routledge, 58-89.
- Ruuskanen, Annukka (toim.) 2010. *Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like. 22-39.
- Schlewitt, Carena – Brenk, Tobias. 2014. "Vorwort." Teoksessa Nikitin, Boris, Schlewitt & Carena, Brenk, Tobias. (toim.) 2014. *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*. Berlin: Verlag Theatre der Zeit, 7-11.
- Sennett, Richard. 1978. *The Fall of Public Man*. New York: Vintage Books.
- Tapper, Janne. 2012. *Jouko Turkan Teatterikorkeakoulun kauden yhteiskunnallinen kontekstuaalisuus vuosina 1982-85*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Tapper, Janne. 2015. "Jon McKenzen esityksen teorian tulkinna: käsitteet pölytys, immanenssi ja hyve." Teoksessa Arlander, Annette, Erkkilä, Helena, Riikonen, Taina, Saarikoski, Helena. (toim.) *Esitystutkimus*. Helsinki: Partuuna, 169-203.
- Ventola, Marjo-Riitta. 2013. *Osallistuva teatteri, laadukas aikalaiskonsepti*. Lisensiaattityö. Helsinki: Teatterikorkeakoulu
http://www.forumartis.fi/tervetaiteilija/PDF/Ventola_Osallistava%20teatteri,%202013.pdf
(Luettu 27.1.2016.)

Artikkelissa käsitellyt esitykset:

- Björkqvist, Jeanette – Groth, Marcus. 2014. *Kvinna till salu*. Svenska teatern i Helsingfors. Näin esityksen 28.2.2105.

Tekijä – teos, esitys ja yhteiskunta

Dadu, Noora. 2015. *Minun Palestiinani. Monologi kahdelle näyttelijälle*. Teatteri Takomo, Helsinki. Näin esityksen 9.4.2015.

Gröndahl, Juho – Heinonen, Eveliina. 2014. *Matkakohteena Kontula. Teatterillinen opaskierros ostarilla*. Kansallisteatteri ja Helsingin kulttuurikeskus. Näin esityksen 6.9.2014. Käytössäni oli myös lyhennetty videotaltiointi.

https://www.youtube.com/watch?v=Re1OZUn_8Fo
(Katsottu 28.1.2016)

Haapala, Laura – Linnapuomi, Satu. 2014. *Työtä päin*. Kouvolan teatteri. Näin esityksen 13.11.2014. Käytössäni oli myös videotaltiointi.

Wickström, Jonna. 2014. *Ruusulankatu 10*. Q-teatteri, Helsinki. Näin esityksen 17.9.2014. Käytössäni oli myös videotaltiointi.

Mainosvideo. <https://vimeo.com/67797956> (Katsottu 27.1.2016)

Porin Teatterinuoret

<http://teatterinuoret.blogspot.fi/2014/08/tyo-tekijaansa-kiittaa.html>
(Katsottu 11.5.2015)

Smith, Anna Deavere. *Let me down easy*

<https://www.youtube.com/watch?v=uQ1OyKy9FwM>

(Katsottu 27.1.2016.)

Rimini Protokoll, kotisivut <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/>

(Katsottu 28.1.2016)

Haastattelut:

Dadu, Noora. 20.4.2015.

Gröndahl, Juho. 16.3.2015.

Haapala, Laura 27.2.2014.

Heinonen, Eveliina. 16.3.2015.

Linnapuomi, Satu. 23.1.2015.

Wickström, Jonna. 3.10.2014.