

JANNE TAPPER

JOUKO TURKAN
TEATTERIKORKEAKOULUN KAUDEN
YHTEISKUNNALLINEN
KONTEKSTUAALISUUS
VUOSINA 1982–1985

VÄITÖSKIRJATYÖ

Helsingin yliopisto

Humanistinen tiedekunta

Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Teatteritiede

2012

Väitöskirja
Helsingin yliopisto,
Humanistinen tiedekunta,
Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos,
Teatteritiede.

Copyright Janne Tapper 2012

ISBN 978-952-93-0117-1

Painopaikka Unigrafia, Helsinki 2012

Sisällysluettelo

Tiivistelmä	6
Abstract	7
Kiitokset	8

1 Johdanto

1.1 Väitöskirjan aihe, problematiikka ja päämäärä.....	10
1.2 Aiempi Turkan kautta käsittelevä tutkimus ja muu aineisto	16
1.3 Turkan kauden yhteiskunnallinen konteksti	22
1.4 Tutkimuksen metodit.....	30
1.4.1 Retorisen tulkintatradition ja narratologian metodit	30
1.4.2 Systemiteoreettiset tulkinnan metodit – autopoiesis.....	40
1.4.3 Heilahdukset ja kompleksisuus	43
1.4.4 ”Säiliö” Turkan kauden teatterin metaforana	54
1.5 Väitöskirjan rakenne	56

2 Turkan kauden taustakonteksti

2.1 Kulttuuripoliittinen mahdollisuusrakenne 1980-luvun Suomessa.....	58
2.2 1960–1970 -lukujen suomalaisen teatterin mahdollisuusrakenne.....	61
2.3 Suomalaisten teatterintekijöiden suhde kulttuuripolitiikan muutokseen 1980-luvulla.....	67
2.4 Oikeutuksen problematiikka teatterin perustana	69
2.5 Vertailutapaus: Ralf Långbacka	76
2.6 Kansallisvaltion murtuma ja politiikan delegitimaatio Jouko Turkan näkökulmasta	78
2.7 Turkan ajattelun, kielen ja maailmankuvan yhteiskunnallisesti kontekstuaaliset muutosprosessit 1970–1980 -luvuilla	85

2.8	Käänteentekevä tapahtuma Helsingin Kaupunginteatterissa	89
2.9	1980-luvun Suomen yhteiskunnallisen muutoskehityksen vaikutukset Turkan teatterikäsitteeseen, teatterin estetiikkaan, muotoon ja toimintatilaan.....	97

3 Työelämän esitys

3.1	Turkan Teatterikorkeakoulun työn esityksen tulkinnan lähtökohdat	102
3.2	Organisatoriset muutokset Teatterikorkeakoulussa Turkan kaudella	110
3.3	Ei ammattitaitoa vaan selviytymistä.....	113
3.4	Persoonallisuuksia, ei roolityön tekijöitä.....	117
3.5	MP3-taideinstituutio.....	120
3.6	Kilpailu	122
3.7	Urheilullisuus	126
3.8	Esittävyden muutokset.....	135
3.9	Ihannetyöntekijän malli.....	145
3.10	Sosiaalisen kapitalismin rakenteet Turkan kauden koulutustoiminnassa	149

4 Turkan kauden maailmankuva – toiminnan ja ajattelun metaforat

4.1	Systemiteoreettiset metaforat Turkan kaudella	161
4.2	Epätasapaino yhteiskunnallisena metaforana Turkan kauden praksiksessa	174
4.3	Turkan kauden epätasapainon systemiteoreettinen analyysi	186
4.4	Turkan kauden epätasapaino mediajulkisuudessa	190
4.5	Turkan kauden teatterin laadulliset muutokset – siirtymä virtuaaliseen aistiavaruuteen – virtuaalisen tilan esityksen systemiteoreettiset viitekehykset.....	200

5 Uuden retoriikan näkökulma virtuaalisen tilan teatteriin

5.1	Attraktoreiden ja uusien näyttämöiden retoriset aspektit	221
5.2	Suomen yhteisöllisyyden pysyvälaatuiset viitekehykset Turkan kauden ruumiillisuuden esityksessä tarkasteltuna Risto Alapuron institutionaalinen perintö -käsitteen ja 1950–1960 -lukujen kirjasotien kautta	226
5.3	Narratiivinen tieto Turkan kauden näyttämönä – kertomus Turkan kauden esityksessä	259
5.4	Turkan kauden kertomuksen painottumisen suhde postdramaattisen teatterin teoriaan	272

6 Johtopäätökset

6.1	Yhteiskunnalliset ilmiöt Turkan kauden teatteritilassa	277
6.1.1	Turkan kauden työn esitys.....	277
6.1.2	Systeemi- ja kaaosteorian mallit Turkan kaudella	281
6.1.3	Ruumiillisuus väen kielioppina, emansipaationa ja tunkeutumisena julkiseen tilaan	284
6.2	Turkan kauden nykyesitystä koskevat johtopäätökset.....	288
6.2.1	Turkan kausi säiliönä	290
6.2.2	Systeemin koherenssin merkitys	291
6.2.3	Ruumiillisuuden merkitys.....	293
6.2.4	Kertomus näyttämönä.....	295
6.3	Lopuksi	297

Tutkimuskirjallisuus ja lähteet

Tutkimuskirjallisuus.....	299
Lähteet	306

Tiivistelmä

Väitöskirjatyöni aihe on Jouko Turkan Teatterikorkeakoulun kauden yhteiskunnallinen kontekstuaalisuus vuosina 1982–1985. Jouko Turkka ilmoitti vuonna 1982 Teatterikorkeakoulun rehtorinkautensa linjapuheessa, että Suomessa oli tapahtunut siirtymä uuteen kulttuurikauteen, ja tämän vuoksi teatterikoulutuksen ja teatterin oli omaksuttava uusia valmiuksia ja keinoja. Sosiologisesta näkökulmasta ohjelman toteuttamiseen liittyvä aineisto osoittaa Turkan soveltaneen teatterikoulutukseen uuden kapitalismin ja uusliberalismin käytäntöjä ja normeja ja rakentaneen koulutus-toiminnan ympäristöstä todellisuussimulaation 1980-luvun Suomen työolosuhteista. Niin ikään omaksutut ja systeemi- ja kaaosteorialle tunnusomaiset holistinen maailmankuva, epätasapaino ja kaaos luovuuden ja kehityksen reunaehtoina reflektoituvat Turkan pedagogiassa ja korkeakoulun organisatorisissa uudistuksissa.

Rinnastan tutkimuksessani Turkan kauden teatterikoulutustoiminnan ja suomalaisen yhteiskunnan muutoskehityksen. Legitimaation, aikakäsityksen ja kertomuksen ja ihminen-maailma -suhteen muutokset vaikuttivat samansuuntaisesti teatterissa ja yhteiskunnassa. Määritän Turkan kauden yhteiskunnalliseksi kontekstuaalisuudeksi tämän sekä teatterikoulutuksessa että 1980-luvun Suomen yhteiskunnassa toteutuneen yhdensuuntaisen maailmankuvallisen muutoksen ja muutosta koskevan kommunikaation: teatteri muunsi ”mustana laatikkona” maailmankuvallisia elementtejä ruumiilliseen muotoon ja toi esille subjektin osaan viittaavia merkityksiä.

Tutkimukseni kuuluu teatteritieteen uutta retoriikkaa soveltavaan amerikkalaisen teatterin nykytutkimuksen alaan. Teatterin retorinen ulottuvuus materialisoi yleisön käytännöt esittäviksi siten että yleisö voi osallistua oman praksiksensa sosiaaliseen tutkimuksen teatterin kautta.

Tutkimukseni sosiologisen perustan rakennan vertailemalla uuden kapitalismin kulttuuria koskevan sosiologisen tutkimuskirjallisuuden aineistoa ja Turkan kauden aineistoa. Tästä materiaalista teen tulkintoja systeemitheorian ja uuden retoriikan teoreettisten mallien viitekehyksissä. Systeemi- ja kaaosteorian käsitteet ja mallit ovat välttämättömät tarkasteltaessa esityksen muotoutumista hallitsemattomasti tietoyhteiskunnan monitekijäisessä aistiavaruudessa. Ilya Prigoginen heilahdus-käsitteellä määrittelen hallitsemattomia dynaamisia muutosprosesseja ja tutkin niitä 1980-luvun Suomen kulttuurisena metaforana.

Turkan johtajankaudesta Teatterikorkeakoulussa tuli eniten kommunikaatiota herättänyt teatteritoiminnan jakso suomalaisen teatterin lähihistoriassa. Sitä voidaan pitää systeemitheorian ja uuden retoriikan paradigmoja soveltaneena teatterillisena maailmankuvan muutosprosessin esityksenä. Määritän Turkan kauden teatterikoulutuksen praksista esityksenä: siirryttiin esittämiseen itse tekemisen, osallistumisen ja ”sisältä päin” vaikuttamisen strategioin ja pois päin ulkoisesta teosmaisesta esityskäytöksestä. Teatteri esitti tietoa, jota sen uudet paradigmat edustivat. Tarkastelen tietoa teatteritapahtumana Niklas Luhmannin autopoieettisen kommunikaation teorian viitekehyksessä. Turkan kauden muutosprosessia tarkastelen suhteessa 1980-luvun suomalaisen laitosteatterin kriisiin teatterin radikaalina yrityksenä omaksua tieto- ja innovaatioyhteiskunnan olemus ja kuvata maailmaa samalla kun teatteri kouluttaa näyttelijöitä ja laajentaa esittävyytensä viitekehyksiä.

Abstract

The subject of my doctoral thesis is the social contextuality of Jouko Turkka's educational tenure in the Theater Academy of Finland 1982–1985. Jouko Turkka announced in the opening speech of his rectorship in 1982, that Finnish society had undergone a social shift into a new cultural age, and that actors needed new facilities like capacity, flexibility, and ability for renewal in their work. My sociological research reveals that Turkka adapted cultural practices and norms of *new capitalism* and *new liberalism*, and built a performance environment for actors' educational work, a real life simulation of a new capitalist workplace. Actors' educational praxis became a cultural performance, a media spectacle.

Turkka's tenure became the most commented upon and discussed era in the Finnish postwar theater history. The sociological method of my thesis is to compare information of sociological research literature about new capitalist work, and Turkka's educational theater work. In regard to the conceptions of legitimation, time, dynamics, knowledge, and social narrative consubstantial changes occurred simultaneously in both contexts of workplace.

I adapt systems and chaos theory's concepts and modules when researching how a theatrical performance self-organizes in a complex social space and the space of Information. Ilya Prigogine's chaos theoretic concept, *fluctuation*, is the central social and aesthetic concept of my thesis. The chaos theoretic conception of the world was reflected in actors' pedagogy and organizational renewals: the state of *far from equilibrium* was the prerequisite of creativity and progress. I interpret the social and the theater's aesthetical fluctuations as the cultural metaphor of new capitalism. I define the wide cultural feedback created by Turkka's tenure of educational *praxis*, and ideas adapted from the social context into theater education, as an *autopoietic* communicative process between theatre education and society: as a "black box," theater converted the virtual conception of the world into a concrete form of an actor's psychophysical praxis. Theater educational *praxis* performed socially contextual meanings referring to a subject's position in the social change of 1980s Finland.

My other theoretic framework lies close to the American performance theory, with its close ties to the social sciences, and to the tradition of rhetoric and communication: theater's rhetorical utility materializes quotidian cultural practices in a theatrical performance, and helps the audience to research social situations and cultural praxis by mirroring them and creating an explanatory frame.

Kiitokset

Kiitän professori Pirkko Koskea, jonka johtamassa opetuksessa aloitin jatko-opintoni Helsingin yliopiston teatteritieteen oppiaineessa. Kiitän väitöskirjatyöni ohjaajia, professori Hanna Korsbergia ja fil.tri Petri Tervoa kaikesta tietämyksestä, avusta ja ymmärtämyksestä työprosessini aikana. Heidän apunsa väitöskirjatyöni valmistumisessa on ollut merkittävin ja korvaamaton. Kiitän oppiaineen muita opiskelijoita innoituksesta ja kannustuksesta.

Kiitän Teatterikorkeakoulun Jouko Turkan Teatterikorkeakoulun kauden näyttelijäntyön pedagogiaa kehittäneen *Näyttelijäntaide ja nykyaika (NTNA)* -tutkimusprojektin johtajaa professori Esa Kirkkopeltoa ja tutkimusprojektin muita tutkijoita, fil. tri Petri Tervoa, tohtoritutkijoita Marja Sildeä, Hannu Tuiskua ja Pauliina Hulkkoa, sekä projektin tutkivia näyttelijöitä, Jari Hietasta, Sari Mällistä, Taisto Reimaluotoa, Ritva Sorvalia ja Antti Virmavirtaa innoituksesta, ajatusten vaihdosta ja kovasta työstä. Vuosina 2008–2010 jatkunut toimintani tutkijana tässä taiteellista työtä ja teoreettista tutkimusta yhdistävässä NTNA-projektissa on edesauttanut omaa tutkimustani. Kiitän professori Esa Kirkkopeltoa innostavasta ja valaisevasta esimerkistä tutkimusryhmän johtamisesta.

Kiitän vanhempiani, Tuulikki Valkosta, joka on auttanut väitöskirjatyön kielenhuollossa, ja professori Olli Valkosta vakaasta kannustuksesta ja tuesta väitöskirjatyön aikana. Kiitän ystävääni Jouko-Thomas Kleinea väitöskirjatyöni taitosta.

Kiitän tutkijakollegoitani, erityisesti fil.tri Teemu Paavolaista ja teatteripedagogi ja -vaikuttaja Juha-Pekka Hotista keskusteluista, jotka ovat edesauttaneet väitöskirjatyötäni. Kiitän professoreita Hanna Korsbergia, Hanna Suutelaa, Esa Kirkkopeltoa ja Juha-Pekka Hotista luottamuksesta, joka mahdollisti opetukseni Helsingin yliopistossa, Teatterikorkeakoulussa ja Tampereen yliopistossa vuosina 2010–2011.

Kiitän professori Pirkko Koskea mahdollisuudesta osallistua heti jatko-opiskelujeni alkajaisiksi The International Centre for Advanced Theatre Studies (ICATS) -kesäkouluihin vuosina 2003–2005. Kiitän ICATS -kesäkoulun tutkijoita ja opettajia, Pirkko Kosken lisäksi professoreita Bruce McConachieta, Janelle Reineltia, Freddie Rokemia, S.E. Wilmeriä ja W.B. Worthenia, jotka valaisivat inspiroivalla esimerkillään teatteritieteellisen tutkimuksen lähestymistapoja ajattelua ja traditioita. Vuorovaikutus sekä heidän että ICATS:iin osallistuneiden opiskelijoiden kanssa on jatkunut lämpimänä ja innostavana kansainvälisillä foorumeilla.

ICATS loi perustan myöhemmälle toiminnalleni IFTR:n (The International Federation for Theatre Research) kansainvälisissä kongresseissa ja IFTR:n Theatrical Event -työryhmässä vuodesta 2008. Kiitän sekä IFTR:n Theatrical Event -työryhmän aiempaa kokoonkutsujaa professori Willmar Sauteria että työryhmän muita jäseniä yhdessä tekemästämme tutkimustyöstä, joka on laajentanut ajatteluani.

Kiitän Jenny ja Antti Wihurin rahastoa kokopäivätoimisesta yksivuotisesta tutkimusapurahasta, joka oli ratkaiseva sysäys väitöskirjatyölleni vuonna 2008. Kiitän Suomen Kulttuurirahastoa NTNA-tutkimusprojektin tutkijana saamastani kaksivuotisesta apurahasta, jonka turvin saatoin väitöskirjatyöni loppuun vuosina 2009–2010. Kiitän Helsingin yliopistoa kolmikuukautisesta väitöskirjatyön loppuunsaattamisapurahasta vuonna 2011. Kiitän Helsingin yliopiston Kansleria matkarahoista, joiden avulla saatoin osallistua IFTR:n konferensseihin ja Theatrical Event -työryhmän työskentelyyn vuosina 2008–2011.

Tieteellisen objektiivisuuteni säilyttääkseni en keskustellut väitöskirjatyöni aikana Jouko Turkan kanssa, mutta tutkimuskohdettani Teatterikorkeakoulun kautta ei olisi ilman Jouko Turkkaa ja hänen opiskelijoitaan, joista olen yksi; he ja muut korkeakoulun opettajat loivat ne merkitykset, joiden vuoksi se on merkittävä suomalaisen teatteritoiminnan jakso. Kiitos kuuluu myös Turkan Teatterikorkeakoulun kauden aiemmille tutkijoille, joita ilman myöhempi tutkimus olisi ollut huomattavasti vaikeampaa. Erityisesti Anneli Ollikainen on tarkassa ja rikkaassa teoksessaan *Lihat Ylös!* (1988) tehnyt korvaamatonta työtä, jota myöhempi tutkimus on hyödyntänyt. Niin ikään NTNA-tutkimusprojektin haastattelemia Turkan Teatterikorkeakoulun kauden silloisia opiskelijoita on syytä kiittää heidän panoksestaan vuosina 2008–2009 tehdyissä haastatteluissa.

Viimeiseksi kiitän perhettäni, Pirjo Toikkaa ja Veera Tapperia heidän rakkaudesta, tuestaan ja kannustuksestaan sekä väitöskirjatyöni raskaan rupeaman kärsivällisestä jaksamisesta.

1 Johdanto

1.1 Väitöskirjan aihe, problematiikka ja päämäärä

Käsittelen väitöskirjassani suomalaisen teatteriohjaajan, Jouko Turkan (s. 1942) vuosina 1982–1985 toteutuneen Teatterikorkeakoulun kauden koulutustoiminnan yhteiskunnalliseen näkökulmaan kuuluvia kontekstuaalisia merkityssisältöjä.¹ Tutkin kauden koulutustoimintaa *työn esityksenä* viitaten teatterikoulutustoiminnan luonteeseen *työn opetuksena*. Turkka käsitteellisti linjapuheissaan koulutuksensa reflektoivan yleisiä 80-luvun Suomen yhteiskunnassa tapahtuneita työn ja työelämän muutoksia.²

Kysyn voiko Turkan Teatterikorkeakoulun kauden koulutustoiminnan tulokita reflektoineen yleisempiä 1980-luvun Suomen yhteiskunnan muutoksia ja sen yhteiskunnallista kontekstuaalisuutta sosiologi Erik Allardtin (2004) toteaman lähtökohdan kautta siten, että 1980-luvulla työ muodostui sosiologisen tutkimuksen painopistealueeksi, koska siinä reflektoitui yleisempiä merkityksiä tuon aikakauden yhteiskunnallisesta muutoksesta.³

Tutkin, voisiko 1980-luvun työelämän muutoksien todeta olevan relevantisti läsnä Turkan Teatterikorkeakouluun konstruoimassa työkuulttuurissa ja millaisia 1980-luvun Suomen maailmankuvallisia muutoksia työn esitys ilmensi ja esitti? Allardtin termein ”[e]urooppalaiset ja jopa globaalit kehitystekijät [jotka] vaikuttivat yhä enemmän suo-

1 Virallisesti Turkan rehtorinkausi alkoi vuoden 1983 alusta, mutta jo vuoden 1982 keväällä näyttelijäntyön professorina toiminut Turkka tiesi tulevana valituksi rehtoriksi vuoden 1983 alusta, ja hänen sallittiin tehdä linjanvetojensa mukaisia muutoksia tästä lähtien. Toisaalta, vuoden 1985 jälkeen Turkka ei ollut enää aktiivisesti läsnä Teatterikorkeakoulussa määrittämässä sen toimintaa, vaikka hänen vaikutuksensa ohjaajantyön professorina oli edelleen vahva tästä eteenpäinkin. Timo Kallisen (2004) ja Anneli Ollikaisen (1988) tutkimuksien rajausta perustuu samoihin lähtökohtiin. Muut Turkan kauden tutkijat ovat omaksuneet saman rajauksen. Käytän väitöskirjassani Turkan Teatterikorkeakoulun kaudesta termiä ”Turkan kausi”.

2 Ks. Siikala, Helsingin Sanomat, 1.9.1981 ja 29.8.1982. Määritän Turkan vuoden 1981 näyttelijäntyön professuurin avajaispuhetta ja vuoden 1982 rehtorinkauden avajaispuhetta Turkan linjapuheiksi. Määritän niitä väitöskirjassani tästä lähtien termeillä ”vuoden 1981 linjapuhe” ja ”vuoden 1982 linjapuhe”. Näihin linjapuheisiin sisältyivät ne esteettiset ja koulutukselliset muutokset, jotka Turkka aikoi toteuttaa Teatterikorkeakoulussa. Vrt. Kallinen 2004, 75. Jouko Turkka piti tärkeimmät linjapuheensa Teatterikorkeakoulun Ehrensärdintien rakennuksen ’jumppasalissa’ syyslukukausien avajaisissa opiskelijoiden, opettajien ja toimittajien ollessa todistajina.

3 Vrt. Allardt 2004, 36: ”1980-luvulle saavuttaessa tuli ilmeiseksi, että eurooppalaiset ja jopa globaalit kehitystekijät vaikuttivat yhä enemmän suomalaisen yhteiskunnan ongelmiin. Tähän tilanteeseen liittyvästi työelämän tutkimuksesta tuli eräs [. . .] painopistealue.”

malaisen yhteiskunnan ongelmiin”.⁴ Tutkimukseni kohteena on siten, millä tavalla Turkan kauden työn esitys reflektoi *uuden kapitalismin* ja *uusliberalismin* globaalia vaikutusta Suomeen ja sen johdosta tapahtunutta siirtymää *kilpailukyky-yhteiskuntaan*.

Haen myös vastausta siihen, miten Turkan kauden teatterikoulutus reflektoi kaaosteorian kulttuurista vaikutusta Suomen yhteiskunnassa. Millä tavalla, Georg Henrik von Wrightin (1998) termein, ”yhteiskunnan prosessien [. . .] rinnastaminen luonnon prosesseihin”, ilmeni Turkan kaudella näyttelijäopiskelijoiden ruumiillisina reflektioina, organisaatiouudistuksen malleina?⁵ Miten teatterikoulutus heijasti luonnon prosessien malleja soveltavaa 1980-luvun Suomessa alkanutta uutta uskomusjärjestelmää? On kysymys maailmankuvan muutoksen analyysistä, ja tässä mielessä on painopisteeni kemian malleja edustanessa kaaosteorian kumuloituvassa kulttuurisessa vaikutuksessa 1980-luvun Suomen yhteiskunnassa.⁶

Tarkastelen Teatterikorkeakoulussa tapahtuneita teatterityön muutoksia, jotka liittyvät Turkan näyttämöllistämään harjoitustoimintaan ja tulkintoihin 1980-luvun Suomen työelämästä, uuden kapitalismin mukaisesta työnteosta ja työpaikkojen olosuhteista. Tutkin 1) miten teatterikoulutuksen käytännöt, toimintamallit, tavoitteet, strategiat ja näiden tuottamat teatteriopiskelijoiden subjektiiviset kokemukset rinnastuivat 1980-luvun talouden yritysten työpaikoilla tapahtuvien edellä mainittujen käytännön toimintojen kanssa ja 2) näiden käytäntöjen sisältämiä maailmankuvallisia metaforia ja muutoksia ja sitä kautta Turkan kauden maailmankuvallista refleksiivisyyttä.

Tutkin Turkan kauden koulutustoimintaa *maailmankuvan esityksenä*. Sisällytän maailmankuvaa ja työtä esittäviksi sekä Teatterikorkeakoulun instituution arkkitehtuurin ja siihen sisältyneet organisaatiouudistukset ja kommunikaation mediayleisön kanssa⁷ että teatterin laajenemisen sosiaalisen mediajulkisuuden näyttämöille. Samoin sisällytän koulutustoiminnassa ilmenevän epätasapainon ja voimakkaan hallitsemattomuuden dynamiikan sekä tuotantorakenteelliset muutokset ja teatterin suuntautumisen painopisteissä kohti tapahtumallisuutta ja praksista. Käytännön esi-

4 Emt., 36.

5 von Wright 1998, 459. Vrt. esim. Wilenius 2006, 218–219: ”[O]n hyvä esittää analogia orgaanisiin prosesseihin. Ihmisen solut uudistuvat säännöllisin välein. [. . .] Soluihin on siis sisäänrakennettu uudistumisen ”pakko”; solu laiskistuu, jäykistyy ja menettää vähitellen toimintakykynsä, jollei se uudistu. [. . .] Aivan samoin yhteiskunnassa ja organisaatioissa uudistuminen olisi vietävä ”solutasolle”.

6 Ks. Stähle 2004, 1–5.

7 Vrt. Stähle & Wilenius 2006, 211: ”Innovaatio on nykyisin tuotteen, organisaation toimintamallin, ansaintalogiikan ja markkinoinnin muodostama kokonaisuus, jona osia ei voi erottaa toisistaan.”

tystapahtumat tulkitsen reagoinniksi 1980-luvun alussa tapahtuneeseen siirtymään kohti tietoyhteiskuntaa ja siirtymänä tavaratarpeiden yhteiskunnasta aineettomien vuorovaikutustarpeiden yhteiskuntaan.⁸ Nämä ymmärrän aktiivisena tuotekehittelynä ja tuotteen muutoksina. Pysin osoittamaan, että Turkan kaudella toteutettiin samoja käytäntöjä ja strategioita kuin 2000-luvun Suomen innovaatiopolitiikassa ja että Turkan kautta voi pitää innovaatiopolitiikan edelläkävijänä.⁹

Määritän Turkan kauden yhteiskunnalliseksi kontekstiksi 1980-luvun Suomessa tapahtuneen laajamittaisen siirtymän sosiaalisesta kapitalismista uuteen kapitalismiin ja modernista teollisesta yhteiskunnasta postmoderniin tietoyhteiskuntaan. Tämän yhteydessä tapahtui siirtymä systeemi- ja kaaosteorioiden maailmankuvaan. Tutkin millaisiin muutoksiin uuden kapitalismin ja systeemi- ja kaaosteoreettisen maailmankuvan ehtojen, arvojen, ihanteiden ja käytäntöjen soveltaminen teatterissa johti ja mitä vaikutuksia sillä oli teatterin muotoon sekä strategioihin, joilla teatteri tarkastelee ja kuvaa maailmaa ja ihmistä ja vaikuttaa oman aikansa yhteiskuntaan.

Turkka julkatoi ohjaajantyön professuurinsa linjapuheessa vuonna 1981 ja rehtorin virkansa linjapuheessa vuonna 1982 tietoisuutensa siitä, että 1980-luvun Suomessa oli alkanut yhteiskunnallinen muutoskehitys.¹⁰ Turkan tulkinnan mukaan teatterin oli myös muutettava omaksumalla uusia valmiuksia ja keinoja, jotka olivat suhteessa 1980-luvun Suomen yhteiskunnalliseen muutokseen. Hän julkilausui motiivikseen pyrkimyksensä valmentaa näyttelijäopiskelijoita työn ammatillisiin olosuhteisiin ja vaatimuksiin, joihin he tulisivat joutumaan koulutuksen jälkeen.

Turkka rakensi Teatterikorkeakouluun pienoismaailman, joka teatteritilassa simuloi 1980-luvun Suomessa tapahtunutta maailmankuvallista muutosta ja siitä joh-

8 Malaska 1989.

9 Innovaatiopolitiikka on 1990-luvun alkupuolella alkanut kansallinen strategia, jonka haasteena on Suomen elinkeinorakenteen sopeutuminen rakennemuutosta läpikäyvään yhteiskuntaan, tietoyhteiskuntaan. Tässä yhteiskuntarakenteessa keskeisinä haasteina nähdään kilpailuympäristön aikaperspektiivinen nopeutuminen, muutoksen ja uusiutumisen välttämättömyys. Ks. Ståhle 2004, 1: ”Nykyajan organisaatiot toimivat globaalissa, nopeasti muuttuvassa ja ennakoimattomassa kilpailuympäristössä. Sekä yritykset että julkiset organisaatiot ovat saman haasteen edessä: miten lisätä jatkuvasti tehoa, nopeutta, laatua ja innovatiivisuutta.” Ks. Hautamäki 2008, 36: ”Suomessa kansallinen innovaatiojärjestelmä on ollut innovaatiopolitiikan peruskäsite 1990-luvun alusta lähtien. Kansallisella innovaatiojärjestelmällä viitataan teknologian kehittämistä ja hyödyntämistä edistävään kansallisten instituutioiden vuorovaikutteiseen ja verkottuneeseen järjestelmään (Miettinen 2002) Keskeisessä asemassa tässä ajattelutavassa ovat uutta tietoa tuottavat ja levittävät instituutiot, kuten yliopistot, tutkimuslaitokset, välittäjäorganisaatiot sekä tutkimus- ja kehitystoiminnan rahoittajat.”

10 Ks. Siikala, Helsingin Sanomat, 1.9.1981 ja Siikala, Helsingin Sanomat, 29.8.1982.

tuneita yhteiskunnallisia transformaatioita sekä ihmisen toiminnan että ajattelun ja yhteiskuntarakenteiden tasolla.

Maailmankuvan ymmärrän Jussi Hirven (2006), George Lakoffin ja Mark Johnsonin (1980) termein metaforina, jotka ovat kielen, ajattelun ja toiminnan ”takana olevia käsitteitä”.¹¹ Ne maailmankuvalliset tekijät, jotka muuttuivat uudessa kapitalismissa ja Teatterikorkeakoulun pienoismaailmassa, olivat 1) oikeutus/legitiimaatio, 2) aikakäsitys, 3) kertomus/narratiivi, 4) instituutioiden arkkitehtuuri, 5) näyttämö, 6) dynamiikka. Maailmankuvan muutoksia vauhdittaneet tekijät: 7) tieto/havainto kontekstuaalisista muutoksista, 8) muutoksen/muodonmuutoksen tarve, 9) halu kommunikoida/neuvotella. Näiden seurauksena muuttuivat molemmissa rinnasteisissa konteksteissa 10) subjektin osa, ruumiillisuus, 11) kokemukset ja niiden mallit, 12) substanssi. Tutkimuksessani vertaan uuden kapitalismin sosiologisen teorian ja Turkan kauden todellisuussimulaation aineistoja ja maailmankuvia.

Eivät ainoastaan omaksutut metaforiset käytännöt vaan myös tapa, jolla ne esitettiin, reflektoivat maailmankuvan muutosta Teatterikorkeakoulussa. Hylättiin vanhat ajatusmallit ja etsittiin uutta kokeilemalla ja sisäistämällä tuoreita lähtökohtia praksiksessa. Tästä tuli esitys. Näin hämärrettiin praksiksen, taiteen ja sosiaalisen toiminnan rajoja ja tavoitettiin positio näiden välimaastossa. Määritän tämän systeemiteoreetikko Francisco Varelan (1976) osallistumisen periaatteen. Varelan mukaan ”[Y]mmärtääksemme kokonaisuutta ja maailmaa, meidän on osallistuttava kokonaisuuteen.”¹² Systeemiteoria reflektoi laajemminkin siirtymää ulkoisesta tarkastelusta omakohtaiseen kokemiseen: ”[s]ysteemiä voitiin ymmärtää vain sisältä päin, systeemiin osallistumisen eli interaktion keinoin. Ihmisen oli oltava aktiivinen osa systeemiä saadakseen siitä tietoa. Objektiivinen, ulkopuolinen havainnointi oli harhaa.”¹³ Turkan kauden teatteritoiminnan voi tulkita osallistuneen uuteen kapitalismiin siten, että se toteutti sen paradigmoja. Turkan kaudella ei tehty uudesta kapitalismista

11 Ks. Hirvi 2006, 109: ”[m]aailmankuva on ihmisen kulttuurista toimintaa koordinoiva merkitysten verkosto. Toiminnan koordinoiminen tarkoittaa, että maailmankuva tulee tärkeällä tavalla ennen toimintaa ja ennen tiedon hankkimista. [. . .] [Maailmankuva] säätelee toimintaa ja tietoa. Millainen maailmankuva meillä on, sellaista tietoa meillä on, ja sillä tavalla toimimme.” Ks. Hirvi 2006, 111: ”Lakoffin ja Johnsonin lähtökohta on, että tapamme ymmärtää maailmaa on väistämättä suurelta osin metaforinen. Metaforat eivät heidän mukaansa ole pelkästään runokielen ilmiö, eivät edes pelkästään kielen. Metaforat eivät ”sijaitse” sanoissa vaan ajattelussa – nimittäin sanojen takana olevissa käsitteissä. Käsitteet jäsentävät havaintojamme ja toimintaamme, ja metafora on sitä kautta sekin tärkeä arkisen elämämme ja ajattelumme jäsentäjä. [. . .] Totuus on aina suhteessa ymmärtämiseen, joka perustuu käsitejärjestelmään, joka puolestaan on suurelta osin metaforien määrittelemä.” Vrt. Lakoff & Johnson 1980.

12 Varela & Johnson 1976, 31.

13 Stähle 2004, 3.

näyttämöllistä (ulkoista) esitystä, vaan siitä toteutettiin simulaatio praksisessa – lähestymällä kuvattavaa ilmiötä ”sisältä päin”.

Tärkein omaksutuista metaforista oli venäläissyntyisen mutta Belgiassa pääosan elämästään asuneen tunnetun fyysikko-kemistin Ilya Prigoginen (1917–2003) *heilahdus*-käsite (*fluctuation*) ja sitä muistuttavien ’vyörymämaisten’ prosessien ja dynamiikkojen materialisointi teatterikoulutuksen suoritussympäristössä. Heilahduksen prosessit ja dynamiikat sisältyvät kaikkiin Turkan kauden osa-alueisiin (teatterikoulutus, yhteisöllisyys, kulttuurinen keskustelu) ja päämääriin (muutos, luovuus, kehitys) yhdistävänä käsitteenä. Mutta ne ilmenevät myös Turkan kauden yhteiskunnallisessa kontekstissa, 1980-luvun Suomessa. Globaalissa maailmassa heilahduksia edustavat aikakaudellemme ominaiset metaforiset ilmiöt, kuten kvartaalitalouden globaalit finanssimarkkinat ja internet, nykyaikainen tiedonvälitys ja sen informaatiotulva sekä näiden seurannaisvaikutukset yhteiskuntaan ja kulttuuriin.¹⁴

Turkan kausi materialisoi teatterikoulutuksessa ja yhteiskunnallisessa kommunikaatiossaan poikkeuksellisen voimakkaita ja ilmaisullisia epävakauden, epätasapainon ja hallitsemattomuuden kokemuksia ja dynamiikkoja. Hallitsemattomuuden kokemukset ja strategiat, joilla oma positio jäsennetään kaoottisessa tilanteessa, ovat kaaos- ja systeemiteorian samoin kuin kompleksisuustutkimuksen ja koko aikakautemme kulttuurisesti polttavia keskeisiä kysymyksiä. Miten ymmärtää ja kestää ympäristön nopea muutosvauhti? Miten säilyttää päänsä kasassa kaiken informaatiotulvan keskellä? Miten hahmottaa oma identiteetti, kun sitä tukevat traditiot ovat murtuneet oman aikamme muutosvauhdissa? Näitä kysymyksiä koskivat Turkan kauden näyttelijäntyön pedagogiset harjoitteet. Ne ovat myös uuden kapitalismin tuottamia kulttuurisia ja yhteiskunnallisia ongelmia.

1980-luvun Suomen yhteiskunnan malleja prosessoivat näyttelijäopiskelijat toteuttivat niitä vieraannutetussa ympäristössä, teatterikoulutuksen tilassa. Tällöin syntyi näkökulma (*gaze*) ja tila, jossa jokapäiväistä tarkasteltiin kulttuurisesta käsi- kirjoituksesta poikkeavana. Josette Feral (2002) määrittelee tällaista tilaa ja näkökulmaa *teatterilliseksi* (*theatrical*). Teatterikorkeakoulun harjoitustila käsitteellistyi ”sisäpuoleksi”, jonka tapahtumat loivat näkökulman teatterikoulutuksen kontekstiin eli ”ulkopuoleen”, 1980-luvun Suomen yhteiskuntaan ”toiseutena”.¹⁵ Kaaosteorian dynamiikkojen materialisointi teatteritilan suoritussympäristössä (*performance*

14 Vrt. Stähle 2004, 5; Vrt. Ball 2004; Vrt. Alasuutari 2006, 63.

15 Ks. Feral 2002, 97–98.

environment) ja näyttelijäopiskelijoiden altistuminen psykofyysisesti monitekijäiselle ja hallitsemattomalle dynamiikalle oli Turkan kaudella keino, jonka avulla kaikkein olennaisimmat 1980-luvun yhteiskunnan muutoksen mukanaan tuomat ilmiöt voitiin muuntaa tutkittaviksi teatteritilassa. Ne niveltäytyivät osaksi praksiksen esittävyttä. Margaret Wilkersonin (1992) termein ne muodostivat ”[y]hteisölle tilaisuuden koontua yhteen ja ajatella itseään” ja yhteiskunnallista ympäristöään.¹⁶ Saman tilaisuuden ne tarjosivat teatterikoulutuksen tarkkailijoille, ”todistajille”.

Aktiivinen kommunikaatio mediayleisön ja Turkan Teatterikorkeakoulun kauden toimijoiden välillä ilmensi osallistumisen paradigmaa. Perinteinen teoksesta käsin lähtevä yleisösuhte muuttui reaalista osallistumista edustavaksi yleisösuhteeksi. Tämä oli keskeinen syy, miksi monet 1980-luvun toimijat tunsivat pakottavaa tarvetta kannanottoihin: He eivät voineet enää käsitellä näkemäänsä fiktiivisenä teoksena, koska esitys sinänsä oli muuttunut tapahtumaksi, jossa katsojat toteuttivat osallistumisen paradigmaa.

Kun maailmankuvallisen kuvauksen aihe, radikaali muutosprosessi, toteutettiin käytännössä ja pantiin esille praksiksena, voi sanoa Turkan kauden esittäneen prosessia, jota se myös itse tutki. Teatterikoulutuksen praksiksessa muutosprosessi kaihoi teoksenomaista pysyvää muotoa pyrkien ilmentämään systeemiteorian näkökulmaa: ”[E]nnen etsittiin yleisiä lakeja, periaatteita, symmetriaa ja harmoniaa. Nyt tahdottiin ymmärtää muutoksen luonnetta, kehittymistä ja radikaaleja uudistumisprosesseja ilmiöinä.”¹⁷

Turkan kauden luovuus- ja kehitysnäkemykset heijastivat kaaosteorian malleja ja siis näkemystä epätasapainosta ja kaaoksesta kehityksen ja luovuuden perustana. ”[N]äkökulma muuttui tasapainosta, pysyvyydestä ja jatkuvuudesta epätasapainoon, muutokseen ja jatkuvuuteen. Kaaos ei ollutkaan ikävä poikkeustila systeemissä, vaan useissa tapauksissa kehityksen perusedellytys.”¹⁸

Tutkimukseni keskeisenä lähtökohtana on toiminnan, ajattelun, maailmankuvallisten metaforien ja niiden vaikutusten selvittäminen teatterin spesifisessä käytännössä. Tästä johdan laajemmat maailmankuvalliset mallit vertaamalla Turkan kauden käytäntöjä 1980-luvun Suomen yhteiskunnallisen kontekstin käytäntöihin ja tutkimuskirjallisuuden näkemyksiin tuon ajan maailmankuvallisista malleista. Tutkin

¹⁶ Wilkerson 1992, 239; myös Carlson 2006, 299.

¹⁷ Stähle 2004, 3.

¹⁸ Emt., 3.

missä määrin ja mitkä Turkan kauden metaforat ilmentävät metaforien holistista leviämistä ja niiden koherenssia 1980-luvun Suomessa, ja toisaalta pyrin osoittamaan, miten metaforat muuntuivat kulkiessaan Turkan kauden teatterisysteemin läpi ja mitä tämä paljastaa Turkan kauden systeemin olemuksesta, mekanismeista ja kommunikatiivisesta luonteesta ja positiosta.¹⁹ Tutkin miten teatteri on vuorovaikutuksessa (*interchange*) yhteiskunnallisen kontekstinsa kanssa ja missä määrin yhteiskunta on holistinen kokonaisuus. Holismia koskevaan tutkimukseeni kuuluu kysymys, miten aiemmat modernismin ja sosiaalisen kapitalismin metaforat ovat dialogissa 1980-luvun maailmankuvan uudempien metaforien kanssa.

Turkan tarkoituksena ei ollut pelkästään kouluttaa näyttelijöitä vaan myös etsiä keinoja, joilla teatteri voisi ilmentää 1980-luvun yhteiskunnan maailmankuvaa. Hän kehittäli menetelmiä, joilla teatteri pystyisi luomaan metaforia kulttuurin ja yhteiskunnan ymmärtämiseksi. Tätä voidaan pitää metakulttuurisena kommenttina ja narratiivisena toimijuutena eli kulttuurin jäsentämisenä.²⁰

Turkan kauden toiminta ja maailmankuva synnyttivät laajaa diskursiivista pohdintaa. Keskusteluiden sisältö on jäänyt hedelmättömäksi, koska ei ole kulttuurisesti hahmotettu, mitä Turkan kaudella tehtiin ja mikä oli sen yhteys 1980-luvun jälkeiseen Suomeen. Pyrin tutkimuksellani luomaan kuvan tästä yhteydestä ja käytän Turkan kautta esimerkkitapauksena tavasta jäsentää metaforien avulla omaa kulttuuriamme.

1.2 Aiempi Turkan kautta käsittelevä tutkimus ja muu aineisto

Tieteellisissä tutkimuksissa on Turkan kautta kommentoitu pääosin turkkalaisen näyttelijäntyylin koulutuksen kannalta ja tulkittu taidehistoriallisesta kontekstista käsin. Lehdistökirjoittelu on taas käsitellyt Turkan kautta laajasti pääosin Turkan henkilön problematiikan kautta. Tässä luvussa kiteytän aiempien Turkan kauden tutkimuksien

19 Vrt. Hirvi 2006, 119–120: "Järjestelmäajattelua saatetaan soveltaa käytännössä vaikkapa näin: kun kohde on rajattu erilleen ympäristöstä (rajauksen voi tehdä vapaasti ja tarpeen mukaisesti), on samalla tullut määritellyksi järjestelmän rajapinnat: "tulot" ja "lähdöt". Niiden kautta järjestelmä on yhteydessä ympäristöönsä, ja niiden kautta voi "kulkea" esimerkiksi ihmisiä tai kettuja, ainetta tai informaatiota, energiaa tai vaikutteita – mitä vain. [. . .] Tämän jälkeen järjestelmän tarkkailija voi kuvata järjestelmänsä ns. "mustana laatikkona", joka muuntaa tietyn syötteen tietynlaiseksi palautteeksi. Tai hän voi tämän sijasta määritellä tiettyjä muuttujia ja siten kuvata järjestelmän sisäistä tilaa näiden muuttujien ja niiden ajassa tapahtuvien muutosten avulla."

20 Ks. Sennett 2007, 175.

tulokset ja niiden merkitykset suhteessa väitöstyöni kysymyksenasetteluun, kauden yhteiskunnalliseen kontekstuaalisuuteen.

Aiemmat Turkan kauden teatteritutkimukset ovat ilmentäneet kontekstuaalista näkökulmaa seuraavin aspektein. Anneli Ollikaisen *Lihat Ylös!* (1988) luokitaa folkloristis-antropologiseksi tutkimukseksi. Ollikainen on dokumentoinut Turkan koulutustoimintaa erinomaisen kattavasti, ja Turkan itsensä esittämät kontekstuaaliset näkökulmat ilmenevät rikkaasti ja tarkasti. Tulkintaa Ollikainen on välttänyt. Timo Kallisen *Teatterikorkeakoulun Synty. Akatemiasta ammattikorkeakouluksi* (2004) on sosiologisesti ja historiografisesti painottunut kuvaus Turkan kaudesta. Kallinen viittaa 1980-luvun kapitalismin ja Turkan koulutustoiminnan väliseen yhteyteen. Hän ei kuitenkaan tutki tätä yhteyttä tarkemmin. Kontekstuaalisesti 1980-luvun kapitalismin suuntaan on edennyt Hanna Suutela artikkelissaan ”Nerous, teatteri ja sukupuoli” (2006). Suutela tulkitsee Turkan toiminnan määrittäneen kulttuurisesti 1980-luvun suomalaisten ihmisten kuvia, miesten ja naisten malleja, ja vaikuttaneen voimakkaasti näihin kilpailullisen ruumiin esityksellä. Suutela soveltaa Michel Foucaultin representaattoriin teoriaa tulkinnassaan.

Pekka Kantonen on artikkelissaan ”Ehdottomuus elämäntapana” (2001) tutkinut Turkan näyttelijäntöön pedagogiaa ja tulkinnut sen alkuperäksi modernistisen teatterin perinteestä Jerzy Grotowskin ja Antonin Artaud’in. Turkan kauden teatterinäkemystä on Kantonen tulkinnut kulttuurisesti kontekstuaalisesta näkökulmasta, joskin hän on pitäytynyt tarkastelussaan Turkan kauden näyttelijäntöön merkityksiin. Kantonen on päätenyt vastakkaiseen näkemykseen kuin Suutela: Kantosen mukaan ei Turkan ajattelu ehkä ole relevanttia postmodernissa maailmassa siinä mielessä, että hän olisi pyrkinyt alkuperäisen identiteetin puhdistettuun esitykseen ja edustanut modernistista ajattelua. Kantosen näkökulma perustuu filosofi Tuija Pulkkinen²¹ näkemyksiin modernin ja postmodernin ajattelun eroista. Turkan teatterinäkemys ei Kantosen näkemyksen mukaan sovi postmodernin aikakauden maailmankuvan esityksen perustaksi. Pentti Paavolainen on artikkelissaan ”Coercion for the Sake of Good Theatre: The Historiography on the Case Jouko Turkka” (2006) selittänyt Turkan toiminnan artistisia motiiveja ja arvioinut niitä eettisestä näkökulmasta. Paavolaisen artikkeli ei sisällä yhteiskunnallisesti kontekstuaalisia näkökulmia.

Esa Kirkkopelto on teoksessaan *Nuori kaarti. Esa Kirkkopellon 1990-luvun teatteri* (2007) määrittänyt Turkan kautta kontekstuaalisesti historialliseksi tapahtumaksi,

21 Kantosen artikkelissa ei ole lähdeviitettä Pulkkinen teokseen.

jonka vaikutukset ja merkitys ulottuvat paljon tosiasiallisia tapahtumapaikkojaan ja -aikojaan ja tekijöitään pidemmälle ja johon siksi aina palataan.²² Hänen perusteensa on havainto aiempien ulkoisten vastakkaisasettelujen (länsi-itä, uudet-vanhat, itsenäiset-laitokset) purkautumisesta Turkan kauden teatteritoiminnassa ja maailmankuvassa, mitä hän pitää laajana ihmiset ja instituutiot lävistäneenä muutoksena.²³ Hän näkee Turkan kauden osana 1980-luvun alun suomalaisella kulttuurikentällä tapahtunutta uuden etsintää, johon hän laskee mukaan myös populaarikulttuurin ilmiöitä, kuten uusromantiikan ja -ekspressionismin ja erilaiset ”transsin ilmiöt”.²⁴ Kirkkopellon mukaan 1970-lukulaista Turkka-näkökulmaa laajentamaan kehittyi 1980-luvun nuoren sukupolven näkökulma, johon sisältyi Turkan esteettis-eettinen tavoite, länsimaisen kulttuurihistorian taustalta sovellettuna, muun muassa ”avoimen nietzscheläisenä”²⁵: ”[T]ätä haluan painottaa: se, mitä Turkassa tuolloin tapahtui, oli tietyn eurooppalaisen esteettisen ja filosofisen perinteen suomalainen käänös ja tuon perinteen asettuminen tiettyä toista eurooppalaista ja filosofista perintöä vastaan. Turkan oma aihe maailma on vain ollut niin tunnusomaisesti ankkuroitunut kansalliseen kuvastoon, ettei metsää aina nähdä puilta.”²⁶ Kirkkopellon mukaan Turkan lähtö Helsingin Kaupunginteatterista Teatterikorkeakouluun saattoi olla vapaaehtoinen ja perustua uudistumisen tarpeeseen.²⁷

Vuonna 2011 ilmestynyt Teatterikorkeakoulun *Näyttelijäntaide ja nykyaika* -tutkimushankkeen teos *Nyky näyttelijän taide. Horjutuksia ja siirtymiä*²⁸ käsittelee Turkan kauden näyttelijäntäytön pedagogiaa suhteessa 2010-luvun haasteisiin ja rakentaa sen perustalta uutta näyttelijäntäytön pedagogian muotoa. Tutkimushankkeen

22 Kirkkopelto 2007, 10.

23 Emt., 10.

24 Ks. Emt., 12: ”Tuon ajan kulttuurikentässä Turkka ei siis ollut mikään yksittäinen ilmiö. Ilma oli täynnä uuden etsintää ja vieraita vaikutteita: uusromantiikkaa ja -ekspressionismia, ruumiin kulttia, samanismia, performanssia, ekoterrorismia, transavantgardiaa, transseksuaalisuutta – ylipäänsä kaikenlaista ’transsia’. Leppoisan sosiaalidemokraattisen ’Hassisen koneen’ muuttuminen synkiksi ’Sielun veljiksi’ oli merkki muutoksesta.”

25 Ks. Emt., 12.

26 Emt., 13.

27 Emt., 11.

28 Ks. Kirkkopelto et. al. 2011, 8: ”Näyttelijäntaide ja nykyaika -tutkimushanke (NTNA) toteutettiin vuosina 2008 – 2010 Teatterikorkeakoulun Esittävien taiteiden tutkimuskeskuksessa (Tutke) Suomen Kulttuurirahaston myöntämällä erillisrahoituksella. Tämän taiteellis-pedagogisen tutkimuksen tarkoituksena oli ensin kerätä ja analysoida 1980-luvulla Teatterikorkeakoulussa Jouko Turkan opissa koulutuksensa saaneiden näyttelijöiden näyttelijäntaitoa ja – tietoa ja sen jälkeen kehittää tältä pohjalta uudenlaista näyttelijäntaidetta. ”Turkan koulun’ muodostaman historiallisen polttolasin läpi uudelleenarvioinnin kohteeksi hahmottui koko modernin näyttelijäntaidon pedagogiikan traditio. Tutkimus tehtiin ammattinäyttelijöiden, tutkijoiden ja tutkijaopiskelijoiden välisenä toimintatutkimuksena.”

tutkijoista osa oli Turkan kauden opiskelijoita (Esa Kirkkopelto, Janne Tapper), osa ei ollut tutustunut Turkan pedagogiaan aiemmin (Petri Tervo, Marja Silde, Hannu Tuisku, Pauliina Hulkko). Teoksen ja tutkimushankkeen pyrkimyksenä on ”teatterin ymmärtäminen ennen kaikkea tässä ja nyt [2010-luvun Suomessa ja ajattomasti] tapahtuvana esiintyjien ja yleisön välisenä kohtaamisena, esiintyvänä taiteena (*performing art*)”.²⁹ Turkan kausi ja 1980-luvun Suomen tilanteet on teoksessa hahmotettu osaksi monien kulttuuristen tai yhteiskunnallisten kehitysten dynamiikkaa eikä Turkan kautta ole suljettu omaan ainutlaatuisuuteensa tai historiaansa. Yhtenä tutkimushankkeen jäsenenä voin kuitenkin todeta tutkimusryhmän analysoineen Turkan autoritaarista asennetta näyttelijöiden kouluttajana ja pyrkineen vapauttamaan näyttelijän Turkalle ja hänen pedagogikalleen ominaisesta ohjaajan auktoriteetista. Tämä pyrkimys näyttää rinnastuvan sosiologi Marja Erikssonin (2010) määrittämään suomalaista johtajuutta uusintavaan ideaan ”johtajuuden kesyttämistä”: ”Pelolla johtaminen, pelottelu ja pelon ilmapiirin luominen ja ylläpitäminen ovat kohtalokkaita asiantuntijaorganisaatioiden uudistumiselle [. . .] Johtajuuden kesyttämällä olisi tärkeintä korostaa johtajien ja alaisten kykyä arvioida omia ja toistensa reaktioita ja käsitellä asioita yhteistyössä.”³⁰

Haastatteluaineistoani ovat *Näyttelijäntaide ja Nykyaika (NTNA)* -tutkimushankkeessa tehdyt Turkan kauden 21 näyttelijäopiskelijan syvähaastattelut³¹ sekä Pentti Paavolaisen toimittamassa *Teatterin häikäisevä peili* -teoksessa (1999) julkaistut Turkan silloisten näyttelijäopiskelijoiden haastattelut. Lisäksi olen itse haastatellut näyttelijä Aarre Karénia (2007) koskien Turkan toimintaa Helsingin Kaupunginteatterissa (1975–1982) ja Turkan näyttelijäopiskelija Tero Jarttia (2008) koskien Teatterikorkeakoulun kauden koulutustoimintaa.

29 Kirkkopelto et. al. 2011, 5.

30 Eriksson 2010, 208–209.

31 Ks. Kirkkopelto et. al. 2011, 8: ”Tutkimuksessa haastateltiin 21 näyttelijää. Lähtökohtana olivat seuraavat tutkimuskysymykset: Mitä muistat opiskelusta ja oppimastasi? Mitä säilytit? Miten olet kehittänyt säilyttämäsi? Miten välittäisit sitä edelleen? Kysymysten pohjalta haastatellut toivat niin sanallisesti kuin ruumiillistaen esille oppimaansa ja kehittämänsä.” Haastattelupyynnöt lähetettiin 22:lle Turkan kauden opiskelijalle, joista kuusi kieltäytyi ja yksi peruutti. Kaksi saatiin varalle. Haastateltavat näyttelijät valikoitiin seuraavilla kriteereillä: Haastateltavat 1) ovat aktiivisia ammattialallaan. 2) ovat eri vuosikursseilta. 3) ovat erilaisista työ-ympäristöistä ja erilaisin työhistorioin toimineita: laitosteatterit, ryhmät tai aivan oma ammatinkuva; eri puolilta Suomea. 4) Mietittiin näyttelijöitä, joilla olisi myös diskursiivista ja näyttelijänteknistä potentiaalia (sanoja, analyysivälineitä) pohtia tutkimuskysymyksiä. 5) Erityisesti pantiin painoa tutkivien näyttelijöiden mielipiteille. Myös tutkimusryhmän tutkivat näyttelijät Jari Hietanen, Sari Mällinen, Ritva Sorvali, Taisto Reimaluoto ja Antti Virmavirta päätettiin haastatella.

Turkan kautta käsitteleviä sanomalehdissä julkaistuja kirjoituksia käytän dokumentaatiomateriaalina, joka kertoo ajan sosiaalisesta diskurssista ja tulkinnoista.³² Aineistooni kuuluu myös Katja Laihon toimittajatutkiminnon tutkielma *Jouko Turkka – valtakunnansaatanana? Jouko Turkka Aamulehdessä, Helsingin Sanomissa, Ilta-Sanomissa ja Kansan Uutisissa 1980-luvulla* (1991). Tässä tutkielmassa on käsitelty tiedotusopin näkökulmasta lehdistökirjoituksia, joita luonnehti tulkinallinen näkökulma Teatterikorkeakoulun kauden toiminnan merkityksien kiteytymisestä Turkan henkilöön. Tämä ilmenee siten, että Turkkaa on kirjoituksissa korostettu etupäässä henkilöönä. Vastakkaista näkökulmaa eli Turkan kauden toiminnan rinnasteisuutta ja yhteismitallisuutta 1980-luvun Suomen yhteiskunnalliselle kontekstille toi esille Turkka itse. Turkan näkökulmaa ei lehtikirjoituksissa otettu huomioon lainkaan.³³ Tässä kohdassa tapahtunut median vaikeneminen on merkitsevää oman tutkimukseni näkökulmasta. Sillä median yksipuolisesta vaikutuksesta Turkan Teatterikorkeakoulun kautta ei pystytty näkemään yhteiskunnallisesti refleksiivisenä teatterina.

1980-luvun suomalaisen teatterin yhteiskunnallista ja kulttuurista kontekstia, suomalaisessa kulttuuripolitiikassa tapahtunutta linjamuutosta ja kontekstuaalisista muutoskehityksistä seurannutta teatterin muutoskehitystä koskevia yhteiskunnallisia haasteita käsittelevänä aineistona käytän taidehistoriallisia ja -teoreettisia teoksia kuten Janne Seppäsen teosta *Tehtävä Oulussa. Tulkintoja Jumalan teatterin avantgardesta* (1995), Timo Kallisen teosta *Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi. Miten moderni tavoitti suomalaisen* (2001) ja Pertti Alasuutarin teosta *Toinen tasavalta. Suomi 1946–1994* (1996). Suhteutan näitä aineistoja laajempiin eurooppalaiseen kulttuuripolitiikan linjamuutoksiin ja taiteen kehitykseen aineistolla, jota edustaa Erkki Seväsén teos *The Modern and Contemporary Sphere of Art and its Place in Societal-Cultural Reality in the Light of System-Theoretical and Systemic Sociology* (2008).

Käytän myös Turkan ensimmäistä romaania *Aiheita* (1983) ymmärtäen sen Turkan maailmankuvaa, teatterinäkemystä ja kulttuuripolitiikkaa valottavaksi dokumentaariseksi aineistoksi. Koska vertailen Turkan ja teatterinjohtaja ja ohjaaja

32 Olen käynyt läpi Teatterikorkeakoulun arkiston Teatterikorkeakoulusta vuosina 1981–1985 kirjoitetut lehtiartikkelit, sekä Teatterimuseon arkiston Teatteri-lehden vuosikerrat 1982–1985. Lisäksi olen käyttänyt Pentti Paavolaisen *Turkan pitkä juoksu* (1987), Anneli Ollikaisen *Libat Ylös!* (1988) ja Timo Kallisen *Teatterikorkeakoulun synty. Akatemiasta ammattikorkeakouluksi* (2004) ja Dan Steinbockin *Taide ja taidekasvatus* (1985) sekä Janne Seppäsen *Tehtävä Oulussa. Tulkintoja Jumalan teatterin avantgardesta* (1985) -teoksissa julkaistuja artikkeleita.

33 Poikkeus lehtikirjoituksista on journalisti ”Kalan” kolumni *Uudessa Suomessa* 6.6.1982, joka tarkastelee Turkan urheilullisuuden retoriikkaa rinnastaen sen 1980-luvun Suomen yhteiskunnan ”näkösilmiöihin” – eli omaksuu kriittisesti Turkan näkökulman.

Ralf Långbackan teatterikäsitteiden yhteiskunnallista kontekstuaalisuutta Helsingin Kaupunginteatterissa, käytän Långbackan aineistona Långbackan teosta *Muun muassa Brechtistä* (1982).

Olin Teatterikorkeakoulussa ohjaajaoppilana vuosina 1981–1986, yhden vuoden ennen Turkan kautta ja vuoden sen jälkeen. Mukana ovat myös omat havaintoni Turkan koulutustoiminnasta. Ne tuovat lisävalaistusta ja ovat vaikuttaneet ajatteluuni ja näkökulmaani. Koska olin Ralf Långbackan ohjausassistenttina hänen Bertolt Brecht -produktiossaan *Galilein elämä* (1987) Helsingin Kaupunginteatterissa, tuon esiin myös omia havaintojani Långbackan teatterityöstä.

Turkan 1960–1970 -lukujen teatterinäkemystä ja teatteria valottavassa aineistossa tärkeitä teoksia ovat Dan Steinbockin *Taide ja taidekasvatus* (1985), joka sisältää Steinbockin analyysin Turkan ohjauksesta ja sovituksesta Helsingin Kaupunginteatterissa v. 1976 Hannu Salaman romaanin *Siinä näkijä, missä tekijä* (1976) pohjalta ja Sergei M. Eisensteinin montaaiteorian näkökulmasta. Kaarina Kytömaa analysoi pro gradu -tutkielmassaan *Voimamiehen avantgarde* (1993) Turkan teatterin avantgardistisia piirteitä Hannu Mäkelän *Voimamies* (1982) -esityksessä. Kytömaa tuo esille Keir Elamin (1980) termin, että esimerkiksi tekstiviittein ”etu-alalle tuonti” ja sen avulla tapahtuva ”kehystys” (*framing*) olivat Turkan *Voimamiehen* kontekstuaalisten merkitysten kuljettajana ja näyttämötoiminnan taustamerkityksien muistuttajana. Turkka pyrki teatterillistamaan – ei ainoastaan teatterin lavatoimintaa vaan myös yleisön. Teatteritieteen lisensiaattitutkimuksessaan *Turkasta, tekijästä* (1999) Kytömaa luo yleiskuvan Teatterikorkeakoulun kaudesta. Käytän myös Pentti Paavolaisen *Turkan pitkä juoksu* -teoksen (1987) sisältämää aineistoa. Lisäksi käytän Juha-Pekka Hotisen artikkelia ”Katoaako Turkka Kekkonen mukana” (1990/2002), joka pääasiassa käsittelee Kansallisteatterissa esitettyä Turkan *Valheita*-produktiota (1990) mutta kommentoi myös laajasti Turkan yhteiskunnallista positiota suomalaisessa kulttuurikentässä.

Turkan kaudesta kirjoitettu aineisto tarjoaa runsaasti materiaalia syventävään tutkimukseen – joskin siinä vain viitataan Turkan kauteen suhteessa uuden kapitalismin esiinnoukseen. Perustelen tarvettani tutkia Turkan kauden yhteiskunnallista kontekstuaalisuutta sillä havainnolla, että muut näkökulmat eivät selitä Turkan kauden synnyttämää yhteiskunnallista keskustelua. Eivät edes *Nyky näyttelijän taide. Horjutuksia ja siirtymiä* (2011) -teoksen artikkelit tyhjennä tätä aluetta. Toinen peruste tähän tarpeeseen on, että aiemmat tutkimukset ovat päätyneet ristiriitaisiin,

puutteellisiin tai keskenään vastakkaisiin johtopäätöksiin, koska ne ovat käsitelleet Turkan kautta *joko* taiteellisesta *tai* yhteiskunnallisesta näkökulmasta. Turkan kauden teatteritoiminnassa ovat kuitenkin läsnä samaan aikaan nämä molemmat ulottuvuudet, ja esityksessä liudentuvat sosiologisen ja taiteellisen kontekstin väliset rajat. Tästä syystä sovellan tutkimuksessani sosiologisia teorioita ja saatan ne dialogiin taideteoreettisten teorioiden kanssa.

1.3 Turkan kauden yhteiskunnallinen konteksti

Väitöskirjassani oleva sosiologisen tutkimuskirjallisuuden aineisto uuden kapitalismin työpaikoista ja instituutioista muodostaa perustan tutkimukselleni työn muodoista Turkan kaudella. Teen vertailevaa tutkimusta tutkimuskirjallisuuden aineiston ja Turkan kauden aineiston välillä. Keskeiset teokset ovat: Richard Sennett: *Uuden kapitalismin kulttuuri* (2007); Jon McKenzie: *Perform or Else. From Discipline to Performance* (2001); Jean-Francois Lyotard: *Tieto postmodernissa yhteiskunnassa* (1985)³⁴; Paolo Virno: *Väen politiikka* (2006); Ulrich Beck, Anthony Giddens, Scott Lash: *Nykyajan jäljillä* (1995), Scott Lash & John Urry: *Economies of Signs and Space* (1994) ja Scott Lash: *Critique of Information* (2002). 1980-luvun Suomen muutosta käsittelevistä tutkimuksista käytän pääosin Juha Siltalan suomalaisen työelämän tutkimusta *Työelämän huononemisen lyhyt historia* (2004), Mika Mannermaan teosta *Jokuveli. Elämä ja Vaikuttaminen Ubiikkiyhteiskunnassa* (2009), Risto Heiskalan ja Eeva Luhtakallion toimittamaa teosta *Uusi jako. Miten Suomesta tuli kilpailukyky-yhteiskunta* (2006), Kaj Ilmosen ja Martti Siisiäisen toimittamaa teosta *Uudet ja vanhat liikkeet* (1998), Heikki Patomäen teosta *Uusliberalismi Suomessa* (2007) ja Hilikka Summan artikkelia “*Ethos, Pathos and Logos in Central Government Planning Texts*”, “*Rhetoric as an approach to studying policy making process*” (1988).

Käyttämäni sosiologisen tutkimuskirjallisuuden yleisnäkemys on 1950-luvulta lähtien länsimaisessa yhteiskunnassa tapahtunut laajamittainen yhteiskunnallinen muutos, joka muuttui dominantiksi 1970-luvun puolivälistä lähtien. Suomessa tämä muutos alkoi 1970–1980 -lukujen vaihteessa.³⁵ Koen tämän näkökulman erit-

³⁴ Lyotardin 1979 julkaistu *La Condition Postmoderne: Rapport sur le savoir* on ainoa yhteiskunnallisen tutkimuskirjallisuuteni ennen Turkan kautta julkaistu teos.

³⁵ Ks. Heiskala & Luhtakallio 2006, 7: ”Suomi muuttui vuosina 1980–2005 perusteellisesti.” Seuraavat tutkimukset määrittävät muutoksen kilpailukyky-yhteiskuntaan alkaneen jo 1980-luvulla: Ks. Tainio 2006, 73; ks. Alasuutari 2006, 62; Ks. Summa 1988, 9–10; Ks. Patomäki 2007, 12.

täin merkittävänä suhteessa siihen Turkan tulkintaan, että 1980-luvulla Suomessa oli alkanut vastaava yhteiskunnallinen muutoskehitys. Sennettin kuvaamat työelämän muutokset tapahtuivat lähimain samanaikaisesti ja samassa 80-luvun yhteiskunnassa kuin Turkan Teatterikorkeakoulun muutos, ja ne eittämättä tulee ymmärtää Turkan näkökulmaan ja motiiveihin vaikuttaneina sosiaalisina lähtökohtina tai jopa pakotteina.

1970–1980 -lukujen vaihteesta alkaen länsimaissa ja Suomessa on toteutunut tuotantorakenteen muutos teollisesta työstä jälkiteolliseen tietotyöhön. Talouden yrityksissä ja julkishallinnon virastoissa on siirrytty uudenslaisiin tuotteisiin, työtapoihin ja työnjohdon malleihin ja työnjohdon kontrolloimasta teollisesta työstä luovien, itseohjautuvien työntekijöiden aikakauteen. Samalla on poliittisilla päätöksillä vähennetty finanssimarkkinoiden ja pääomien liikkeiden kontrollointia, ja tämän seurauksena pankkien ja jopa kokonaisten valtioiden konkurssiuhat ovat arkipäiväistyneet. Tätä poliittista agendaa kutsutaan uusliberalismiksi ja laajemmin koko ilmiötä uudeksi kapitalismiksi.³⁶ Suomessa uusi kapitalismi ilmenee esimerkiksi valtionvarainministeriön ja sen tilastollisten, talouden kasvua korostavien näkökulmien ylivalentana verrattuna julkishallinnon muihin osa-alueisiin.³⁷

Ensi silmäyksellä edellä kuvatun kaltaisella tilasto- ja talouspainotteisella aiheella ei näyttäisi olevan tekemistä teatterin ja näyttelijäntyön kanssa. On kuitenkin otettava huomioon ihmisen kokemus työpaikalla. Eri alojen tutkijat, kuten filosofi Jean-Francois Lyotard ja esitystutkija Jon McKenzie, tulevaisuudentutkija Mika Mannermaa, sosiologi Richard Sennett, historioitsija Juha Siltala ja filosofi Paolo Virno, näkevät muutoskehityksessä kuitenkin monia maailmankuvallisia ja ihmisyysyttä koskevia tasoja. Tämä ilmenee siinä, miten ihmisyyttä, subjektin tarpeita, sosiaalisia suhteita ja elämän perusteita koskevat käsitykset ovat murroksessa. On vaikea sanoa kumpi muuttui ensin, työ ja tuotanto vai ihminen. Varmaa on vain, että ihminen kokee hallitsemattomuuden tunteita työpaikalla ja arkielämässä.

36 Yleiskäsitteenä käyttämäni termi uusi kapitalismi on peräisin Richard Sennettin teoksesta *Uuden kapitalismin kulttuuri* (2007). Se tarkoittaa samaa kuin tutkimuskirjallisuuteni kuuluvien tekijöiden seuraavat määritelmät: Jon McKenzie (2001) käyttää termiä *performance*, Paolo Virno (2006) termiä *postfordismi*, Jean-Francois Lyotard (1985) ja Ulrich Beck käyttävät termiä *postmoderni*. Termit viittaavat 1950-luvun tienoilla länsimaissa yhteiskunnassa alkaneeseen muutoskehitykseen, joskin korostaen eri aspekteja. Olisi sekavaa käyttää aina eri termiä, joten korvaan ne käyttämällä ilmaisua kuten "Virno määrittää uuden kapitalismin" tai "McKenzie määrittää uuden kapitalismin", vaikka Virno puhuu postfordismista ja McKenzie *performance*sta. Halutessani korostaa termien alkuperäisiä merkityksiä, käytän alkuperäistermejä.

37 Summa 1988, 9–10. Patomäki 2007, 77–78. Heiskala & Kantola 2010, 141–142.

Ihmisen ja yhteiskuntarakenteen muutoksen yhteyden voi määrittää arkielämän kokemuksen kautta, jota pragmatismien edustaja, filosofi John Dewey (2005) painottaa taiteen lähtökohtana. Koska arkielämän kokemus voi olla taiteen lähtökohta, niin voi myös ihmisen kokemus työpaikalla olla ainakin teatterin aihe jolle sitten teatteri. Kokemuksen sisällöt ovat moninaiset. Työn murros on osa arvokriisiä, jossa hylätään humanistisen tasa-arvon, oikeudenmukaisuuden ja kauneuden ihanteet ja siirrytään kohti aikakautta, joka arvottaa maailmaa ja ihmistä suorituskykyisyyden ja tehokkuuden näkökulmasta.³⁸ Subjekti kokee epävarmuutta myös sen vuoksi, että aiemmat traditiot, ryhmäkollektiivit, poliittiset viitekehykset ja yhteiskunnan vakaat rakenteet ovat murtuneet ja omaa elämäntarinaa ja ratkaisuja koskevat päätökset ovat siirtyneet yksilölle.³⁹ Subjektin epätasapainon kokemusten taustalla voidaan myös nähdä tieteellisen maailmankuvan muutos, jota luonnehtii epävakaus, epätasapaino ja kaaos. Systeemi- ja kaaosteoria ovat vallankumouksellisesti osoittaneet, että luovuuden ja edistyksen peruslähtökohta ei ole vakaus. Päinvastoin kuin klassinen fysiikka otaksui, tämä johti epätasapainon ja kaaoksen laillistamiseen työn organisaatioissa.⁴⁰ Tällä on yhteys siihen, että nykyaikainen yritysjohto soveltaa surutta kaaosteorian kielikuvia, kuten ”luova tuho” ja ”muutos on mahdollisuus”, stimuloidakseen työntekijöitä yhä suurempaan luovuuteen ja tehokkuuteen.⁴¹ Sennettin mukaan aika on eräs ihmiseen perustavimmin vaikuttavista elementeistä, ja se on nopeutunut työpaikoilla. Työnjohto etsii uudenlaisen ihanneihmisen mallia, joka tyytyväisenä selviytyy nopeutuneessa tempossa elävien yritysten rytmissä. Yksi rakennemuutoksen ulottuvuus on kiivas yhteiskunnallinen keskustelu työelämän muutosten aiheuttamista ihmisen kärsimyksistä.

Heikki Patomäen (2007) mukaan ensimmäiset uusliberalistisen toiminnan merkit näkyivät Harri Holkerin hallituksen varovaisissa linjanvedoissa vuosina 1987–1991. Vaikka uusliberalistinen politiikka alkoi toden teolla näkyä 1990-luvun rakennemuutoksessa, sen pohjaa luotiin 1980-luvulta lähtien.⁴² Hilikka Summan (1988) tutkimus Suomen asuntoviraston virallisten lausuntojen kielestä osoittaa,

38 Lyotard 1985, 57–75 ; McKenzie 2001, 14–17 ja 161–165.

39 Beck 1995 19–20; Virno 2006; Sennett 2007, 171–176; Virno 2006, 20–27.

40 Vrt. esim. Prigogine & Stengers 1985 261 – 263, xxix ja 12–15; vrt. Aarnio 2008, 152–154. Systeemi- ja kaaosteorian kulttuurisen vaikutuksen näkeminen osatekijänä työelämässä ilmenevälle systematisoidulle olosuhteiden epätasapainoistamiselle on oma tulkintani, joka perustuu havaintoon samankaltaisen sanaston, logiikan ja narratiivien käytöstä molemmissa kontekstissa.

41 Mannermaa 2009, 185.

42 Patomäki 2007, 12. Vrt. Alasuutari 2006. Vrt. Kantola 2006.

että virkamiehistö oli jo aiemmin 1980-luvulla siirtynyt 1970-luvulle ominaisesta kehitysoptimistisesta terminologiasta tehokkuuden terminologiaan.⁴³ Poliittinen ratkaisu oli omaksua talouden osa-alueen näkökulma keskeiseksi Suomen julkishallinnossa, osana laajempaa länsimaista kehitystä.⁴⁴

1980-luvun Suomen yhteiskunnallinen muutos näkyi ensimmäiseksi sanastossa. 1980-luvun Suomessa uuden kapitalismin sanasto näkyi työelämän ja valtionhallinnon instituutioiden artikloissa. Kun sanaston sisältämä legitimaatio pantiin käytäntöön, kyseessä oli retorinen prosessi, jossa sana mullisti ihmisten elämän perustan. Ensinnä esitti sana, sitten vasta olosuhteet.⁴⁵

Väitän että 1980-luvun alussa tapahtunut kulttuuripolitiikan linjamuutos aiheutti suomalaisten laitosteatereiden kriisin. Suomalaiset laitosteatertit eivät kuitenkaan panneet toimeen muutoksia, joita tapahtui yrityselämän instituutioissa. Tällainen rakennemuutos toteutui sen sijaan Turkan johtamana Teatterikorkeakoulussa kaikilla siihen kuuluvilla tasoilla: organisaation uudelleenjärjestelyjen, työn uusien mallien omaksumisen, humanismin arvomaailman hylkäämisen, tradition viitekehysten hylkäämisen, tehokkuuden ja kasvun prosessien ihanteellistamisen ja aikakäsityksen nopeutumisen tasoilla. Näitä rakennemuutoksia perusteleva retoriikka tuli esittäväksi, kun Turka argumentoi muutostensa premissejä näkyvästi joukkotiedotusvälineissä ja Teatterikorkeakoulun arkipäiväisessä opetuksessa. Opetusta kommentoitiin kulttuurisessa vastaanotossa poikkeuksellisen laajasti, kuten myös 1980-luvun työn muutoksia.

Tulkitsen Turkan kauden muutosta ranskalaisen filosofi Jean-Francois Lyotardin (1985) näkökulmasta: Sen taustavoimana oli länsimaisessa kulttuurissa toisen maailmansodan jälkimainingeissa syntynyt epäily 1800-luvun modernia, humanistista ”suurten tarinoiden” projektia kohtaan. Suuret tarinat olivat optimistisesti luottaneet ihmisen vähittäiseen jalostumiseen, oikeudenmukaisuuden lisääntymiseen, sorrettujen luokkien vapautumiseen ja työtätekevien olosuhteiden helpottumiseen. Lyotardin

43 Summa 1988, 9–10.

44 Vrt. Heiskala & Kantola 2010, 142: “Kun valtaa tarkastellaan verkostoitumisena, huomio kiinnittyy usein erityisesti verkostojen solmukohdissa oleviin avaintoimijoihin, niin sanottuihin power brokereihin (Goverde & van Tatenhove 2000). Suomessa valtiovarainministeriö (VM) on ollut tällaisessa asemassa 1990-luvulta lähtien. Valtiovarainministeriöiden asema on korostunut monissa muissakin maissa.” Ks. myös Patomäki 2007, 77–78.

45 Vrt. Alasuutari 2006, 49: “Se, minkä muutoksen [kohti kilpailukyky-yhteiskuntaa] lopulta käynnisti, on visain kysymys. Näyttää kuitenkin siltä, että 1980-luvulla ensin ilmaantuivat kansainvälisestä keskustelusta vaikutteita saaneet uudet puhettavat, joilla arvioitiin valtion ja kuntien hallintoa ja niiden henkilöstön toimintaa.” Vrt. myös Kantola 2006, 158–159 ja Heiskala 2006, 202–203.

mukaan länsimaissa alettiin etsiä uutta legitimaation perustaa, ja onkin havaittavissa, että uudeksi legitimaation perustaksi omaksuttiin ihmisen käytännöllisyys, suorituskyky, voima ja tehokkuus.⁴⁶

Lyotardin tulkintaan viitaten amerikkalainen nykyesityksen tutkija Jon McKenzie havaitsee länsimaaisessa kulttuurissa yleistyneen tehon ja suorituskyvyn kulttuurisen legitimaation.⁴⁷ Tämä pyrkimys tehokkuuteen ilmenee kolmella rintamalla, yhteiskunnallisessa kulttuurisessa esityksessä, työelämän organisaatioiden ja yhteiskunnan hallinnon instituutioiden organisatorisessa rakenteessa ja teknologisen ajattelun ja kehityksen dominoivassa vaikutuksessa. McKenzién näkemyksen mukaan kulttuuri itse esittää itseään, omaa tehokkuuttaan. 1980-luvun Suomessa tehoa, kyvykkyyttä määrittävillä sanoilla – kuten voittajuus, haastavuus, selviytyminen, energia, yksilöllisyys – ja esittävyttä – kuten imago, mielikuva, trendi – alettiin määrittää subjektien kelpoisuutta.⁴⁸ Tällaista sanastoa käytettiin Turkan kaudella.

Toinen 1980-luvun muutokseen vaikuttanut tärkeä tapahtuma oli kansainvälisten pääomien investoinneille ja liikkuvuudelle asetettujen kansallisten rajoitteiden heikentäminen.⁴⁹ Niitä koskevien päätösten sosiaaliset seuraukset olivat mullistavia: alkoi moniin kulttuurin osa-alueisiin vaikuttava heilahdusmainen muutosprosessi, joka johti yhteiskunnan instituutiot sisäiseen kriisiin ja jolla oli lopulta vaikutuksia työätekevän subjektin elämän perusteisiin.⁵⁰

Myös yritykset joutuivat kriisiin. Yritysjohtajien – kenraalimaisten patruunien – rinnalle oli ilmaantunut samantasoinen vallan lähde, joka oli täysin vieras ja välinpitämätön sitä kulttuuria kohtaan, jonka pitkäaikaiset yhteydet ja liittoutumat olivat yritysten sisällä luoneet.⁵¹ Valta siirtyi yritysten operationaaliselta johdolta osakkeenomistajille.⁵² Suuria pääomia kontrolloineet osakkeenomistajat ja suuret eläkesäätiöt alkoivat aktiivisesti painostaa yritysjohtoa.⁵³

Yritysten toimintojen legitimaation määrittäjien muutoksen myötä muuttuivat laillisuuden kriteerit: toiminnan kriteeriksi muodostuivat pikemmin osakkeiden

46 Lyotard 1985, 66–75.

47 McKenzie 2001, 162–165.

48 Vrt. Kantola 2006, 156–178.

49 Ks. Sennett 2007, 41. Ks. Patomäki 2007, 43–44 ja 52–55.

50 Ks. Sennett 2007, 11–13.

51 Emt., 42.

52 Emt., 40.

53 Emt., 42.

hinnannoususta saatavat nopeat voitot kuin osinkojen kautta kertyvä pitkäjänteinen hyöty – kuten oli ollut modernin sosiaalisen kapitalismin yrityksissä.⁵⁴ Investoijat vaikuttivat liikeyritysten toimintaan, työn organisaatioiden olosuhteet tulivat lyhytaikaisemmiksi ja muutoksellisemmiksi kuin aiemmin. Tuloksena olivat olot, joita sosiologi Richard Sennett määrittää pirstaloituneiksi ja epävakaisiksi. Suomessa muun muassa Mika Mannermaa on määrittänyt 1950–70 -luvut vakaaksi aikakaudeksi ja 1980-luvun siirtymäksi epävakaiseen yhteiskuntaan.⁵⁵ Sennettin mukaan kolme instituutioiden rakennusainetta, työvoima, organisaatioiden byrokratia ja työn järjestely muuttuivat, ja nämä muutokset johtivat pirstaloitumiseen. Nämä kaikki kolme instituutioiden rakennusainetta – työvoiman tilapäistyminen, kerrosten vähentäminen ja ei-lineaarinen työn järjestely – lyhentävät organisaation aikajännettä. ”Välittömät ja pienet tehtävät painottuvat. [. . .] Sijoittajia houkutteli yritysten kiihkeä liike, muutokset ja kaoottisuus – mitä kuohuvampaa, sitä kutsuvampaa. Harvat sijoittajat tiesivät mitä ostivat – paitsi että se oli jotain uutta.”⁵⁶

Sennettin mukaan jo 1970-luvun lopulla oli länsimaisessa yhteiskunnassa alkanut poliittisten puolueiden ideologioiden rakentaminen yhteiselle alustalle (*platform politics, consensus politics*): puolueinstituutiot omaksuivat uuden kapitalismin sanat; mutta nämä sanat eivät kyenneet käsittelemään yhteiskunnan epäharmoniaa, ne tukivat neutraalisti taloudellista kehitystä.⁵⁷ Sennettin mukaan uuden kapitalismin kulttuurissa poliittiset instituutiot ja poliittiset sanat menettivät voimansa, eikä niihin voinut ladata merkityksiä enää 2000-luvulla.⁵⁸

Yritysten näytöksellisyys finanssimarkkinoiden julkisessa toimintatilassa muodostui keskeiseksi.⁵⁹ Ne yrittivät kaikin tavoin näyttää viehättäviltä ja osoittaa jousitavuuttaan houkutellessaan sijoittajia, olihan tapahtunut sisäinen muutos. ”Oli esit-

54 Emt., 13–14.

55 Mannermaa 1991, 140–141.

56 Sennett 2007, 51.

57 Kantola 2006, 156–178.

58 Sennett 2007, 150–151: ”Politiikan alusta: Volkswagenilla alustana on tietty runko, johon tehtyjen pienten materiaalien muutosten arvo paisutellaan, jolloin syntyy brändejä. Modernilla politiikalla on samanlainen toimintatapa, jota olemme tottuneet kutsumaan konsensuspolitiikaksi. Esimerkiksi nyky-Britanniassa uusi työväenpuolue ja nykykonservatiivit jakavat koko lailla yhteisen alustan.” Ja: ”Katsoja-kansalaiselle tarjotaan: 1. poliittisia alustoja, jotka muistuttavat tuotteiden alustoja. 2. Pintasilauksella luotuja eroja.” Vrt. Heiskala & Kantola 2010, 140: ”Puolueista on tulossa vaalikioskeja, joille mainostoimistot värkkäävät jännittäviä iskulauseita peittämään sitä tosiasiaa, että oma ohjelmantuotto on vaikeuksissa. [. . .] [e]rot oikeiston ja vasemmiston poliittisissa ideoissa ovat selvästi pienentyneet.”

59 Sennett 2007, 43.

täydyttävä dynaamisena, vaikka aiempi jäykkä rakenne olisikin ollut vallan toimiva. [. . .] Vankkuus ja pysyvyys loi vaikutelman heikkoudesta, sillä markkinoilla se tulkittiin innovatiivisuuden puutteeksi, kyvyttömyydeksi tarttua uusiin haasteisiin tai hallita muutoksia.”⁶⁰

Sennettin mukaan uutta kapitalismia edeltäneen sosiaalisen kapitalismin byrokraattisen järjestelmän purkamisen seurauksena länsimainen ihminen ja työntekijä eivät voineet enää hahmottaa elämänkaartaan ja minuuttaan siitä vakaasta asemasta ja vähittäisestä kehityksestä käsin, jonka ennen tarjosivat sosiaalisen kapitalismin työn organisaatioiden stabiilit ja usein elämänmittaiset virat. Sosiaalisen kapitalismin organisaatioiden tikapuuverkostoissa, *Bildungissa*, työntekijä oli sitoutunut tiettyyn työn instituutioon. Sidos mahdollisti ihmisille pitkäjänteisyyden yhtäältä ja toisaalta elämän mieltämisen työelämän johdonmukaisista vaiheista koostuvaksi tulevaisuuden kertomukseksi. Sennettin mukaan uudessa kapitalismissa julkinen sosiaaliturva ja turvaverkot ovat muuttuneet lyhytkestoisemmiksi ja sattumanvaraisemmiksi, ja elinikäisten työsuhteiden aika on päättynyt.

Sennett on myös määritellyt tämän kaiken seurauksena syntyneen uuden ihmisyytin, joka kykenee työntekijänä menestymään epävakaisissa, pirstaloituneissa yhteiskunnallisissa olosuhteissa ja jopa maksimoimaan luovan, omaehtoisen suorituksensa. Sitä muutosta silmälläpitäen on purettu työn organisaatioiden hierarkia.⁶¹ Toiset uuden kapitalismin subjektit joutuvat ajeltavaan tilaan, joka johtuu työelämän pirstaloitumisesta ja yhteyden kadottamisesta *narratiiviseen liikkeeseen*, jolla kyettäisiin sitomaan oma toiminta mielekkääseen viitekehykseen.⁶²

Kuvatut tilanteet ovat sovellettavissa luonnehtimaan aineistoani 1980-luvun laitosteatteeriin kohdistetuista kulttuuripoliittisista haasteista. Laitosteatteerit eivät reagoineet aktiivisesti, mutta Turkan kaudella pantiin toimeen uusi legitimaatio ja nopeutettiin aikakäsitystä hyvin ”sennettmäisellä” tavalla.

1980-luvun Suomen yhteiskunnan muutosta ja Turkan havainnoimia historiallis-tilanteellisia muutospakotteita karakterisoi myös sosiologi ja poliittisen filosofian tutkija Paolo Virno (2006): hänen näkemyksensä mukaan keskusjohtoisen kansallisvaltion rakenteiden murtuma on tapahtunut 1900-luvun loppupuolella länsimaissa, siirryttäessä *postfordilaiseen* yhteiskuntaan. Murtuma on siis samanaikainen

60 Emt., 43.

61 Sennett 2007, 11–13; McKenzie 2001, 55–81.

62 Sennett 2007, 171 ja 175.

kuin legitimaation muutos länsimaisessa kulttuurissa. Virnon mukaan kansallisvaltion ja siihen kuuluvan kansan järjestykselle oli ollut länsimaissa ominaista yhtenäisyys, kuten kansallisvaltion idean yksi rakentaja, Thomas Hobbes oli muotoillut jo 1600-luvun Englannissa.⁶³ Virnon mukaan kansallisvaltion murtumalle on tunnusomaista heilahdus, jossa aiemmin tiukka kolmijako Työn, poliittisen Toiminnan ja Ymmärryksen toimintojen ja niille varattujen yhteiskunnallisten kontekstien (*erityisten paikkojen*) välillä murtui.⁶⁴ Samalla murtui kansallisvaltion elämänmuodoista koostuva järjestys, jota yhteiskunnallinen toiminta, tavat ja käytännöt, tukivat. Tästä seurasi, että *kansan* olemus muuttui *väeksi*, joka tungeksii, on häilyväistä ja rikkoo julkisten erityispaikkojen tiukkoja rajoja.⁶⁵ Virnon havaintojen mukaan tämän kolmijaon murtuessa eri tehtävät heilahtavat viitekehuksesta toiseen (*overlapping*), esimerkiksi politiikan aiemmat tehtävät työelämään: ”[t]yö on omaksunut poliittisen toiminnan perinteisiä tunnusmerkkejä”.⁶⁶

Kun (Virnoa tulkiten) puoluepoliittinen toiminta ei kyennyt artikuloimaan subjektin tilannetta, niin subjektin ruumiilliset käytännöt sen sijaan rupesivat artikuloimaan työelämässä vallan ja yksilön antagonistista suhdetta. Sekä ruumispolitiikan esilletulo uusien yhteiskunnallisten liikkeiden toiminnassa⁶⁷ että Hans-Thies Lehmannin (2006) havaitsema vastakulttuuristen merkitysten artikulointi välittyi yhä useammin ruumiin ”neulansilmän” kautta.⁶⁸ Ruumiillisuus alkaa täyttää perinteisen politiikan delegitimaation jättämää tyhjää tilaa, poliittisen diskurssin siirtyessä toteutumaan esteettisten kulttuuristen käytäntöjen keinoin, kuten sosiologit Scott Lash ja John Urry (1994) ovat todenneet.⁶⁹ Ruumis tulee, Lehmannin termein, kulttuuriseksi *absoluutiksi*, poliittiseksi.⁷⁰

63 Ks. Hobbes 1624; XII, 8, mutta myös VI, 1: ”Kansa on jotain, joka on yksi, sillä on yhtenäinen tahto ja siltä voidaan odottaa yhtenäistä toimintaa.” Virno (Virno 2006, 27-34) mukaan kansallisvaltion järjestykseen kuului, että keskusjohto monopolisoi julkista tilaa, jonka se jakoi ’erityisiksi paikoiksi’: kirkko, parlamentti jne.

64 Ks. Virno 2006, 27-34 ja 44. Olen tässä lauseessa säilyttänyt Virnon tekstin alkuperäismuotoiluun, jossa termit, Työ, Toiminta ja Ymmärrys, kirjoitetaan isoilla alkukirjaimilla lauseen sisällä.

65 Ks. Virno 2006, 11: ”Väki merkitsee paljoutta, joka pysyy sitkeästi paljoutena julkisella näyttämöllä, kollektiivisessä toiminnassa ja yhteisten asioiden hoitamisessa, sulautumatta Yhdeksi, katoamatta keskiahakuiseen liikkeeseen.”

66 Virno 2006, 44-47.

67 Konttinen 1998.

68 Lehmann 2006, 96: “[a]ll social issues first have to pass through this needle’s eye, they all have to adopt the form of a physical issue. Love appears as a sexual presence, death as AIDS, beauty as physical perfection.”

69 Ks. Lash & Urry 1994, 51-54. Ks. Lash 2002, 114-128 ja 131.

70 Lehmann 2006, 96.

Virnon mukaan aiempiin jakoihin tottuneet subjektit kokevat nämä vuotamisilmiöt pelottavina. Tästä voidaan johtaa postfordilaisen ja myös uuden kapitalismin subjektin arkikokemuksen määritelmä: kompleksisuuden, hallitsemattoman dynamiikan kokemuksesta seuraa ahdistus. Siihen liittyy ylevyyden menetyksen kokemus tai sellaisen pelko. Virno määrittää tätä peruskokemusta soveltamalla filosofi Immanuel Kantin esimerkkiä ylevyyden menetyksestä: jos joutuu kokemaan lumivyöryn voimatta suojautua siltä.⁷¹ Lumivyöryn kokemusta käytän heilahduksen metaforana.

Turkan Teatterikorkeakoulun kauden yhteiskunnallinen konteksti muodostaa ketjun: legitimaation muutos – sanat eli retoriikka – sanojen toimeenpano – organisatoriset muutokset instituutioissa eli olosuhteiden muutokset – ”aikakäsityksen” ja subjektien sosiaalisten suhteiden ja elämänsuunnittelun muutokset – subjektien perustavanlaatuiset arkikokemukset. Ketju alkaa virtuaalisesta käsitteestä *legitimaatio* ja päättyy monien vaiheiden jälkeen ruumiilliseen subjektiin. McKenzien analyysissa tämä vertikaalinen ulottuvuus on keskeinen: ketjun päässä on ”kulttuuristen voimien ruumiillinen hyväksyntä.”⁷²

Rinnastamalla Teatterikorkeakoulun pienoismaailmaa 1980-luvun muutokseen pyrin hakemaan selvitystä siihen, miten yhteiskunnallisen muutosprosessin ketjun pää oli näkökulmasta riippuen subjekti, joko Turkka tai Teatterikorkeakoulun näyttelijäopiskelija, ruumis joka sopeutuu kulttuuristen voimien muutokseen mutta kykenee myös tuomaan esityksellään oman muutoksensa yhteiskunnalliseksi keskustelun aiheeksi.

1.4 Tutkimuksen metodit

1.4.1 Retorisen tulkintatradition ja narratologian metodit

Tutkiessani Turkan kautta 1980-luvun yhteiskunnallisen maailmankuvan esityksenä lähdin siitä, että yhteiskunnallinen maailmankuva ei ole teatterissa kuva tai teoksessa esitetty jäljitely toiminta. Maailmankuva ei määriy harjoiteltujen ja esitettyjen teosten tekstuaalisen sisällön kautta. Yhteiskunnallinen maailmankuva ilmenee siinä, että Turkan kauden useat opiskelijaproduktiot olivat

⁷¹ Ks. Virno 2006, 20–21.

⁷² McKenzie 2001, 8.

aiheeltaan historiallisia mutta toteutustavaltaan 1980-luvun maailmankuvaa heijastavia; niissä oli tehoa ja voimakasta dynamiikkaa. Sisällytän teatterin käytäntöihin myös yleisösuhteen ja organisaation toimintamallit. Määrittelen tämän *praksikseksi*.⁷³

Tutkin Turkan kauden praksiksessa maailmankuvallisia metaforia, jotka määrittän Jussi Hirven (2006), George Lakoffin ja Mark Johnsonin (1980) termein kielen, ajattelun ja toiminnan takana oleviksi käsitteiksi.⁷⁴ Maailmankuvan verkostossa toiminta koordinoituu samankaltaisella tavalla ja yhteydessä toisiinsa:

[m]aailmankuva on ihmisen kulttuurista toimintaa koordinoiva merkitysten verkosto. Toiminnan koordinoiminen tarkoittaa, että maailmankuva tulee tärkeällä tavalla ennen toimintaa ja ennen tiedon hankkimista. [. . .] [Maailmankuva] säätelee toimintaa ja tietoa. Millainen maailmankuva meillä on, sellaista tietoa meillä on, ja sillä tavalla toimimme.⁷⁵

Analysoidessani Turkan kauden praksiksessa ilmenneitä maailmankuvallisia malleja erittelen ne tekijöiksi, joiden funktio ei muutu, vaikka ne siirrettäisiin yhteiskunnallisesta praksiksesta teatterin praksikseen.⁷⁶ Näihin viittasin jo aiemmin työni johdannossa. Edellä mainitut elementit olivat Turkan kauden teatterissa maailmankuvallisia ”vipuja”, joiden säätäminen vaikutti näyttelijäopiskelijoihin ja teki yleisön performatiiviseksi. Sennettin tutkimuksen aineisto osoittaa, että uuden kapitalismin kulttuurin siirtymisessä työn organisaatioihin tällaisia performatiivisia ”vipuja” olivat esimerkiksi legitimaatio ja aikakäsitys. Hyvin samankaltaisella tavalla vaikutti Turkan toteuttama legitimaation siirtymä humanistisesta ”suurten tarinoiden” legitimaatiosta tehon ja suorituskyvyn legitimaatioon ja siihen liittyvä aikakäsityksen nopeutuminen. Estetiikka muuttui, kokemukset muuttuivat, tavoitteet ja keinot muuttuivat. Muutosten ketjun ääripäässä oli lopulta subjekti, joko yleisön edustaja tai näyttelijäopiskelija, joka ruumiillisesti muutoksia. Vivuilla oli dialogista

73 *Praksis*-käsite tarkoittaa tässä yhteydessä eritoten, että kyse ei ole teoksen esityksen viitekehyksessä tapahtuvasta toiminnasta, vaan jokapäiväisestä harjoitus- ja yhteisöllisestä toiminnasta ja myös tiedotuksesta ja organisatorisesta toiminnasta. Kontekstuaalisesti käsitteeseen voi liittää sen marxilaisen yleispätevän merkityksen sikäli, että suhteessa 1980-luvulla syntyneisiin uudenlaisiin yhteiskunnallisiin työolosuhteisiin Turkan koulutustoiminta ei ollut passiivista reflektiota, vaan tavoitteellista toimintaa, jolla pyrittiin tutkimaan 1980-luvulla muotoutuneita työolosuhteita ja lisäämään mahdollisuuksia toimia niissä. Vrt. von Wright 1998, 460.

74 Vrt. Hirvi 2006, 111; vrt. Lakoff & Johnson 1980.

75 Hirvi 2006, 109.

76 Vrt. Alapuro & Arminen 2004, 9: ”[Yhteiskunnallisen tutkimuksen vertailevaa menetelmää sovellettaessa] [k]ahden tai useamman tapauksen vertailu edellyttää niiden kuvaamista yhteisellä käsitteistöllä.”

vaikutusta toisiinsa: legitimaatio vaikuttaa aikakäsitykseen, aikakäsitys subjektin ruumiillisuuteen, ruumiillisuus kokemuksiin, kokemukset kertomukseen ja niin edelleen. Maailmankuvallisen ”vivun” määritelmäni perustuu Jussi Hirven määritelmään hänen artikkelissaan ”Kohti mielen ekologiaa” (2006): ”[j]os voimme säätää maailmakuvaamme, meillä on Arkhimedeiden piste, josta käsin voimme kammata koko maailman liikkeelle – vieläpä helposti.”⁷⁷

Sijoitan maailmankuvallisten tekijöiden esittävyden sosiaalisen praksiksen kontekstiin: teatterin käytäntöjen tai yhteiskunnallisen praksiksen käytäntöjen. Perustelen tätä lähtökohtaani Marvin Carlsonin (2006) näkemyksellä, että teatterin nykyesityksessä praksiksen käytännöt ovat yhteiskunnallisesti esittäviä ja ovat tulleet nykyesityksen keskeisiksi huomiopisteiksi – osaksi yhteiskunnallisen kehityksen vuoksi:

Esitys ja esittäminen ja niille läheinen käsite performatiivisuus hallitsevat nykyisin paitsi kulttuurintutkimuksen myös liiketoiminnan, talouden ja teknologian diskurssia. Monilla kulttuurin aloilla kiinnostus esitystä ja esittämistä kohtaan on kasvanut, mikä heijastaa sitä, että on ryhdytty pohtimaan kasaantuvan sosiaalisen, kulttuurisen, psykologisen, poliittisen tai kielitieteellisen tiedon luomisen, arvioimisen ja muokkaamisen sijaan tiedon olemassaoloa ja vaikutuksia kulttuurissa. Merkitys siirtyy näin praxikseen, esiintymiskäytäntöihin.⁷⁸

Esittävää Turkan kauden praksista ja praksiksen esitystä yleensä 1980-luvulla määritän Milton Singerin (1959) käsitteellä *kulttuuriseksi esitykseksi*. Turkan kauden esitykseen sopii spesifisesti vielä paremmin Erving Goffmannin (1974) *epäpuhtaan teatterillisen esityksen* käsite: esitys, jossa esittäjät eivät tietoisesti kiinnitä huomiota esittävyteensä, kuten esimerkiksi mediakuvat sinfoniaorkesterin harjoituksista.⁷⁹

Turkan kauden praksiksen saavuttaman huomion kulttuurinen vaikutus viittaa esittäjien ja katsojien väliseen vuorovaikutteisuuteen. Kauden erityispiirre oli yleisön kulttuurinen toimeliaisuus, kommentoinnin halu ja performatiivisuus suomalaisissa subjekteissa. Tutkimuksellinen kriteerini praksiksen esittävydelle on havainto teatterin aktivoivasta vaikuttamisesta ja yleisön vaikuttumisesta.

Kulttuurisesta esityksestä kuitenkin puuttuu sekä esittäjän tiedostava esittäminen ja sen nousu etualalle että yleisön tiedostaminen esityksen kulttuuriseksi

⁷⁷ Hirvi 2006, 109.

⁷⁸ Carlson 2006, 11.

⁷⁹ Goffman 1974, 126.

metakomentiksi, joka houkuttelee oman kulttuurin tutkimukseen.⁸⁰ Siitä puuttuu myös Margaret Wilkersonin (1992) termein selittävä viitekehys, jonka ansiosta teatteri ei ole vain peili ”[j]onka kautta yhteisö voi heijastella itseään”, vaan se myös auttaa muodostamaan ”[k]uvastuksensa voimalla havaintoja kulttuurista”.⁸¹ Marvin Carlsonin (2006) seuraava sitaatti kritisoi McKenzien tapaa kehystää tutkimustekstissään teatterillista uuden kapitalismin työkulttuuria. Carlsonin mukaan McKenzien kuvaamasta alkuperäisestä tapahtumasta puuttui tämä kehystys.

Kulttuurinen esitys voi tosiaan toimia jonkinlaisena metakomenttina tästä yhteiskunnasta, ja sitä voivat ehkä parhaiten tutkia tässä tehtävässään etnografitt, mutta esiintyjien tai katsojien ei voida pääasiassa luonnehtia tietoisesti tavoittelevan metakomenttia kulttuuristaan.⁸²

Turkan kauden kulttuurista esitystä voi pitää teatterillisena esityksenä, koska teatterillistava kehystys oli siinä läsnä. Määritän sitä edellä mainittujen Carlsonin ja Wilkersonin teorioiden lähtökohdasta:

Ensiksikin Turkan teatterikoulutuksesta tiedottaneiden mediajulkilausumien aineistosta voi päätellä, että ne loivat *tietoisesti* vertailevan asetelman 1980-luvun Suomen muutoksen ja hänen itsensä toteuttaman muutoksen välille. Koska mediajulkilausumia julkaistiin laajasti ja niillä oli näkyvyyttä yhteiskunnan puhevaruudessa, yleisö tunnisti ne tietoisena esityksellisestä refleksiivisyydestä, joka viittasi 1980-luvun Suomen kulttuuriseen esitykseen. Tämä taas viittaa tietoiseen esillepanon välittymiseen yleisölle viimeistään esityksen tapahtumahetkellä.

Toisaalta Turka loi suggestiivisen kehystymuksen, jossa määritteli kerronnallisen tarinan omasta koulutustoiminnastaan. Kirjallisuudentutkimuksen jälkiklassisen narratologian teorian *luonnollisten kertomusten* käsite on teoreettinen viitekehys, jonka perusteella Turkan kauden kaikki osa-alueet lävistänyt kertomustaso, *skeema*, palveli *mielen ja maailman jäsentämisen ja tietämisen* tehtävää opiskelijayhteisölle ja mediayleisölle.⁸³ Se oli siis Wilkersonin edellyttämä selittävä viitekehys. Jäsennettävä

80 Carlson 2006, 299: ”Teatterilliseksi miellettyssä esityksessä [tiedostava ja metakomenttiin pyrkivä] toiminta on [. . .] jatkuvasti etualalla. Esiintyjät ja yleisö samalla tavoin hyväksyvät tämän toiminnan ensisijaisen tehtävän olevan täsmälleen kulttuurinen ja sosiaalinen metakomentti, löytöretki itsen, toiseen ja maailmaan vaihtoehtoisena mahdollisuutena.”

81 Wilkerson 1992, 239; vrt. Carlson 2006, 299.

82 Carlson 2006, 299.

83 Ks. Hyvärinen 2010, 138–139; ks. Bruner 1987, 1990, 1991; Polkinghorne 1988.

ongelma (*trouble*) oli 1980-luvun Suomen kriisitilanne, käänne kohti uutta kapitalismia ja uusliberalismia, joka mursi monet kanonisoidut käytännöt ja aiemman *kulttuurisen käsikirjoituksen* (*script*).⁸⁴

Turkan luomassa mielikuvallisessa ja kerronnallisessa viitekehyksessä hän ja näyttelijäopiskelijat saivat tilanteellisen position keskellä edellä mainittua kriisiä siten, että heistä tuli tosielämän ”luonnollisen kertomuksen” päähenkilöitä. Turkan tarina kuului, että ollaan tultu 1970-luvulta ja nyt ollaan kriisissä, jossa joudutaan ottamaan käyttöön uudet keinot, ja tästä alkaa tarina, joka jatkuu tulevaisuuteen. Hänen linjapuheidensa kehystäviä lausumia olivat:

Olemme siirtyneet uuteen kulttuurikauteen, jossa vanhat valmiudet eivät enää päde.⁸⁵

Nykyinen ammattietiikka kulkee viisi vuotta ajastaan jäljessä. Oikean ja väärän rajat ovat siirtyneet.⁸⁶

Aikamme arvostaa energiaa”, sanoi hän. Aikamme sankari on edellisten sankarien vastakohta. Kike Elomaa syrjäyttää kansikuvissa Ritva Valkaman. Suorituskyky, ratsastavat tai kalastavat valtionpäämiehet hallitsevat elämää. Mutta mikä on energian etiikka, kyky olla jotain, kyseli Turkka. [...] “Maapallon loppuminen on tuonut mukanaan kiireen hankkia elämyksiä. Mikä on meidän vastauksemme siihen?” heitti Turkka ja paineli töihinsä.⁸⁷

Turkan kauden yhteiskunnallinen kontekstuaalisuus sijoittuu pääosin praksiksen alueelle, eikä siellä ole perinteistä teosmuotoa. Tässä tilassa teatterillisuutta ja kertomusta voidaan tarkastella Josette Feralin (2002) ja jälkiklassisen narratologian luonnollisen kertomuksen teorioin. Niiden mukaan tekijyys on niissä jokamiehen edustama *kognitiivinen skeema*. Sen käynnistää jokapäiväisen elämän *murtuma* (*cleft*) – kerronnallinen tai eleellinen – jonka subjekti havaitsee. Tällöin kognitiiviset skeemat käynnistyvät ja alkavat tuottaa esitystaiteen kaltaisia rakenteita, jäsentäen ja luoden jokapäiväisen tilaan mielekkyyttä. Feralin mukaan teatterillisuus on jo katsojan

84 Ks. Hyvärinen 2010, 139: ”[Jeremy] Brunerin kehittämä ’kansan psykologian’ ajatus on tärkeä askel kohti luonnollisen kertomuksen teoriaa. [David] Herman (2002, 85; 2009a, 97; 2009b) on tukeutunut [...] ideaan kertomuksesta *kanonisisuuden ja murtuman* tasapainotteluna.”

85 Siikala, *Helsingin Sanomat* 29.8.1982.

86 Emt.

87 Siikala, *Helsingin Sanomat*, 1.9.1981.

”katseessa” (*gaze*), kun hän katsoo tyhjää näyttämöä – vaikkei siellä olisi näyttelijä.⁸⁸ Teatterillisuus ei tarvitse toimijaa; metrokäytävässä tapahtuva keskustelu ja keskustelijoiden elehtiminen voi ilmetä teatterillisena satunnaisen ohikulkijan näkökulmasta.⁸⁹ Turkan kauden yhteiskunnallisesti kontekstuaalisen teatteritapahtuman, spehtaakkelin tekijää ja tekijyyttä ei tulekaan etsiä toimijoista – ei Turkasta, teatteriopiskelijoista tai muista – vaan maailmankuvallisesta murtumasta. Pidän maailmankuvan muutosta tilana ja tilanteena esittävänä *per se* jopa siinä määrin, että pidän sitä spehtaakkelin tekijyytenä.

Teatterintutkija Bruce McConachien (2005) mukaan jokapäiväisessä toiminnassa ilmenevät Kenneth Burken (1941) *dramatismin* teorian termit (*act, agent, scene, agency, purpose*). Ne rinnastuvat Aristoteleen *Poetiikassa* määriteltyihin teatterin termeihin (juoni toimintana, toimijat, kohtaus, keinot, ajatus).⁹⁰ Niiden viitekehyydessä jokapäiväinen toiminta voi välittyä todistajalle ”draamallisena” ja sitä voi tutkia ”draamallisin” termein. McConachie painottaa tulkinnassaan jokapäiväisen rituaalisen ulottuvuutta, Victor Turnerin (1982) ja Arnold van Gennepin (1908) *rituaali*-käsitteitä soveltaen, ja näkee praksiksen rituaalisen tason teatterillisena. En näe Turkan teatterikäsitystä rituaalisena, mutta sen edustaman 1980-luvun Suomen yhteiskunnan kulttuurisen esityksen ymmärrän sisältävän burkelaisittain (1950) rituaalisia ulottuvuuksia, jotka liittyvät väkivaltaiseen ja osittain itsetuhoiseen menneisyyden maailmankuvan hylkäämiseen ja muodonmuutoksen toiveeseen uuden kapitalismin maailmankuvan omaksumisen kautta.⁹¹

Draama on siis olemassa laajemman rituaalitalanteen puitteissa: näyttelijät ja katsojat (”toimijat”, joilla on toisiaan tukeva ”tarkoitus”) harjoittavat ”toiminnan” synnyttämää vuorovaikutusta. He toteuttavat tämän erilaisten kommunikaatioon liittyvien ”keinojen” avulla (esimerkiksi puhe ja liike näyttämöllä, nauru ja suosionosoitukset katsomossa) määrätyn ajan ja tilan puitteissa (”kohtaus”, joka saattaa ulottua parista tunnista teatterissa viikon kestävään poliittiseen puoluekokoukseen). [. . .] Se mitä tapahtuu näyttämöllä, pelikentällä tai kirkon kuorissa, on tietysti äärimmäisen tärkeää, mutta rituaali itsessään sisältää käsikirjoitusta, peliä tai jumalanpalvelusta laajempia realiteetteja.⁹²

88 Feral 2002, 95 – 96.

89 Emt., 96–97.

90 McConachie 2005, 33.

91 Ks. Burke 1950, 3–15.

92 McConachie 2005, 33.

Voi havaita Turkan rakentaneen tiedonvälityksen ja kerronnallisuuden keinoin myös *näyttämöitä*. Määrittän käsitettä *näyttämö* siten kuin Kenneth Burken (1945) dramatismin teoria määrittää sosiaalista aineistoa teatterillisin käsittein: *näyttämökuvana* (*scene*) on yhtä kuin subjektin konteksti (*context, setting, background*), jolloin subjektin arkitoiminnan tai esimerkiksi yhteiskunnallisen joukkoliikkeen (*action*) näyttämökuvana voi olla tietty kulttuurinen kehitys (*development*).⁹³ Sosiaalisessa tilassa toimijaa tai toimintaa tarkastellaan diskursseissa tietyn *näkökulman* muotoilemaa taustaa vasten, joka sisältää valikoivan väitteen maailmasta ja sen mukaisen painotuksen, tulkinnan.⁹⁴ Maailma voi näyttäytyä subjekteille käsitteellisenä näkökulmana yhteiskuntaan, esimerkiksi aatteen näyttämönä.⁹⁵ Kun läsnä on monta aatteellista näyttämöä, ne muodostavat toisilleen vastanäyttämöt, joiden suhde voi olla *kiistelevän diskurssiivinen*⁹⁶ ja *kamppailullisen retorinen*. Teatteri esittää näyttämökuvansa valikoituna näkökulmana ja vaikuttaa yleisöön manipuloivasti. Turkan teatterin voima piili siinä, että hän rakensi näyttämökuvien debatin, kuvalle vastakuvan – kuvaannollisesti: katsotaanpa toimijaa (*actor/agent*) ja hänen asiaansa tätä taustaa vasten. Tällöin *näyttämö* tulee ymmärtää analyysissani *näyttämökuvana* (*scene*) eikä niinkään materiaalisena teatterin näyttämönä, jolloin kysymys onkin teatterin *lavasta* (*stage*).

Näyttämökuvia voi rakentaa sosiaaliseen ja virtuaaliseen diskurskien tilaan taballisesti ja tiedostaen. Kenneth Burken (1945) *dramatismin* teoriaan perustaen ymmärrän

93 Ks. Burke 1945, 3: "Using 'scene' in the sense of setting, or background, and 'act' in the sense of action, one could say that 'the scene contains the act.' And using 'agents' in the sense of actors, or acters, one could say that 'the scene contains the agents. [. . .] The nature of the scene may be conveyed primarily by suggestions built into the lines of the verbal action itself, as with the imagery of the dialogue of Elizabethan drama and with the descriptive passages of novels; or it may be conveyed by non-linguistic properties, as with the materials of naturalistic stage-sets. In any case, examining first the relation between scene and act, all we need to note here is the principle whereby the scene is a fit 'container' for the act, expressing in fixed properties the same quality that the action expresses in terms of development."

94 Ks. Burke 1945, 9: "[A novelist] [m]ay choose to 'indict' some scene (such as bad working conditions under capitalism) by showing that it has a 'brutalizing' effect upon the people who are indigenous to this scene. [. . .] in his humanitarian zeal to save mankind, the novelist portrays characters which, in being as brutal as their scene, are not worth saving. We could phrase this dilemma in another way: our novelist points up his thesis by too narrow conception of scene as the motive-force behind his characters; and this restricting of the scene calls in turn for a corresponding restriction upon personality, or role."

95 Ks. Burke 1945, 8: "By selecting a religious image in which to convey the purely naturalistic sense of hush, the octave infuses the natural scene with hints of a wider circumference, supernatural in scope."

96 Ks. Hyvärinen 2010, 135: "Emile Benveniste (1971, 205 – 207) ja Gérard Genette (1976, 9) [. . .] esittävät, että suurin osa suullista kerrontaa kuuluisi 'diskurssin' eikä siis lainkaan 'kertomusten' kategoriaan. Tämä 1800-luvun historiankirjoituksen ja joidenkin realististen romaaniin omaksuma tyyli sai heidät puhumaan kertomuksista, jotka kertovat itse itseään. Historianfilosofi Hayden White (1987) omaksui tämän ajatuksen ja yleisti sen saman tien kaikkeen historiankirjoitukseen."

mahdolliseksi, että virtuaalisessa ”puheavaruudessa” *teko, toimija, toiminnan tapa tai tarkoitus* voidaan ”värjätä” tiettyjen merkityksien mukaan rakentamalla tieteen tahtoen sanojen ja mielikuvien kautta hänelle näyttämö.⁹⁷ Kenet tahansa arkielämän toimijan voi leimata kertomalla hänestä jotain tietoa – totta tai valetta. Tieto hänestä saa aikaan vaikutelman, että hänen tekonsa ja sanansa näyttäytyvät muille erityisellä rakennetulla tavalla merkityksellisinä.

Miten sitten voi ymmärtää merkityksentuotannon prosesseja Turkan kauden kontekstuaalisessa suhteessa 1980-luvun Suomen yhteiskunnalliseen kehitykseen?

Keskeisin mekanismi, jota voidaan käyttää tutkittaessa, minkä avulla yleisö tunnistaa teatterin praksiksessa ilmenevät maailmankuvalliset elementit ja tulkitsee ne kontekstuaalisesti edustaviksi, on Kenneth Burken retorisen identifikaation (*rhetorical identification*) teoria.⁹⁸ Sen mukaan mikä tahansa näyttämöllinen ilmaisu, sana, ele, motiivi, voi samastua teatterin ulkopuolisessa kontekstissa huomattavasti laajemman yhteiskunnallisen ilmiön edustamiin sanoihin, eleisiin ja motiiveihin, jos se on samankaltainen.⁹⁹ Yleisö tunnistaa nämä merkit ja motiivit ja tulkitsee väistämättä niiden edustavan samaa tarkoitusta ja päämäärää kuin laajempi yhteiskunnallinen ilmiö – ellei teatteriesitys artikuloi irtisanoutumistaan tästä identifikaatiosta. Tässäkin tapauksessa teatteri kuitenkin tulee artikuloineeksi näkyväksi yhteyden yhteiskunnalliseen kontekstiin, ja teatterin edustama retorinen identifikaatio voi kääntyä kriittiseksi esitykseksi yhteiskunnallisen kontekstin ilmiöstä tai ainakin sitä tiedostavasti kuvaavaksi esitykseksi. Teatteri voi esimerkiksi osoittaa, että yleisö on omassa arkitoiminnassaan käyttänyt samantapaista ilmaisun kieltä ja motiiveja tiedostamattaan. Burken mukaan taide onkin – symbolisena esityksenäkin – ”tekemistä”, kuten mikä tahansa muu yhteiskunnallinen toiminta.¹⁰⁰ Burken mukaan retorinen identifikaatio on usein tiedostamaton.¹⁰¹

97 Sergei M. Eisenstein on montaasideoriassaan osoittanut, että ilmeettömät kasvot näyttävät surullisilta, jos niiden taustalla heijastetaan surullinen taustakuva, ja iloisilta jos kuva on toisenlainen.

98 Burke 1950, 19–31.

99 Ks. Emt., 20–21: ”A is not identical with his colleague, B. But insofar as their interests are joined, A is identified with B. Or he may identify *himself* with B even when their interests are not joined, if he assumes that they are, or is persuaded to believe so. Here are ambiguities of substance. In being identified with B, A is ‘substantially one’ with person other than himself. Yet at the same time he remains unique, an individual locus of motives. Thus he is both joined and separate, at once a distinct substance and consubstantial with another.”

100 Ks. Burke 1941, 18–19: “Let us suppose that his novel is about a deserving individual in conflict with an undeserving society. [. . .] However [. . .] there is a whole class of such novels. And if we take them all together, in the lump, ‘statistically’, they become about as unique as various objects all going downstream in a flood. They are ‘all doing the same’ – they become but different individuations of a common paradigm. As so considered, they become ‘symbolic’ of something – they become ‘representative’ of a social trend.”

101 Ks. Burke 1950, 20, 27.

William B. Worthen (2005) on soveltanut teatteritieteellisessä tutkimuksessa Burken teoriaa ja todennut, että teatterin retorinen identifikaatio ilmenee teatterin koko koneistossa ja ettei "[t]eatterin retoriikkaa saisi suhteuttaa mihinkään tiettyyn esitykseen tai draamatekstien kokoelmaan eikä edes mihinkään teatterilliseen tyyliin, vaan käsittää se ”yleisenä identifikaatioiden ryhmänä”.¹⁰² Teatteri omaksuu tietyn käytöksen ja kokemuksien valikoiman ja tuottaa ja määrittelee tämän kautta yleisölle aseman.¹⁰³ Worthen pyrkii retorisen identifikaation teoriaa käyttämällä ”paljastamaan samankaltaisen [kuin teatterin toteuttaman] retoriikan *meidän* [katsojien] toiminnassamme [. . .] ja samalla kysymään, miten teatteriesityksen yleisölleen tarjoama materiaallinen ja ideologinen asema vaikuttaa yleisön toimintaan esityksen tulkitsijana ja siihen, miten yleisö näkee näyttämöllä esitettävän fiktiivisen draaman”.¹⁰⁴

Turkan kauden teatterikoulutustoiminta itsessään ei voinut sisältää niin suurta substanssia, että siitä olisi tullut kansallisen tason puheenaihe. Diskurssia vauhdittivat ne seikat, joiden välityksellä koulun toiminta verkostoitui 1980-luvun Suomen yhteiskunnan ilmiöihin muodostaen sen substanssin. Burke (1945) ymmärtää substanssin sen latinalaisen alkuperäismerkityksen pohjalta: perusta, jalusta tai maaperä (*stance*).¹⁰⁵ Turkan kauden teatteritoiminta seisoj jalustalla, joka oli 1980-luvun Suomen yhteiskunta. Tämä jalusta ikään kuin piti sitä pystyssä ja tuki sitä (*support*). Vaikka teatterin tekemä retorinen identifikaatio olisi ollut tiedostamaton, niin teatterin ja sen yhteiskunnallisen kontekstin ilmiöiden välillä tapahtui silti retorinen identifikaatio. Burken mukaan retorisen identifikaation toteutuessa samastuvilla seikoilla on jaettu substanssi (*consubstantiality*) – ja yleisö vaistoa tämän substanssin. Teatterin yhteiskunnallisen substanssin muodostavat ne yhteiskunnallisen kontekstin ilmiöt, jotka ovat verkostoituneet teatterin tekemiin sanoihin, eleisiin ja motiiveihin. Hän ymmärtää taideteoksen substanssia englantilaisen filosofi John Locken toteamuksen mukaisesti siten, että substanssi ei ole sitä, mitä jokin *on*, vaan sitä, mitä jokin *ei ole*. Substanssi ei siis muodostu siitä, mikä on taideteoksessa sisäistä (*intrinsic*) vaan siitä, mikä on sen ulkoista (*extrinsic*) ja ulkoisen ja sisäisen suhteesta.¹⁰⁶

102 Worthen 2005, 151.

103 Emt., 154.

104 Emt., 152.

105 Burke 1945, 22–23: "Yet etymologically "substance" is a scenic word. Literally, a person's or a thing's sub-stance would be something that stands beneath or supports the person or thing. [. . .] The same structure is present in the corresponding Greek work, hypostasis, literally, a standing under: hence anything set under, such as stand, base, bottom, prop, support, stay; hence metaphorically, that which lies at the bottom of a thing, as the groundwork, subject-matter, argument of a narrative, speech, poem; a starting point, a beginning."

106 Ks. Burke 1945, 23.

Performatiivisuus on yksi teoreettinen viitekehys, jonka näkökulmasta Turkan kauden rakennemuutoksen praksiksen voi ymmärtää esittävänä ja myös merkityksiä muuntavana. Turkan kauden teatterikoulutusysteemi ei tyytynyt ainoastaan reflektoimaan 1980-luvun Suomen yhteiskunnallista kehitystä vaan myös muutti toteutamiaan käytäntöjä. Performatiivisuuden teoriaa ovat kehittäneet muun muassa J. L. Austin (1962) ja Judith Butler (1990, 1993). Sovellan tutkimuksessani kuitenkin pääasiassa Lyotardin (1985) näkemystä performatiivisuudesta. Lyotard ymmärtää performatiivisuuden suhteessa teknologiseen kielipeliin ja noin 1950-luvulta länsimaissa yleistyneeseen tehon ja suorituskyvyn kulttuuriin.

Performatiivisuus syntyi suunnilleen 1950-luvulta alkaneesta epäilyksestä modernismin humanistisia metatarinoita kohtaan.¹⁰⁷ Kun hylättiin humanismin maailmankuva ja sen legitimaation kriteerit, tapahtui maailmankuvallinen muutos: subjektin toimintakyky muuntui oikeutuksen kriteeriksi.¹⁰⁸ Toimintakyvyn perustuvassa kommunikaatiossa jokainen subjekti on periaatteessa ”solmukohta”, joka vaikuttaa esityksellään tietoon.¹⁰⁹ Tarkastelen Turkan kauden rakennemuutosta performatiivisena ”solmukohtana”, joka esittäessään rakennemuutosta tuotti siihen uusia merkityksiä. Näin tulkittuna Turkan kausi näyttäytyy osana 1960-luvulla alkanutta performatiivista teatteriliikettä.

Lyotardin mukaan performatiivisessa yhteiskunnassa arvioidaan toimintoja vain esityksenä ja suorituksena ja toimintakyvyn kautta tuotettuun tietoon perustuvassa yhteiskunnallisessa diskurssissa esityksestä tulee keskeinen yhteiskunnallisen toiminnan väline. Tämän vuoksi McKenzie määrittää nykyajan länsimaista kulttuuria ”esityksen aikakaudeksi”.¹¹⁰ Esimerkiksi rakennemuutosta koskevaa tietoa luodaan ja muokataan esityksillä, ja rakennemuutokset ovat esityksiä. Tällöin on olennaista, millainen esitys rakennemuutoksesta oli Turkan kausi. Sen herättämää kulttuurista kohua voi tulkita kiistelyksi siitä, millainen rakennemuutos on eettisesti oikeutettu tai käyttökelpoinen. Riippuen siitä, millainen esitys rakennemuutoksesta tehdään ja

107 Lyotard 1985, 7: ”Äärimmillen yksinkertaistaen voimme ymmärtää ’postmodernilla’ metakertomuksiin kohdistuvaa epäluottamusta.” Lyotard tarkoittaa metatarinoilla eli ”suurilla tarinoilla” G. W. Hegelin, Karl Marxin ja Adam Smithin muotoilemaa modernia projektia, jonka mukaan yhteiskunnan historiallisessa kehityksessä maailmasta tulee vähitellen oikeudenmukaisempi, totuudellisempi, tasa-arvoisempi, ja ehkä myös kauneus lisääntyy.

108 Emt., 23–24, 57–59, 70–85.

109 Emt., 29: ”[subjekti] sijoittuu useiden – vaikka heikkojenkin – eri kommunikaatiovirtojen ’solmukohtaan’. Tai paremminkin asemaan, jonka kautta kulkee laadultaan vaihtelevia viestejä. [. . .] hänellä on valtaa noihin hänen kauttaan kulkeviin ja sillä hänen sijaintinsa määrääviin viesteihin – joko lähettäjänä, vastaanottajana tai referenssinä.”

110 McKenzie 2001, 18.

mikä esitys on voimakkain, voidaan päätellä, onko ratkaisu ollut hyvä ja eettisesti oikeutettu tai käyttökelpoinen. Esityksessä käytetään kaikkia yhteiskunnallisen kommunikaation keinoja retorisesti puheesta lähtien ja edeten nykyaikaisen mainostollisuuden mediaviestinnän retorisiin strategioihin. Tämä esityskäsitys muistuttaa retorista esitystä.¹¹¹

Turkan kausi voidaan käsittää rakennemuutosta koskevaa tietoa muokanneena esityksenä ja nähdä suhteessa muiden 1980-luvun Suomen rakennemuutos-esityksien muodostamaan kulttuuris-retoriseen neuvotteluun. Katson tämän oikeuttavan tulkintani Turkan kaudesta kamppailuna rakennemuutosta koskevasta tiedosta, jota 1980-luvun rakennemuutoksesta luotiin. Mikä tieto voitaisi? Vastakkain olivat yhtäällä teatterin luoma tieto, jossa ruumiillisuus korostui, ja toisaalla talouden tilastojen ja teknologian suorituskyvyn tarjoama tieto. Turkan kauden tieto korosti rakennemuutoksen vaikutuksia ruumiilliseen subjektiin ja kokemukseen maailmasta tai yhteiskunnallisesta osasta. Lyotard ennusti tämän tiedon jäävän helposti syrjään performatiivisessa yhteiskunnassa, koska sitä ei voinut kääntää tietokoneiden kielelle.¹¹² Voidaan siis tulkita, että paitsi asiasällöt myös tiedon muodot muuntuvat kulkiessaan ”solmukohtien” läpi. Teatteri muuntaa tietoa omalla muodollaan.

1.4.2 Systemiteoreettiset tulkinnan metodit – autopoiesis

Filosofi Georg Henrik von Wright (1998) on havainnut Karl Marxin tekstejä tutkiesaan, että niissä on käytetty hyväksi 1800-luvun kemian malleja ja niiden perustalta tehtyjä yhteiskuntaa ja luontoa rinnastavia analogioita.¹¹³ Hänen mukaansa kemian tieteenalan havaintoja on sovellettu länsimaisissa aate- ja uskomusjärjestelmissä 1800-luvulta lähtien.¹¹⁴ Tähän liittyen tutkin Turkan teatterikoulutustoiminnan uudistumisen ja 80-luvun rakennemuutoksen retoriikoissa luonnontieteiden sanastoa ja suoria viittauksia luonnontieteisiin ja erityisesti systeemiajattelun malleihin. Näen 1980-luvun uskomusjärjestelmän osana historiallista jatkumoa: kemian tieteenala

111 Vrt. Perelman 2007, 171: ”[r]etoriikka pyrkii saamaan vallalle tiettyjä mielipiteitä kilpailevien kustannuksella.”

112 Vrt. Lyotard 1985, 12: ”Tässä yleisessä muutoksessa tiedon luonne ei pysy entisellään. Sitä voidaan välittää uusia kanavia pitkin, ja se voi näin muuttua operationaaliseksi, vain mikäli yksittäiset tiedot ovat käännettävissä informaatiomääräksi. Siten on ennakoitavissa, että kaikki se olemassa oleva tieto, joka ei ole tällä tavoin käännettävissä, jää syrjään..”

113 Ks. von Wright 1998, 458–460.

114 Ks. Emt. 1998, 458.

on länsimaisessa kulttuurissa saavuttanut kestävänsä aseman yleismaailmallisena ajattelumallina.¹¹⁵ Osoitan uuden kapitalismin käytäntöjen ilmentävän systeemiteorian metaforien soveltamista sosiaaliseen toimintaan työssä ja työpaikoilla.

Käsitteellistän Turkan kauden teatteritoiminnan ja sen kontekstin 80-luvun yhteiskunnan prosesseja systeemiteorian käsitteiden ja sen metaforien avulla. Hyödynnän niiden dynamiikan ja estetiikan analyysissä Ilya Prigoginen ajattelua ja teoreettista viitekehystä. Prigogine tunnetaan häilyvien rakenteiden sekä epävakaiden ja muutostilassa olevien eli dynaamisten järjestelmien tutkijana ja teoreetikkona. Häilyvyydestä johtuen *bifurkaatiota* – eli heilahduksesta syntynyttä elinvoimaista uutta rakennetta, jollaisena Turkan kauden teatterimuotoa tulee kysyen tarkastella – ei voi ymmärtää tutkimatta sen *historiaa* ja paikallisia olosuhteita.¹¹⁶ Tästä syystä tutkin Turkan kauden historiaan liittynyttä 1980-luvun ”teatteritalojen” kriisiä, kulttuuripoliittisen mahdollisuusrakenteen muutosta 80-luvun Suomessa ja Turkan yksilöllistä tapaa reflektoida näitä muutostekijöitä.

On syytä huomata, että epätasapainon dynamiikka ei ole 1980-lukua edeltäneiden systeemiteorioiden ominaisuus vaan kuuluu spesifisesti Prigoginen teoriaan. Luonnontieteiden malleissa humanismin syrjäyttää elinvoiman ihanne.¹¹⁷ Systeemiteorian viitekehyksessä elinvoimaa käsitellään kommunikaation ja vaihdannan mallien avulla. *Autopoiesis*-teoriassa elävien systeemien – jollaisena pidän Teatterikorkeakoulun koulutusta – nähdään jakavan rakenteita¹¹⁸ ja toteuttavan vaihdantaa siten, että ne avaavat toiminnalliset rajansa (*closure*) ja siirtävät ulkopuolisesta ympäristöstä vieraita rakenteita sisäiseen ympäristöönsä.¹¹⁹ Rakenteiden siirtyessä systeemin rajapinnan läpi ulkoa sisälle ja sisältä ulos (”tulot” ja ”lähdöt”) ne muuntuvat siten, että systeemin toimintaperiaate korostaa rakenteiden tiettyjä aspekteja.

115 Esimerkiksi Markku Wilenius tekee rinnastavan analogian luonnon ja yhteiskunnan prosessin välillä seuraavaan tapaan pohtiessaan yhteiskunnan uusiutumista. Ks. Wilenius 2006, 218–219: ”[O]n hyvä esittää analogia orgaanisiin prosesseihin. Ihmisen solut uudistuvat säännöllisin välein. [. . .] Soluihin on siis sisäänrakennettu uudistumisen ’pakko’; solu laiskistuu, jäykistyy ja menettää vähitellen toimintakykynsä, jollei se uudistu. [. . .] Aivan samoin yhteiskunnassa ja organisaatioissa uudistuminen olisi vietävä ’solutasolle.’”

116 Ball 2004, 131–133.

117 Vrt. Schechner 1982; vrt. Mannermaa 2009, 191.

118 Luhmann 2000, 1: ”[t]he functional systems emerging within society conform to, and embody, the principle of operative closure and, therefore, *will exhibit comparable structures despite factual differences between them.*”

119 Vrt. Ståhle 2004, 14: ”Luhmannin (1995a) mukaan autopoieettinen systeemi on perustaltaan itsenäinen ja ympäristöstään riippumaton, ja siinä mielessä suljettu. Itseensä viittaava sulkeuma (*closure*) antaa systeemille mahdollisuuden avautua, mutta olla myös avautumatta, ja käyttää ympäristöstä saatua informaatiota hyödyksi omassa uudistumisprosessissaan.”

Rakenteita jaettaessa tapahtuu muuntamista tai tarkkaan ottaen tiettyjen aspektien esille nostamista. Muuntaminen tai aspektien korostaminen ymmärretään kokonaisverkoston kommunikaationa.¹²⁰ Se voidaan ymmärtää myös vaikuttamisena.

Rakenteiden työstäminen systeemeissä nähdään toiminnallisuutena, jolla hahmotetaan sekä ulkoista ympäristöä että omaa identiteettiä suhteessa sen muuntamiskykyyn.¹²¹ Toiminnallisuus itsessään nähdään esittävänä. Turkan kauden tarkastelussa voidaan havaita siinä omaksutun ulkoisesta ympäristöstään *tehon* legitimaation ja urheilun, mediavaikuttamisen ja uuden kapitalismin työn malleja. Näitä kuitenkin työstettiin teatterillisessä ympäristössä, jossa ne muuntuivat usein toisenlaisiksi. Esimerkiksi virtuaalinen *tehon* legitimaatio muuntui ruumiillisiksi muodoiksi ja ilmeni esimerkiksi urheilun muodossa.

Tutkiessaan vieraita rakenteita nähdään systeemien hahmottavan ja tunnistavan identiteettinsä eroavuutta suhteessa vieraisiin elementteihin ja ulkoiseen ympäristöön. Ulkoista ympäristöä käytetään ”negatiivisena peilinä” systeemien eroavaisuuksia korostaen.¹²² Turkan kauden systeemin koodi oli tulkintani mukaan ruumiillisuus, tarkkaan ottaen näyttelijän ruumiillisesti esittävä näyttämöllisyys.

Ruumiillisuuden muuntavia vaikutuksia voidaan ymmärtää esimerkiksi tarkastelemalla sitä, millaiseksi muotoutui 1980-luvun Suomen talouden systeemin rakenneuudistus Turkan kauden teatterissa. Tällöin teatterisysteemi saattoi julkisuuteen oman autopoieettisen kommenttinsa: subjektien ruumiillinen kokemus rakennemuutoksen aspektina. Tämän voi tulkita yhteiskunnalliseksi kannanotoksi, koska ruumiillisuus viittasi maailmankuvallisen muutosprosessin ketjun päähän, subjektiin. Subjektin kärsimys Turkan kaudella tulkittiin kielteiseksi ilmiöksi, mutta se voidaan nähdä myös kriittisenä kommunikaationa muunnetuista rakenteista. Mikäli halutaan, asia voidaan eksplisoida niin, että ”turkkalainen systeemi” käytti ruumiillisuuden esiin-

120 Vrt. Emt., 10: ”Maturanen (1981, 21, 22) mukaan autopoieettiset systeemit voidaan määritellä kokonaisuuksiksi, 1) joissa komponentit synnyttävät verkoston ja verkosto synnyttää komponentit – eli osien välinen vuorovaikutus ylläpitää ja uusintaa verkostoa jatkuvasti, mutta toisaalta myös verkosto tuottaa ja ylläpitää osia.”

121 Vrt. Stähle 2004, 14; Luhmann 1995a.

122 Vrt. Stähle 2004, 14: ”Itseensä viittaava autopoieettinen prosessi riippuu kyvystä tehdä ero itsensä ja ympäristön välillä. Luhmann korostaa, että jos autopoieettisella systeemillä ei olisi ympäristöä, niin sen olisi luotava sellainen peilikseen (Luhmann, 1986a, s. 175) Luhmannin näkemys itseensä viittaamisesta ei kuitenkaan tarkoita sitä, että systeemi loisi itsestään kuvan suoraan sen pohjalta, mitä peili näyttää. Pikemminkin on kyse eräänlaisesta ’negatiivisesta peilistä’, mikä tarkoittaa sitä, että systeemi luo itsestään kuvan peilin pohjalta, mutta ei ota kuvasta informaatiota itsestään suoraan, vaan kuvan kautta se hahmottaa itsensä *ympäristöstään erottuvana*. Toiminta voidaan nähdä eräänlaisena negatiivisena peilauksena, jossa systeemille paljastuu se, millainen se ei ole, eli miten se on erilainen kuin toinen (systeemi).”

tuonnin kautta valtaa yhteiskunnallisessa kommunikaatiossa. Valta ilmeni kulttuurisena vaikutuksena.

Olen käsitellyt vaihtamista vain muuntamisen aspektin näkökulmasta, koska se on ollut teoreettisesti välttämätöntä. Vaihdataan liittyä systeemiteoriassa useita muitakin arvoja, niistä ehkä tärkeimpänä elinvoima. Turkan kauden lähes itsetarkoituksellisen voimakas vaihdanta ja kommunikatiivisuus on ymmärrettävissä systeemin pyrkimyksestä lisätä elinvoimaa. Sen kulttuurisesta näkyvyydestä päätellen tavoitteessa onnistuttiin.

1.4.3 Heilahdukset ja kompleksisuus

1980-luvun Suomen yhteiskuntaan – ja Turkan kauteen – punoutui paljon rakennemuutoksista johtuvia prosesseja, jotka vaikuttivat subjekteihin voimakkaina dynamiikkoina. Työtätekevät subjektit joutuivat sopeutumaan paradigmaattisiin työ-kulttuurin muutoksiin ja myös maailmankuvallisiin muutoksiin, jotka synnyttivät tunteen kaiken liian nopeasta muuttumisesta. Mika Mannermaa on kuvannut tätä tunnetta seuraavasti: ”Modernin ajan ihminen kokee elävänsä jatkuvassa muutoksessa. ‘Vain muutos on pysyvää’, on aikamme kuluneimpia fraaseja. ‘Kaikki muuttuu’, mikä näkyy erityisesti teknologiassa ja kuluttamisessa.”¹²³ Tämä saa aikaan tarpeen suojautua turhauttavilta kokemuksilta: täytyy olla paikkoja joissa muutosta ei tapahdu ja joihin voi palata.¹²⁴ Maailmankuvallisen muutosprosessin aikaansaaman tunteen on erinomaisesti kuvannut Jussi Hirvi määrittäessään maailmankuvan muutoksen aiheuttamaa epä tietoisuutta, joka vaikuttaa kuten ”runkoääni”:

Maailmankuvan muuttuminen on kuin mannerlaattojen lii kahdus – jossain näkymättömissä, ajattelun syvässä peruskalliossa tapahtuva muutos, jonka jälkeen maailma on hieman toisenlainen, eikä ole lainkaan helppoa sanoa, miksi.¹²⁵

Näiden dynamiikkojen määrittely teatteriesityksen termein tuottaa hankaluuksia. Turkan kauden teatterikoulutustoiminta vaikutti katsojiin tämänkaltaisena fy-

123 Mannermaa 2009, 11.

124 Emt., 11.

125 Hirvi 2006, 109.

sikaalisia tuntemuksia aiheuttavana ”runkoäänenä”, eikä kokemuksien analysointi helppoa ollut.¹²⁶

Kulttuurintutkimus on pyrkinyt analysoimaan tietyn aikakauden ilmapiiriä käyttämällä metaforana dynamiikkoja ja niiden herättämiä kokemuksia. Esimerkiksi Philipp Blom (2008) kuvaa länsimaisessa kulttuurissa vuosien 1900–1914 ilmapiiriä ja sinä aikana tapahtunutta käännettä metaforalla *huimaus* (*vertigo*).

Sovellan systeemiteorian heilahdus-käsitettä (*fluctuation*) näiden prosessien kuvaukseen ja analyysiin Turkan kaudella. Tätä termiä käytetään biologisten ja yhteiskunnallisten prosessien, tuotantorakenteen muutosten ja niiden aiheuttamien sosiaalisten vaikutuksien ja aivotoiminnan prosessien analysoinnissa. Heilahduksien toteutumisen reunaehto on systeemin rakenteiden voimakas epätasapaino.

Englanninkielisen sanan *fluctuation* voi kääntää suomeksi sanoilla ‘vaihtelu’ ja ‘epävakaisuus’, jotka kuvaavat latenttia käymistilaa.¹²⁷ Mielentilaa kuvaamaan soveltuvat sanat ‘häilyväisyys’, ‘epäröinti’, jotka jo taipuvat dialogiin dynaamisen yhteiskunnallisen merkityksen kanssa: heilahdus viittaa myös finanssimarkkinoille ominaisiin markkinaheilahduksiin.¹²⁸ Heilahdus tarkoittaa siis epävakaata käymistilaa ja dynaamisia heilahduksia.

Kaaosteoreetikot Ilya Prigogine ja Isabelle Stengers (1985) määrittävät käsitteellä *heilahdus* (*fluctuation*) koherentissa systeemissä toteutuvaa spesifisen marginaalisen alasynteesin poikkeavaa muutosta ja tämän sinänsä pienen muutoksen voimistumista siten että se, saatuaan runsaasti positiivista palautetta (*feedback*) muusta systeemistä, *saattaa* aiheuttaa *koko* aiemman organisaation rakenteita peruuttamattomasti heilauttavan muutoksen, jonka seurauksia ei voi nähdä ennalta eikä ennustaa; *laadullisen* muutoksen mahdollisuuttakaan ei voi sulkea pois: ”Joskus yksittäinen heilahdus tai sellaisten kombinaatio voi kasvaa niin voimakkaaksi positiivisen palautteen vuoksi, että se järkyttää ennen vallinnutta järjestystä. Tällä vallankumouksellisella hetkellä – [. . .] ‘bifurkaatiopisteessä’ – ei ole mahdollista ennustaa, mitä muutoksesta

126 Vrt. Kanto, Kansan Uutiset, 6.2.1983: ”[K]un Daniel Hjortin harjoitusta on seurannut pari tuntia ja kuunnellut Turkan arvaamattomat ajatushyyt Kuopion asemalle astuvasta Dannysta Linnanmäen vuoristoradalla tulevaa orgasmiaan kiljuivin tyttösiin, silmissä jotenkin vilisee. [. . .] [k]atsojakin vapisee sisäisesti, itse asiassa ottaa henkeen tosissaan ja polvet notkahtavat. Oma viisas ruumis on tunnistanut tosissaan olemisen, reagoi nyt näyttelijän tunteisiin omillaan.”

127 Ks. Hurme & Pesonen 1985. *Englantilais-Suomalainen suursanakirja*. Porvoo: WSOY; Fluctuation, ’heilahdus’ tarkoittaa kaupalliselta merkitykseltään kurssin heilahduksia ja mielentilaa koskevalta ulottuvuudeltaan vaihtelua, epävakaaisuutta, häilyväisyyttä ja epäröintiä.

128 Ks. Emt.

seuraa”, hajoaako systeemi kaaokseksi vai hyppääkö korkeammalle järjestyksen asteelle dissipatiiviseksi systeemiksi.¹²⁹ Tämän kaltainen heilahdus voi näyttää makronäkökulmasta syntyessään kaoottiselta, mutta sisäiseltä organisaatioltaan (omasta näkökulmastaan) se *voi olla* järjestelmällisesti organisoitu, yhtenäinen liike – jolloin siinä mukana olevien kokemus on mielekäs ja kokonainen.

Prigoginen *itseorganisoiduvien eli dissipatiivisten systeemien* teoreettisessa mallissa heilahduksen syntymisen reunaehto on, että systeemi on erittäin epävakaa. On huomioitava kuitenkin, että epävakaus nähdään itse tuotettuna, haluttuna, ja myös myönteisenä. Se tähtää systeemin uusiutumiseen. Kaukana tasapainosta (*far-from equilibrium*) olevan suuren epävakauden tilan syntymisprosessin kuvauksen ydin on sama kuin *autopoiesis*-teoriassa: systeemi avaa rajansa ulkoiselle ympäristölle ja päästää vierasta informaatiota sisäänsä. Erilaista näissä malleissa on, että kun *autopoiesis*-teoria korostaa harmoniaa, Prigoginen malli osoittaa, että systeemi joutuu tällöin kaaokseen ja kaukana tasapainosta -tilaan. Pirjo Stähle on määritellyt tätä prosessia:

Epätasapainossa systeemin rajoja ja rakennetta koetellaan kaiken alkaa ulkoa tulevilla paineilla – eli systeemiä ikään kuin työnnetään kohti epäjärjestyttä ja kaaosta, ja siten se on jatkuvan hajoamisen uhan alla.¹³⁰

Systeemin rakenteet eivät kuitenkaan romahda, vaan ne uudistuvat rakenteellisesti *bifurkaatiossa*. Bifurkaatiolla tarkoitetaan sitä, että systeemi joutuu tilanteeseen, jossa se voi tehdä aidon valinnan. Stählen mukaan bifurkaatiopisteessä tehtyjä valintoja ja niiden seurauksia ei voi ennustaa, mutta ne ovat peruuttamattomia.¹³¹ ”Bifurkaatio on aina uuden ratkaisun ilmentymä (Prigogine, 1980, 105) ja tuottaa sellaisen ratkaisun, joka ei ole edellisen struktuurin looginen jatkumo. *Siten bifurkaatio tapahtumana on aina myös innovaation lähde* (Prigogine & Nicolis, 1989, 74).”¹³²

129 Ks. Prigogine & Stengers, 140–141: “In some cases, the analysis leads to the conclusion that a state is “unstable” – in such a state, certain fluctuations, instead of regressing, may be amplified and invade the entire system, compelling it to evolve toward a new regime that may be qualitatively quite different from the stationary states corresponding to minimum entropy production.” Ks. Toffler, 1985, xv: ”In Prigogian terms, all systems contain subsystems, which are continually “fluctuating.” At times, a single fluctuation or a combination of them may become so powerful, as a result of positive feedback, that it shatters the preexisting organization. At this revolutionary moment – the authors call it a “singular moment” or a “bifurcation point” – it is inherently impossible to determine in advance which direction change will take: whether the system will disintegrate into “chaos” or leap to a new, more differentiated, higher level of “order” or organization, which they call a “dissipative structure.”

130 Stähle 2004, 6.

131 Stähle 2004, 7.

132 Emt., 7.

Prigogine ja Stengers perustavat rakenteiden järkkymisessä ja uuden järjestäytymisessä toteutuvaa heilahduksen prosessia koskevan analyyttisen mallinsa mikrobiologiisiin havaintoihin. Ratkaisevaa kuitenkin on oivallus, että samankaltainen heilahdusilmiö toteutuu myös ihmisyhteiskunnan eri tasoilla ja että sitä voidaan käsitellä myös kulttuurisella tasolla.

Turkan kauden teatterikoulutuksen rakenteiden järkkymisellä ja niitä järkyttävillä heilahduksilla oli yhteys yhteiskunnalliseen kehitykseen: 1980-luvun suomalainen yhteiskunta voidaan ymmärtää evolutionaarisen tulevaisuudentutkimuksen viitekehysessä epästabiilina yhteiskuntana, jossa rakenteelliset heilahdukset ovat todennäköisiä. Teoreettisesti määritän tätä seuraavista näkökulmista: Sosiologi Ervin Laszlo (1987a) on tutkinut heilahduksia osana yhteiskunnan evolutionaarista kehitystä. Mika Mannermaa on tulkitessaan Ervin Laszlon *Evolution*-teosta (1987a) todennut, että yhteiskunnan evolutionaarisessa mallissa kehityksellä on selvä suunta. ”Evoluutio on muutosta yksinkertaisesta ja vähäisestä kompleksiseen ja laajaan; systeemien muodostaman kokonaisuuden rakenteellinen kompleksisuus kasvaa koko ajan.”¹³³ Tämä johtaa kompleksisen systeemin muodostumiseen, ”jonka dynamiikka ei riipu suoranaisesti sen jäsenten tahdosta, vaikka nämä ovatkin inhimillisiä olentoja”.¹³⁴ 1980-luvun Suomessa tapahtunutta siirtymää tietoyhteiskuntaan voi ymmärtää tämänkaltaisena kompleksisoitumisena. Tuon ajan Suomessa vallitsi yhteiskunnallinen systeemi, jonka murrosta voi ymmärtää Laszlon mallin kautta:

[stabiili yhteiskunta saattaa joutua murrokseen siten, että] [y]hteiskunnan reuna-alueilla syntyvät pienet ryhmät ja liikkeet vahvistuvat ja jotkut niistä voivat saavuttaa dominoivan aseman. Tällöin yhteiskuntasysteemissä tapahtuu ennakkoimaton ja mahdollisesti nopea muutos uuteen stabiiliin tilaan. Myös koko systeemin romahdus on mahdollinen.¹³⁵

Pentti Malaska (1989) on tutkinut yhteiskunnallisen transformaatiodynamiikan teoriassaan heilahduksia sellaisten rakenteellisten muutosten yhteydessä, jotka liittyvät tuotantorakenteen murrokseen ja uuden tuotteen tai tuotantoteknologian emergenssiin. Malaskan mukaan yhteiskunnan siirtyessä uudelle tasolle syntyy uusia tarpeita, jolloin yhteiskunta uudistuu instituutioineen, perhemuotoineen, työn

133 Mannermaa 1991, 196.

134 Emt., 196.

135 Mannermaa 1991, 196–197.

käsitteineen.¹³⁶ Malaska on todennut 1980-luvun Suomessa tapahtuneen siirtymän tavaratarpeista (*tangible needs*) aineettomiin vuorovaikutustarpeisiin (*intangible needs*) ja että ”[U]udet tarpeet muodostavat uuden yhteiskuntavaiheen ‘siemenen’ (*germ*), jonka kasvattamiseen edellisen yhteiskuntavaiheen tuotantotapa ei sovellu, vaan se vaatii oman tuotantotapansa”.¹³⁷ Tällaisten uusien tuotantotapojen ja uusien tuotteiden voi tulkita vastaavan muuttuneisiin yhteiskunnallisiin tarpeisiin sekä edustamalla että edistämällä niitä. Uusia tarpeita edustava tuote, jollaiseksi myös teatteri ja teatterillinen esitys on katsottava, voi vaikuttaa aiempia valtarakenteita järkyttäen siten, että ”[k]eskeiset yhteiskunnalliset instituutiot ja yhteiskunnassa vallitseva arvomaailma muuntuvat vastaamaan uutta yhteiskunnallista kehitysvaihetta”.¹³⁸ Tällöin tuote – teatteriesitys tuotteena – ja tuotantotavan muutos ilmentävät heilahduksen piirteitä. Yhteiskunnallisia heilahduksia aiheuttavia impulsseja voivat olla muun muassa innovaatiot, yritteliäisyys kansalaisliikehdinnät sekä kapinat ja luonnonympäristön palautteet.¹³⁹

Tämän tutkimuksen lähtökohtana on Turkan toteuttaman tuotantotavan muutoksen ilmeneminen. Turkan suhteessa Suomen laitosteattereihin ilmeni Malaskan mallin mukaista yritystä muuttaa instituutioita suhteessa uusiin tuotteisiin ja uusiin tarpeisiin. Tutkin Malaskan teoreettisen viitekehyksen näkökulmasta Turkan kauden innovaatioita, yritteliäisyyttä, kansalaisliikehdintää ja kapinaa ja niiden tulkitsemista yhteiskunnallisia heilahduksia aiheuttavaksi impulssiksi. Arvioin missä määrin Turkan toiminta ilmensi uudistavan kasvun (*regenerative growth*) yhteiskunnallista vaihetta, jolle Malaskan mukaan ovat ominaisia ristikatalyyttiset transformaatiodynamiikat. Näkemys Turkan kauden näyttelijäopiskelijasta ”ekstensiivistä tuotantorakennetta” edustavana ja näin ollen uusia yhteiskunnallisesti emergenttejä aineettoman vuorovaikutuksen tarpeita ja ominaisuuksia edustavana on varsin erilainen kuin esimer-

136 Emt., 245.

137 Emt., 209.

138 Emt., 231.

139 Malaska 1989, 305.

kiksi Kantosen näkemys Turkan näyttelijäopiskelijasta Grotowskin ja Artaud'in¹⁴⁰ perinteitä edustavana; jälkimmäinen ilmentää (Kantoselle) takertumista menneisiin yhteiskunnallisiin muotoihin, edellinen uusien emergenttien muotojen etsintää ja toteuttamista. Analysoin Turkan kauden tapaa tuottaa ominaisuuksia, joiden avulla näyttelijä soveltui erittäin hyvin mediassa aistittavaksi merkiksi.

Arvioin Turkan pedagogialle ominaisia keskeisiä metodeja ajaa näyttelijäopiskelijat fyysisen ja henkisen rasituksen ja paineen kautta epätasapainoon. Pohdin vastakohta tämä Turkan kaudelle ominainen epätasapainon prosesseja soveltava opetusmetodi Prigoginen mallia, joka nykyaikaisessa systeemiajattelussa nähdään luovuuden metaforana. Tämä malli soveltuu tietoyhteiskunnan tarpeisiin luoda täysin uusia rakenteita.¹⁴¹ Kaaosta ja epätasapainoa ei ymmärretä Prigoginen mallissa kielteisinä tapahtumina vaan päinvastoin edistyksen välttämättöminä edellytyksinä. Tämä ajattelu leimaa 1980–2000 -lukujen Suomen yritysmaailman uudistumisen ja kehittämisen strategioita.¹⁴² Se on systeemiajattelun ja nykyaikaisen suomalaisen tietoyhteiskunnan innovaatiostrategian keskeisimpiä metaforia: toiminnallinen ja ajattelullinen rakenne. Turukka sovelsi epätasapainon pedagogiaa 1980-luvun Suomen ja sen innovaatio-strategian eli hegemonisen kulttuurin metaforana teatterikoulutukseen ja teatteriin.

Tarkoitan heilahduksella yhteiskunnallisissa kontekstissa Richard Sennettin havaintoa, että 1970-luvun puolivälistä alkaen finanssimarkkinoiden heilahdukset ovat alkaneet länsimaissa vaikuttaa talouden yrityksiin ja organisaatioihin uuden kapitalismin kulttuurin esiinnousun myötä.¹⁴³ Uuden kapitalismin subjekti on joutunut ajalehtivaan tilaan, joka johtuu työelämän pirstaloitumisesta ja yhteyden kadottami-

140 Artaud'n ajattelussa on yhtymäkohta kaaosteorian malleihin. Artaud'n kirjoituksista suomennetun kokoelman *Kohi kriittistä teatteria* (1983) tekstit ilmentävät kemian tieteenalan vaikutusta – ajattelua, johon von Wright (1998, 458) viittaa. Artaud'n ajattelu rinnastuu Sergei M. Eisensteinin ajatteluun. Eisensteinin *ex-stasis* -käsite osoittautuu vertailussa vaikutukseltaan Artaud'n 'ruttoa' muistuttavaksi Vrt. Eisenstein 1978, 276: "Istuva nousee seisomaan, seisova kavahtaa paikaltaan, liikkumaton liikahtaa, äänetön huudahtaa, vaisu alkaa säteillä, kuivat silmät kostuvat." Vrt. Artaud 1983, 29: "[T]ähän asti nöyrä ja hyveellinen poika tappaa isänsä; siveä ja pidättyväinen raiskaa samaa sukupuolta olevan sukulaisensa. Haureellinen muuttuu siveäksi. Saituri heittelee kourakaupalla kultaansa ikkunoista ulos. Sotasankari syyttää tuleen kaupungin, jota hän on siihen saakka henkensä uhalla puolustanut."

141 Vrt. Stähle 2004, 9: "Itseorganisoitumisen prosessi, sellaisena kuin Prigogine sen kuvaa, voidaan selkeimmin tunnistaa ihmisen mentaalisissa prosesseissa – etenkin luovassa ongelmanratkaisussa, kehittämisprosesseissa, innovatiivisissa prosesseissa ja muissa luovissa mentaalisissa tapahtumissa. Ihmisen aivotan toimivat paljolti niiden periaatteiden mukaan, jotka Prigogine on kuvannut. [. . .] Hän kuvasi prosessin, jolla ei välttämättä tuoteta asteittaista kehitystä pienin askelin, vaan nimenomaan kokonaan uusia ratkaisuja ja rakenteita. Näitä voi kutsua innovaatioiksi."

142 Vrt. Mannermaa 2009, 185.

143 Vrt. Sennett 2007, 42.

sesta *narratiiviseen liikkeeseen*, jolla kyettäisiin sitomaan omat toiminta mielekkääseen viitekehykseen.¹⁴⁴ Viittaaan Paolo Virnon näkemykseen, jonka mukaan *kansallisvaltion* rakenteiden murtuma *postfordilaisessa* yhteiskunnassa on johtanut siihen, että subjekti kokee menettäneensä vakaiden viitekehysten luoman suojan pelkoa ja ahdistusta vastaan. Samankaltainen on Erving Goffmannin (1974) käsite sosiaalisen viitekehysten (*social frame*) ulkopuolelle joutumisesta tilaan joka saa subjektin vapi-semaan.¹⁴⁵ Jon McKenzie on luonnehtinut *suorituksellisuuden aikakaudelle* (*the age of performance*) ominaista dynamiikkaa ja vapaita performatiiveja, jotka pakottavat subjektin antautumaan vaikutettuna olemisen ja vaikuttamisen toimintoihin, ja määrittänyt teknologian metamallien vaikutusta ihmisen ruumiillisuuteen ”kulttuuristen voimien ruumiilliseksi hyväksynnäksi”¹⁴⁶:

Performances are territorializations of flows and unformed matters into sensible bodies, while performatives are encodings of these bodies into articulable subjects and objects.¹⁴⁷

Uuden retoriikan ja Kenneth Burken teoreettisen viitekehysten kontekstissa heilahdus tarkoittaa myös *muodonmuutoksen motiivia* tai toivetta päästä kuoleman ja jälleensyntymän kautta peruuttamattoman muutoksen ja uudistumisen tilaan.¹⁴⁸ Epävakaas ja kommunikaation voimistuminen kytkeytyvät uuteen retoriikkaan siten, että retoriikan maaperänä on Burkelle ristiriita, konflikti, siis epävakaas, ja epävakaas-olosuhteissa retorinen toiminta kiihtyy.¹⁴⁹ Heilahduksen termi ja logiikka ilmes-tyivät 1980-luvulta lähtien *evolutionaariseen logiikkaan* ja uusliberalismin käyttämiin kielikuviin.¹⁵⁰ Heilahduksesta on 1980-luvulta lähtien muotoutunut eräässä mielessä ideologinen käsite ja kulttuurinen metafora.

Ilya Prigoginen ja Isabelle Stengersin (1985) mukaan heilahdus edustaa kaa-osteoreettisesta näkökulmasta sekä antiikin että modernin maailman kulttuurien

144 Emt., 171.

145 Goffman 1974, 378–379.

146 McKenzie 2001, 8

147 Emt., 177.

148 Burke 1950, 3–11. Vrt. von Wright 1998, 457.

149 Myös Chaim Perelman (2007) esittää retoriikan lähtökohdaksi ristiriidan. Burken ja Perelmanin retoriikan käsi-tystä ei voi sekoittaa Aristoteleen retoriikkaan. Antiikissa retoriikalla pyrittiin ylläpitämään vakautta. Burken retoriikan käsitys liittyy huomattavasti levottomampiin yhteiskunnallisiin olosuhteisiin.

150 Ks. Mannermaa 2009, 185; Patomäki 2007, 25.

teosmuodon ja ihmisen ja luonnon välisen erotuksen purkamista ja rikkoutumista, ja se on merkittävä ”kahden kulttuurin”, luonnontieteiden ja ihmistieteiden välisen erotuksen purkautumisen tendenssistä, joka on noussut esiin ja vahvistunut noin 1900-luvun puolivälistä alkaen länsimaissa.¹⁵¹

Heilahduksien sosiaalisten muotojen vaikutukset ja dialogi subjektien kokemuksista ovat keskeinen tutkimani ilmiö. Taiteen esteettisen muodon ja sisällön tutkimuksen näkökulmasta kompleksisuuden ja heilahdusten kokemuksia voidaan ymmärtää John Deweyn (2005) termin elämäkokemuksena (*life experience*), joka tavallaan oli ominainen Turkan kaudelle. Mutta toisaalta laajemmin ymmärrettynä se on ominainen koko uuden kapitalismin kulttuurille ja sen työtätekeväille subjektille ilmetessään esimerkiksi rakennemuutoksen ja yritysjärjestelyjen yhteydessä. Richard Sennett ilmaisee asian näin: ”[m]uutoksen suunnittelijoilla on aivan liian useissa tapauksissa hyvin hatara käsitys siitä, mitä on tarkoitus tehdä seuraavaksi [ja tämä] levittää epävarmuutta kaikkialle yritykseen [ja] tällaisissa olosuhteissa eriarvoisuus yrityksen sisällä voimistuu.”¹⁵² Kompleksisuutta on se, ettei työtätekevä subjekti kykene hahmottamaan kriisinsä syitä. Taide onnistuu rakentamaan esteettisen muodon arkikokemuksen perustalle silloin kun kosketus alkuperäiseen säilyy; muutoin jää jäljelle tyhjä merkki.¹⁵³ Määritän siis kompleksisuuden kokemuksesta Turkan kauden taiteen estetiikan perustaksi.

Subjektin kokema heilahdusta voidaan määrittää kompleksisuuden käsitteellä. Kun subjekti kokee tai kohtaa heilahduksen tunnusmerkit täyttävän prosessin, kyseessä on usein niin kompleksinen ja monitekijäinen prosessi, että sen kohtaaminen aiheuttaa hallitsemattomuuden tunteen. Kompleksisuuden käsitteeseen sisältyvät epästabiilisuus, epävarmuus, sopeutumattomuudet, katastrofit, kontrolloimattomat palautteet ja tarkoituksettomat haittavaikutukset.¹⁵⁴ Mihajlo Mesarovic pitää kuitenkin kompleksisuutta suhteellisena käsitteenä: mikä näyttäytyy kompleksisena A:lle, ei ole sitä välttämättä B:lle.¹⁵⁵

151 Ks. Prigogine & Stengers 1985, 11: tämän heilahduksen myötä aktualisoituvat taiteen olemuksessa seuraavat Prigoginen ja Stengersin mukaan vastakkainasettelut, joita he määrittävät siteeraamalla I. Berliniä. Ks. Berlin 1980, 109: ”The specific and unique versus the repetitive and the universal, the concrete versus the abstract, perpetual movement versus rest, the inner versus the outer, quality versus quantity, culture-bound versus timeless principles, mental strife and self-transformation as a permanent condition of man versus the possibility (and desirability) of peace, order; final harmony and the satisfaction of all rational human wishes – these are some of the aspects of the contrast.”

152 Sennett 2007, 54.

153 Dewey 2005, 1–2.

154 Danzin 1985, 154–155.

155 Mesarovic 1985, 186.

Mesarovicin teorian metodein tarkastelen, miksi tutkimusaineiston perusteella opiskelijoiden altistuminen kompleksisuudelle ei hämmentänyt heitä itseään, mutta kauhistutti joitakin ulkopuolisia diskursseihin osallistuneita ja johti vaatimuksiin muutoksista opetustoiminnassa. Joidenkin Turkan vakinaisten opiskelijoiden kokemus oli kompleksinen ja epämiellyttävä, useimpien ei. Osoitan, että korreloivana tekijänä näytti olevan metodin sisäistävän ja ulkoisen tarkastelun ero: harjoittelumetodin sisäistäneet opiskelijat eivät kokeneet sitä kompleksisena ja kielteisenä; ulkoisesta näkökulmasta tarkastelevat opiskelijat ja diskursseihin osallistujat kokivat sen kompleksisena ja epämiellyttävänä. Turkan kauden kompleksisuuteen liittyneet kokemukset olivat suhteellisia riippuen näkökulmasta.

Prigoginen mallissa kompleksisuus ilmenee *entropiana*, jolla tarkoitetaan liiallista informaatiota tai kyvyttömyyttä jäsentää sitä. Myös entropia eli kokemuksellinen aspekti voi olla keino saattaa subjekti tasapainottomuuden tilaan.

Entropia tuo mukanaan epävarmuutta, tasapainottomuutta ja ”hämmennystä” systeemiin – ja juuri tämä epävakaus on perusehto sille, että systeemillä on mahdollisuus organisoitua itsestään.¹⁵⁶

Suomen Teatterikoulussa oli aikanaan tapahtunut vastaavaa yhteiskunnallista heilahdusta. Timo Kallinen (2000) on tutkinut Teatterikoulussa 1960-luvulla tapahtuneita nopeita ja rajuja muutoksia, jotka vaikuttivat opiskelijakunnan käyttäytymiseen. Näin tapahtui kulttuuristen ja maailmankuvallisten rajojen avautuessa länsimaisille vaikutteille, minkä seurauksena koko sosiaalinen systeemi joutui rakenteellisen heilahduksen tilaan. Kallinen totesi kansainvälisen vaikutuksen lisääntymisen yhdeksi kriisin taustatekijäksi: ”1960-luku oli kokonaisuudessaan vuosikymmen, jolloin Suomi lopullisesti astui modernin länsi-eurooppalaisen politiikan maailmaan ja samalla maailmanpolitiikkaan. Se ilmeni aluksi yhteiskunnallisena kiinnostuksena ja päätyi kiihkeään poliittiseen kuohuntaan, joka tempasi myös suomalaisen teatterikoulutuksen pyörteisiinsä.”¹⁵⁷ Kallinen kommentoi muutoksen epävarmuutta sekä kompleksisuuden aiheuttamaa opiskelijoiden liikehdintää ja sen dynamiikassa ilmenyttä heilahduksille luonteenomaista hallitsemattomuutta:

156 Stähle 2004, 6.

157 Kallinen 2001, 166–67.

[t]uhannen taalan kysymys' on, miten tästä idyllistä päädyttiin muutamassa vuodessa tilanteeseen, jossa nuori teatteriopiskelijapolvi ja yleensäkin nuoret teatteriammatillaiset olivat laajalti avoimessa kapinassa omaa koulutustaan, alan ammattikuvien perusfilosofiaa ja koko virallista suomalaista teatterikenttää vastaan.

158

Turkan kauden teatteriopiskelijoiden liikehdinnällä oli toisenlainen, osittain keinotekoisesti konstruoitu luonne. Esimerkiksi urheilun ja median keinojen sekä uuden kapitalismin talouden organisaatiomuutosten tuominen teatterikoulutukseen saattoivat osaltaan aiheuttaa epätasapainon ja siitä seuraavan heilahduksen ilmiöt. Ne edustivat ristikatalyyttisia transformaatiodynamiikkoja, tietoista ja hallittua toimintaa, jonka katalyyttinen vaikutus johtaa epätasapainon syntymiseen ja on reunaehto heilahdukselle ja kompleksisuuden kokemuksen toteutumiselle. Tulen osoittamaan, että Turkka rakensi Teatterikorkeakouluun tietoisesti ja systemaattisesti sellaisia rakenteellisia olosuhteita, jotka edesauttoivat heilahduksien syntymistä.

Aineiston pohjalta on ainakin pääteltävissä, että Turkka kontrolloi tarkkaan, miten opiskelijat ilmensivät energiaansa. Hän pyrki saattamaan opiskelijoiden sosiaalisen energian mahdollisimman näkyväksi julkisuudessa ja ilmensi tietoisia ja esityksellisiä strategioita sosiaalisessa tilassa (kadulla lenkkeilevät urheiluvaatteiset näyttelijäopiskelijat). Turkan kauden toiminta ei sitoutunut minkään spesifisen yhteiskunnallisen agendan ajamiseen eikä mihinkään 1980-luvun yhteiskunnalliseen tai aatteelliseen ideologiaan, kuten tekivät vasemmistoon liittyneet 1960-luvun radikaalit. Vaikka 1980-luvulla ei olisi ollut lainkaan mahdotonta samastua retorisesti esimerkiksi ekologiseen liikkeeseen, joka oli saavuttanut mainetta Kojjärvellä vuonna 1978, Turkka halusi estää satunnaiset liittoutumiset kieltämällä puoluepoliittisen agendan ja sanaston opiskelijoiltaan. Tämäkin oli omiaan ilmentämään Turkan kauden heilahduksen konstruoitua ja kontrolloitua luonnetta.

Tulen osoittamaan kontekstuaalisella metodillani, että Turkan kauden siirtymät voi suhteuttaa retorisesti 1980-luvun Suomen yhteiskunnassa esiintyneisiin rinnasteisiin siirtymiin, kuten oikeutuksen problematiikkaan, identiteettiin, tuotantorakenteeseen, kommunikaation mekanismeihin, nykyesityksen näyttämöiden rajoihin, keinoihin ja yhteiskunnallisiin funktioihin.

Osoitan että rinnasteisia heilahduksia 1980-luvun Suomen yhteiskunnassa olivat: yhteiskunnallista oikeutusta koskeva heilahdus humanistisesta performatiiviseksi tehon ja suorituskyvyn legitimaatiokertomukseksi ¹⁵⁹; modernin sosiaalisen kapitalismin vakauden metaforan heilahdus systeemiajattelun, uuden kapitalismin ja suoritusellisuuden aikakauden edustaman epävakauden ja epätasapainon metaforaksi ¹⁶⁰; työn ja työntekijyyden kontekstin tulo yhteiskunnallisten merkityksien muodostamisen areenaksi ja solmukohdaksi sekä politiikan samanaikainen syrjäytyminen ¹⁶¹; kansallisvaltion rakenteen murtuminen ja sen monopolisoimaa julkista tilaa murta-
neet heilahdukset, joiden myötä yksityinen mieli/ruumis tunkeutui julkiseen tilaan; *kansan* käsitteen heilahtaminen *väen* käsitteeksi ¹⁶²; tiedon olemuksen ja yhteiskunnallisen position heilahtaminen absoluutista Yhdestä esittäväksi ja esitettäväksi praktikseksi. ¹⁶³

Turkka toi 1980-luvun Suomen yhteiskunnallisesta kontekstista teatterikoulutussysteemiin vieraita elementtejä ja ajoi sen kaaokseen ja rakenteelliseen epätasapainoon. Tämä oli keskeistä Turkan kauden prosesseille. Näin ollen Turkka toteutti ”prigoginistista” luovuuden mallia. Tästä seurasi teatterikoulutuksen poikkeuksellisen suuri elinvoiman kasvu – mikä osoittaa että Prigoginen malli toimii, kuten on väitetty. ¹⁶⁴ Juuri tätä mallia on toteutettu 1980–2000 -lukujen suomalaisissa rakennemuutoksissa. Heilahdus liittyikin keskeisesti Mannermaan (2009) artikuloimaan kasvu-käsitteeseen.

Finanssimarkkinoiden heilahdus tarjoaa tutkimuksellisen metaforan Turkan kauden yleisösuhteelle. Mediaesityksen dynamiikat ja mekanismit toimivat paralleelina ilmiönä finanssimarkkinoiden heilahduksille. Turkan kauden instituutio käyttäytyi kuin pörssiyritykset, ja sen kulttuuriset merkitykset riippuivat voimakkaasti siitä, mitä yhteiskunnallisissa diskursseissa tapahtui – siis samankaltaisista dynamiikoista kuin finanssimarkkinoilla.

Teatteritieteellisen tutkimuksen kontekstissa heilahduksen ilmenemistä taiteessa on vaikea ymmärtää perinteisen taiteen teosmuodon kautta. Kun subjekti tekee havainnon yhteiskunnassa tapahtuvasta siirtymäliikkeestä, jolla on vaikutuksia

159 Vrt. Lyotard 1985; McKenzie 2001.

160 Vrt. Prigogine & Stengers 1985; Mannermaa 1991, 2009; Stähle 2004; Luhmann 1995, 2000; Aarnio 2008.

161 Vrt. Sennett 2007; Virno 2006; McKenzie 2001.

162 Vrt. Virno 2006.

163 Vrt. Lyotard 1985; McKenzie 2001.

164 Vrt. Stähle 2004, 9.

hänenkin elämänsä perusteisiin, siirtymäliike eräällä tavalla replikoituu subjektissa: subjekti joutuu psyykkiseen siirtymäliikkeeseen ja kokee hallitsemattomuuden tunnetta. Perinteisessä taidekäsitetyksessä tällaista kompleksisuutta eli ”liiallista” monimutkaisuutta, laajuutta tai katsojan tai tekijän muunlaista hallitsemattomuutta ei ole tutkittu nimeksikään. Heilahduksen dynamiikka on noussut kuitenkin esille viime aikoina eri nimillä teatterintutkimuksessa ja yleensä taiteentutkimuksessa näiden tieteenalojen alettua tarkastella taiteen nykyesitystä systeemiajattelun näkökulmasta.¹⁶⁵ Tarkoitetaan teatteritieteen kontekstissa heilahduksella myös Sergei M. Eisensteinin *ti-lasta toiseen siirtymisen* käsitettä, *ex-stasis*, joka liittyy Eisensteinin *pathoksen* teoriaan.

166

Heilahduksen käsite yhdistää Turkan kauden osa-alueita: yhteiskunnallista ilmiötä ja taidetta; taiteen ja sen kontekstin välisen vuorovaikutuksen mekanismeja ja taiteen estetiikkaa; makrotason historiallis-tilanteellisia rakenteellisia siirtymiä ja subjektiivisia kokemuksia; arkikokemusta ja esteettistä kokemusta.

1.4.4 ”Säiliö” Turkan kauden teatterin metaforana

Systeemiteoreettiset dynamiikat lukeutuivat Turkan kauden merkittävimpiin esittäviin sisältöihin. Yhtä keskeinen sisältö oli kuitenkin täysin vastakkainen niiden luonteelle, nimittäin 1980-luvun yhteiskunnallisten ilmiöiden vangitseminen teatteritilaan – ikään kuin *säiliöön*. Säiliössä ne muuttuivat reaalisiksi tavalla, joka voitiin hahmottaa ja jonka avulla niitä voitiin jäsentää. Määritän tätä aktia George Lakoffin ja Mark Johnsonin (1980) näkemyksellä: ihminen orientoi itseään ja ympäristöönsä sijoittamalla eri seikkoja fyysikaalisten objektien sisälle tai käyttämällä tämänkaltaisia metaforia.¹⁶⁷ Termi *säiliö* vastaa Lakoffin ja Johnsonin termiä *contai-*

165 Ks. esimerkiksi Fischer-Lichte 2008, 206–207: ”Today, chaos theory or microbiology in particular bring home the fact that the world is “enchanted” and that it forever eludes the grasp of science and technology – probably to the advantage of humankind. [. . .] While this recognition has become prevalent in the sciences only towards the very end of the twentieth century, it has formed the underlying principle of art since the performative turn in the 1960’s.” Ks. myös Aarnio 2008, 148: “[B]est and Kellner note that both quantum mechanics and chaos theory offer ‘a dynamic view of reality’ in which complexity and unpredictability appear as crucial features. [. . .] For them, such a vision is distinctively postmodern because it aims at reconciliation between the crucial elements of Newtonian and post-Newtonian paradigms of thought.” Ks. myös Schechner 1982, Carlson 2008, Best & Kellner 1997, Luhmann 2000.

166 Eisenstein 1978.

167 Lakoff & Johnson 1980, 25–29.

ner. Teatterikorkeakoulu vastaa materiaalista objekta, johon dynamiikat sijoitettiin. Tämän vangitsemisen seurauksena syntynyt dynamiikkojen väkivaltainen törmäily teatteritilan rajoja tai näyttelijäopiskelijoiden ruumiillisia rajoja vastaan oli oikeastaan Turkan kauden keskeinen ilmaisullinen sisältö.

Kaikki tutkimuksessa käyttämäni metaforat ja mallit ovat tavalla tai toisella *säiliöitä* alkaen määritelmästä Teatterikorkeakoulu pienoismaailmana. *Autopoiesis*-malli on *säiliö*. Prigoginen itseorganisoiduvien systeemien malli on *säiliö*. Nämä systeemiteorian heilahdusmaiset prosessit ovat hyvin harvinaislaatuisia teatterissa, koska ne soivat teatterin tiukkaa muotoa vastaan. Ei ole mahdollista nostaa painetta ja entropiaa tilassa, jossa ei ole rajoja. Olen käyttänyt *säiliö*-malleja, koska näen ne tunnusomaisiksi Turkan Teatterikorkeakoulun yhteiskunnalliselle kontekstuaalisuudelle.

Mikä on *säiliön* toiminnallinen ja ajattelullinen merkitys metaforana? Kognitiotieteilijät ovat yleensä olleet sitä mieltä, että *säiliö* olisi metaforana ominainen modernismin ajattelulle. Se onkin jyrkästi vastakkainen systeemiteorian ja systeemiteoreettisen maailmankuvan holistiselle ajattelulle maailman näkemisestä Gregory Batesonin (1968) termin *säätöjärjestelmänä*, jossa ympäristössä ihminen ei ole toimija, vaan varsinainen toimija on ihmisen ja hänen käyttämiensä välineiden ja ympäristön suhde, koko säätöjärjestelmä. Turkka otti koko ajan huomioon ympäristönsä ja toisaalta välineensä, teatterin ja Teatterikorkeakoulun toiminnan ehdot.

Säiliöiminen muodostaa merkittävän poikkeuksen Turkan muilta osin harvinaisen holistiseen ajatteluun. Säiliöimisen motiivit olivat taiteelliset, eivätkä ne ilmentäneet Turkan ajattelua muilta osin. Pidänkin Turkkaa modernistina, joka yritti vangita teatteriin 1980-luvun Suomen aikakauden päämääränään ymmärtää, jäsentää ja esittää. Modernistina ja taiteilijana hän tarkasteli modernismin jälkeistä maailmankuvaa. Metafora *säiliö* johti luonnonvastaiselta tuntuvaan yritykseen vangita holistista dynamiikkaa teatteritilaan. Mutta olen sitä mieltä, että tätä aktia seurasi hedelmällinen ja ristiriitainen positio, jossa Turkan kauden teatterikoulutus ilmensi molempien aikakausien ominaisuuksia simultaanisesti. Tästä manifestoitui Turkan kauteen olennaisesti sisältyvä dualistisuus, sosiaalisen kapitalismin ja uuden kapitalismin sisäkkäisyys.

Tukeutumalla *säiliö*-teoriaan osoitan missä määrin teatteria ylipäätään voi ymmärtää tai määritellä ilman *säiliö*-metaforaa. *Säiliö* on läheistä sukua *näyttämölle*, ja onhan näyttämö aina säiliö ja teatteri säiliöimistä. Näenkin teatterin olevan ikuisessa ristiriitaisessa suhteessa maailmaan ja sen holistiseen luonteeseen, jossa kaikki liittyy

kaikkeen ja vaikuttaa kaikkeen. Pidän tätä ristiriitaa teatterin ydinmerkityksenä, jonka vuoksi se eroaa muusta todellisuudesta. Teatteri ilmentää ihmisen luontaista tarvetta säiliöidä, lokeroita, panna paikoilleen ja tarkastella tilaan vangittua ilmiötä tietoisena tapahtumasta, että teatteritilaan on vangittu todellisuutta tavalla, joka on reaalityodellisuudelle vieras mutta ihmisen ajattelulle syvällisesti ominainen.

Kulttuurisessa diskurssissa, joka kohdistui Turkan kauden Teatterikorkeakouluun, oli näkyvässä pyrkimys säiliöimiseen: koko tätä poikkeuksellisen luovaa kautta yritettiin pyydystää ja sulloa johonkin salonkikelpoiseen ahtaaseen lokeroon, mieluiten Turka itse. Mutta ilmiönä se oli liian holistinen ja heilahdusmainen. Pidän yhteiskunnan kentässä tapahtunutta heilahdusten dynamiikkaa ja toistuvien säiliöimisten motiiveja Turkan kauden keskeisenä dialogina. Kun tutkitaan Turkan kautta ja määritetään sen yhteiskunnallisia merkityssisältöjä, yritys rajata sitä tiettyyn lokeroon ei ole realistinen. Kuitenkin pyrittäessä ymmärtämään tämän kauden teatterillisuutta saattaa näyttämölle säilöminen olla juuri se väkivaltainen ja luonnoton tapahtuma, josta syntyy kauden äärimmäisen monitahoinen intuition hallitsema sisäkkäisten näyttämöiden vuorovaikutteinen peli ja taiteellinen kokonaisuus. Turkan kausi on kuin venäläinen maatuska-nukke, jonka voi avata uudestaan ja uudestaan ja aina paljastuu yksi taso, joka on toisen alla.

1.5 Väitöskirjan rakenne

Luvussa 2. *Turkan kauden taustakonteksti* tutkin niitä taustatekijöitä, jotka aineistoni perusteella johtivat Turkan kauden toteutumiseen. Näistä keskeinen on 1980-luvun alun Suomessa tapahtunut mahdollisuusrakenteen muutos, siirtyminen uuteen kapitalismiin ja taloudellis-painotteiseen kulttuuripolitiikkaan. Pyrin selvittämään siirtymän vaikutusta suomalaisiin laitosteattereihin. Analysoin aineistoa Turkan tekemistä havainnoista 1970–1980 -lukujen Suomen yhteiskunnallisesta kehityksestä ja hänen johtopäätöksistään suhteessa teatterin tekemiseen. Edelleen selvitän Turkan tapaa soveltaa ja siirtää näitä havaintojaan Teatterikorkeakouluun. Tutkittavat maailmankuvalliset tekijät: *legitiimaatio* ja *muutoksen/muodonmuutoksen tarve*.

Luvussa 3. *Työelämän esitys* tutkin Turkan kauden Teatterikorkeakoulussa uuden kapitalismin mukaisen työn organisaation ja työntekijyyden ehdoilla tehtyjä toteutuksia. Selvitän myös työelämän esityksen vastaavuutta 1980-luvun suomalaisen työelämän todellisuuteen vertaamalla sitä sosiologisen tutkimuskirjallisuuden

havaintoihin uuden kapitalismin työstä. Lopuksi spesifioin Turkan kauden toimintamallin vastaavuutta sosiaalisen kapitalismin kulttuuriin, ottaen toisaalta huomioon uuteen kapitalismiin sisältyvän sosiaalisen kapitalismin ja modernin aikakauden ulottuvuuden. Tutkittavat maailmankuvalliset tekijät: *aikakäsitys* ja *legitimaatio, instituutioiden arkkitehtuuri*.

Luvussa 4. *Turkan kauden maailmankuva – toiminnan ja ajattelun metaforat* analysoin kauden toiminnassa ilmenneitä systeemiteorian metaforia. Keskityn epätasapainon ja heilahduksien esiintymiseen organisaatiossa, pedagogiassa ja näyttelijäopiskelijoiden ruumiillisuudessa. Analysoin myös Turkan teatterin tuotantotavoissa tapahtuneita muutoksia ja laajenemista kohti sosiaalisen praksiksen ja mediajulkisuuden näyttämöitä. Määritän ne monitekijäisiksi tiloiksi, joissa teos ei voi olla yhden tekijän määrittelemä vaan niin monen, että teoksen muoto ja merkitykset muodostuvat omalakisesti, itseorganisoituen. Pyrin valaisemaan taidetta tässä tilassa systeemiteorian malleilla. Määritän tätä aspektia Turkan kauden tuotekehittelyksi ja tarkastelen, millainen lopulta oli tämä uusi teatterillinen ”tuote”. Suhteutan Turkan tuotekehittelyssä käyttämiä malleja niihin, joita yleensä käytettiin Suomen 1980–2000 -lukujen innovaatiopolitiikassa. *Dynamiikka, tieto ja esitys* painottuvat tässä luvussa maailmankuvallisina tekijöinä.

Luvussa 5. *Uuden retoriikan näkökulma virtuaalisessa tilassa tapahtuvaan teatteriin* kartoitan Turkan kauden kokonaisuutensa retorisenä ja yhteiskunnallisena kollektiivisena toimintana ja yhteiskunnallisena liikkeenä. Analysoin teatteritoimintaa käyttäen apuna sosiologisen tutkimuksen malleja ja teorioita ja vastavuoroisesti sosiaalisen toiminnan erittelyssä teatteritieteen teorioita. Tulkitsen Turkan kautta *väen* vallankaappauksena julkisilta instituutioilta tai sellaisen yrityksenä ja vertaan sitä suomalaisen taiteen piirissä puhjenneisiin vastaaviin metaforisiin vallankaappauksiin 1950- ja 1960-lukujen kirjastodista lähtien. Analysoin *väen* vallankaappauksen herättämiä kulttuurisia vastaanottoja valtarakenteiden esiintulona Risto Alapuron (1988), Martti Siisiäisen (1998) ja muiden sosiologiensa suomalaista sosiaalista järjestystä käsittelevien teorioiden mukaan. Määritän Turkan kauden keskeiseksi jännitteeksi institutionalismin ja rahvaan aktionismin välisen jännitteen. Tulkitsen ruumiillisuutta luokkahierarkioita haastavana taiteen retoriikkana Kenneth Burken (1950) *courtship*-retoriikan teorian kautta. *Kertomus/narratiivi ja näyttämö* painottuvat tässä luvussa maailmankuvallisina tekijöinä.

Luvussa 6. *Johtopäätökset* teen yhteenvedon havainnoistani ja selvitän väitöskirjassa tekemiäni havaintojen suhdetta nykypäivän Suomen sosiaaliseen ja teatterilliseen todellisuuteen.

2 Turkan kauden taustakonteksti

2.1 Kulttuuripoliittinen mahdollisuusrakenne 1980-luvun Suomessa

Tässä luvussa määritän 1980-luvun suomalaisen kulttuuripoliitiikan muutosta sosiologi Sydney Tarrowin (1995) *poliittisen mahdollisuusrakenteen* käsitteellä, jota sosiologi Kaj Ilmonen (1998) luonnehtii seuraavin tuntomerkein: ”[s]yntyy poliittis-taloudellisia ja kulttuurisia toimintatiloja sekä niiden kaventumista”.¹⁶⁸ Nämä toimintatilat ovat Ilmosen mukaan ”poliittisen ympäristön ulottuvuuksia”. Mahdollisuusrakenteen ulottuvuuksia voivat olla ”parantuneet osallistumismahdollisuudet [. . .] äänestäjäkunnan liikkuvuutena ilmenevä poliittinen epävarmuus (*unstable alignment*) tai neuvottomuus, mahdollisten liittolaisten saamisen todennäköisyys ja yhteiskunnallisen eliitin jakautuminen.”¹⁶⁹

1960–1970 -lukujen kulttuuripoliittinen mahdollisuusrakenne sulkeutui osittain, mutta 1980-luvulla avautui uusi vaihe. Teatterintekemisen keskeisissä seminaareissa koettiin 1970-luvun poliittinen vaihe yhteiskuntaa tulkitsevana, joskin yksinkertaistetusti. Silloin oltiin ”syvällisemmän vaiheen edessä, jolloin ihmistä pitää analysoida kokonaisuutena kaikkine prosesseineen ymmärtäen syvemmin asioiden yhteyksiä ja vaikutussuhteita”, kuten Teatterikeskuksen johtaja Marja Packalen määritteli vuonna 1980.¹⁷⁰ Näytti siltä, että 1960–1970 -lukuilla muotoutuneiden pienten teatteriryhmien poliittisen linjan sosiaalinen tilaus olisi lakannut.¹⁷¹ Teatterin mahdollisuusrakenteessa oli tapahtunut muutoksia. Alkoi uudenlainen teatterin kriisi. 1970-luvun teatterin – ja myös laitosteatterin – kriisipuhe oli teatterintekijöiden sisäsyntyistä kritiikkiä, joka koski muun muassa teatterin ja arkielämän maailmankuvien

¹⁶⁸ Ilmonen 1998, 17.

¹⁶⁹ Ks Tarrow 1995, 85–89; Ilmonen 1998, 17.

¹⁷⁰ Ks *Teatteri 2/1980*, s. 3: ”Tällä hetkellä probleema on se, että yksi teatterintekemisen tapa on syöty kuiviin sen teatterisukupolven kohdalla, jota ryhmien jäsenten pääosa edustaa. Suuria vastakkaisuuksia yksinkertaistetusti tulkitsevasta yhteiskunnallisesta taiteesta on siirrytty toiseen vaiheeseen. Olemme syvällisemmän vaiheen edessä, jolloin ihmistä pitää analysoida kokonaisuutena kaikkine prosesseineen ymmärtäen syvemmin asioiden yhteyksiä ja vaikutussuhteita.”

¹⁷¹ Ks. Kyrö, *Teatteri 1/51. 1. 1981*, 8: ”Olennaisempaakuinryhmienhenkilökuntien psykologiset muutokset olivat kuitenkin maailman muutokset. Ennen niin yksimerkityksiset sanat kapitalismi, USA, sosialismi, Neuvostoliitto jne., monimutkaistuivat. Ryhmät eivät enää voineet elää aikaisemman linjansa varassa. Näytti siltä kuin sosiaalinen tilaus olisi lakannut.”

etääntymistä toisistaan. 1980-luvulla kulttuuristen ja taloudellisten muospaineiden koettiin kohdistuvan teatteritaloihin yhteiskunnasta käsin. Tämä tilanne oli omiaan luomaan teatterintekijöiden keskuuteen epävarmuuden ja jopa hallitsemattomuuden tuntoja. Maailma näytti monimutkaistuneen. Kaaosteorian termein kompleksisuuden, entropian ja hallitsemattomuuden kokemukset yleistyivät. Teatterintekijöiden kokemukset näyttivät ilmentävän yhteiskunnallisen muutoksen ja teatterityön ehtojen keskinäistä riippuvuutta.

Turkan spesifisessä tapauksessa yhteiskunnalliset heilahdukset johtivat voimakkaaseen henkilökohtaiseen kriisiin, jota käsittelen tässä luvussa Turkan näkökulmasta: hänen 1970–1980 -lukujen mediaan antamiensa julkilausumien, *Aiheita* -romaaninsa (1983) sisällön, julkisen minäkuvansa ja käyttämänsä kielellisen muutoksen kannalta; samaten Turkan ja muiden teatterintekijöiden maailmankuvan suhteen sekä ottaen huomioon suurten teatteritalojen tilanteen ja niihin viitaten. Tällaiset teatteritalot olivat olleet Turkan toimintaympäristö koko hänen uransa ajan: hän oli työskennellyt Seinäjoen Kaupunginteatterissa, Joensuun Kaupunginteatterissa, Kotkan Teatterissa ja Helsingin Kaupunginteatterissa. Hänen tulkintansa mukaan suurten teatteritalojen tuli muuttua jo senkin vuoksi, että niihin kohdistui *sosiaalinen pakote*. Useimmat Turkan lukuisista julkilausumista 1970–1980 -luvuilla sisälsivät tämän viestin.

Suurissa teatteritaloissa lähti liikkeelle uudentyyppinen muutosprosessi talousongelmista. Talous onkin ensimmäinen lähtökohta tutkia 1980-luvun teatteritalojen muospaineita. Tarkastelen esimerkkitapauksena Turkan Teatterikorkeakoulua edeltänyttä työpaikkaa, Helsingin Kaupunginteatteria, jossa Turkka toimi ohjaajana vuosina 1975–1982. Helsingin Kaupunginteatterin kriisistä tiedotettiin 1980-luvun alussa sanomalehdissä. Kaupunginteatterin johtaja Paavo Liski toi esille, että teatterin toiminta oli ratkaisevasti vaikeutunut heikon taloudellisen tuottavuuden aiheuttamien paineiden takia. Laitos ei kyennyt vastaamaan taloushaasteeseen, ei ainakaan taiteellisen toimintansa häiriintymättä. Kirsikka Siikala kommentoi Liskin tilannetta maamme teatteritalojen yleisenä kriisinä: ”Kriisi tuli rajumpana kuin teatterintekijät osasivat odottaa.”¹⁷² *Helsingin Sanomien* artikkelista käy ilmi, että Liski koki laitosteatterin tuotantorakenteisiin kohdistuneen taloudellisen painostuksen niin tavottoman yllättävänä, että hän katsoi parhaaksi erota. Tapahtumasta tiedotettiin *Helsingin Sanomissa* otsikolla ”Liski erosi, konkurssi uhkaa. Kaupunginteatteri pulassa.”¹⁷³

172 Siikala, *Helsingin Sanomat*, 16.9.1981.

173 Emt.

Liski yritti julkisuudessa problematisoida teatteritalojen toimintamahdollisuuksien muutoksen vaikutuksia teatterin ohjelmistopolitiikkaan, saamatta ymmärtämystä.

Koko maassa menee teatterilla nyt huonosti – me emme ole ainoa talo, joka on potenut yleisökatoa. Valtiovallan tuki teatterille on ollut inflaatiota pienempi. Ei siinä taide juhli. 80 prosenttia teatterin menoista ovat palkkamenoja. 20 prosentin osalta niitä voidaan jotenkin säädellä.¹⁷⁴

”Mitä se sitten vaikuttaa ohjelmistopolitiikkaan, siitä olen puhunut julkisesti saamatta juurikaan ymmärtämystä”, sanoo Liski viitaten avajaispuheeseensa. [. . .] Jos ei lisää rahaa saada mistään, on edessä farssilinja.”¹⁷⁵

Liskistä tuntui siltä, että teatteritalojen tuli nyt ottaa yleisön tarpeet – esimerkiksi viihde – aivan uudella tavalla huomioon. Tällaiset tuntemukset näyttävät rinnastuvan Sennettin analyysiin uuden kapitalismin yritysten tilanteesta. Teatterissa se merkitsi sitä, että patruunat, hämmentyneet teatterinjohtajat, joutuivat luovuttamaan päätäntävällän ohjelmistopolitiikasta yleisölle!¹⁷⁶ Tapahtui valtasuhteiden heilahdus: määrittelyvalta heilahti teatteri-instituution ulkopuolelle, vieraalle välinpitämättömälle taholle, jota talouden kriteerit edustivat ja johon yleiset trendit vaikuttivat. Kun Sennettin mukaan yritysten olosuhteet muuttuivat uudessa kapitalismissa lyhytaikaisemmiksi ja pirstaleisemmiksi, tämä paine kohdistui ymmärrettävästi sitäkin hankalammin myös teatteritaloihin. Kontekstin merkitystä voi metaforisesti rinnastaa markkinakurssien heilahdukseen.

1980-luvun laitosteattereiden toimijat näyttävät pyrkineen säilyttämään vanhat toimintamallinsa. Eritoten he mielsivät teatteritalon toimintatilakseen. 1960–1980-luvuilla rakennettiin Suomeen laitosteatteriverkosto, ja sen raskaat instituutiot heijastivat sosiaalisen kapitalismin aikakauden vakaata olemusta. Yksistään niiden jyrkäpiirteinen arkkitehtuuri kertoo pyrkimyksestä stabiliteettiin, riippumatta yhteiskunnallisista heilahduksista.

Taloudellinen paine johti sisäiseen kuohuntaan. Monet laitosteattereiden toimijat esittivät teatteripoliittista kritiikkiä laitosteattereiden hallintomallia kohtaan. Esimerkiksi Jotaarkka Pennanen piti sitä ”raskaana ja kankeana” mallina, joka ”hei-

174 Emt.

175 Emt.

176 Vrt. Sennett 2007, 42.

kentää ohjaajien ja näyttelijöiden työtehoa ja taiteellisia suorituksia.”¹⁷⁷ Pennanen pyrki kohdistamaan huomiota organisaation keventävään muutoksellisuuteen: ”Ratkaisuksi hän [Pennanen] on esittänyt hajautettua ja taiteellisesti luovaa työjohtoa.”¹⁷⁸ Jo vuonna 1983 Helsingin Kaupunginteatterin johtajaksi siirtynyt Ralf Långbacka oli pyrkinyt tehostamaan Kaupunginteatterin organisatorista toimintaa lisäämällä esimerkiksi tuotantokapasiteettia. Myöhempi kehitys osoittaa, että vuoteen 1986 mennessä kaupunginteatterin kehnohko talous ei ollut parantunut 1980-luvun muutoksista huolimatta.¹⁷⁹ Långbacka erosi johtajan virasta yhtä pettyneenä kuin Liski neljä vuotta aiemmin.¹⁸⁰

2.2 1960–1970 -lukujen suomalaisen teatterin mahdollisuusrakenne

Tapahtuiko 1980-luvun kriisissä laitosteattereiden *autonomian* menetys? Olivatko laitosteatterit olleet aikaisemmin riippumattomia valtiosta ja muusta kontekstistaan? Autonomian menetyskö sai Paavo Liskin tuntemaan itsensä kyvyttömäksi hallitsemaan tilannetta ja eroamaan Helsingin Kaupunginteatterin johtajan virasta? Tutkimani aineisto ei viittaa siihen, että teatterimme olisivat olleet sen autonomisempia 1960–1970 -luvuilla kuin 1980-luvullakaan; teatterit olivat olleet yhtä lailla sidoksissa niihin kontekstuaalisiin ehtoihin, jotka kulttuuripolitiikka ja yhteiskunnallinen tilanne olivat luoneet.

Liskin kokemaa oikeutuksen muutosta voi ymmärtää Tarrowin poliittisen mahdollisuusrakenteen käsitteen avulla: laitosteatteri oli sidoksissa 1960–1970 -luvuilla yhdenlaiseen mahdollisuusrakenteeseen, 1980-luvulla toisenlaiseen. 1960–1970-luvuilla teattereiden mahdollisuusrakenne oli ollut niin erilainen, että se on tutkimuksellisesti ällistyttävää. Teatteria avokätisesti tukenut kulttuurinen puheavaruus vaihtui taloudellisin termein argumentoivaan ja teatterille epäedulliseen puheavaruuteen: budjetit kuristivat teatterin toimintaehdoja.¹⁸¹ Juuri tätä pidän heilahduksena.

¹⁷⁷ *Uusi Suomi*, 12.8.1986.

¹⁷⁸ Emt.

¹⁷⁹ Emt.

¹⁸⁰ Ks. Koski 2007, 175; ks. *Tiedonantaja*, 28.8.1985; ks. *Sosialidemokraatti*, 28.8.1986.

¹⁸¹ Ks. Seppälä, *Teatteri* 9/1980, s. 3 ja *Teatteri* 9/1981, s. 13. Ks. myös Seppänen 1995, 47–48: ”Kun laitosteattereita 1960-luvulla ruvettiin pystyttämään, kansalaiset innostuivat käyttämään teatteripalveluita. Katsomoiden paikakaluku nousi rinnan katsojamäärien kanssa. Kaikkien teattereiden katsojaluku oli 1960 1,1 miljoonaa. Saavuttaessa 1970-luvun alkuun se oli noussut 2,6 miljoonaan (1972).”

1980-luvulla elettiin Suomessa nousuhuman aikaa. 2000-luvulle tultaessa maamme oli vaurastunut. Heilahdus taloudellisten kriteerien painotukseen ei voinut johtua ainakaan köyhtymisestä. Alasuutarin mukaan 1980-luvun heilahduksen syyt on nähty kulttuurisina, ideologis-poliittisina, taloudellisina tai kaikkina näinä.¹⁸² Lyotardin mukaan oikeutuksen pragmatiikkaa ja maailmankuvallisia kysymyksiä on syytä painottaa, sillä sekä oikeutuksessa että maailmankuvassa tapahtui heilahdus.

1960–1970 -lukujen taloudellinen noususuhdanne vaikutti valtion kulttuuripolitiikkaan siten, että Suomessa ruvettiin rakentamaan useita suuria laitosteatereita.¹⁸³ Noususuhdanne saavutti lakipisteensä 1980-luvun puolivälissä,¹⁸⁴ ja silloin alkoi katsojamäärien räjähdysmäinen kasvu (1960-luvun puolivälistä 1970-luvun puoliväliin n. 1,5 milj. – n. 2,5 milj.). Timo Kallisen mukaan ”[K]eskeisen sosiaalisen syyn yleisömäärien kasvulle aiheutti lisäksi muuttoliike maalta kaupunkeihin.”¹⁸⁵

Kulttuuripolitiikan muutoksesta seurasi, että teatteri-instituutio Suomessa keskittyi suuriin laitosteatereihin.¹⁸⁶ Teatterin uutta henkeä kuvasti jo rakennuksen konkreettinen massiivisuus.¹⁸⁷ Termi ”teatteritalo” esiintyi yleisesti 1960–1970 -luvuilla teatteriohjaajien ja -johtajien julkisissa puheissa, esimerkiksi Ralf Långbackan ja Kalle Holmbergin puheissa Turun Kaupunginteatterin kaudella.¹⁸⁸ Kulttuuripoliittiset toimenpiteet takasivat teatterin rahoituksen. Seppäsen mukaan ”[k]untien ja valtion

182 Ks. Alasuutari 1996, 253–254.

183 Ks. Koho 1991, 15: ”Harjoitetun teatteripolitiikan seurauksena valtion ja kuntien tukemia teattereita on lähes jokaisessa asutuskeskuksessa, jonka vaikutuspiiriin kuuluu vähintään 25000 asukasta. Verkosto on kansainvälisestikin katsoen tiheä. Monissa maissa julkisesti tuetun teatteritoiminnan edellytyksenä on vähintään 100000 asukkaan kaupunki.”

184 Ks. Seppänen 1995, 46: ”Tänä aikana valmistuivat muun muassa Turun (-62), Helsingin (-67), Oulun (-72), Kemian (-80), Jyväskylän (-82), Lahden (-83) ja Seinäjoen (-87) kaupunginteatterit.”

185 Kallinen 2001, 229; vrt Paavolainen 1992.

186 Ks. Teatteritilasto 1988, 43. Ks Seppänen 1995, 45: ”Suomessa teatteri-instituutio on keskittynyt suuriin laitosteatereihin. Vuonna 1988 reilusti yli puolet kaikista lipuista myytiin kymmeneen suurimpaan teatteriin ja jäljelle jääneet 40 teatteria jakoivat loput.” 1960-luvulla syntyi teatterin pienryhmien aalto; ks Kallinen 2001, 253: ”Teatterikoululaiset ja sen korkeakouluosastolaiset olivat mukana perustamassa useita kapinaryhmiä 1960-luvun lopulla.” Ks. Emt, 254: ”Vuonna 1970 perustettiin Teatterikeskus, mikä merkitsi ryhmäteatteriliikkeen järjestäytymistä.” Perustettujen pienryhmien teattereita mm KOM-teatteri, Ryhmäteatteri, Penniteatteri, Vanha myyrä – eikä sovi unohtaa Ylioppilasteatterin vahvaa vaikutusta.

187 Ks. Seppänen 1995, 46.

188 Ralf Långbacka: *Muun muassa Brechtistä* (1982) -teoksen johdannossa s 41–44 on pohdiskelua suuriin ”teatteritaloihin” liittyneistä ongelmista. Ks. Långbacka 1982, 44: ”Teatterin realismi edellyttää teatterielämyksen harkitsemista aina uudelleen ja teatteritalon arkkitehtuurin ja funktion harkitsemista aina uudelleen.” Ks. Steinbock 1985, 304: ”[V]astustamme [Ralf Långbacka ja Kalle Holmberg, Turun Kaupunginteatterin johtajat] laitosteatereita siinä mielessä että me vastustamme sen puitteissa tapahtuvaa laitostumista”.

[oli] vastattava taloudellisesti [teatteritoiminnasta] siinä missä muistakin hyvinvointiyhteiskunnan palveluista.”¹⁸⁹

Samalla teatteri institutionalisoitui. 1960–1970 -lukujen kulttuuripoliittisen taloudellisen tuen myötä vahvistuivat laitosteatterin sidokset sen edustamaan mahdollisuusrakenteeseen kuten myös kytkennät valtiolliseen ja kunnalliseen kulttuuripolitiikkaan. Janne Seppäsen mukaan laitosteatterit kytkettiin kunnalliseen ja valtiolliseen byrokraatiiaan.¹⁹⁰ Edelleen Seppänen: Valtion ja kuntien voimavarojen keskittäminen teatteritaloihin liitti ne kunnallisen ja valtiollisen ohjauksen piiriin ja loi ”[r]eunaehjoja sille, millä tavoin teatterin asema taiteena määrittyy. Rakennus ei ole neutraali vaan tuottava tila, joka määrittelee teatteriin kytkeytyviä taiteellisia arvoja.”¹⁹¹

1960–1970 -lukujen laitosteatterin ohjelmistopoliittisen profiilin voi tietysti määrin havaita suuntautuneen paralleeliseksi valtion yleisen poliittisen agendan kanssa, eli se noudatti myös ohjelmistoltaan valtion kulttuuripolitiikan luomaa mahdollisuusrakennetta: teatteri myötäili sisällöltään yleistä myönteisyyttä ”modernisoitumisprosessia” kohtaan.¹⁹² Teatterin kulttuuripoliittisia päämääriä koskevaan keskusteluun osallistuivat innokkaasti Janne Seppäsen mukaan myös sosiologit.¹⁹³ 1960-luvun teatteri-instituution kehitys kytkeytyi siis yleiseen modernisoitumiseen, siirtymiseen maatalousyhteiskunnasta teolliseen hyvinvointivaltioon.¹⁹⁴

Teatterin positiota yhteiskunnan keskiössä 1960–1970 -luvuilla osoitti osallistuminen laajaan keskusteluun teatterin päämääristä. Samalla teatteritoiminta linkittyi 1960-luvun Suomessa yleiseen kulttuuripoliittiseen ajatteluun. Teatteri alkoi edustaa modernisaatiopolitiikan ihanteita, demokratiaa ja tasa-arvoa. Laitosteatterien rakentaminen oli osa tätä projektia: ”Demokratian ja tasa-arvon ihanteiden mukaisesti kaikille kansalaisryhmille haluttiin antaa mahdollisuus käydä kokemassa teatterielämyksiä.”¹⁹⁵

189 Seppänen 1995, 47.

190 Emt., 46. Vrt Kallinen 2001, 29.

191 Seppänen 1995, 47.

192 Vrt. Suutela 2006, 63: ”Juha-Pekka Hotinen [2002, 1991] näkee Turkan maineen taustalla kulttuuripoliittisen symbioosin, jossa teatteri-, julkisuus ja valtio kytkeytyvät keskenään hyötysuhteeseen.”

193 Seppänen 1995, 66. Vrt. Kallinen 2001, 268: ”[Kalle Holmbergin rehtori-kaudella] [s]elkein uutuus opetuksessa oli avautuminen ajankohdan yhteiskunnallisen todellisuuden suuntaan. [. . .] Tähän liittyivät ’kontaktitunnit’, joita pidettiin lauantaicin koulutuntien päätyttyä ja joilla oli kuultavana eri alojen asiantuntijoita ja oppilaita kiinnostavia vaikuttajajaksiloita.” Vrt. Lash 2002, 31: “[E]conomic and political development are comfortable in the language of rational choice, decisions [. . .] rational actions and the like.”

194 Seppänen 1995, 66.

195 Seppänen 1995, 46.

1960–1970 -luvuilla teatterilla oli siis yhteiskunnallisten ja taloudellisten prosessien ja valtion kulttuuripolitiikan edesauttamana merkittävä rooli uuden kansallisen identiteetin muotoilijana, problematisoijana ja käsittelijänä.¹⁹⁶ Timo Kallinen on karakterisoinut teatterin 1965–1975 -jaksoa kulta-ajaksi ja sankariajaksi.¹⁹⁷ Teatterityö oli ohjaajavetoista, ja Turkankin teatterityölle oli ominaista ohjaajan lähes diktatorinen määräysvalta. Muita tämän ajan merkittäviä ohjaajia olivat muun muassa Kalle Holmberg ja Ralf Långbacka. Tänä aikana syntyi useita merkittäviä teatteritoita ja ohjaajille nimettyjä teatteritoiminnan kausia, esimerkiksi Holmbergin ja Långbackan kausi Turun Kaupunginteatterissa (1972–1977). 1970-luvun loppupuolella Turkkä onnistui siirtämään menestyksellisten ja kiinnostavien teatteriohjauksiensa ansiosta huomion painopisteen Turun Kaupunginteatterista Helsingin Kaupunginteatteriin.

Sennettin mukaan sosiaalisessa kapitalismissa yhteiskunnallisen vakauden ihanne oli tärkeämpi kuin tuottavuus, ja Sennettin analyysiin vedoten väitän, että jyrkät teatteritalot edustivat sosiaalisen kapitalismin vakaan yhteiskunnan rauhallista ja luotettavaa maailmankuvaa. Seppänen määrittää niitä teatterin aseman ”betonoinniksi”.¹⁹⁸ 1980-luvun teatterielämän heilahduksessa asettuvatkin vastakkain entinen vakauden ihanne ja 1980-luvulta alkaen vallinnut epävakauden ihanne.¹⁹⁹ Uudelle kapitalismille ominainen taloudellinen tehokkuus syrjäyttää arvona tarpeen vakauteen. Heikki Patomäen (2007) mukaan uusliberalistisen politiikan ideologinen pohja rakennettiin Suomessa 1980-luvun aikana, ja Hilikka Summan (1988) tutkimus osoittaa, että valtionvarainministeriön edustamat taloudellisen tehokkuuden motiivit alkoivat samaan aikaan dominoida muita julkishallinnon alueita.²⁰⁰ Suomen kulttuuripolitiikka reflektoi siis yleisempää poliittisen kehityksen suuntaa. Nyt toiminnan onnistumista mitattiin demokratisoivan ja modernisoivan aatteen sijaan taloudellisin kriteerein tai painopiste siirtyi merkittävästi edellisestä jälkimmäiseen. ”Enää ei ollut kysymys niinkään oh-

196 Vrt. Alasuutari 2006, 48: ”[Ennen 1980-lukua vallinnut] [S]uomen itsenäistymisestä alkanut, kansallisia etuja varjeleva protektionistinen politiikka ei rajoittunut vain taloudellisiin kysymyksiin, vaan sen rinnalla vaikutti kulttuuriprotektionismi (Alasuutari 1996). [. . .] kokonaisuuteen kuului ajatus kansan sivistystason kohottamisesta ja kansantapojen sivistämisestä. [. . .] oli välttämätöntä valvoa maan rajoja ja kontrolloida ulkoa tulevia vaikutteita. Maan sisällä toteutettaville kontrolli- ja valistustoimille luotiin näin otolliset olosuhteet.”

197 Kallinen 2001, 202. Ks. Kallinen 2001, 251: ”Vuosien 1968 – 71 myrsky ja kiihko on vahvasti sukupolvikysymys. Se liittyy suurten ikäluokkien viimeisten vuosikertojen ’sankariaikaan’, jonka tapahtumien kiihkeyttä, ainakin niiden subjektiivisen kokemisen kiihkeyttä, lietsoi yleisempi yhteiskunnallinen kuohunta ja murrosajan tunnelmat.”

198 Seppänen 1995, 47.

199 Sennett 2007, 26: ”Otto von Bismarckin Saksassa tätä armeijan antamaa mallia alettiin soveltaa myös liike-elämässä ja valtion virastoissa. Bismarckin ajattelu mukaan näin edistettiin rauhaa ja suojaututtiin vallankumouksilta. [. . .] Tämän poliittisen perusajatuksen varaan syntyi niin kutsuttu sosiaalinen kapitalismi.”

200 Vrt. Heiskala & Kantola 2010, 141–143; Vrt. Alasuutari 2006, 43 – 45; Vrt. Kettunen 1987.

jelmistollisesti vaihtoehtoisen teatterin toteuttamisesta. Kamppailun kohteena oli pikemminkin yhteiskunnan tuki, teatterin tekemisen taloudelliset voimavarat.”²⁰¹ Lisäksi taustalla kummitteli pelko katsojamäärien vähenemisestä²⁰² ja paineet laitosteattereiden taiteellisen henkilökunnan supistamisesta – samaan aikaan kuin paradoksaalisesti muun henkilökunnan määrä alkoi laitosteattereissa kasvaa.²⁰³ Tämän kehityksen vuoksi myös pienryhmien ohjelmistopoliittinen linja muuttui, kun nekin joutuivat saman talouden haasteen eteen: Pienryhmien johtavat teatterintekijät eivät halunneet liittyä 1960 ja 1970 -luvuilla laitosteatterisysteemiin, koska se ei tarjonnut ohjelmistopoliittikkasaan tilaa yhteiskunnallisesti ideologisin perustein kanta-aottavan, lähinnä vasemmistolaisen teatterin tekemiseen. Mutta kun talouden haaste vaikutti niihin, niin niidenkin ohjelmistopoliittikkassa tapahtui heilahdus, joka 1980-luvulle tultaessa kavensi kuilua laitosteattereiden ohjelmistopoliittikkään. Ideologiset paineet olivat siis vaihtuneet taloudellisiksi.²⁰⁴ Samaan aikaan tapahtui heilahdus, jossa politiikka alkoi delegitimoidua merkityksen määrittäjänä yleisen länsimaisen kehityksen mukaisesti.²⁰⁵

Sosiologisesta näkökulmasta katsoen sekä 1960 ja 1970 -luvuilla että 1980-luvulla Suomen teatterin instituutioissa tapahtunut kehitys oli osa laajempaa legitimaatiokertomusten muutosprosessia. Nykyperspektiivistä katsoen näyttää teatterin aikaisempi ja edullisempi mahdollisuusrakenne kadonneen 1980-luvun alun kokonaisvaltaiseen rakennemuutokseen. Timo Kallisen mukaan sama kehitys kohdistui myös teatterikoulutukseen: ”1980-luvulla alkoi jossain määrin murros toiseen suuntaan ja itsenäistä ’tulostavastuuta’ alettiin vähitellen vaatia myös taiteiden korkeimmalta koulutukselta. 1990-luvun alkupuolen suuri lama kärjisti tilannetta.”²⁰⁶

Janne Seppäsen mukaan Suomessa tapahtui tuona aikana muutos, jota toisaalta voi määritellä monilla taiteen aloilla samanaikaisesti tapahtuneeksi hajaantumiskehitykseksi ja toisaalta ”voi kuvata siirtymäksi politiikan representaatiosta repre-

201 Seppänen 1995, 67.

202 Ks. Seppänen 1995, 48.

203 Ks. Emt, 48.

204 Ks. Kyrö 1981, 9; Seppänen 1995, 67.

205 Ks. Sennett 2007, 150: ”Käsittelen viittä tapaa, jolla katsoja-kansalainen etäännytetään edistysmielisestä politiikasta kohti tätä passiivisempaa olotilaa. [. . .] Luettelo on seuraava: katsoja-kansalaiselle tarjotaan 1) poliittisia alustoja, jotka muistuttavat tuotteiden alustoja, ja 2) pintasilauksella luotuja eroja; 3) häntä kehoitetaan jättämään huomiotta se, että ihmissuku on kieroön kasvanutta kuin puunkäkkyrä (kuten Immanuel Kant asian esitti), 4) palkitsemaan käyttäjäystävällisempi politiikka sekä 5) hyväksymään yhä uusien poliittisten tuotteiden tulo tarjolle.”

206 Kallinen 2001, 322–323.

sentaation politiikkaan.”²⁰⁷ Epäpoliittiset lähestymistavat, kuten subjektiivisuus ja ekspressiivisyys, alkoivat määrittää taidetta.²⁰⁸ Taiteen kenttä hajosi moniksi eri liikkeiksi ja lajeiksi, performanssiryhmiksi, käsitetaiteeksi, feministiseksi painotukseksi. Tyypillistä oli eri ilmaisumuotojen sekoittuminen toisiinsa ennen näkemättömällä tavalla.²⁰⁹

Kehityksen kielteisenä piirteenä voidaan nähdä näköalattomuus, joka koski eritoten vaikuttamisen keinoja. Janne Seppäsen mukaan ”[p]erinteisen politiikan alue oli tukossa ja kollektiivisesti jaetut yhteiskunnalliset utopiat kuolleet. Yhteiskunta näyttäytyi kerta kaikkiaan umpeutuneelta, saavuttamattomalta, kaiken vaihtoehtoisuuden sulattavalta.”²¹⁰ Seppäsen mukaan monet ajattelivat, että ”[p]olitiikan ja taiteen umpikuja avautuisi vain suoralla, perustelemattomalla hyökkäyksellä. Se ei takaisi mitään, mutta eipä kellään ollut mitään menetettävääkään.”²¹¹

Pertti Alasuutarin yhteiskunnallisen puheavaruuden siirtymiä koskevan näkemyksen kautta voidaan ymmärtää, että 1980-luvun laitosteattereiden kriisissä ei ollut kyse *vain* talouden kysymyksistä vaan laajemmasta sosiokulttuurisesta ja kulttuuripoliittisesta muutoksesta, jota valtio, laitosteattereiden rahoittaja, näytti tukevan kulttuuripolitiikallaan. Alasuutarin mukaan tapahtui siirtymä kilpailutalouden puheavaruuteen. Sitä koskevaan diskurssiin kytkettiin 1980-luvun puolivälistä alkaen ”sosiaalivaltion tai hyvinvointivaltion kriisi ja postmoderniin yhteiskuntaan siirtyminen”.²¹² Kääntein liikkeelle panevia syitä on määritelty Alasuutarin mukaan yhtäältä ideologisten virtausten aiheuttamaksi hyvinvointivaltion legitimititeetikriisiksi, toisaalta rahoituskriisiksi – tai molemmiksi: ”Ideologisina taustoina on viitattu thatcherismin ja reaganismin myötä vahvistuneeseen uusliberalismiin.”²¹³

Yhtenä liikkeelle panevana tekijänä Alasuutari pitää länsimaissa kytenyttä epäuskoa sosialistista talousjärjestelmää ja sosialistisia aatteita kohtaan.²¹⁴ Toisaalta epäuskon on nähty kohdistuvan länsimaiden perusrakenteeseen, johon 1900-luvun puo-

207 Seppänen 1995, 65. Vrt. Lash 2002, 8–12 ja 31.

208 Ks. Seppänen 1995, 64. Vrt. Lash 2002, 31: “[C]ulture does not operate at [political] sort of level. Its symbols provide the images of dreams, the unarticulated horizon of actions, the habits and tacit technologies of bodies.”

209 Seppänen 1995, 64.

210 Emt., 70.

211 Emt., 70.

212 Alasuutari 1996, 253. Alasuutari 2006, 59–60.

213 Alasuutari, 2006, 59–60.

214 Ks. Emt., 254.

liväliin asti vaikutti valistunut modernismi “suurine tarinoineen”.²¹⁵ Toisaalta kyse on ”fordismin” talouden alueen kriisistä ja sitä seuranneesta siirtymästä vähemmän valtiojohtoiseen ”epäjärjestäytyneeseen kapitalismiin” (*disorganized capitalism*).²¹⁶

Näin ollen näyttää siltä, että 1980-luvun Suomen laitosteatteerin kriisissä ei ollut kyse ainoastaan talouteen vaan yhteiskunnan ja kulttuuripolitiikan ideologiseen ja legitimaatiokehitykseen liittyvistä seikoista. Taloudellisen paineen esille ottaminen on perusteltua varsinkin 2000-luvun taide- ja kulttuuripolitiikan kehityksen näkökulmasta siksi, että tämä kehitys vain voimistui 2000-luvulle tultaessa. Vuonna 2010 *Suomen Kuvalehden* haastattelussa näytelmäkirjailija Juha Silta kommentoi tätä kehitystä: ”Olipa kyse mistä tahansa kulttuurista tai taiteesta, nykyisin päällimmäinen kysymys on, onko se rahan väärti? Työsi ei ole minkään arvoista, jos et kykene osoittamaan paljonko se tuottaa. Se lamauttaa tekijät.”²¹⁷ Laajassa artikkelissa monet eri alojen tutkijat ja ajattelijat yhtyivät tähän näkemykseen eri tavoin.

2.3 Suomalaisten teatterintekijöiden suhde kulttuuripolitiikan muutokseen 1980-luvulla

Subjektiiivista kokemusta ei yleensä ole pidetty merkittävänä tieteelliseltä kannalta. Käsitellessään kokemusten kompleksisuutta Ilya Prigogine on kuitenkin todennut, että subjektiiivisella kokemuksella on erottamaton osuus objektiivisessa.²¹⁸ Sen tarkastelu tuo esille subjektin performatiivisen vaikutuksen taustatekijät: jos katsomme 1980-luvun yhteiskuntaa vain semanttisten faktojen näkökulmasta, emme voi ymmärtää kulttuuristen toimijoiden performatiivisuutta.

Aiemmin niin tasapainoiset, menestyneet ja itsevarmat 1980-luvun Suomen teatterintekijät, eritoten sen eliitti, hämmentyivät täysin 1980-luvun alussa. Liski, Turkka ja Långbacka kokivat epätoivoa ja avuttomuutta, Erving Goffmannin (1974) termien ”mukaan joutumisen kokemuksia” johonkin mitä he eivät osanneet käsitellä.²¹⁹ Tällaiselta tuntuu heilahdus ja kompleksisuuden kokeminen.

215 Ks. Lyotard 1985.

216 Lash & Urry 1987; Alasuutari 1996, 254.

217 Kyläpää, *Suomen Kuvalehti* 24/2010.

218 Mannermaa 1991, 187: ”Ilya Prigoginen mukaan kompleksisuus luonnossa tai yhteiskunnassa ei ole vain objektiivinen asiantila vaan myös kokemus siitä, että jokin asia, jonka otamme huomioon, on kompleksinen. Aiemmin luonnontieteilijät ovat kieltäneet subjektiviteetin yhdistämisen objektiviteettiin. (Koskiahho 1986, s. 10)”

219 Ks. Goffman 1974, 346.

Tarrowin mahdollisuusrakenteen käsitteen näkökulmasta näyttää siltä, että vastakkainen suhde kompleksisuuden kokemukseen aiheutti johtavien teatterintekijöiden jakautumisen, ainakin Turkan ja Långbackan tapauksissa. Tästä syystä tutkin Långbackaa vertailutapauksena Turkkaan. Heidän eriytyneet linjansa leikkasivat toisiaan Helsingin Kaupunginteatterin kriisissä. Kaupunginteatteriin valittiin Liskin jälkeen johtajaksi Ralf Långbacka, joka piirtyy 1980-luvun alkupuolella Turkan ohella tietoisimmaksi teatterin ja yhteiskunnan vuorovaikutteisuudesta. Långbackan kokemuksia koskevaa aineistoa on hänen teoksessaan *Muun muassa Brechtistä* (1982) johdannossa, jossa tekijä ottaa kantaa 1980-luvun laitosteatterin kriisin eri aspekteihin: oikeutuksen muutokseen, tiedonvälityksen ja median vallan lisääntymiseen ja postdramaattisen teatteriliikkeen esiinnousuun. Långbackan teksti ilmentää lähinnä turhautumisen ja hädän kokemusta.²²⁰ Hän on kuvannut tuntemuksia, jotka systeemiterrorian termein vastaavat kompleksisuuden, liiallisen informaation, *entropian*, paineen kokemusta. Teoksensa johdannossa hän esittää näkemyksen tilanteesta 1980-luvun Suomen teatterissa.

Maailma näyttää tänään niin kaaosmaiselta, informaatiovirrat kuohuvat yli äyräiden; sellaisen avaran tiedon saavuttaminen, joka yhdistäisi tieteen, politiikan ja joukkotiedotusvälineiden tarjoaman informaation, tuntuu jokseenkin mahdottomalta. Kilpavarustelu, ydinvoima, kollektiivisen itsemurhan mahdollisuus atomisodassa synnyttävät epätoivoa ja meidän jälkeemme vedenpaisumus -tunnelmaa joka on ehkä voimakkaampaa kuin koskaan aikaisemmin.²²¹

Turkan tunteja 1970–1980 -lukujen vaihteesta kuvaavat puolestaan seuraavat arvojen heilahduksen kokemukset:

Ydin on kai se suhteettomuus, ettei ole mitään mittakaavaa, ei ole rangaistusta, oikeuden tai vääryyden tasapainoa. Ainakin tällainen minun tapainen pohjimmitaan järkytetty maalaispoika, jonka henkiseen rakenteeseen sopii oikein hyvin se, että Jeesuksen tilalle pannaan Marx tai Chydenius, lähtee siitä käsityksestä, että jos oikein korkean ylämäen joutuu pyörällä polkemaan, niin ennemmin tai myöhemmin tulee alamäki. Ja maailmassa ei kuitenkaan ole näin. Me elämme

220 Ks. Långbacka 1982, 46: ”Vaikka kuinka yritän en saa mieleeni yhtään ainoaa näytelmää tai esitystä joka olisi viimeisten kahdenkymmenen vuoden aikana todella saattanut mielet kuohuksiin Suomessa.” Ks. Långbacka 1982, 47: ”Tämän päivän länsimaisen teatterin epätoivosta suuri osa johtuu epäilemättä tunteesta ettei teatterilla ole mitään todellista tehtävää.”

221 Långbacka 1982, 17–18.

jossain vyyhdessä, jossa uskoo ja toivoo, että näin olisi. Mutta kertakaikkiaan tieteellisesti on nähtävissä, ettei näin ole. Mitään rangaistusta ei ole.²²²

Minä joka olin käymäni poliittisen kehityksen jälkeen todennut, että tää on kaaosta kaikki ja kaameeta maskeraadia, jossa ei ole mitään arvoja, henkinen krapula on kamala, ja ainoa ideologia on rusketus. Olin silloin tekemässä sairaita esityksiä. Tuli sitten nuori miellyttävä polvi, joka tekee koko ajan sairaita esityksiä. Kaikkiällä tää lamaanus ja sairaus on lisääntynyt. Se sairaus nyt siedetään. Se suunta mihin maailma muuttuu edesauttaa tämmöistä.²²³

Turkka ei ollut ainoa joka koki kompleksisen heilahduksen tunteita ja artikuloi ne verbaalisesti. Turkan puheessa poikkeuksellista on kuitenkin kokemusta kuvaavan verbalistiikan muuntaminen liikkeellisiksi metaforiksi, mikä viittaa luopumiseen 1970-luvun hegemonisen sosiopoliittisen diskurssin kielestä: dynaamisiet metaforat kuten ylä- ja alamäki soveltuvat kuvaamaan epävakautta. Tämä ennakoi Turkan koulun tapaa käyttää voimakkaita ruumiinliikkeitä kuvaamaan kulttuurin henkisiä sisältöjä. Turkka toi Teatterikorkeakouluun varhaisemmasta maailmankuvasta poikkeavan dynamiikan, epävakauden dynamiikan. Tämä on rinnasteinen kompleksisuuden kokemukselle. Långbacka piti sen sijaan useissa julkilausumissaan epävakauden ja epävarmuuden esille tuomista sosiaaliseen ympäristöön kielteisenä piirteenä ja asetti etusijalle vakaan yhteistyön dynamiikan.²²⁴

2.4 Oikeutuksen problematiikka teatterin perustana

Teatteria määritetään ja analysoidaan usein estetiikan ja muodon käsittein. Harvemmin määritetään teatterin rakentumista yhteiskunnallisen oikeutuksen käsitteen perustalle. Oikeutuksella tarkoitetaan Lyotardin ajattelun logiikkaa, jossa oikeutuksen problematiikka verkostoituu moninaisiin kysymyksiin, esimerkiksi tiedon problematiikkaan, ja näiden kombinaatio yhdessä ratkaisee esimerkiksi ”millainen metodinen esitys [. . .] yhteiskunnasta valitaan”.²²⁵ Lyotard ymmärtää, miten oikeutuksen pragma-

222 Turkka, Jouko. Alustus Sosialistisen Opiskelijaliiton 1980-luku -seminaarissa, julk. *Soihru* 5–6/1979; myös: Paavolainen 1987, 139–140.

223 Turkka, Jouko. Kriittikoseminaarin raportti, 9.10.1980; myös: Paavolainen 1987, 139–140.

224 Ks. Långbackan puhe Helsingin Kaupunginteatterin näyttövuoden 1983 – 1984 avajaisissa, *Uusi Suomi* 16.8.1983: ”Ja suurin peikko [yhteisiä päämääriä määriteltäessä] tässä niin kuin kaikkiällä on meidän kaikkien pelko, epävarmuus, ahdistuneisuus. Jos haluamme päästä eteenpäin, meidän on ensiksi raivattava tieltä kaikki nämä estot.”

225 Lyotard 1985, 22 ja 30.

tiikka kytkeytyy luonnontieteen maailmankuvan edustamiin käsityksiin maailman mekanismeista, hän näkee postmodernin siirtymänä newtonilaisesta maailmankuvasta kaaos- ja kompleksisuustutkimuksen maailmankuvaan.²²⁶ Lyotardin näkemyksessä korostuvat myös subjektiiviseksi kokemukseksi mieltämäni käsitteet *epäluottamus* ja *luottamus metatarinoihin*.²²⁷ Oikeutuksen problematiikka on oikeastaan siis solmu-kohta, johon monet seikat ovat verkostoituneet.

Turkan ja Långbackan 1980-luvun laitostatterin kriisiä ja maailmankuvan muutosta koskevat julkilausumat paljastavat, miten ratkaisevassa asemassa heidän teatteriajattelussaan oli oikeutuksen problematiikka moniulotteisine aspekteineen. Yhteiskunnallisella legitimaatiolla oli vastakuvansa Turkan ja Långbackan esitysten näyttämökuivissa. Molemmat myötäilivät Bertolt Brechtin yhteiskunnallista näyttämökäsityksen ideaa omilla tavoillaan: legitimaatio-pohjapiirros korostui näyttämötoiminnassa itsenäisenä elementtinä, jotta se herättäisi kriittisen reflektion katsojissa.²²⁸ Yhteiskunnalliseen muutokseen oli otettava kantaa, olihan heillä vastaavia esityksiä. Oikeutusta koskevien parametrien säätämistä voidaan pitää sinä arkhimedeen pisteenä, jonka kautta koko yhteiskunta muuttui. Tämä muutos välittyi teatteriin, mutta sillä oli mahdollisuus pyrkiä myös kriittiseen vastavaikutukseen säätämällä omia parametrejään.

Molemmat ottivat esille virtuaalisen oikeutuksen käsitteen ja asettivat sen 1980-luvun yhteiskunnallisen heilahduksen kokemuksesta vastaan. Turkalle subjektiiviset heilahduksen kokemukset näyttäytyivät uuden oikeutuksen rakennuspuina. Långbacka puolestaan kielsi teoksessa *Muun muassa Brechtistä* (1982) subjektiiviset kokemukset teatterin ilmaisun lähtökohtana. Hän katsoi subjektivismin merkitsevän rationaalisen diskurssin hylkäämistä modernismin maailmankuvan ydinkäsitteenä ja irtisanoutumista modernismin maailmankuvasta.²²⁹ Långbacka ei voinut omaksua subjektivismia, hylätä rationaalista diskurssia modernismin maailmankuvan ydinkäsitteenä irtisanoutumatta samalla koko modernismin maailmankuvasta. Tätä Långbacka ei halunnut tehdä – hän olisi joutunut hylkäämään koko uskomusjärjestelmän, jonka perustalle hän oli ankkuroinut koko aiemman maailmankuvansa. Långbacka vastusti epävakaita ja ei-rationaalisia ilmiöitä (subjektiviteettia, kaaosta) välittääkseen oikeaksi

226 Ks. Emt., 8: ”Siten tulevaan yhteiskuntaan soveltuu newtonilaisen antropologian (vrt strukturalismi ja järjestelmien teoria) sijasta paremminkin kielihukkasten pragmatiikka. On monia erilaisia kielipelejä – elementtien moninaisuus.” Ks. myös Emt., 85–95.

227 Ks. Emt., 7.

228 Ks. Brecht 1965, 50–51.

229 Tulkintani perustuu Långbackan *Muun muassa Brechtistä* (1982) -teoksessa esille tulevaan ajatteluun.

katsomansa ehdotuksen yhteiskunnan pohjapiirroksesta. Burken (1950) viitekehityksessä voi määrittää Långbackan *argumentoineen ultimaattisin termein* (*ultimate terms*) hierarkisoiden yhteiskunnallisen evoluutiokehityksen perusteella tietyt ilmaisumahdollisuudet toista sopivammiksi.²³⁰ Tässä heidän tiensä eriytyivät.

Tutkin Långbackaa vertailutapauksena muun muassa siitä syystä, että hänen ja Turkan tiet leikkasivat toisiaan Helsingin Kaupunginteatterissa keskellä oikeutus-kriisiä. Sitoutuminen modernismin oikeutuksen pohjapiirrokseen aiheutti Tarrowin mahdollisuusrakenteen käsitteen mukaisen johtavien teatterintekijöiden eliitin jakautumisen. Samalla Långbacka tuli vaikuttaneeksi käännteentekevästi Turkan uraan. Legitimaatio eli oikeutus on siis eräänlainen pyörän keskiö, joka yhdistää kaikkia 1980-luvun yhteiskunnan ja teatterin muutoskehityksiä ja niitä koskevia valintoja. Myös sitä voiko subjektiivisia ilmaisuja käyttää teatterin ilmaisun lähtökohtana. Teatteriesitys voi välittää oikeutusta, vakauden ja hallinnan kokemuksia.

Näistä syistä yhteiskunnan oikeutuksessa tapahtunut siirtymä näyttää olleen probleema, joka oli saattanut Långbackan kriisin tunnelmiin. Långbacka artikuloi saman kehitysprosessin, mikä esitetään Lyotardin (1985) *Tieto postmodernissa yhteiskunnassa* -teoksen suomenkielisen painoksen takakannessa: ”Valistusfilosofian ja saksalaisen idealismin suuret legitimaatiokertomukset eivät [. . .] enää vakuuta.” Långbacka oli havainnut saman seuraavasti: ”[e]pälouettamus laajenee koskemaan koko sitä ideologista perusnäkemystä joka on 1700-luvun valistusajasta lähtien leimannut länsimailmaa, edistysuskoa, uskoa ihmisilyn mahdollisuuksiin ratkaista maailman ongelmat, uskoa teknokraattisiin onnenunelmiin.”²³¹ Hän tulkitsi 1980-luvun suomalaisen yhteiskunnan kriisiin liittyvien ongelmien sekä johtuvan että kumuloituvan tästä kehityksestä. Lyotardin mukaan kyseinen heilahdus vaikuttaa ratkaisevasti yhteiskunnan ja taiteen ”pelisääntöihin.”²³² Långbacka näyttää painineen tämän ongelman kanssa. Hän ei näyttänyt hyväksyvän valistuksen pelisäännöistä luopumista relevanttina mahdollisuutena.

Långbacka halusi säilyttää valistuksen perinnön, koska ilman tätä ajattelua ei edes aiemmin syntyneitä ongelmia voitaisi ratkaista. Hän asettui jyrkästi, lähes

230 Ks. Burke 1950, 187. Ultimaattinen tarkoittaa Burkelle yhteiskunnan hierarkisoimista evoluutiokehitystä koskevan näkemyksen perustein.

231 Långbacka 1982, 18.

232 Ks. Lyotard 1985, 7: ”[Siirtymä postmoderniin yhteiskuntaan] viittaa kulttuurimme tilaan niiden suurten muutosten jälkeen, jotka 19. vuosisadan lopulta lähtien ovat muokanneet tieteen, kirjallisuuden ja taiteiden pelisääntöjä. Tässä [teoksessa] nuo suhteutetaan kertomusten kriisiin.”

paatoksellisesti puolustamaan valistuksen rationaalisuutta ²³³, vaikka pyrkikin kyseenalaistamaan sen edistysuskon ”onnenunelmana”. Långbacka näytti vastustavan kiivaasti siitä luopumisen seurauksena tapahtunutta siirtymää, jota hän määritteli *subjektiviteetin* käsitteellä.

Keskustellessani tuskin vuosi sitten teatterikoululaisten kanssa saatoin panna merkille että melkein jokainen piti subjektiivista elämystä kaiken taiteellisen luomisen ja kaiken taiteen kokemisen keskeisenä käsitteenä. Ainoa todellista on se mitä minä koen, mitä minä tunnen. Oireellista on että kirjallisuudessa on samanaikaisesti subjektiivinen elämys, oman persoonansa luovuttaminen julkisuuteen, käynyt yhä keskeisemmäksi. ²³⁴

Kontekstuaalisesti voi käsittääkseni tarkentaa, että Långbacka tarkoittaa subjektiviteetilla, Esa Konttisen termin, 1970-luvun Suomessa alkanutta lisääntyntä kiinnostusta arkielämää ja subjektiviteettiä kohtaan nuoren sukupolven keskuudessa: ”Mielenkiinto siirtyi selvemmin suurista järjestelmistä pieniin miljöihin, arkielämään ja subjektiviteettiin noin vuosina 1977–1979. Asenneilmastossa keskeiseen sijaan nousi yksilöllisyyden voimistuminen, ja ajankohdan kollektiivisuus ilmeni lähipiiriin kohdistuvana. Mittaukset osoittivat lisäksi suurta yhdenmukaisuutta kautta väestön.” ²³⁵ Pertti Alasuutari on huomannut suomalaisen sosiologisen tutkimuksen tehneen fokuksessaan vastaavan siirtymän kiinnostuessaan arkielämästä ja elämäntapa- ja kulttuurintutkimuksesta. ²³⁶ Subjektiviteetin ja objektiivisuuden suhteellistaminen on merkittävässä roolissa kaaosteoriassa ja systeemiteoriassa, jotka myöhemmin ovat alkaneet määrittää Suomen yhteiskunnallista aistiavaruutta perustavalla tavalla. Tässä teoriassa ja maailmankuvassa on paradigmaattinen ero suhteessa valistuksen rationaa-

233 Vrt. Långbacka 1982, 130: ”Jos haluamme antaa esim. teatterin luovalle työlle jonkinlaista mielekkyyttä meidän on myös otettava kantaa taustalla vaikuttavien maailmankatsomusten puolesta ja vastaan.”

234 Långbacka 1982, 18. Långbackan (1982, 18–19) mukaan ’häikäilemättömän subjektiivisuuden lajityypin’ edustajia kirjallisuudessa olivat mm. kirjailijat Christer Kihlman, Pentti Saarikoski, Hannu Salama, Henrik Tikkanen ja Märta Tikkanen ja elokuvataiteessa Federico Fellini ja Andrei Tarkovski.

235 Puohiniemi 1993, 32; Konttinen 1998, 195.

236 Alasuutari 1996, 250.

lisuuteen ja objektiivisuuteen.²³⁷ Långbackan ja Turkan kannanotot subjektiviteettiin voidaan tulkita kannanotoiksi 1980-luvulla esiinnoitettuihin uuteen kaaosteorian edustamaan tieteelliseen maailmankuvaan.

Tästä näkökulmasta Långbackan pettymys nuorten teatterikoululaisten liikehdintään kohti subjektiviteettia johti barrikadille: hän ryhtyi puolustamaan väistyvää maailmankuvaa kohdistuen kritiikkinsä tähän siirtymään emotionaalisin ja mustavalkoisin ilmaisin – torjuen subjektiivisuuden merkinä yhteiskunnan tilasta. Teoksensa johdannossa Långbacka puolustaa valistuksesta peräisin olevaa rationaalista ajattelua, jota hän nimitti realismiksi. Tämä realismi, valistuksen ”älyllinen, järkeen sidottu ja analyttinen”²³⁸ ajattelu edusti hänelle edistyksellistä sosiaalista järjestystä – ja tähän vedoten hän puolusti sosiologisin perustein teatterin objektiivisuutta, väittäen että luopumisen merkkejä olivat jo 1970–1980 -luvuilla ”huumausainetodellisuus”²³⁹, ”yleisen yhdynnän orgia”,²⁴⁰ fasismin kaltaisten ”suurten rituaalien ihailu”²⁴¹ ja – *kaaos*.²⁴²

Analyysia ja järkeä vastaan asetetaan vaisto ja tunne. Rationaalisia selityksiä vastaan asetetaan mystiikka ja viehtymys itämaisiin pelastusoppeihin. Intellektuaalisuutta vastaan asetetaan vastaherännyt kiinnostus myytteihin ja rituaaliin. [. . .] Tästä kaaoksesta jää lopulta ainoaksi varmaksi perustaksi häikäilemätön subjektiivisuus.²⁴³

237 Ks. Hirvi 2006, 111: ” [Geogre] Lakoff ja [Mark] Johnson erittelevät länsimaisen ajattelun historiaa objektivismin ja subjektivismin välisenä vuoropuheluna. Ne tarvitsevat toisiaan, mutta elävät yleensä omissa reviiressään. [. . .] Lakoffin ja Johnsonin lähtökohta on, että tapamme ymmärtää maailmaa on väistämättä suurelta osin metaforinen. [. . .] Totuus on aina suhteessa ymmärtämiseen, joka perustuu käsitejärjestelmään, joka puolestaan on suurelta osin metaforien määrittämä. Tieto on siis aina jo tulkittua. Oikeasti objektiivinen (absoluuttinen ja ehdoton) totuus on tämän mukaan mahdotonta, ja usko siihen on sosiaalisesti ja poliittisesti vaarallista. [. . .] Lakoff ja Johnson kutsuvat [objektivismia ja subjektivismia] siekailematta myyteiksi. [. . .] Objektivismi on Lakoffin ja Johnsonin mukaan erityisen salakavala esimerkki sellaisista myyteistä, joihin olemme omassa kulttuurissamme niin tottuneet, että pidämme niitä itsestään selvinä totuuksina. Objektivismi ei ainoastaan väitä ettei se ole myytti, vaan samalla tekee myyteistä ja metaforista vähättelyn ja pilkan kohteita ja väittää että ne eivät ole ”totta”. Itse asiassa juuri objektivismi ei Lakoffin ja Johnsonin mukaan ole totta.” Ks. myös Stähle 2004, 3.

238 Ks. Långbacka 1982, 41.

239 Ks. Emt., 18: ”Todellisuus hukutetaan diskon hulmuuvaan värileikkiin ja ylimitoitettuun äänen, hasis- ja huumausainetodellisuuteen joka on ilmanpitävästi erotettu ulkopuolisesta todellisuudesta.”

240 Ks. Emt., 35: ”Nuori opiskelijajayleisö [. . .] seurasi epäroiden mutta kuitenkin osallistui enemmän tai vähemmän improvisoituihin strip-teasen, marihuanan ja yleisen yhdynnän orgiaan.”

241 Ks. Långbacka 1982, 41.

242 Ks. Emt., 17.

243 Emt., 18.

Vastakkain asettuivat toisaalla modernin yhteiskunnan ja klassisen fysiikan vakaa maailmankuva²⁴⁴ ja toisaalla uuden kapitalismin ja kaaosteorian järjestäytymätön maailmankuva, jossa jälkimmäinen kyseenalaistaa tieteellisin perustein vakaan yhteiskunnallisen järjestyksen pysyvälouenteisuuden.²⁴⁵ Långbackan motiivi, 1980-luvun kehityksen vastustaminen, sisältää laajemman tilanteen kuvauksen: ei yksin Långbackalle ominaisena vaan laajemmin ymmärrettynä.²⁴⁶

Realismilla Långbacka ei tarkoita realismia tyylisuuntauksena vaan ”tapaa tajuta maailmaa” tiettyinä aikoina²⁴⁷, jonka perustana on filosofinen oletus jostain ”objektiivisesti olemassa olevasta” ja ”tajuavasta subjektista riippumattomasta” todellisuuden tasosta.²⁴⁸ ”Objektiivisesti olevan” käsite liittyy läheisesti oikeuttamisen funktioihin taiteessa: mikä on arvokasta, mikä ei? ”Objektiivisesti olevan” vastakohtana on ”tyyli”, joka on lyhykestoinen ”todellisuuden käsittämistapa” – nykykielellä ehkä ”trendi”.²⁴⁹ Esimerkiksi maalari van Goghin maalaustaide on arvokasta, koska se on säilyttänyt arvonsa kauan.²⁵⁰ Täten oikeutuksen problematiikan kautta tapahtuva teatterin verkostoituminen kytkeytyy yhteiskunnalliseen *funktioon* hahmottaa pysyvälouenteisia rakenteita. Teatterin ja yleisön ajattelutapojen välillä voi olla yhteismitallinen suhde, mutta teatterin täytyy taistella yleisöä vastaan, jos yleisön tapa tulkita todellisuutta on lyhykestoinen. Långbackan näkemyksen mukaan näissä yhteyksissä oli ongelmia 1980-luvun Suomessa:

Tämän päivän länsimaisen teatterin epätoivosta suuri osa johtuu epäilemättä tunteesta ettei teatterilla ole mitään todellista tehtävää. Tämän tehtävän puute on suuressa määrin yhteydessä realismin kriisiin. Kriisi ei suoranaisesti koske muotoa, vaan sisältöä, maailmankatsomusta. Mutta syvemmissä mielessä myös muotoa sillä realismi on uudistettava – myös muotona – ennen kuin se voi olla

244 Vrt. Aarnio 2008, 152–154.

245 Ks. Prigogine & Stengers 1985, 313: ”We know that [social] [. . .] systems are highly sensitive to fluctuations. This leads both to hope and a threat. Hope, since even small fluctuations may grow and change the overall structure. As a result, individual activity is not doomed to insignificance. On the other hand, this is also a threat, since in our universe the security of stable, permanent rules seems gone forever. We are living in a dangerous and uncertain world that inspires no blind confidence.”

246 Ks. Burke 1989.

247 Ks. Långbacka 1982, 48.

248 Ks. Emt., 23: ”[O]lellista on että joskin todellisuuden kokeminen on subjektiivista niin se kuitenkin heijastaa objektiivisesti olemassa olevaa, ”tajuavasta subjektista riippumatonta olevaista”; tämä pohjimmiltaan filosofinen lähtökohta on teatterin kaiken realismin edellytys.”

249 Ks. Emt., 24–25.

250 Ks. Långbacka 1982, 25.

realismia. [. . .] Realismi ei ole tyyli vaan tapa tajuta maailmaa. Jokaisen aikakauden on luotava itselleen oma realisminsa. Jokainen muodollinen realismi on petos realismia kohtaan.²⁵¹

Långbacka näyttää pitäneen epäorganisoitua kapitalismia ja sen heilahduksen mekanismeja lyhytkestoisina eli ei ”objektiivisesti olevina”; eepinen järjestys ei ole satunnainen, vaan se on teatterin pakottamista järjestäytymään historiallis-yhteiskunnallisten periaatteiden mukaan, kuten Brecht (1957) on todennut.²⁵² Tästä huolimatta *Muun muassa Brechtistä* -teoksessa käsitelty problematiikka ilmentää huolta satunnaisen tapahtuman aiheuttamista suurista seurannaisvaikutuksista – heilahduksesta. Realismin ajattelutapa oli Långbackasta hyvin herkkä mekanismi. Jopa yksittäinen teatteriesitys saattaa myötävaikuttaa yhteiskunnallista kommunikaatiota ylläpitävän verkoston laajempaan murtumaan.²⁵³ Långbackan toistuva teema olikin estää yhteiskunnassa hallitsemattomat seurannaisvaikutukset.

Esimerkkinä teatterin hallitsemattomasta vaikutuksesta on Långbacka (emt.) käyttänyt Svenska Teaternin 1960-luvun esitystä Hohchutin näytelmästä *Sijainen* (1963). Siinä näyttelijä Kurt Ingvall esitti natsiupseeria – ja rooli sai katsojan uskomaan, että näyttelijä oli natsi. Tätä Långbacka on pitänyt osoituksena katsojien kyvyttömyydestä tulkita teatteria teatterina, minkä takia teatterilla on suuri vastuu esittämiensä seikkojen vaikutuksista.²⁵⁴ Esimerkkinä Långbackan rinnastavasta retoriikasta on kirjoittaa rituaali- ja myyttiteatterin sosiaalisista vaikutuksista samassa yhteydessä kuin havainnostaan Yhdysvalloissa, Bostonissa tapahtuneesta murhasta, vaikka nämä kaksi tapausta eivät liity toisiinsa.²⁵⁵ Myytti- ja rituaaliteatterin

251 Emt., 47–48.

252 Ks. Brecht 1957, 34: ”Eepinen teatteri käyttää mahdollisimman yksinkertaisia ryhmytyksiä ilmaisemaan tapahtumien tarkoituksen. ’Satunnainen’, ’elävää elämää esittävä’, ’pakotteeton’ ryhmitys on hylätty: näyttämö ei kuvasta tosiasioiden ’luonnollista’ epäjärjestystä. Luonnollisen epäjärjestyksen vastakohta, johon pyritään, on luonnollinen järjestys. Järjestäytyminen tapahtuu historiallis-yhteiskunnallisten periaatteiden mukaan. Ohjaajan lähtökohta havainnollistuu, jos häntä verrataan tapainkuvaajaan ja historioitsijaan; vertaus ei tietenkään ole riittävän luonnehtiva.”

253 Långbackan kielteinen suhtautuminen ”myytti- ja rituaaliteatteriin”: Ks. Långbacka 1982, 34–41.

254 Långbacka 1982, 37: ” [Svenska Teaternissa esitettiin 1960-luvun lopulla] Hochhutin Sijaista ja Kurt Ingvall näytteli natsiupseeria joka syyllistyi näyttämöllä karkeisiin rikoksiin. Esityksen jälkeen tunkeutui muuan nainen näyttämön taakse ja hukutti Ingvallin haukkumisiin. Ingvall onnistui kuitenkin joidenkin muiden näyttelijäin avulla rauhoittamaan rouvan ja selittämään tälle että hänen käyttäytymisensä kuului näytelmään eikä hirmutöihin syyllistynyt hän itse vaan hänen roolihahmonsansa. Rouva rauhoittui silminnähävästi, kuunteli selitykset ja lähti pois mutta ovelta hän kääntyi ympäri ja sanoi: ”Katsokaakin ettette tee sitä uudestaan!”

255 Emt., 36.

seurannaisvaikutuksena voi ilmetä moraalinen puute, esimerkkinä julkisessa tilassa tapahtuva tappo, johon sivulliset eivät reagoi. Tämä logiikka vaikuttaisi oudolta, ellei sitä tarkastelisi kaaosteorian näkökulmasta: yhteiskunta on muuttunut niin kompleksiseksi että pienestä muutoksesta voi lähteä liikkeelle hallitsematon ja kumuloituva rakenteiden järkkäminen.²⁵⁶ Kaaosteorian perhosefekti-metafora tarkoittaa kasautunutta vaikutusta, jonka laukaisee lopulta yksi ainoa perhosen siivenisku. Vain kaaosteorian kautta voi käsitellä Långbackan väitettä, että myytti-rituaali -teatteri, jota nykyisin kutsutaan postdramaattiseksi teatteriksi, voi johtaa sellaisiin seurannaisvaikutuksiin kuin natsien toiminta kansallissosialistisessa Saksassa tai joukkoitsemurha Guayanassa.²⁵⁷

2.5 Vertailutapaus: Ralf Långbacka

Heijastuiko realismin ja oikeutuksen käsitteiden kriisi 1980-luvun Suomessa teatterin estetiikkaan Långbackan teatterityössä? Långbacka ohjasi Helsingin Kaupunginteatterin näyttämölle Bertolt Brechtin näytelmän *Galilein elämä* (*Leben des Galilei*, 1943), ensi-ilta oli 8.1.1987. Tämä Galilei-produktio ilmensi realismiin perustuvaa tapaa tajuta maailma. Teoksen asemaa puheenvuorona kuvasi teatterikriitikko Kirsikka Siikalan definitio *credo*, 'uskontunnustus', jolla Siikala lienee tarkoittanut Långbackan *credo*a, hänen johtajankautensa päätyttyä vuonna 1986.²⁵⁸ Esityksen rakenteellisen analyysin näkökulmasta näytelmän asiasisältö ja muotokieli näyttävät ilmentävän sekä valistuksen rationaalista maailmankuvaa että aikakauden tieteellistä maailmankuvaa, jonka siirtymää geosentrisestä maailmankuvasta heliosentriseen Galileo Galilei, italialainen tähtitieteilijä, tutkimuksillaan edisti. Långbackan tulkinnassa tästä Brechtin näytelmästä oli tullut newtonilaisen tieteen ja sen toistuvuuden mekanismien, lineaarisen kehityksen, determinismin, järjen ja rationaalisen kontrollin *credo*. Se oli myös vakauden mahdollisuuden *credo*. Lyotardin termein sitä voi tulkita "methodiseksi esitykseksi yhteiskunnasta", joka rakentuu edellä mainittuja seikkoja painottaville käytännöille.

256 Ks. Prigogine & Stengers 1985, 313.

257 Långbacka 1982, 41: "Ja se "älyllisen, järkeen sidotun, analyttisen" teatterin halveksunta joka seuraa rituaaliteatterin jäljissä johtaa meidän yhteiskunnassamme helposti päinvastaiseen tulokseen: niiden suurten rituaalien ihailuun joilla esim. Hitler ja natsismi ympäröivät itsensä. Groteski itsemurhaajalahko joka johti Guayanassa muutama vuosi sitten yli 800 henkilön organisoituun joukkoitsemurhaan on esimerkki siitä mihin rituaali- ja myytti-ideologia voi johtaa."

258 Siikala, *Helsingin Sanomat*, 10.1.1987.

Galilei tiedemiehenä edustaa newtonilaista maailmankuvaa edeltävää ja siihen johtavaa vaihetta länsimaisen tieteen kehityksessä: kun esine putoaa, se putoaa aina samalla tavalla. Teos loi vakaan vaikutelman yleisöön; se koettiin harmonisena. Toimiessani ohjaajan assistenttina Galilei-produktiossa ja seuratessani ohjaajan työskentelyä jäi vaikutelmakseni, että ohjaaja halusi osoittaa länsimaisen tieteen rationaalisen maailmankuvan vaikuttavan 1980-luvun Suomen kulttuurissa – hänen teatterinsa kautta.

Galilein elämän näyttämöestetiikka reflektoi newtonilaisen tieteellisen maailmankuvan ja modernistisen maailmankuvan *lineaarisuuden* ja *mekanistisuuden* metaforia. Sen voi myös todeta heijastavan humanismia Schechnerin näkökulmasta, jonka mukaan humanismin ihminen on maailmankaikkeuden keskus.²⁵⁹ Näyttämöllisesti tätä keskusta edusti Lasse Pöysti Galilein roolihahmossa, jonka ympärille koko produktio oli rakennettu toimimaan kuin ”kellonkoneisto”.²⁶⁰ Brechtin teatteriteorian mukaisesti Långbackan näyttämö kertoi yhteiskunnasta ympäristönä. Viittaan tässä tulkinnassani Brechtin teoreettiseen näkemykseen, eepisen teatterin näyttämökuvan tehtävästä olla ”ympäristö autonomisena näyttämöllisenä elementtinä”, jotta katsoja voisi ottaa kantaa siihen.²⁶¹ Täältä pohjalta voi siis päätellä Långbackan Galilei-produktion edustaneen oikeaoppisesti ohjaajan käsitystä siitä, millainen oli 1980-luvun Suomi yhteiskuntana.

Oikeutuksen ja ajattelun tavat ja maailmankuvallinen järjestys reflektoivat Galilei-produktiossa valistuksen ja modernin aikakauden uskomusjärjestelmää. Tämä maailmankuvallinen järjestys vastasi Galilei-produktion keskeistä rakennetta ja myös sen yleisölle välitettyä merkitystä. Nähdäkseni Långbacka päätti vastustaa 1980-luvun Suomessa esiinnoitettuja subjektiviteetin kautta argumentoitavia oikeutuksen muotoja. Galilei-produktio oli tämän vastustuksen manifesti.

259 Schechner 1982, 96: ”Humanism measures all enterprise against the scale of what people can imagine and/or do; its motto if, of course, ”Man is the measure of all things.” Humanism is a very arrogant, anthropocentric, expansionist, and high-energy ideology.” Vrt. Långbacka 1982, 148: ”Brecht näyttää näytelmän alussa mitkä Galilein mahdollisuudet olisivat voineet olla ja osoittaa vielä lopussa hänen suuruutensa ja aivojensa ylivoimaisuuden.”

260 Ollessani Galilei-produktiossa ohjaajan assistenttina huomasin, että ohjaaja keskitti yksilöllisen taiteellisen ilmaisun Galileita esittäväille Pöystille. Muiden näyttelijöiden toiminnan ohjaaja rakensi tukemaan päähenkilön ilmaisua kuin karrikoiden, piirtämällä liidulla harjoitushuoneen lattiaan Pöystin ympärille katkoviivoja osoittamaan näyttelijöiden liikeratoja. Produktion muut roolit kiersivät pääosan esittäjää kuin taivaankappalet aurinkoa. Pöystiä, lahjakasta näyttelijää, ohjaaja tarvitsi tuomaan näytelmään välttämätöntä inhimillistä ilmaisua ja subjektiviteettia. Produktion esteettinen rakenne ilmaisi modernin maailman ihannetta, ulkoista kontrollia ja mekanistista maailmankuvaa, ja oikeutus tähän johdettiin rationaalisen kontrollin välttämättömyydestä.

261 Vrt. Brecht 1965, 50–51.

Helsingin Kaupunginteatterin *Galilein elämää* voi ymmärtää siitä näkökulmasta, että ohjaaja ei pitänyt 1980-luvun hajaannusta pysyväluonteisena. Hän uskoi, että rationaalisuus ja valistuksen ihanteet lopulta palaisivat dominoimaan yhteiskunnan oikeutuksen tapoja ja yhteiskunnallista realismia. Tällaiseen asenteeseen voi sisältyä sosiaalisesti ja poliittisesti vaarallisen asenteen uhka, kuten Jussi Hirvi toteaa.²⁶² Tällaiseen viittaa *Muun muassa Brechtistä* -teoksessa oleva kirjailijoiden ja elokuvantekijöiden vähättely, niiden joiden asennetta taiteeseen voi pitää myytteihin tukeutuvana – esimerkiksi elokuvaohjaajien Federico Fellinin ja Andrei Tarkovskin.²⁶³ 1980-luvun Suomen yhteiskunnalliset heilahdukset eivät näyttäneet ilmenevän millään lailla Galilei-produktiossa, mutta ihmisenä Långbacka ei näyttänyt pääsevän niiden ulottumattomiin. Ralf Långbacka erosi Helsingin Kaupunginteatterin johtajan virasta vuonna 1987.²⁶⁴ Hän ei ollut kyennyt ratkaisemaan Kaupunginteatterin ongelmia uudessa yhteiskunnallisessa ja maailmankuvallisessa tilanteessa siten kuin olisi halunnut.²⁶⁵ Vaikuttivatko 1980-luvun yhteiskunnalliset heilahdukset Långbackaan tällä tavalla?

2.6 Kansallisvaltion murtuma ja politiikan delegitimaatio Jouko Turkan näkökulmasta

Kun tarkastellaan Turkan maailmankuvan kehitystä 1970–1980 -lukujen vaihteessa, lähtökohtana voidaan pitää hänen julkilausumissa ilmaisemiaan havaintoja 80-luvun Suomesta. Ne näyttävät rinnasteisilta Paolo Virnon havaintoihin siirtymästä postfordilaiseen yhteiskuntaan – eli Virnon termein uuteen kapitalismiin. Hän huomasi että tässä siirtymässä oli tapahtunut murtuma keskusjohtoisen kansallisvaltion rakenteissa, mikä (juuri) johtaa subjektin pelkoon ja huoleen ylevyyden menetyksestä. Näitä

262 Hirvi 2006, 111.

263 Långbacka 1982, 18–19. Vrt. Hirvi 2006, 111.

264 Ks. *Sosiaalidemokraatti*, 28.8.1986: ”Helsingin Kaupunginteatterin avajaisissa puhunut, tällä kaudella teatterin jättävä Ralf Långbacka kritisoi teatterin tämänhetkistä tilaa yleensä vertaamalla sitä jalkapallojoukkueeseen, jolta pallo on hukkunut. [. . .] Teatterista on tullut tylsää, kriisien ja ongelmien runtelema työpaikka. Teatterista on tällä tasolla tullut joku ikävä velvoite joka tehdään hampaat irvessä samalla ilottomalla innolla kuin äänestetään tai maksetaan veroja.” Ks. myös *Tiedonantaja*, 28.8.1986.

265 Vrt. Koski 2007, 175: ”Jos Långbacka tavoitteli Turun-kauden uusimista Helsingissä, tulos jäi haaveeksi. Yhteen päämäärään pyrkimisen sijasta kukin näyttää pyrkineen omiin tavoitteisiinsa, ja suurten taiteellisten menestysten määrä jäi verrattaen vähäiseksi. Teatteri oli kuitenkin palannut määrätietoinen johto ja järjestys, mutta sen aikaansaaminen oli ollut ilmeisen raskasta. Ralf Långbacka jätti teatterin neljän johtajavuoden jälkeen ja siirtyi taiteilija-professoriksi 1988.

Virnon kuvaamia tuntemuksia ilmensivät tavallaan nyt Långbacka ja Liski omista julkilausumissaan. Mutta ainoastaan Turkka näyttää hyväksyneen niiden edustaman uuden maailmankuvan perustaksi kirjallisuuteensa – Turkan ensimmäinen romaani *Aiheita* (1983) – ja teatteriinsa ja identiteettiinsä.

Tuntemukset viittasivat ihmisen uudenlaiseen ”elinympäristöön”, josta tuli Turkalle analyysin kohde ja näyttämöllinen sisältö. Brechtiläisittäin: *ne* olivat hänelle näyttämö.²⁶⁶ Subjektiiviset tuntemukset olivat Turkalle merkki toimintaympäristön muutoksista. Turkka puhui vuonna 1983 *Kansan Tahdossa* Virnon määrittelemän kehityksen mukaisesti esittäessään, että “[N]ykyisin ei ole enää kansoja sillä tavalla, että se mahdollistaisi kansallisen taiteen.”²⁶⁷ Tässä on kyse nimenomaan ylevyytensä menettäneestä subjektista, kun hän toteaa, että kansallisvaltion kurin ja järjestyksen murtumisesta seuraa ”nykyaikainen ahdistuneisuus”:

[rajojen puuttumisesta seuraa] ”nykyaikaista ahdistuneisuutta” [joka johtui siitä] ”ettei [ihminen] kykene lunastamaan niitä vaatimuksia joita itselleen asettaa.” [. . .] ”Jännitys ja saamattomuus on nykyaikaisen ihmisen vitsauksia, jotka vastaa entisiä synnin ja muunlaisen tappion tuntemuksia. Elämä tuntuu vilahtavan ohi ja yhä suurempi huomio keskittyy vain omaan oloon.” [. . .] Niihin aikoihin, kun ihminen syntyi tiettyyn säätyyn, hän tiesi omat mahdollisuutensa elämässä, tiesi mahdollisuuksiensa rajat. Silloin ei tällaisia tuntemuksia syntynyt samanlailla.” Nykyiset mahdollisuudet ja se mitä sitten saa aikaan, näiden välinen ero on niin suuri, että kaikilla on tappion tuntu.²⁶⁸

Turkan tulkinta yhteiskunnallisen muutoksen vaikutuksista subjektien kokemuksen malleihin on rinnasteinen Erving Goffmannin (1974) *sosiaalisen viitekehyyksen teorialle* (social frame): sosiaalisen viitekehyyksen tuen menetystä seuraavat epätoivon ja ahdistuksen kokemukset, koska tuen purkautuminen riistää subjektilta todellisuuden turvallisen jatkumon.²⁶⁹ Tästä seuraa problematiikka, jota Virno puolestaan kuvaa ylevyyden kokemukseksi ja pelon ja ahdistuksen dialektiikaksi: ”Nykypäiväinen (tai jos niin mielitte, *postfordilainen*) väen kokemus perustuu ensi

266 Ks. Brecht 1957, 50–51: ”Jotta tapahtumat voitaisiin ymmärtää, oli käynyt välttämättömäksi esittää ihmisten elinympäristö korostetun laajana ja ’merkityksellisenä’. Tämä ympäristö oli tietenkin esitetty myös aikaisemmissa näytelmissä, ei kuitenkaan itsenäisenä elementtinä vaan ainoastaan näytelmän keskushenkilön kannalta. [. . .] Mutta eepissä teatterissa sen oli itsenäisesti astuttava näyttämölle.

267 Anttonen, *Kansan Tahto* 12.3.1983.

268 Emt.

269 Goffman 1974, 378–379.

sijassa tähän muunnokseen ahdistuksen ja suojautumisen välisestä vastakkainasettelusta.”²⁷⁰ Burken termin: tämä on postfordismin keskeinen kokemuksen malli (*pat-tern of experience*).²⁷¹

Turkkaa on pidetty suomalaisessa teatterissa kansallisten myyttien rikkojana. Oliko hän siis kuitenkin kansallisvaltion vakaan järjestyksen kannattaja? *Kansan Tahdon* haastattelu viittaa tähän suuntaan. Turkka viittasi julkilausumillaan kokemuksilla yleisiin kokemuksiin 1980-luvun Suomessa: hän teki retorisen identifikaation oman elämäkokemuksensa mallien ja muiden rinnasteisten mallien välillä.²⁷² Turkka koki olevansa vuonna 1983, Virnon termin, postfordilainen subjekti – toisin kuin Långbacka vuonna 1982.

Turkan julkilausumien retoriikan pohjalta voi päätellä hänen panneen merkille, että 1960–1970 -lukujen sosiaalisten viitekehysten murtuessa nousi suomalaisen kansallisvaltion järjestyksen tilalle uusi järjestys, jonka mekanismeja oli entistä vaikeampi paikallistaa. Hän määrittä muuntuneita mekanismeja salatuiksi sorron mekanismeiksi: ”Meidän yhteiskunnassamme ei ole näkyvää sortoa. On ollut vain sopeutusta. Ihmiset on saatu piiskaamaan itse itseään: on pärjättävä.”²⁷³ Turkan vuoden 1977 julkilausumasta avautuu näkökulma performatiiviseen maailmanjärjestykseen sellaisena kuin McKenzie sitä kuvaa ja määrittää. Siitä avautuu myös pyrkimys paljastaa latentteja vallan mekanismeja, jotka näkyvät ihmisen ruumiillisessa käyttäytymisessä, suorituksellisuudessa. Näin ollen Turkka on saman asian äärellä kuin performatiivisuuden teoriaa soveltava taide ja taideteoria.²⁷⁴ Myöhemmin *pärjääminen* tuli Turkan kauden keskeiseksi teemaksi.

Turkka siis koki olevansa Jon McKenziin (2001) käsitteellistämän *suorituksellisuuden aikakauden (the age of performance)* subjekti.²⁷⁵ *Kansan Tahdon* lausumat osoittavat, että Turkka olisi tahtonut kääntää kehityksen suunnan 1970-luvun kurinalaisempaan komentoon, jonka hän määrittä kansallisvaltion järjestykseksi. Vielä 1970-luvulla Turkka henkilöi tätä järjestystä ja maailmankuvaa, mikä ilmeni hänen

270 Virno 2006, 27.

271 Burke 1989.

272 Burke 1950.

273 Hytönen, *Helsingin Sanomat* 16.10.1977.

274 Vrt. Kantonen 2001.

275 McKenzie viittaa Foucaultin käsitteellistämäänsä moderniin ”kurin ja rangaistuksen” yhteiskuntana ja käsitteellistää jälkimodernin ”suorituksellisuuden” yhteiskunnaksi. Ks. McKenzie 2001, 18: “[p]erformance will be to the twentieth and twenty-first centuries what discipline was to the eighteenth and nineteenth, that is, an onto-historical formation of power and knowledge.”

julkilausumiensa kielestä. Turkan 1970-luvun jäkipuoliskolla esittämien julkilausumien kieli oli modernin, poliittisesti vasemmistolaisen diskurssin kieltä. Yhteiskuntaan viittaavat ilmaisut kuten uuden nuorison *kapina*, *fasismi* kapinan artikuloijana, *anarkia* yhteiskunnallista ristiriitaa, laittomuutta ja kaaosta ilmentävänä, ovat modernismin kieltä, jolle poliittinen diskurssi oli vaikuttamisen ja toiminnan väline²⁷⁶; se oli keskusjohtoisen valtion kieltä:

Nyt kuulee kommunistilta sen, mitä ennen demarilta; demarilta sen mitä ennen kokoomuslaiselta. Anarkismi kiinnostaa nuorisoa. Yhteiskunnallinen sopeutus herättää tämän anarkian tarpeen. Koko meidän luontomme ja sen johdosta luonteemme on vastakkainen nykyisen suostuttelevan ja sopeuttavan kapitalismin kanssa. Tämä synnyttää joka päivä, joka hetki vimmatun, järjettömän risaiseksi panemisen tarpeen. Sen kielteisyyden, kostonhimon jne., jota meidän kulttuurimme ja olemassaolomme synnyttää, ainoaksi toimintaväyläksi ilmoitautui fasismi.²⁷⁷

Turkalle politiikka on aina ollut tärkeä sosiaalinen viitekehys, ja politiikan varaan hän rakensi teatterin aiheita. Tässä hän ei ollut ainutlaatuinen: 1960–1970 -luvuilla politiikka oli yhteiskunnallisen toiminnan keskiössä. Turkan tärkeimpiä produktioita Helsingin Kaupunginteatterin kaudella oli Hannu Salaman romaaniin perustuva *Siinä näkijä, missä tekijä* vuodelta 1976. Tämä näytelmä ilmensi vasemmistolaisen liikkeen rappiota, ja juuri rappion kuvaus reflektoi hätää tämän suunnan viitekehysten murtumisesta. Janne Seppäsen mukaan useiden taiteilijoiden näkemys oli, että ”[t]aiteen kriittinen merkitys saattoi kasvaa muutosvoimaksi vain yhteistyössä yhteiskunnallisen muutoksen todellisen tekijän, työväenluokan, kanssa”.²⁷⁸ 1980-luvulle tultaessa eritoten vasemmistolaisen politiikan arvostus alkoi heikentyä ja työväenliikkeen ”[m]erkityksen mureneminen heijastu[i] myös suomalaisessa taiteessa”.²⁷⁹

Vuonna 1979 Turkkka väitti kriittisesti, että politiikka oli menettänyt oikeutuksensa konsensus-kehityksessä. Tämä johtopäätös vastaa Virnon ja myös Sennettin havaintoa siten, että Turkkka tulkitsi politiikan vaikutukset sopeuttaviksi, kun olisi

276 Vrt. Lash 2002, 31: ”Cultural change comprises not clear and distinct ideas, rational choices or discursively legitimated speech acts but instead comprises an arsenal of symbols. [. . .] Its logic is vastly different from the logic of economic and political change. [. . .] Its symbols provide the images of dreams, the unarticulated horizon of actions, the habits and tacit technologies of bodies. Culture indeed forms a background to economic and political life.”

277 Turkkka, Jouko. Alustus Jyväskylän Talvessa, julk. *Näköpiiri* 3/1979; myös: Paavolainen 1987, 138.

278 Seppänen 1995, 64.

279 Emt., 63.

tarvittu aktivointia. Sennettin havaintojen mukaan juuri sopeuttamisen ja aktivoinnin dialektiikka määrittää politiikan alueen kriisiä uudessa kapitalismissa.²⁸⁰ Erving Goffmannin termein sanottuna Turkka oli siis menettänyt tässä kehityksessä sen sosiaalisen viitekehyksen, joka oli ollut hänelle yhteiskunnallisen kommunikaation tärkeä väline – vaikka hän olikin sanoutunut irti poliittisesta sitoutumisesta jo 1970-luvulle tultaessa – mutta myös kehys, joka sitoi hänet turvalliseen jatkumoon.²⁸¹ Jatkumon menetys tekee ymmärrettäväksi ”vimmatun, järjettömän risaiseksi panemisen tarpeen”, johon Turkan vuoden 1979 puhe Jyväskylän Talvessa viittasi.²⁸²

Kyseessä oli samanlainen politiikan alueen ja kansallisvaltion murtumiin liittyvä kehitys kuin Virno ja Sennett määrittävät. Turkka tiedosti tämän kehityskulun. Sen vaikutuksia voi tarkastella Erving Goffmannin (1974) *sosiaalisten viitekehysten* teorian näkökulmasta. Toistuvana sarjana 1980-luvun yhteiskunnallinen subjekti menetti maailmankuvallisen ja sosiaalisen viitekehyksen tuen. Viitekehysten tuen murtuminen johti subjektin altistumiseen yhteiskunnallisille heilahduksille ja ylevyyden menetykseen tämän johdosta, kuten Virno on todennut. Sosiologi Ulrich Beck (1995) määrittää postmodernia yhteiskuntaa *riskiyhteiskunnaksi*. Riskin kohtaamisen voi tulkita heilahduksen kohtaamisena ilman sosiaalisen viitekehyksen tukea.

Toinen Turkan merkillepanema ilmiö 1980-luvun Suomen arkitodellisuudessa oli subjektien aiemmin selkeiden roolien murtuminen: subjektit lainailivat toisiltaan sosiaalisia merkkejä, ja eri kontekstien elementit siirtyivät horisontaalisesti toisiin konteksteihin.²⁸³ Turkka piti tätä sosiaalista ilmiötä merkitykseltään laajempana kuin merkkien vaihtamista itseään: se heijasti uudenlaista subjektin tapaa olla ja tämä taas uudenlaista legitimaatiota, itsen ja maailman suhdetta. Hän määrittäi tätä olemisen tapaa sellaisena, joka rikkoi subjektin yhtenäisen kokonaisuuden – eräänlaisena pluralismin lajina, *moneutena*.²⁸⁴ Olemista ei voinut määrittää yhden vaan moneuden käsittein, ja tästä syystä psykologinen luonne ei enää kelvannut subjektin määreeksi. Subjekti, yksilö, rakentui niistä piirteistä, jotka se oli aktiivisesti kerännyt,

280 Sennett 2007, 150–151.

281 Goffmann 1974, 378–279.

282 Turkka, Jouko. Alustus Jyväskylän Talvessa, julk. *Näköpiiri* 3/1979; myös: Paavolainen 1987, 138.

283 Ks. esim. Turkka 1983, 5: ”Nykyajan herrat yrittävät näyttää kulkurilta. Ahavoitunut naama, takkuinen rosvo parta ja kuriton tukka hohtavanvalkoisen kauluksen päällä. Valkoinen mies yrittää neekeriksi. [. . .] Onni ei ole enää hiljaista onnea, vaan mielenhäiriötä. Uskovaisetkin tavoittelevat pakanalaumojen humalaa.” Ks. Turkka 1983, 17: ”Sarjakuvien ylävartalogit eivät olisi mahdollisia ilman Michelangelon elämäntyötä. Pornossa on aina vähän Dantea mukana.”

284 Ks. Emt., 5: ”Ei luonne johda tapahtumiin ja kohtaloihin [. . .] Tyypit ja omaksutut kohtalogit muuta kuin luonne ja niitä ihmiset ovat. Omaksunsa tyyppien puitteissa ihmisellä on sitten vielä luonne tai monta luonnetta.”

ja mieluiten vastakkaisista piirteistä.²⁸⁵ Tämä näyttää sopivan Virnon teorian viitekehyksen näkemukseen kansallisvaltion rakenteiden vuotamisesta ja siitä seuranneesta muotojen sekoittumisesta, moneudesta. Sosiologisesti 1970-luvun loppupuolella julkiseen tilaan ilmestyi pluraaleja merkityksiä edustava käsite *väki* – Suomessakin. Ehkä 1980-luvun Suomen uusia liikkeitä, esiin nousseita uusia yhteiskunnallisia, jälkitraditionaalisia liikkeitä, muun muassa rauhanaktivismia, ydinvoiman vastustajia, nais-, gay/lesbo-, ympäristö- ynnä muita liikkeitä ja niiden moninaisuuden muotoja voitaisiin ymmärtää juuri Virnon ja Spinozan tarkoittamana paljoutena, *väkenä* (*multitude*).²⁸⁶ Nämä uudet virtaukset ottivat etäisyyttä vakiintuneeseen puoluepolitiikkaan ja tähdensivät toiminnassaan vallitsevalle puolueorganisoitumiselle vieraita tunnuspiirteitä. *Performatiivisesti* näitä liikkeitä edustaneet yksilöt yrittivät ruumiinsa kielellä itse määrittää, mikä on totta.²⁸⁷ Tässä ilmenee Lyotardin termien mukainen legitimaatio: *tiedosta tulee performatiivista, esittämällä oikeutettua, voimalla luotua*.²⁸⁸

Suomen Kansan Teatterin *Pete Q*-produktio (1978) toi esille ruumiillisesti politikoivan sukupolven, vaikka monien mielestä ilman jäsentynyttä ohjelmaa, ikään kuin vastareaktiona aiemmille poliittisuuden muodoille.²⁸⁹ *Pete Q* ei luonut yhtä, selkeätä merkitystä, mutta sen voi tulkita edustaneen useata jäsentymätöntä merkitystä. Se ilmensi aikakautensa uutta sukupolvea, ja tästä näkökulmasta katsottuna esitystä voi pitää merkittävänä. 1980-luvun alussa aloittivat toimintansa performanssiryhmät, Homo S ja Jack Helen Brut, jotka tosin eivät saavuttaneet populaaria vaikutusta *Pete Q*:n tapaan eivätkä sellaiseen varmaankaan edes pyrkineet, mutta ne lisäsivät teatterikentän moneutta.

Dokumentaation perusteella näyttää siltä, että nämä uudet liikkeet olivat Turkalle hämmennyksen aihe: merkityksien moninaistuminen ja samalla niiden sekoittuminen. Jos oletetaan, että Turkkaa hämmensi *väki* ja sen aiheuttamat siirtymät, voimme ymmärtää paremmin hulluuden ja kaaoksen kuvausta hänen ensimmäisessä proosateoksessaan *Aiheita* (1982), joka on eräs avain Turkan kauden näyttämöllisyyden tulkintaan. Turikka kuvaa seuraavassa otteessa nimenomaan monia ja osittain hallitsemattomia siirtymiä merkityksissä ja merkityksen muodostajissa sekä

285 Emt., 5: ”Pyrkimyksenä on kerätä samaan koneeseen vastakkaisia ominaisuuksia kuten hellä ja raju, elämyksellinen ja taloudellinen, nuorekas ja kokenut. Pitää syödä paljon mutta olla laiha.”

286 Vrt. Ilmonen 1998, 15.

287 Vrt. Lash 2002, 32: ”In traditional societies we get symbolic practices. Only later do we get the emptier, semiotic signs. Symbols are always inscribed in practices, in forms of life, in a ‘world’, a ‘being-in-the-world’.”

288 Ks. Lyotard 1985, 23–24, 57–59 ja 70–85.

289 Vrt. Kallinen 2004, 44–45.

strategioissa, joilla merkityksiä muodostetaan. *Aiheita* on jäsennetty kuvaus jäseny-
mättömästä kompleksisuudesta, ja sen välittämä kokemus hämmennyksestä on aito
ja voimakas:

Valkoinen mies yrittää neekeriksi. Neekerit ovat pitkään yrittäneet olla valkoisia. Onni ei ole enää hiljaista onnea vaan mielenhäiriötä. Uskovaisetkin tavoittelevat pakanalaumojen humalaa. Jonkin arvoista on vain se mikä on kohtuutonta, vain hulluus johtaa saavutuksiin. Niitä ovat ennätykset ja järkytykset; tavallinen on epätodellista, ne ovat todellisia. Ei luonnetta enää ole samalla tavoin kuin vanhankansandraamoissa. Ei luonne johda tapahtumiin ja kohtaloihin, vaan pakkomielteet, päähänpintymät, himot ja kauhut. Tyypit ja omaksutut kohtalot ovat muuta kuin luonne ja niitä ihmiset ovat. Omaksumansa tyyppin puitteissa ihmisellä on sitten vielä luonne tai monta luonnetta. Pyrkimyksenä on kerätä samaan koneeseen vastakkaisia ominaisuuksia kuten hellä ja raju, elämyksellinen ja taloudellinen, nuorekas ja kokenut. Pitää syödä paljon mutta olla laiha.²⁹⁰

Eikö *Aiheiden* kaaosmainen alku kuvaakin juuri myllertävää väkeä, moneutta? Eivätkö sen merkityksen tuotossa olekin olennaisinta heilahdukset eri kontekstien välillä, spatiaalisesti ja arvokysymyksien näkökulmasta? Turkka oli pyrkinyt kiivaasti etsimään uusia muotoja ja uutta ajattelutapaa – långbackalaista realismia – joiden kautta 1980-luvulla merkityksen muodostus voisi tapahtua taiteessa samalla tavalla kuin arkielämässä. Maailmankatsomuksellisen opponenttinsa Långbackan realismin käsitteen viitekehyksessä Turkka arvioi 1980-luvun alun uudet kehitykset pitkäkestoisiksi, siis sellaisiksi, joita arvioitaisiin tulevaisuudessa ”objektiivisesti olemassa olevaksi” – jollaisena uutta kapitalismia varmasti arvioidaan 2010-luvulla. Jo *Aiheissa* (1983) hän kehitti taiteellisen ilmaisun perustaa myöhemmin toteutuneelle näyttämölliselle esitykselle. Turkan tullessa Teatterikorkeakoulun opiskelijayhteisö omaksui väen ja heilahduksen olomuodon: *moneuden* joka on kaaosta, ruumiillista myllerrystä.

Aiheita on myös kauhun kuvaus. Sen dokumentaatio viittaa kivuliaaseen maailmankuvalliseen heilahdukseen, jota voi verrata Burken esittämiin kuoleman ja jälleensyntymän toiveen retorisiin esityksiin. Niissä subjekti hyppää kirjallisuuden tasolla jälleensyntymän toiveissa Etnaan tai Miltonin kuvaukseen väkivoimaisesta Simsonista, Jumalan miehestä filistealaisten vankina ja uhrina.²⁹¹ Teatterikorkeakoulun kauden mediayleisössä herännyttä levottomuutta voi tulkita burkelaisten rajujen muodonmuutoksen mallien esilletuontina ja 1980-luvun suomalaisen yhteiskunnan tendensien reflektiona.

290 Turkka 1983, 5.

291 Burke 1950, 5–11.

2.7 Turkan ajattelun, kielen ja maailmankuvan yhteiskunnallisesti kontekstuaaliset muutosprosessit 1970–1980 -luvuilla

Vaikuttivatko 1980-luvun Suomen yhteiskunnalliset heilahdukset Turkkaan yksistään taiteen tasolla? Ajanjaksolla 1975–1982 Turka joutui henkilökohtaisessa kehityksessään läpikäymään useita perustavia muutosprosesseja – myös ruumiillisesti: hän muuttui poolopaitaisesta piippua polttavasta porvarillisesta intellektuellista testosteronea uhkuvaksi urheilijaksi. Kysymyksessä näytti olevan läpikotainen *transformaatio* tai sen yritys.²⁹² Näiden muutosprosessien kautta tapahtui Lyotardin termin ilmaisuna siirtymä pois ”determinismin poluilta”. Tämä oli perusta sille, että Turkan kausi merkitsi myös teatterikoulutuksessa heilahdusta – pois deternimismistä. On kuitenkin otettava huomioon Turkan aiemmin esittämä retorinen identifikaatio oman tilanteensa ja muiden 1980-luvun suomalaisten subjektien tilanteiden välillä – tai Turkan tulkinta tästä: kyseessä oli *todellinen* kokonaisvaltainen kansallinen heilahdus Suomessa, eikä tämä monellekaan ollut vähemmän kivuliasta.

1980-luvulla Turkan, porvarillisen intellektuellin, ruumis alkoi muuttua ja kieli taipua. Tapahtui *yksilön sisäinen heilahdus*. Tuntuu kuin 1980-luvun alussa Turkan kielessä olisi alkanut näkyä uusi ajattelutapa – Lyotardin tapaan ”odottamaton siirto” ja ”uusi lausuma”.²⁹³ Uudet käsitteet, terminologia ja ennen kaikkea merkityksen muodostaminen eripuraisten, outojen yhdistelmien kautta ovat tässä keskeisiä rakenteellisia piirteitä. Kirjallinen ilmaisu ja lauseen muodostamistapa saavat ennen kaikkea kontekstuaalisen merkityksen syntyessään ennen vieraiden kontekstien yhdistelmistä.

Vuonna 1981 Turkan pitämä näyttelijäntyön professuurin linjapuhe ilmensi uutta kieltä, joka rakentui autonomisoituneista käsitteistä ja elementeistä. Ne puolestaan synnyttivät vapaita yhdistelmiä, joiden käyttö ei ollut sidoksissa järjestykselliseen kokonaisvisioon. Modernin kielen termit kuten *anarkia* ja *fasismi* olivat kadonneet. Uuteen käsitteiden merkistöön ilmaantuivat esimerkiksi *energia*, *suorituskyky*, *jonain oleminen* sekä yhdistelmät kuten *energian etiikka*.²⁹⁴ Uunituoreet ilmaukset – ”teatteri on huippu-urheilua” ja ”teatterikoulutus ei ole pelkästään koulutusta vaan myös

292 Vrt. Emt., 11.

293 Lyotard 1985, 31

294 Ks. Siikala, *Helsingin Sanomat*, 1.9.1981. Vrt. Lash 2002, 31–32.

ammattitoimintaa” – artikuloituivat tässä puheessa. Kieli representaationa ilmentää epäjatkuvuutta ja painetta siten, että siinä toteutuu käsitteellinen epäjärjestys. Kieli tuottaa täysin uusia yhdistelmiä, myös tarkoituksellisia käsitteellisiä väärinkäytöksiä, *paralogiaa*.²⁹⁵

On kuin Turkka *Aiheissa* (1983) olisi kuvannut omaa kokemustaan ja huomioitaan yleisestä yhteiskunnan muutoksesta ja maailmankuvan muutoksesta 1980-luvun Suomessa. *Aiheiden* rakenne reflektoi heilahduksen prosesseja, joissa paine näyttölee tärkeää roolia; paineen tunne on voimakas, ja siihen nivoutuu rakenteellinen heilahdus.²⁹⁶ Teoksessa on peruuttamattomien tapahtumien tai uhkien kuvauksia: auto lähtee vierimään ilman ohjaajaa alas mäkeä, joku hyppä maantiesillalta, joku käsittää sosiaalisen tilanteen väärin ja niin edelleen.²⁹⁷

Heilahdukset eivät ole pelkästään hajottavia kokemuksia. Niistä syntyi *Aiheissa* myös uusi järjestys. Näissä kuvauksissa Turkka itse asiassa esittää tulkinnan koko Suomen 1980-luvun olemuksesta, *induktion logiikalla*. Tarkoitan Juha-Pekka Hotisen esittämää näkemystä Turkalle ominaisesta *induktiosta*: Turkka ”päättelee [teatterisaan] yksityiskohdasta koko Suomen”.²⁹⁸ Ohjaaja-kirjailija johtaa yksilöllisestä havainnosta tai kokemuksesta käsin tulkintansa rakenteellisesta heilahduksesta koko 1980-luvun Suomen rakenteita koskevaan heilahdukseen.

295 Vrt. Lyotard 1985, 103: ”[t]ieteellistä pragmatiikkaa eritellessämme olemme osoittaneet, että yhteisymmärrys on vain yksi keskustelun vaihe, ei sen päämäärä. Päämääränä on pikemminkin paralogia. Tämä kaksiosainen havainto (sääntöjen epäyhtenäisyys, erimielisyyksien tavoittelu) tekee tyhjäksi nimenomaan Habermasin tutkimuksia vielä elähdyttävän uskon siihen, että ihmiskunta kollektiivisena (universaalina) subjektina tavoittelee yhteistä vapautustaan kaikkien kielipelin sallittujen 'siirtojen' säätelyn keinoin ja että minkä tahansa lausuman legitimiisyys riippuu siitä, edistääkö se tämän vapautuksen toteutumista.”

296 Ks. esim. Turkka 1983, 7: ”Minun piti kerran päästä tekemään elokuvaa. Kirjoitin ja kirjoitin kuukausikaupalla kunnes juhannusaattoiltana minulta meni maa jalkojen alta.” Ks. myös Emt, 22–24.

297 Ks. emt esim. 6–7, 39, 41. Kuvaukset taiteilijan työstä sisältävät paineen voimakkaan kasvamisen, jonka tuloksena syntyy yllättävä ratkaisu. Siirtymät laajoista kuvista subjektin sisäiseen maailmaan sisältävät paineen nousun, jossa pieneen tilaan vangitut laajat heilahdukset rimpuilevat vasten tilan rajoja. *Aiheiden* ensimmäisen kappaleen moneuden kuvaus leikkaa montaasimaisesti sisäisen epävarmuuden kokemukseen. *Aiheiden* ensimmäisestä laajasta kuvasta siirrytään subjektin päänsisäiseen maailmaan. Näsinneulan näköalatornin vessassa sokea mies lyö oven kiinni niin, että Turkan pojan kädet jäävät oven väliin. Turkka epäilee sokean tehneen sen tahallaan, eikä hän ole varma onko sokea todella sokea: ”teeskentelee vaan keppinsä kanssa, mitä sokea tekee näkötorinissa; se oli varmasti humalainen jolla oli joku muu valkoinen keppi jota se vei jonnekin.” (Turkka 1983, 5) Minäkertojan spekulatio etenee kuvitelmiin: mitä voisi tapahtua jos hän menettäisi malttinsa ja kävisi käsiksi sokeaan? Tarina on kuvaus minäkertojan mielessä tapahtuvista spekulatioista. Näsinneula-esimerkin mies kuvittelee kahteen eri kertaan peräkkäin lentävänsä näkötornin ikkunalasin läpi – sarjallisuutta ja takaisinkelaamista. Tämä on ensimmäinen osa ilmiöiden sarjaa, jolle on ominaista tuhoon johtava kaoottinen liike. Syntyy kuvien tuhosarja, joista ensimmäinen on minäkertojan kuvitelma lasin läpi lentämisestä. (Emt, 6)

298 Hotinen 1990/2002, 200.

Tärkeä esimerkki *induktiosta* Teatterikorkeakoulun myöhemmän toiminnan kannalta on *Aiheiden* fiktiivisessä kertomuksessa. Turkka kuvaa epätoivoisia yrityksiä kirjoittaa romaania. Todellisuuden hahmottaminen teoksen muotoon ei onnistu, ja syy selviää: todellisuus on liian komplisoitunut. Syntyy painetta. *Induktion* tapahtuma, yksityisestä yleiseen johtava oivallus ja uuden rakenteen syntyminen tapahtuu yhdessä välähdyksessä, kun kertoja oivaltaa, että hänen subjektiivinen tilanteensa on merkki yleisemmästä objektiivisesta tilanteesta, joka ei koske vain häntä yksilönä vaan kaikkia.

Tässä onkin siis enemmän kyse kokonaisesta ihmisen tilanteesta: Minä tässä äänkkänä olenkin sankari. Ja minä kun luulin että tämä on laiskuutta ja jännitystä ja tämä onkin kulttuurikriisi. Nyt vaan muistiin kaikki mitä tajunnassani tapahtuu ja syntyy iso juttu. Paljon isompi kuin tämä mitätön jota en saa tehdyksi. No sehän tietenkin johtuu juuri siitä että se on niin pientä ja mitätöntä.²⁹⁹

Kuvauksessa tapahtunut käänne johtuu mahdollisuusrakenteen oivaltamisesta ja sisältää Tarrowin teorian mukaan aiemman toimintatilan sulkeutumisen ja uuden avautumisen. Mikä toimintatila avautui? Taiteilijan toimintatilana *teos* oli sulkeutuva ja *praksis*, tekijän maailmassa oleminen (*being-in-the-world*) avautuva.³⁰⁰ Samalla mahdollisuusrakenteeksi avautui systeemiajattelun maailmankuva: paine elementtinä sisältyy *systeemiajattelun kolmanteen paradigmaan*, eritoten Prigoginen *itseorganisoi-tuvien systeemien* teoriaan; samoin maailman tutkiminen 'sisältä päin' osallistumisen paradigmaa praksiksella.³⁰¹

Edellä esittämäni aineisto Turkan henkilön muutoksista osoittaa hänen käyneen läpi sellaisen heilahduksen prosessin, jota Prigogine ja Stengers kuvaavat tai sellais-

299 Turkka 1983, 24.

300 Viitataan *being-in-the-world* -termillä Scott Lashin (2002) semioottisten merkien ja kulttuuristen käytäntöjen viestinnällisistä ja ilmaisullisista eroavuuksista. *Teos-praksis*-erottelua voi tarkastella myös tämän viitekehyksen kautta. Vrt. Lash 2002, 32: "Symbols are always inscribed in practices, in forms of life, in a 'world', a 'being-in-the-world'. Signs, in contrast, are typically attached to referents, to entities, to things that have been differentiated and separated from the practices of forms of life."

301 Vrt. Stähle 2004, 3.

ta muistuttavan: sisäinen heilahdus johti koko rakenteen muuttumiseen.³⁰² Turkan teatterikäsityksessä tapahtui *bifurkaation, uuden rakenteen muodostumisen* kaltainen prosessi, jonka ajallista ja paikallista sijoittumista voi spekuloida. Olennaista on sen ajallinen yhteys vastaavaan bifurkaation hetkeen 1980-luvun Suomen yhteiskunnassa. Uusi teatterikäsitys oli syntynyt, ja Turkka lupasi palauttaa teatterin yhteiskunnalliset merkitykset ja näyttelijän karisman. Hän lupasi ennennäkemätöntä *kasvua*. Kasvua tapahtuikin: Turkan kausi edusti heilahdusta perinteisestä näyttämökontekstista niin kauas sen ulkopuolelle, ettei suomalaisessa teatterissa niin pitkälle ole vielä kukaan mennyt. Näin ollen voimme havaita heilahduksen prosessin – Prigoginen ja Stengersin kuvaamassa merkityksessä – tapahtuvan sekä Turkan henkilökohtaisella tasolla että kauden makrotasolla: marginaalinen systeemissä tapahtunut muutos valtaa koko systeemin, ja siitä tulee muutosvoima.

Myös Turkan kauden teatterin yleisösuhteessa näytti pätevän vastaavan prosessin etsintä. Turkalle mahdollisuusrakenteen käsittäminen *Aiheissa* näytti olleen kokemuksena vapauttava ja helpottava. Turkka tarjosi yleisölle teatterinsa kautta vastaavan vapautuksen: tarkoitus ei ollut kiduttaa yleisöä kompleksisuuden vyöryllä vaan luoda ymmärrystä sille, että yleisö ahdistuu informaatioyhteiskunnan hahmottamisen vaikeudesta ja että se ei ole yleisön vika. Jos yleisö ymmärtää olevansa osa suurempaa liikettä, ahdistus muuttuu vapauttavaksi. Tällä viitataan Margaret Wilkersonin teatterin määritelmään: teatteri ei tarjoa pelkästään peiliä, jonka kautta yhteisö voi heijastella itseään, vaan myös auttaa muodostamaan kuvastuksensa voimalla havaintoja kulttuurista.³⁰³ Turkka yritti luoda sellaista teatteria, jossa kokemuksellisuuden tasoa kommentoi selittävä taso; allegorian tapaan hän sijoitti tasot erilleen toisistaan. Kahden tason vuorovaikutuksesta saattoi seurata ymmärrys kompleksisuuden tuskallisuudesta – ylevänä itsessään. Oli voitettava tuska ja säilytettävä liikekyky. Ymmärtäessään tämän voi subjekti kokea oivalluksen ja vapautua ahdistuksesta. Tämä on ylevää, *perse*. Oivallus avaa tiloja.

302 Vrt. Stähle 2004, 8: ”Systeemi ajautuu yhä kauemmaksi tasapainotilastaan. Mutta jännityksen noustessa äärimmäiseksi, hajoamisen sijaan systeemi ei romahda, vaan tapahtuu bifurkaatioksi nimitetty tapahtuma, systeemin muutos uuteen tasapainotilaan, joka tapahtuu äkkiä, ikään kuin hyppäyksenä, ja systeemin rakenteet organisoituvat uudelleen. Bifurkaatiopisteessä systeemi hylkää valtavan määrän informaatiota – eli sen, mikä on sitä kuormittanut – ja tällöin entropian määrä laskee ja syntyy uusi järjestys.”

303 Wilkerson 1992, 239; myös: Carlson 2006, 299.

2.8 Käänteentekevä tapahtuma Helsingin Kaupunginteatterissa

Vuonna 1982 tehtiin Helsingin Kaupunginteatterissa Turkkaa koskeva päätös, joka vaikutti ratkaisevasti hänen kehitykseensä teatterintekijänä ja ihmisenä: kiinnitystä ei jatkettu. Hänen virkansa apulaisjohtajana oli päätynyt jo aikaisemmin, eikä sen uudelleen jatkamisesta ollut kysymys. Johtajuus ei Turkkaa kiinnostanut, vaan ohjaaminen.³⁰⁴ Mutta häntä ei kiinnitetty ohjaajaksikaan.

Koska Turkka juuri ohjauksillaan oli vaikuttanut Kaupunginteatterin julkisuuskuvaan taidelaitoksena, ohjaajantoimi oli tässä tapauksessa merkittävämpää. Dokumentaatioaineisto viittaakin siihen, että Turkka olisi ollut halukas jatkamaan virkaansa Kaupunginteatterin ohjaajana.³⁰⁵ Kiinnittämättä jättämisen käänne oli yllätys suomalaisille teatterintekijöille, kriitikoille ja Turkalle itselleen. Helsingin Kaupunginteatterin näyttelijät ja muu taiteellinen henkilökunta, monet teatterikriitikot ja useat muut keskustelijat kriisiyttivät päätöksen, jota pidettiin perustelemattomana ja kiistanalaisena. Heistä tuntui oudolta, että Turkka tällä tavoin joutui menettämään tärkeimmän sosiaalisen viitekehityksensä, hyvän työyhteisön. Turkka oli teatteriohjaajana vuonna 1982 uransa huipulla. Hänen ohjauksensa olivat artikuloituja ja jäsenneltyjä ja hänen merkityksensä ja arvonsa tunnustettiin kulttuurisesti. Erään arvioijan mukaan kiinnittämättä jättäminen johti ”[y]hteen suomalaisen teatterihistorian näkyvimmistä konflikteista”.³⁰⁶

Tapahtuman taustalla vaikuttaneita valtakelijöitä ja Suomen ”teatteritalojen” vallan kontekstia erittelen tarkemmin sen vuoksi, että ne liittyvät Turkan Teatterikorkeakoulun *bifurkaation historiaan*: erilaiset ympäristötekijät muodostavat historian, joka (Prigoginen mukaan) määrittää, millaiseksi hyppäysmäinen ”haarau-

304 Ks. Siikala, *Helsingin Sanomat*, 16.9.1981: ”Turkka [. . .] työskentelee parhaillaan Teatterikorkeakoulussa ja hänellä on virkavapaata apulaisjohtajan pallilta ensi kevääseen [. . .] Turkka sanoo omana päämääränään olevan johtamisen vain ’niin paljon kuin on pakko’.”

305 Ks. Siikala, *Helsingin Sanomat* 16.9.1981: ”Hän [Turkka] on valmis jatkamaan entisessä toimessaan Helsingin Kaupunginteatterissa ensi keväänä päättyvän kiinnityksensä jälkeenkin.” Ks. Haikara, *Teatteri* 2/1982, 20.

306 Seuraavat teatterijournalistit luonnehtivat päätöstä olla jatkamatta Turkan virkaa Kaupunginteatterissa skandaaliksi ja pitivät tapausta poliittisena: Kirsikka Siikala, *Helsingin Sanomat* 24.1.1982; Katri Veltheim, *Uusi Suomi*, 7.2.1982; Anneli Kanto, *Kansan Uutiset*, 30.1.1982. Ks. Kanto, *Kansan Uutiset* 30.1.1982: ”Sanon vielä senkin, että Jouko Turkka on yksi maailman parhaita ohjaajia ja taiteen kannalta on uskomatonta, että talolla on kanttia poliittisista ja henkilökohtaisista syistä torjua Turkan suunnitelmat, sanoo teatterin säätiön edustajiston jäsen Kalevi Haikara. Vrt. Koski 2007, 165: ”[Turkan kiinnittämättä jättämisen] päätöksen tulkinnaasta syntyi heti jo ennen varsinaisen johtajakauden alkua yksi suomalaisen teatterihistorian näkyvimmistä konflikteista.”

tuma” muotoutuu systeemin jouduttua voimakkaan ulkoisen paineen vuoksi epäsapainoon.³⁰⁷

Bifurkaation edellytyksenä on aina voimakas paine. Helsingin Kaupunginteatterin johtokunnan sisäinen paine, Paavo Liskin eroaminen ja Ralf Långbackan valinta seuraavaksi Kaupunginteatterin johtajaksi (alk. 1983) johtivat yhdessä uuteen tilanteeseen, Långbackan kiinnittämiseen ja Turkan syrjäyttämiseen. Helsingin Kaupunginteatterin teatterintekijöiden ja hallinnon kesken näyttää vallinneen performatiivinen kilpailu näkemyksistä teatteriesityksen ja ”teatteritalon” toimintamallin ”pohjapiirroksesta”, yhteiskunnallisesta legitimaatiosta. Dokumenttien valossa näyttää siltä, että Helsingin Kaupunginteatterin hallitus ei halunnut teatterin julkisen imagon leimautuvan Turkan tästä poikkeavaan teatterin esteettiseen linjaan eikä liioin Turkan henkilölle ominaisiin käytökseen toimintatapoihin teatterin työyhteisössä. Pahinta oli yhteisvaikutus kiistanalaiseksi koettuun yleisösuhteeseen.

Helsingin Kaupunginteatterin säätiön edustajiston silloinen jäsen Kalevi Haikara kirjoitti *Teatteri*-lehdessä, että Kaupunginteatterin hallitus oli vastuussa Turkan kiinnittämättä jättämisestä ja että vastuu oli siirretty Långbackan kannettavaksi: ”Kaiken sen perusteella mitä tiedän Långbacka on toiminut rehdisti. Ei ole hänen vikansa, että häntä käytetään savuverhona ja takana annetaan aasinpotku taiteelle ja taiteilijoille.”³⁰⁸ Kaupunginteatterin säätiön edustajisto³⁰⁹ ja teatterin taiteellinen henkilökunta olivat kannattaneet Turkan kiinnityksen jatkamista.³¹⁰ Haikara määritteli hallituksen motiivit oikeistolaisiksi, mutta valtakoneiston poliittista suuntautumista tärkeämpää oli vas-

307 Ball 2004, 131–133.

308 Haikara, *Teatteri* 2/1982, 20.

309 Ks. Haikara, *Teatteri* 2/1982, 20: ”Kaiken kukkuraksi neuvottelujen loppu ajoitettiin vaiheeseen, jolloin säätiön hallitustakin korkeamman elimen – edustajiston – kokoon saaminen oli mahdollisimman epätodennäköistä. Vanha edustajisto oli vuoden lopulla hyvästelty haudan lepoon eikä uutta ollut vielä nimetty. Itse asiassa oli kyseenalaista, oliko edustajistoa sillä hetkellä olemassakaan. Näin huolehdittiin mahdollisimman pitkälle siitä, ettei edustajisto pääsyt sotkemaan säätiön hallituksen, Helsingin kaupunginhallituksen ja asiaa sivuavan kaupunginjohtajan selviä suunnitelmia.”

310 Ks. Koski 2007, 166: ”[HTS:n hallituksen pöytäkirjasta 22.1.1982 käy ilmi, että] [o]hjaajat ja näyttelijät olivat Turkan vakinaiseksi ohjaajaksi kiinnittämisen kannalla siinä määrin, että kirjauttivat päätökseen eriävän mielipiteensä. Turkan työsopimusta ei jatkettu sen päätyttyä heinäkuun lopussa 1982.” Vastaavia Kaupunginteatterin taiteellisen henkilökunnan kannanottoja Turkan asiassa löytyy Helsingin Kaupunginteatterin arkistosta. Runebergin päiväksi 1982 päivätyssä ja lukemattomin allekirjoituksin varustetussa Kaupunginteatterin teatterisäätiön hallitukselle osoitetussa julkilausumassa Kaupunginteatterin taiteellinen henkilökunta ilmaisee suuren epäluottamuksensa hallituksen Turkan toiminnan estämisestä: ”Jouko Turka on niin mielenkiintoinen, että Helsingin Kaupunginteatterilla sen paremmin kuin suomalaisella teatterilla ylipäänsä ei ole varaa menettää sitä. Ehdotamme, että Teatterisäätiön hallitus muuttaa päätöstään ja taiteellisen henkilökunnan toivomusta noudattaen hyväksyy ohjelmistoon Hamletin Jouko Turkan ohjaamana siten, että ensi-ilta on syyskaudella 1982.”

tuunkannon häivyttäminen (*to haze*) kabinettipolitiikalla, ”sumuverholla”³¹¹ Tämä viittaa Kenneth Burken näkemykseen yläluokan vallan olemuksesta.³¹² Näin teatteritaloon muodostui pienoiskuva suomalaisen vallan eliitistä ja sen toiminnan tavasta. Risto Heiskala (2006) on luonnehtinut vallan tapaa tuottaa muutoksia ”[Suomen historialle yleisemminkin tyypilliseksi malliksi, jossa] ensin pyritään muodostamaan eliittien yksimielisyys. Sitten muutokset pyritään markkinoimaan kansalle välttämättömyyksiä, joille ei ole vaihtoehtoa ja toteutuu siis eliittien ‘vallankumous ylhäältäpäin’”.³¹³

Kaupunginteatterin silloisessa hallituksessa Turkan kiinnittämättä jättämisen perusteita ei annettu julkisuuteen – ainakaan selkeästi. Mitä perusteita tapausten taustalla voitiin nähdä? Puoluepolitiikka, Turkan radikaalisti vasemmistolainen puoluekanta tuli esille tapausta käsittelevissä artikkeleissa ja hallituksen pöytäkirjoissa, mutta tämä kanta tuskin sinänsä oli ratkaiseva.³¹⁴ Pikemminkin Kaupunginteatterin edustaman vallan päätöksiin näyttää vaikuttaneen poliittisen 70-luvun jälkeen pyrkimys yhteishengen mielikuvaan. Viittaan *mielikuvan* merkityksen kasvamiseen yrityksiltä omaksutun politiikan myötä.³¹⁵ Sitä kuitenkin haittasi Turkan henkilöstä syntynyt kielteinen *mielikuva*: hänet nähtiin teatterin julkisen imagon kannalta epäedustavana.³¹⁶ Hallinnollisesti tämä viittasi uudentyypin valtaelimen, ”valmentajavaltion” pyrkimyksiin muokata Helsingin Kaupunginteatteria kansainvälisiin ohjelmiin sopivaksi kulttuurisesti edustavaksi teatteri-instituutioksi – premissinä ”markkinamekanismien arvostaminen”.³¹⁷

311 Ks. Haikara, *Teatteri* 2/1982, 20.

312 Ks. Burke 1950, 233–235.

313 Vrt. Heiskala 2006, 41.

314 Yritykset savustaa Turkka ulos teattereista poliittisin perustein olivat aina epäonnistuneet. Vrt. esim. Steinbock 1985, 300–306.

315 Vrt. Heiskala & Kantola 2010, 140: ”Puolueista on tulossa vaalikioskeja, joille mainostoimistot värkkäävät jännittäviä iskulauseita peittämään sitä tosiasiaa, että oma ohjelmatuotanto on vaikeuksissa.” Vrt. Sevänen 2008, 149: ”When speaking about the action of cultural institutions, this new cultural policy uses economic terms (“investments”, “clients” and “profit”), and it demands straight economic benefit from the arts.”

316 Ks. Pöytäkirja Helsingin Kaupunginteatterin taiteellisen toimikunnan kokouksesta 9.12.1981: ”Liski katsoi, että [Kaupunginteatterin hallituksen] kielteinen suhtautuminen [Turkan ehdotukseen ohjauksesta Tapani Löfvingin seikkailu-teoksesta] ei kohdistunut pelkästään ehdolla olevaan ohjaustyöhön, vaan myös Turkan henkilöön vieraillevana ohjaajana.” Ks. pöytäkirja Helsingin Kaupunginteatterin taiteellisen toimikunnan kokouksesta 8.10.1981: ”[Aulis] Salovaara mainitsi pelkäävänsä [Jouko Turkan ohjaaman] Voimamiehen esittämistä suurella näyttämöllä, koska yleisön edustajilla on niin kielteinen asenne Jouko Turkkaan.”

317 Vrt. Heiskala & Kantola 2010, 136, 137.

Haikaran näkemys Långbackasta Kaupunginteatterin eräänlaisena nukkehallitsijana ³¹⁸ ei vastaa sitä kuvaa, mikä hänestä on kirjallisten dokumenttien perusteella syntynyt itsenäisenä, periaatteellisena ja älykkäänä toimijana. Kaupunginteatterin hallituksen yritys estää Kalle Holmbergin kiinnittäminen ohjaajaksi ei estänyt Långbackaa neuvottelemasta kiinnityksestä vanhanyhteistyökumppaninsa kanssa. ³¹⁹ Turkan tapausta koskevan aineiston perusteella näyttää välikirjan uusiminen kuitenkin riippuneen Långbackan ratkaisusta. ³²⁰

318 Haikara, *Teatteri* 2/1982, 20: ”Långbackan vastustuksesta huolimatta oikeisto pystyi vipuamaan Långbackan varjossa Turkan ulos.”

319 Ks. Siikala, *Helsingin Sanomat*, 15.12.1982. Vrt. Långbacka 2011, 361: ”[Turkan kiinnittämättä jättämisen yhteydessä] [o]li myös se vaihtoehto, että olisin marssinut ovesta ulos enkä tullut enää ikinä takaisin, mikä olisi ehkä ollut parasta. Oli miten oli, olen vakuuttunut siitä että kukaan toinen ei olisi voinut saada hallitusta suostumaan suurempaan kompromissiin [kuin kiinnittämisen jatkamista koskevan päätöksen lykkäämiseen ja ei-sitovuuteen].” Vrt. Koski 2007, 169: ”Ralf Långbacka katsoi ettei pysty aloittamaan työtään teatterissa, kun hänen tärkeimpiin kuulunut ehtonsa kiinnityksiin vaikuttamisesta jäi [Kalle Holmbergin kiinnitystä koskien] toteutumatta, ja hän jätti hallitukselle kirjeen jossa oli ’työsopimuksen purkamisen sävy’.”

320 Dokumentaatioaineisto viittaa Långbackaan kiinnittämättä jättämisestä tehdyn päätöksen tekijänä. Ks. Siikala, *Helsingin Sanomat*, 20.9.1981: ”Turkan kohtalon ratkaisee Kivi-Koskisen mukaan paljolti myös tuleva tai tulevat johtajaehdokkaat. Tällä hetkellä asiassa ei olla tekemässä Turkan kohdalla ratkaisua kumpaankaan suuntaan: lähtemiseen ja jäämiseen.” Vrt. Koski 2007, 166: ”Turkan kiinnittämättä jättäminen oli selkeästi Långbackan päätös, mitä todistavat hänen hallitukselle jättämänsä kirjeet.” Vrt. Pöytäkirja Helsingin Kaupunginteatterin taiteellisen toimikunnan kokouksesta 26.1.1982: ”Jyrki Kovaleff ilmoitti näyttelijäyhdistyksen johtokunnan kantana, että vierailijakysymystä ei käsitellä ennen kuin selviää miten Turkan tilanne tulee olemaan tulevaisuudessa suhteessa Långbackaan.” Vrt. Kanto, *Kansan Uutiset* 30.1.1982: ”Minun [Kaupunginteatterin hallituksen jäsenen Kalevi Kilven] tärkein päämääräni oli saada Långbacka teatterin pääjohtajaksi. Siinä kaikki muut olivat kakkosasioita, Kalevi Kilpi sanoo.” Långbackan muistelmissa Taiteellista teatteria etsimässä (2011) Långbacka ottaa kantaa epäilyihin roolistaan Turkan kiinnittämättä jättämisessä, kiistää sen ja viittaa professori Pirkko Kosken (2007) tulkintaan roolistaan mahdollisesti ’suoranaisena valedena’ (Långbacka 2011, 361). Kiistämisen premissinä on Långbackan kirje Kaupunginteatterin hallitukselle (lähetetty 22.1.1982), kokonaisuudessaan: Ks. Långbacka 2011, 359–360: ”Mitä Jouko Turkkaan tulee, totean että kysymys hänen jatkamisestaan Kaupunginteatterissa ei suoraan kytkeydy pääjohtajavalintaan. En ota minkäänlaista kantaa siihen missä muodossa yhteistyö jatkuu, kun Turkan sopimus apulaisjohtajana päättyy heinäkuussa 1982. Sen sijaan olen sitä mieltä että Turkan merkitys ohjaajana Kaupunginteatterissa on niin suuri, että mikäli hän myöhemässä vaiheessa, esimerkiksi 1983–84 kaudesta eteenpäin, olisi valmis jatkamaan ohjaajana Kaupunginteatterissa – joko vakituisena tai vierailijana – tähän pitäisi luoda mahdollisuuksia. Ehdotan sen takia että hallitus jo tässä vaiheessa tekee periaatepäätöksen, että neuvottelut sitten käydään tavallisessa järjestyksessä ja että pääjohtajalla on tässä kysymyksessä viimeinen sana.” Vrt. Ks. Koski 2007, 167: ”[HTS:n hallituksen pöytäkirjasta 22.1.1982 käy ilmi] ettei [Långbacka] ota ”minkäänlaista kantaa” yhteistyön jatkumisesta sopimuskauden päättyttyä, mutta mainitsi myös Turkan merkityksen siinä määrin suureksi, että ”esimerkiksi kaudesta 1983–84 eteenpäin” olisi luotava mahdollisuus ohjauksiin vakinaisena tai vierailijana, mistä tulisi tehdä periaatepäätös. Långbackan tarkennuksena tämä tarkoitti sitä, ettei Turkan kanssa neuvotella kauden välittömästä jatkamisesta, mutta myös, että ”periaatepäätös ei sido Turkkaa, eikä minua, mutta mahdollistaa neuvotteluja vuoden päästä, jolloin paremmin voi arvioida tilannetta.” Långbackan kirje-dokumentti ei sisällä sitovaa lupaa Turkan kiinnityksestä. Långbackan muistelmateos ei sisällä muuta uutta dokumentaatioaineistoa.

Mikä yhdisti Långbackan ja Kaupunginteatterin hallituksen kannat? *Institutionalism*, tietyn filosofian ja eetoksen ylläpitäminen ja julkisen arvovallan säilyttäminen Kaupunginteatterissa näyttävät olleen yhdistävänä tekijänä, jonka kautta kaksi vastakkaista näkökulmaa ja motiivia asettuivat samalle puolelle: Turkan toiminta näytti uhkaavan molempia, vaikkakin eri syistä. Turkan ja Långbackan välinen pitkään jatkunut teatterikäsitteitä ja maailmankuvia koskenut kiista sivusi institutionalismia filosofisena aatejärjestelmänä: onko teatterin tehtävä esittää ihannekuva uudistuvan yhteiskunnan toteutumisesta?³²¹

Ne yhteiskunnallisten heilahdusten prosessit, jotka olivat johtaneet 1980-luvun laitosteatteerin kriisiin, kärjistyivät käsitteitä teatterin velvollisuudesta reagoida muutokseen. Långbackaa ja Turkkaa tosin yhdistivät samankaltaiset havainnot kulttuurisesta muutoksesta – mutta johtopäätökset toiminnan suunnasta olivat lähes päinvas-taiset. Heilahduksien problematiikka näyttää olleen keskeinen heidän 1980-lukujen alun julkilausumissaan. Molemmilla oli entropian ja kompleksisuuden kokemuksia Suomessa tapahtuneesta muutoskehityksestä, ja kummastakin näytti oikeutuksen siirtymä valistusajan edistysuskosta performatiiviseen oikeutukseen merkitsevän so-siaalista ja teatterin tekemiseen liittyvää ongelmaa. Tästä yhteismitallisuudesta huoli-matta kahden johtavan suomalaisen teatterintekijän välille syntyi ristiriita. Keskenään taistelivat myös kaksi maailmankuvan aspektia, oikeutus ja järjestys. Långbackan edustama järjestys muistutti *institutionalismia*, joka oli ollut suomalaisen valtionfi-losofian järjestyksen idea snellmannilais-hegeliläisessä muodossa 1800-luvulta saak-ka: teatteritalon velvollisuus teatteritaiteen instituutiona oli edustaa ja tukea tätä periaatetta.

Kun verrataan toisiinsa Turkan ja Långbackan oikeutuksen muutosta koskevia johtopäätöksiä, ne näyttävät monessa suhteessa vastakkaisilta. Turkan mielestä ei

321 Vrt. Paavolainen , 212: ”Näkyvimmin Turkan estetiikkaa on torjunut Ralf Långbacka, joka on ryhdikkäästi pysynyt uskollisena omalleen. Kirjoituksissaan hän selittää näyttämöllisen leikkaustekniikan vain esiin nousseek-si muoti-ilmiöksi (Peter Stein, Juri Ljubimov, Jouko Turkka) ja kiiruhtaa korostamaan, että esikuvat löytyvät jo Strindbergin Uninäytelmästä, Ibsenin Peer Gyntistä, Büchneriltä ja Shakespearelta. Långbacka asettaa absoluuttiseksi arvoksi teatterissa realismin, ennen kaikkea maailmankatsomuksellisenä otteena. Silti hänen on samaan hengenve-ton myönnettävä, että kunkin aikakauden on luotava oma realisminsa.” Vrt. *Teatteri* 9–10/76, 4–5: ”Turkka ei juuri välittänyt peitellä sitä kritiikkiä, joka voidaan suunnata määrätynlaisiin Brecht-tulkintoihin, sellaisiin jotka on vie-läpä ikuistettu epähistoriallisiksi totuuksiksi. Itsekritiikki näyttää olleen samalla vain vaivojen verhottua Långbackan arvostelua. [. . .] ”Olen minäkin jäljitellyt Brechtin dramaturgiaa näkemyksiä”, Turkka tunnusti, ”ymmärtämättä että ne on kehitetty yhteiskunnassa joka on keskittynyt fasismiin, irrationalismiin ja magiikan koko kulttuuristaan ja ainakin huonosti apinoituna menettänyt luovasta työstä siihen olennaisena kuuluvaa suggestiota ja assosiaatioita: vallankumouksellisen haaveen.”

ollut relevanttia vastustaa yleistä oikeutuskehitystä.³²² Hän kommentoi 12.3.1983 *Kansan Tahtossa* 1980-luvun yhteiskunnallisen kehityksen suuntaa epäedulliseksi ja epätydyttäväksi, mutta hän ei uskonut mahdollisuuksiinsa vaikuttaa niihin teatterintekijänä. Tämä merkitsi Turkan siirtymistä modernismin ideologiakritiikin (*Ideologiekritik*) keinoista media-informaation keinoihin.³²³ Hän ei lähtenyt vastustamaan enemmistön tahtoa:

Mä en tiedä mitä radikaalit muutokset saisi näissä asetelmissa aikaan, mutta suurin osa ihmisistä näyttää mukautuneen tähän niin pitkälle [. . .] valinnut sellaisen näkökulman, ettei enää toivokaan mitään muutosta. [. . .] Minkälaisia muutoksia tässä sitten voisi tapahtua, että ihmiset olisi niihin valmiita, ja ettei se olisi vielä huonompaa kuin tämä? Siitä ei kannata tässä yhteydessä edes puhua. Mulla on sellainen käsitys, että tämä vastaa ihmisten valtavan enemmistön tahtoa.³²⁴

Långbacka taas näytti taistelevan stabiliteetista, modernismin ideologiakritiikin keinojen säilyttämisestä ja niiden myötä ihmiskunnan *henkeä (spirit)* edustavan *transendentin* olemassa olosta yhteiskunnassa.³²⁵ Tämä ristiriita näyttää rinnastuvan newtonilaisen ja systeemiteoreettisen maailmankuvan paradigmaattiseen vastakkaisuuteen. Ratkaiseva kiista kuitenkin syntyi siitä, pitäisikö teatterin säilyttää ideaalinen toimintatapansa – esimerkiksi valistuksen kehitysusko – vai hylätä se, koska yhteiskunta oli sen jo hylännyt.³²⁶ Turcka kallistui jälkimmäiselle kannalle. Kahden suomalaisen teatterintekijän eliittijäsenen kiista reflektoi Sydney Tarrowin (1995) *poliittisen mahdollisuusrakenteen* teorian näkemystä yhteiskunnan eliitin jakautumista hetkellä, jolloin yksi mahdollisuusrakenne yhteiskunnassa avautui ja toinen sulkeutui.

322 Ks. *Kansan Tahto*, 12.3.1983

323 Ks. Lash 2002, 10: "[P]erhaps most important is that in the age of general informationalization, critique itself must become informational. There must necessarily be an informalization of critique. This is very different from the older *Ideologiekritik*. [. . .] There is no outside any more." Ks. Lash 2002, 10, 11: "Informationcritique itself is branded [. . .] none the less part of the global information and mediascapes."

324 Anttonen, *Kansan Tahto*, 12.3.1983.

325 Ks. Lash 2002, 8–9: "[B]oth German dialectics and French post-structuralist aporetics are legitimate heirs to their mantle of critical theory. [. . .] Both presume a sphere of transcendence. In critique it is thought, whether philosophic, sociological/hermetic, whether manifested in art, cinema or the novel, that occupies this transcendental realm."

326 Vrt. Brecht 1965, 50–51: "Jotta tapahtumat voitaisiin ymmärtää, oli käynyt välttämättömäksi esittää ihmisten elinympäristö korostetun laajana ja 'merkityksellisenä'. [. . .] [e]ppisissä teatterissa sen oli itsenäisesti astuttava näyttämölle."

Helsingin Kaupunginteatteri oli 1970–1980 -lukujen vaihteessa nous-
sut ehkä Suomen arvostetuimmaksi teatteriksi, ja osaltaan siihen oli vaikut-
tanut Turkan toiminta sen apulaisjohtajana ja teatterin pääohjaajana vuosina
1975–1982.³²⁷ Tapahtumat huipentuivat vuoteen 1982, jolloin kiinnitys katkesi.
Syntyi skisma, joka muodosti Turkalle ammatillisen käännekohdan. Aseman me-
netys arvostetussa teatteri-instituutiossa merkitsi hänen kannaltaan laskevaa ura-
kehitystä teatteriohjaajana. Hän oli samalla menettänyt tärkeimmän sosiaalisen
viitekehysten, hyvän työyhteisön. Pettymys oli inhimillinen ja maailmankuvaan
ulottuva. Lyotardin termein ilmaistuna hän oli menettänyt luottamuksen in-
stituutioihin.³²⁸ Helsingin Kaupunginteatterin kaltaisen taidelaitoksen irtisa-
noutumisen modernia taideteosta arvostavista kriteereistä voi tulkita paraleeliksi
”suurten tarinoiden” laajemmalle delegitimaation prosessille yhteiskunnassa.

Turkka oli tietoinen omasta arvostaan ja lahjakkuudestaan, ja luonnollisesti hän
näki Kaupunginteatterin instituution päätöksen vakavana erehdyksenä, mikä taas
reflektoi koko laitosteatteri-instituution arvostelukyvyn heikkenemistä ja elinvoiman
puutetta.³²⁹

Myöhempien tapahtumien dokumentaation pohjalta on havaittavissa, että
Turkka koki joutuneensa yhteiskunnallisten turvarakenteiden ulkopuolelle, epä-
varmuuden tilaan. Tällaista pelottavaa ja tuskallista psykofyysistä kokemusta voi
Goffmannin teorian termein määritellä subjektin kauhuksi, kun häneltä riistetään
jatkuvuutta edustava sosiaalinen viitekehys ja hän näkee todellisuuden epävakana ja

327 Vrt. Paavolainen 1987, 213–214: ”Turkan ja [Arto af] Hällströmin yhteisenä aikana Kaupunginteatterissa saa-
tiin aikaan niin korkea taso, että monet Suomessa vierailleet ulkomaiset asiantuntijat pitivät sitä yhtenä Euroopan
parhaista teattereista.”

328 1970-luvun puolivälissä tapahtui Turkan ja hänen aviopuolisonsa Maija-Liisan (ent Märton) avioero. Tilanne
saattoi vaikuttaa Turkan mielentilaan ja hänen näkemykseensä maailmankuvasta, elämästä selviytymistäisteluna.
Selviytymistäistelun yhteiskunnallinen perusta, työn turvattomuus oli uusi sosiologinen ilmiö, joka ei kuulunut
Sennettin mukaan sosiaaliseen kapitalismiin.

329 Turkka saattoi olla tässä näkemyksessään oikeassa, sillä Helsingin Kaupunginteatterin kulttuurinen painoarvo
todella heikkeni 1980-luvulta lähtien verrattuna merkitykseen 1960–1970 -luvuilla. Turkalla oli tarve ja keinot pitää
yllä teatterin merkitystä, ja hän nosti 1980-luvun alussa uneliaana ja marginalisoituna kulttuurilaitoksena profiloi-
tuneen Teatterikorkeakoulun kansallisen huomion kohteeksi. – 80-luvun siirtymä ja Helsingin Kaupunginteatterin
skisma vahingoittivat myös Långbackan teatteriuraa. Vrt. Koski 2007, 175: ”Jos Långbacka tavoitteli Turun-kauden
uusimista Helsingissä, tulos jäi haaveeksi. Yhteen päämäärään pyrkimisen sijasta kukin näyttää pyrkineen omiin
tavoitteisiinsa, ja suurten taiteellisten menestysten määrä jäi verrattaen vähäiseksi. [. . .] Ralf Långbacka jätti teatterin
neljän johtajavuoden jälkeen ja siirtyi taiteilijaprofessoriksi 1988.”

hajanaisena – heilahduksena.³³⁰ Tätä kriisiä voi tulkita myös teatterin nykyesityksen tutkimuksen laajalti tunnetun kulttuuriantropologin Arnold van Gennepin (1908) käyttämällä *siirtymäriitin* käsitteellä: yksilö tuntee siirtyneensä rituaalisen kokemuksen kautta riskiyhteiskunnan jäseneksi, hän kokee yksilön kauhun, kun häneltä on riistetty sosiaalinen viitekehys ja hän joutuu omin avuin kohtaamaan päivittäin maailmankuvan jatkuvuuden häiriintymisen tuottamia riskejä.³³¹

Turkan kiinnittämättä jättäminen kuuluu kulttuurisen siirtymäriitin kontekstiin. Sosiaalisena tapahtumana sen voi tulkita refleктоivan muutoksia taiteen instituutioiden päätöksenteon kriteereissä ja arvostuksissa. Niiden rituaalisuus painottui meillä Suomessa enemmän 1980-luvun yhteiskuntaan kuin Turkan henkilöön ja hänen toimintansa kontekstiin. Sennettin näkemys korostaa sosiaalisessa kapitalismissa molemminpuolista lojaliteettia yritysten johdon ja pitkäaikaisesti sitoutuneiden työntekijöiden välillä. Kiinnittämättä jättämisen kaltainen ratkaisu ei kuvasta sosiaalisen kapitalismin kulttuuria vaan edustaa siirtymää uuteen kapitalismiin. Ratkaisun kriteerit näyttivät painottavan vähemmän taiteellisia arvoja ja enemmän Helsingin Kaupunginteatterin julkisen imagon menestyksellistä ihannetta. Ratkaisu edustaa siirtymää mielikuvayhteiskuntaan. Tähän liittyen sen voi tulkita edustavan siirtymää talouspainotteiseen kulttuuripolitiikkaan siinä samassa mielessä kuin Erkki Sevänen (2008) näkee taiteen instituutiot ensisijaisesti ”turistikohteina” ja näin ollen julkista imagoa korostavina, vailla kiinnostusta taiteen kriittisestä tai muusta potentiaalista.³³² Sevänen mukaan talouspainotteisen kulttuuripolitiikan intressien mukaisesti taide-instituutio voi paikallisella tasolla houkuttaa turisteja tai sijoittajia kaupun-

330 Turka kertoi henkilökohtaisesta kokemisestaan Teatterikorkeakoulun ensimmäisessä informaatiossa Ehrensivärdintien koulurakennuksen luokahuoneessa 101 keväällä 1982. Tässä tilaisuudessa olin läsnä ohjaajaopiskelijana. Vrt. Goffman 1974, 378–379.

331 Vrt. Carlson 2006, 32: ”Termi siirtymäriitti on yleisesti yhdistetty [prosesseihin] jotka liittyvät muutokseen lapsesta aikuiseksi. [Victor] Turner kuitenkin huomauttaa, että van Gempepin siirtymäriitteihin kuuluivat alun perin kaikki seremoniat, jotka liittyvät yksilölliseen tai sosiaaliseen muutokseen: siirtymään sodasta rauhaan, sairaudesta terveyteen tai jopa säännöllisesti toistuvaan kalenterinmukaisuuteen tai kausivaihteluun.” Turkan tekemää siirtymää voi tulkita siirtymäksi vakauden tilasta epävakauden tilaan, jota määrittän Ulrich Beckin termein riskiyhteiskunnaksi. Ks. Beck 1995, 20: ”Yksilöt joutuvat lisääntyvässä määrin näkemään, tulkitsemaan ja käsittelemään omina asioinaan ne mahdollisuudet, uhkat ja vaikeat elämäkerralliset valinnat, jotka oli aiemmin mahdollista ratkaista perhe- tai kyläyhteisössä tai tukeutuen yhteiskuntaluokkaan tai -ryhmään. [...] Eikä edes yksilön minä enää ole vanha tuttu yksiselitteinen tukipiste, vaan fragmentoitunut erilaisiksi keskenään ristiriitaisiksi minädiskusseiksi. Yksilöiden odotetaan nyt hallitsevan näitä ”riskialttiita mahdollisuuksia”, vaikka he eivät modernin yhteiskunnan monimutkaisuuden vuoksi voi kuitenkaan tehdä tarpeellisia päätöksiä vakaasti ja vastuullisesti eli mahdollisia seuraamuksia harkiten.”

332 Sevänen 2008, 149: ”When speaking about the action of cultural institutions, this new cultural policy uses economic terms (”investments”, ”clients” and ”profit”), and it demands straight economic benefit from the arts.”

keihin.³³³ Taide-instituutiota voidaan tästä näkökulmasta todella kuvitella turistikkohteeksi tai “elämyspuistoksi” ja pitää Turkan tapauksessa tehtyä ratkaisua yhtenä merkitsijänä sosiaalisen kapitalismin vaiheen loppumisesta ja siirtymästä uuteen kapitalismiin suomalaisessa taidelaitoksessa.

Kenneth Burken (1941) termein kyseessä on symbolinen toiminta, mikä tarkoittaa sitä, että tietty toiminta assimiloituu moniin muihin samankaltaisiin toimintoihin yhteiskunnan eri konteksteissa ja tuo piilomerkitykset näkyviksi. Symbolisen toiminnan näkökulma on tulkittavissa merkittäväksi myöhempiä Turkan positiota koskevien tulkintojen kannalta sikäli, että myös Teatterikorkeakoulun opiskelijayhteisön praksista voi tulkita symbolisena toimijuutena. Kulttuurisesti Turkkaa onkin tulkittu 1980–2000 -luvulla, Erkki Karvosen termein, ”symboliseksi toimijaksi”, jonka persoona, eleeet ja yhteiskunnallinen positio sisältävät paljon muitakin kuin vain henkilöön tai taiteeseen viittaavia merkityksiä.³³⁴ Turcka henkilöityi tähän aikaan Sennettin määrittämäksi siirtymävaiheen subjektiksi, joka joutui ajelehtimaan uuden kapitalismin tilanteessa perinteisten kulttuuristen narratiivien murtuessa ja jättäessä subjektin tyhjän päälle. Opiskelijayhteisön praksis toteutti symbolisen toiminnan muodossa nämä ilmiöt näkyviksi julkisessa puheavaruudessa.

2.9 1980-luvun Suomen yhteiskunnallisen muutoskehityksen vaikutukset Turkan teatterikäsitteeseen, teatterin estetiikkaan, muotoon ja toimintatilaan

Turkan ohjaamisen taiteellista laatua Helsingin Kaupunginteatterissa voi selventää Turkan ohjaaman *Siinä näkijä, missä tekijä* -näytelmän assistenttina toimineen Arto af Hällströmin kuvaus:

333 Vuonna 2011 Helsinkiin suunnitellun Guggenheim-taidemuseon perustamista ajava argumentaatio reflektoi Seväsen määrittämiä talouspaineitteen kulttuuripolitiikan kriteerejä: taideinstituution keskeinen merkitys on, että se houkuttelee turisteja Suomeen ja voi stimuloida yritystoimintaakin, jos hyvin käy. Taiteellisista perusteista puhutaan vähemmän. Ne eivät näytä painavan oleellisesti päätöksenteossa. Vrt. Sevänen 2008, 149–150.

334 Ks. Karvonen, *Helsingin Sanomat*, 24.2.2011: ”Symbolinen johtaja on eräänlainen artisti, joka osaa tulkita sanoiksi tai säveliksi kansan kulloisetkin tuntemukset ja mielialat. Hän on kuin ukkosenjohdatin, jonka kautta kansan latautunut tunnelma purkautuu ja epämääräisinä pidetyt asiat saavat selvemman ilmaisan. Seurauksena on usein maanvyörymään verrattava kansansuosio.”

Se on lähellä sinfonista muotoa, missä soitetaan kirjailijan ja ohjaajan partituurista, soitetaan täsmälleen niin kuin on kirjoitettu. Minä näen esimerkiksi Turkan jutut kaupunginteatterissa helvetin tarkkana nuotti nuotilta soitettuina, kauniisti soivina, klassisena musiikkina.³³⁵

Edellä mainittu tarkkuus ja sofistikoitunut ilmaisu, partituurimaisuus, kuuluvat modernismin teosmaiseen taidekäsitykseen. Siihen kuuluu Anthony Giddensin (1995) mukaan nimenomaan kapinallisuus, joka kuitenkin toimii yhteiskuntaa rakentavasti sen viitekehyksessä. Sellaista taiteilijan roolia Turkka oli aikaisemmin edustanut isoissa teatteritaloissa: hegemonisen, porvarillisen suomalaisen kulttuurin vastavoimaa.

Sopimuksen katkettua Helsingin Kaupunginteatteriin 1982 Turkan ohjaajantaitteen teoksiin kiteytynyt kunnianhimo väheni. Kaupunginteatterin kaudella (1975–1982) oli korostunut ohjaajan positio ja estetiikan tarkka, lähes chaplinmainen hienovireisyys. Vieraillessaan ohjaajana Helsingin Kaupunginteatterissa Turkka palasi hänelle leimalliseen ohjaajantyön tyyliin ja laatuun Hannu Mäkelän *Voimamiehessä* (1982) ja Ludwig Holbergin *Jeppe Niilonpojassa* (1985). Myöhemmät ohjaukset ovat profiloituneet enemmän omien tekstien ja oman maailmankuvan esille tuojana.

Ruumiillisuus on muodostunut Turkan myöhempien ohjausten tunnukseksi. Ruumiillisuus edustaa poikkeamaa modernisen teoskäsityksen tarkasta artikulaatiosta ja on Turkan tyyliässä ilmennyt muutos. Sitä voi analysoida filosofiana eritoten ranskalaisen filosofi Henri Lefebvren (1986, 1991) näkemyksen kautta: ruumiillisuus on maailmassa orientoitumista ja toteutuu ekspansiivisella ruumiillisen kulttuurin tilan tuottamisella (*production of space*).³³⁶ Tämä idea edustaa ruumiillisen tilan metafysiikkaa. Sen taustalla on Nietzschen idea esi-humaanista eksistenssistä, joka on vastakkaista pysyväläatuisten merkkien (*sign*) luomille merkityksille yhteiskunnas-

335 *Teatteri* 1/83, 4–7.

336 Ks. Lash 2002, 116: ”In the *Production of Space (Production de l’espace)*, Henri Lefebvre presents us with a fully basic model of how organisms gain their orientation in their worlds. For Lefebvre, the organismic condition is a metaphysics of space. [. . .] In this orientation in the world, the ability to navigate is prior to the possibility of meaning. This bodily navigation is also a question of *power*. [. . .] Lefebvre’s paradigm case for the production of space begins from [. . .] non-human spider [. . .] spider is a body orienting itself in the world, through extending itself in the world. Through the production of space, a body extends itself in the world through copying itself, symmetrically and dissymmetrically, in its web and occupying space (Lefebvre, 1986: 75). [. . .] Lefebvre’s anti-structuralism finds its basis in what he calls the ‘habitus’ and defines in contradiction to ‘intellectus’. This notion of habitus refers to a lived practice. [. . .] Like Nietzsche’s will to power, [Lefebvre’s vision] is based in a metaphysics of pre-human existence and quanta of energy.”

sa – ja myös informaation merkeille. Scott Lash (2002) pitää Lefebvren ajatuksia ruumiillisesta tilan tuottamisesta relevanttina mahdollisuutena muokata elintilaa informaation hallitsemassa yhteiskunnassa. Lash muotoilee taiteen mahdollisuudeksi laajan vision, jossa kollektiiviset ruumiilliset tilat voisivat luoda tilaa sekä työn että taideteoksen estetiikoille: ”Jos taideteos olisi yksilöllisen ruumiin liikkeen tuottamista, silloin kokonaiset kaupungit voitaisiin nähdä taideteoksina – kollektiivisen liikkeen harjoittamisen termein yhteiskunnallisena ruumiina.”³³⁷ Tämä mahdollisuus on eittämättä poliittinen ja edellyttää ”massiivista ruumiillisen energian mobilisatiota”, joka jättää jälkiä (*traces*) kulttuuriseen tilaan.³³⁸ Teatterikorkeakoulun näyttelijäopiskelijoiden tapa levittäytyä Ehrensärdintien koulurakennuksen ympäristöön lenkkeilemään muistuttaa Lashin ja Lefebvren visioita. Työ, urheilu ja sodankäynti ovat Lefebvrelle tilallisia eleitä (*spatial gestures*), joiden kautta ruumis tuottaa tilaa vastakkaisella tavalla kuin mediayhteiskunnan merkit³³⁹ – ja nämähän yhdistyivät Turkan kauden luomassa esityksessä ja kulttuurisessa maisemassa: ruumiillista näyttelijäntyön esitystä, urheilua, kamppailua. Lefebvren näkökulma on ehdotus taideteoksesta, jolla olisi itsenäinen olemus informaatioyhteiskunnassa.

Heti syrjäyttämisen jälkeen Turkka, ohjatesaan vierailijana Kaupunginteatteriin *Voimamiestä* (1982), pyrki harjoittamaan vastahakoisia Kaupunginteatterin näyttelijöitä ”polvihypyillä”, jotta heidän äänensä alkaisivat muistuttaa amerikkalaisten koripalloilijoiden ääntä.³⁴⁰ Kun ohjaajantaide ymmärretään teatteritalossa toimimisena ja ajattelun artikuloimisena tarkasti viimeistellyssä teos-kontekstissa, niin ohjaajana Turkka näytti olevan hiipumassa.³⁴¹ Tässä näyttäytyy epäusko teatteritaloon taidelaitoksena. On myös nähtävissä paralleeli ”suurten tarinoiden” delegitimaation proses-

337 Lash 2002, 121: “If the work of art was a spatial production of an individual body, then whole cities can be seen as works – in terms of the collective spatial practice of a social body.” (Suomennus tekijän)

338 Ks. Lash 2002, 119: ”This is tactility, as work, and work naturally to survive. This tactility, the result of ‘massive’ mobilizations of bodily energy, does leave ‘traces’ on physical space. But these traces are not signs at all (Lefebvre, 1991: 17).”

339 Ks. Lash 2002, 121: “Work is one type of spatial practice. Gestures, Lefebvre notes, are not a signifying but a spatial practice. Lefebvre discusses work under the heading of gestures. Through gestures the body appropriates social space. [. . .] Gestures, however, are pre-discursive. They operate through massive expenses of energy. Work, sport and (with tools as extensions of the body) work are examples of such gestures.”

340 6N, NTNA-haastattelu, 15.11.2008.

341 Teatterikorkeakoulun järjestämässä *The Politics of the Psychophysical* -kollokviumissa 16. – 17.11.2011 Ruotsissa toiminut suomalaissyntyinen näytelmäkirjailija Barbro Smeds kertoi kuulleensa, että ohjatesaan Göteborgin Kaupunginteaterissa Turkka oli ilmoittanut teatterin valomiehille, että hänen produktiotaan varten ei tarvitse rakentaa omia valoja, vaan esitys voidaan pitää tuolloin sattumanvaraisesti näyttämöllä olleissa valoissa. Smeds spekuloi humoristisesti, että ne ehkä olivat Shakespearen *Venetsian kauppiasta* varten rakennetut valot.

siin. Turkan epäuskoa teatteriin taiteen instituutiona ilmentää lakoninen kommentti hänen Tukholman Dramatenissa v. 1984 näkemästään Shakespearen *Kuningas Learista*, jonka oli ohjannut Ingmar Bergman. Turkka ei mielestään ollut ”vuosikausiin nähnyt yhtä mittavaa ja korkeatasoista näytelmätoteutusta” – mutta ”Tulin kuitenkin samalla vakuuttuneeksi, että teatteri tällaisena on kuoleva taidemuoto.”³⁴²

Mitä Turkka tarkoitti? Hylkäsikö hän muodon, jonka suomalaisena mestarina häntä pidettiin? Pikemminkin mahdollisuusrakenne, jota hän oli käyttänyt urallaan 1960–1970 -luvulla – teatteritalossa toimimisen ja ajattelun artikuloimisen teoskontekstissa – näytti hylänneen hänet, kuten muutkin suomalaiset teatterintekijät. Turkka oli jo löytämässä uuden mahdollisuusrakenteen julkisen media-avaruuden ja populaaritaiteellisen sosiaalisen ulottuvuuden toimintatilojen suunnalta.³⁴³ Tämä ulottuvuus oli juuri kehityksessä 1980-luvun Suomessa. Tähän viittaa Turkan Learproduktion ohjausta koskeva lausunto.

Turkan mielestä Bergmannin Kuningas Lear on lisäksi suorituksena sen tasoinen ja laatuinen, että se puhuttaa vain teatterin asiantuntijoita. “Kun Herbert von Karajan johtaa jonkin sinfonian” [. . .] siinä on tapahtumassa jotain suurta, mutta sinfonia ei tule sen tutummaksi Karajanin johtamanakaan.” [. . .] “Maallikolle näytelmän uskoisin olevan lähinnä sarja nimiä: Bergman, Jarl Kulle, Dramaten.” [. . .] Henkilökohtaisesti Bergmanin Learin näkeminen sai siis Turkan lopullisesti vakuuttuneeksi siitä, että teatterilla ei ole tulevaisuutta tällä suunnalla. [. . .] “Mutta tällainen ei elätä tekijöitään ilman subventiota. Se ei saa uusia katsojia.” [. . .] Kun kysyn itseltäni, mitä uuden teatterin pitäisi olla, niin ajattelen tämän päivän lehdistöä, joka on ottanut Shakespearen aikaisen teatterin tehtävät: toimii hovin peilinä, neuvonantajana ja hovinarrina.”³⁴⁴

Turkan huomiot 1980-luvun yhteiskunnassa tapahtuneista heilahduksista johtivat hänen kiinnostukseensa heijastaa näitä ilmiöitä teatterin keinoin. Turkkalaisessa teatterissa ilmenivätkin ne heilahduksen aspektit, joita olen pyrkinyt kuvaamaan viidessä vaiheessa Turkan muutoskehityksessä: 1) työn ja uran epäjatkuvuuteen kuuluvat paineet ja niihin liittyvä henkinen kestävyys praksiksen tasolla; 2) taiteellisen

342 Torikka, *Ilta-Lehti*, 7.4.1984.

343 Vrt. Karvonen, *Helsingin Sanomat*, 24.2.2011: ”Politiikkaa voi ajatella populaaritaiteellisenä toimintana, jossa luodataan väen syvempiä tunteja ja yritetään muotoilla kansaan menevää retoriikkaa. Poliitikan ja populaarikulttuurin suhdetta tutkinut brittiprofessori John Street on todennut, että varsinkin populistinen politiikka on enemmän taidetta kuin tiedettä. Poliitikassakin voi olla kyse fanikulttuurista.”

344 Torikka, *Ilta-Lehti*, 7.4.1984.

teos-estetiikan merkityksen väheneminen ja henkilökohtaisen selviytymisen kappailun näkeminen praksiksen tasolla teatterillisena tapahtumana, johon liittyi *ylevyyden* vaakalaudalla olo; 3) median aistitilan valjastaminen teatterin toimintatilaksi ja populaariin mediakuvastoon sopivien teatterillisten elementtien käyttöönotto; 4) kommunikaation ylikorostuminen suhteessa perinteiseen taiteelliseen toimintaan; 5) ruumiillisen tilan tuottaminen taiteellisena ja yhteiskunnallisena mahdollisuutena.

Teatterikorkeakoulun johtokunnan kutsu ottaa vastaan rehtorin virka pelasti Turkan työtilanteen umpikujasta. Johtokunta oli päättänyt reagoida heti yllättäen avautuneeseen mahdollisuuteen saada sellainen rehtori kuin he juuri silloin tarvitsivat, kouluttajan, joka kykeni kasvattamaan oppilaat kohti demonstroitua fyysistä näyttelijäntyötä, ja olemukseltaan karismaattisen, näyttelijäopiskelijoita innostavan persoonan.³⁴⁵

Turkan motiivi ottaa vastaan rehtorin virka oli paradoksaalinen suhteessa tässä luvussa kuvaamaani heilahduksen dynamiikkaan: vakaan instituution käsite on vastakkainen hallitsemattomille heilahduksille. Nämä dynamiikat kuitenkin hahmottuivat esittävinä vasta niiden paikantuessa konkreettiseen muotoon. Turkan motiivi toimia koko 1960-luvulta alkaneen uransa ajan suurissa instituutioissa oli käsittäkseni perustunut siihen, että ne olivat antaneet mahdollisuuden saada hänen toimintansa näkyviin yhteiskunnallisessa puheavaruudessa. Turkan teatterin ruumiillisuus tarvitsi ja sai instituutiomaisen *säiliön*, jotta sen suhde valtaan hahmottuisi. Turkan kaudella itse Teatterikorkeakoulusta tuli tällainen *säiliö*.

345 Ks. Kallinen 2004, 70: ”Teatterikorkeakoulu tarvitsi näyttelijäntyön johtoon vahvaa persoonaa [ja taloudellinen mahdollisuus tähän syntyi, kun] korkeakoululle myönnettiin lopulta ensimmäinen professuuri. [. . .] [o]ikeaan aikaan Turka oli ajautumassa vaikeuksiin työnantajansa Helsingin Kaupunginteatterin kanssa.”

3 Työelämän esitys

3.1 Turkan Teatterikorkeakoulun työn esityksen tulkinnan lähtökohdat

Jouko Turkka toteutti Suomen Teatterikorkeakoulussa vuosina 1982–1985 korkeakoulun rehtorina teatterikoulutuksen uudistuksen ja herätti pitkän ja kiivaan kulttuurikeskustelun, joka ei ole vielä 2000-luvullakaan lakannut. Turkan argumentti oli soveltaa teatterikoulutukseen niitä ilmiöitä, joita hänen tulkintansa mukaan 1980-luvun Suomen yhteiskunnassa vallitsi. Tämän kontekstuaalisen yhteyden tarkoituksena oli palauttaa teatterin kyky käsitellä tavallisen ihmisen ongelmia: “Kulttuurin pitäisi antaa ihmisille eväitä hallita omaa elämäänsä ja näyttää arvoja siinä, mitä ja mistä ihmiset elää.”³⁴⁶

Turkka oli toiminut Teatterikorkeakoulussa näyttelijäntyön professorina vuodesta 1981. Mikään hänen antamissaan julkilausumissa 1980–1981 ei viitannut haluun ryhtyä kokopäivätoimiseksi teatterikouluttajaksi. Tästä syystä oletan, että Turkan ohjaajankiinnityksen päättyminen 1982 Helsingin Kaupunginteatterissa muodostui ratkaisevaksi sysäykseksi Turkan kauden syntyyn. Kun Teatterikorkeakoulun johtokunta kuuli Turkan kiinnittämättä jättämisestä, syntyi jäsenten keskuudessa nopeasti käsitys, että pyyntö, jota ei olisi aiemmin edes harkittu, saattaisi uudessa tilanteessa olla mielekäs: Turkka saattaisi suostua korkeakoulun rehtoriksi.³⁴⁷ Hän suostui rehtoriksi kuitenkin ainoastaan sillä ehdolla, että hänen kautensa tulisi kestäämään vain vuoden 1985 loppuun.³⁴⁸

Kontekstuaalinen yhteys 1980-luvun Suomen yhteiskunnan ja oman teatterikoulutustoimintansa välillä muodostui Turkan julkilausumien mukaan Teatterikorkeakoulun instituution kehittämisen johtoajatukseksi. Turkka oli havainnut Suomen yhteiskunnallisen transformaation johdosta tapahtuneet muutokset ja

³⁴⁶ Anttonen, *Kansan Tabto*, 12.3.1983.

³⁴⁷ Kallinen 2004, 70.

³⁴⁸ Anneli Ollikaisen mukaan Turkka määräiti jo sopimusta tehdessään kautensa kestoksi kaksi ja puoli vuotta. Ks. Ollikainen 1988, 18: ”[v]arsinaisesti hänen [Turkan] kautensa näyttelijöiden koulutuksen johtajana rajautui kevästä 1982 syysyyn 1985. Kautensa koulutuksen veturina Turkka määräiti niin lyhyeksi, että se pystyi säilyttämään dynaamisuutensa alusta loppuun.” Turkka itse viittasi rehtorinkautensa ennalta määrättyyn lyhyeen kestoan rehtorinkautensa linjanvetopuheessa. Ks. Siikala, *Helsingin Sanomat*, 29.8.1982: “Vierailuni on lyhyt, mutta jyrkkä”, naureksii Turkka, ja toteaa lupautuneensa tehtävään kahdeksi ja puoleksi vuodeksi.”

tehnyt johtopäätöksen, että sekä teatteritaiteen luonne ja siihen kohdistuvat vaatimukset että teatterin yhteiskunnalliset tehtävät tulisivat muuntumaan Suomen yhteiskunnallisen transformaation johdosta. Välittääkseen tietoa tästä työn luonteen rakenteellisesta muutoksesta ja valmentaa näyttelijäopiskelijoita työn uusiin ehtoihin Turkka materialisoi *tulkintansa* niistä näyttelijöiden harjoitusolosuhteiksi konstruoimalla silloisista olosuhteista Teatterikorkeakouluun eräänlaisen *todellisuussimulaation*. Muusta todellisuudesta eristettynä hän pyrki rakentamaan uuden kapitalismin olosuhteisiin sopeutuneita työtätekeviä subjekteja spesifisellä työnteon, näyttelijäntönnön alueella.

Uudistamissaan harjoitteluympäristön olosuhteissa hän pyrki tutkimaan teatterin nykiesityksen uudenlaisia mahdollisuuksia. 1980-luvun alussa syntynyt uusi mahdollisuusrakenne avasi uusia toimintatiloja, erityisesti mediaan ja sosiaaliseen praksiin yhteiskunnallisten toimintojen oikeutuksen ehtojen selvittämiseksi. Turkan toiminnassa voi havaita useita yhteisiä nimittäjiä *tulevaisuuden tutkimuksen* määrittämiin uhkiin ja varautumisen mahdollisuuksiin. Turkan havainto yhteiskunnassa tapahtuneesta muutoksesta tulee selkeästi esille Turkan vuonna 1982 aloittaman rehtorinkauden linjanvetopuheen kahdessa päälauseessa:

[O]lemme siirtyneet uuteen kulttuurikauteen, jossa vanhat valmiudet eivät enää päde.³⁴⁹

[N]ykyinen ammattietikka kulkee viisi vuotta ajastaan jäljessä. Oikean ja väärän rajat ovat siirtyneet.³⁵⁰

Laitosteatteritamme leimasi 1980-luvulla konservatiivinen suhtautuminen uuden kapitalismin alkavaan kehitykseen: teatteritoiminnan muotoja pyrittiin ylläpitämään aiemman kaltaisina ilman tuntuvia uudistuksia.³⁵¹ Sen sijaan Turkka piti radikaaleja uudistuksia välttämättöminä. Eron voi ilmaista Lucien Gerardin'in (1971) termein: 1) joko tulevaisuus ymmärretään menneisyyden toistona ja oletetaan, ettei siinä tapahdu merkittäviä muutoksia; tai 2) tulevaisuus ymmärretään toiston epä-

349 Siikala, *Helsingin Sanomat*, 29.8.1982.

350 Emt.

351 Vrt Mannermaa 1991, 200 – 201: ”[Pentti Malaskan (1983b, 1985, 1989, 1990) yhteiskunnan transformatiodynamiikan teorian hahmotuksen viitekehityksessä] [a]utokatalyyttisissa prosesseissa systeemi uusintaa itseään omien tuotoksiansa avulla.” Tämä tarkoittaa tuotantorakenteen pysymistä ennallaan.

jatkuvuuden ja laadullisten muutosten mahdollisuuden kautta.³⁵² Turka edusti jälkimmäistä asennetta ja Gerardin'in karkeassa jaottelussa *opportunistista suhtautumista tulevaisuuteen*: tulevaisuuden oletetaan menneisyyteen verrattuna sisältävän kvalitatiivisesti erilaisia piirteitä, ja yhteiskunnallisiin muutoksiin on pyrittävä sopeutumaan mahdollisimman hyvin.³⁵³ Mika Mannermaan mukaan tämä asenne yleistyi modernina teollisena aikakautena. Turkan toimintaa pidän perimmältään modernistisena, sillä siihen kuului yritys kontrolliin.³⁵⁴ Toisaalta Turkan ajattelu ja toiminta edustavat tulevaisuutta koskevassa suhtautumisessa myös Gerardin'in neljättä kehitysvaihetta, luovaa suhtautumista tulevaisuuteen: ihmiset luovat toimiessaan tulevaisuutta ja pääpaino ei ole tulevaisuuden ennustamisessa vaan erilaisiin vaihtoehtoihin varautumisessa ja uhkaavien ja toivottavien vaihtoehtojen hahmottamisessa.³⁵⁵ Innovaatiostrategiat Suomessa ovat Suomessa perustuneet juuri tämänkaltaiseen valmistautumiseen.³⁵⁶

Turkan kautta voi tulkita kokeiluna, jolla pyrittiin hahmottamaan teatterin tulevaisuuden kehitysvaihtoehtoja tavalla, jota voi kuvata tulevaisuudentutkija Edward Cornishin (1977) teoreettisen viitekehyksen termein: Turkan kausi 1) laajensi niiden viitekehysten alaa, jotka liittyvät päätöksiin teatterin tulevaisuudenkehityksestä, avustaen siten teatterin tavoitteiden ja toiminnallisten prosessien hahmottamisessa, 2) hahmotti erilaisista päätöksistä aiheutuvia uhkia ja mahdollisuuksia, osittain simuloimalla näitä omalla toiminnallaan, 3) tarjosi teatterin muotoa ja yhteiskunnallista *funktiota* koskeville ongelmanratkaisuille uusia vaihtoehtoisia lähestymistapoja ja 4) edisti valinnaisuutta päätöksenteossa lisäämällä teatterin tulevaisuutta koskevien näkemysten moninaisuutta.³⁵⁷

352 Mannermaa 1991, 17.

353 Ks. Emt., 18.

354 Emt.

355 Ks. Mannermaa 1991, 18–19. Vrt. Emt., 18: ”Kolmas suhtautumistapa perustui ajatukseen, että tulevaisuus on menneisyyden jatke ja sitä voidaan pyrkiä ennustamaan. [. . .] Tätä asennetta Gerardin kutsuu *sopeuttavaksi suhtautumiseksi tulevaisuuteen*.”

356 Ks. Ståhle & Wilenius 2006, 161: ”Strategisessa johtamisessa kysytään: Minkälaisia muutoksia toimintaympäristössä on tapahtumassa ja miten ne vaikuttavat yritykseen? Muutokset toimintaympäristössä on ennakoitava, ja niiden vaikutus yrityksen organisaatioon ja osaamiseen mietittävä. [. . .] Visionäärinen johtamisprosessin lopputuloksena syntyy tulevaisuudenkuva, joka asemoi yrityksen tulevaisuuden markkinoilla.” Ks. Ståhle & Wilenius 2006, 17: ”Jotta yritys pystyisi luomaan mielikuvia tulevaisuudestaan, sen täytyy tuntee toimintaympäristönsä ja olla herkkä tunnistamaan muutoksia. [. . .] Ympäristön elintärkeät signaalit saattavat liittyä arvomaailman muutoksiin, globaaleihin väestötrendeihin tai ympäristön muutoksiin.”

357 Vrt. Cornish 1977, 217–228; Mannermaa 1991, 20.

Turkka hylkäsi idean teatterista reaalisen maailman sisällä olevana ”toisena” fiktiivisenä maailmana ja lähestyi sekä teatteria että näyttelijäntyötä samalla todellisuussimulaation reaalitasolla kuin millä hän näki 1980-luvun Suomen yhteiskunnallisen praksiksen. Hän rakensi todellisuussimulaation avulla performatiivisesti maailmankuvallisia tekijöitä, jotka vastasivat hänen käsitystään ajankohtaisesta reaalitodellisuudesta ja maailmankuvaa säättävistä tekijöistä. Hän siirsi koulutustoimintaan muun muassa muuttuneen legitimaation ja aikakäsityksen. Hän jäljitti yhteiskunnalle luonteenomaisia kokemuksen prototyyppejä, tapahtumia, prosesseja, toimintoja, käytäntöjä ja käytöstapoja. Teatteri ja näyttelijät joutuivat oikeuttamaan esityksensä arkielämän sosiaalisen praksiksen ehdoin. Todellisuussimulaatio ei ollut naturalistinen rekonstruktio vaan rakenteellinen; arkitoiminnan tilasta sitä erotti eritoten ruumiillisesti läpieletty kohotettu ja reaalitodellisuutta tiheämpi olemisen taso, jolla näyttelijä ulottui maksimaaliseen kokemuksen tasoon kaikissa suhteissa. Scott Lashin (2002) mukaan tällaista tilaa voi tulkita brändejä tuottavaksi tilaksi, joka on kontekstiton, ei-mikään-konteksti.³⁵⁸

Tämä praksiksen taso sisälsi myös esittävän aspektin. Esittävyyttä koskeva Turkan teatterinäkemyksesi muistutti retorisen taiteentulkinnan esitysstrategiaa: katsoja voi havaita teatteritoiminnassa läsnä olevat rakenteet ja tunnistaa ne oman arkielämänsä rakenteiksi, hän voi myös kokea teatterin merkitykselliseksi sikäli kuin oppii näistä rakenteista havainnoimalla, miten näyttelijät saattavat joutua haastetuiksi esitettyjen rakenteiden ehdoin ja miten he voisivat niistä selviytyä.

Turkka informoi koulutustoimintaansa voimia säästämättä julkisuuteen, ja media innostui hänen lähtökohdistaan. Täten Turkka onnistui rakentamaan teatterin esitykselle mediasta uuden näyttämön, jossa koulutustoiminta joutui kansallisella tasolla huomion kohteeksi. Turkan 1980-luvun Suomen olosuhteiden simulaatio muodostui esittämisen muodoksi, jossa teatterillisuus laajeni teatteriesityksen kontekstin rajojen yli mediaan ja yleiseen keskusteluun ja pystyi vaikuttamaan yhteiskunnallisesti

358 Vrt. Lash 2002, 22–23: ”[L]ifted-out space of placelessness is a generic space. It is characterized not so much by a multiple of identities, but by an absence of identity (Auge, 1995). Its context is no context at all. [. . .] The ‘laboratory’ is such a generic place. Laboratory is ‘lifted-out’ from normal life. [. . .] In normal life, people do routine things. In laboratory life, they discover things; they invent things. [In new capitalism] more and more of normal life is becoming like laboratory life. [. . .] ‘Laboratories’ and ‘studios’ spread to more and more economic sectors. Life itself becomes increasingly like laboratory life. Like science, art descends from its autonomy to become techno-art and sell its prototypes on the market. [. . .] Studios make prototypes of symbolic goods for copyright. Note: studios do not just involve symbolic labour, as do offices. Studios invent symbolic goods. All intellectual property is lifted-out, is disembedded in comparison with real property.”

haastamisen, ”usuttamisen” ja julkisuuden keinoin. Promootion ja yleisön kiinnostuksen vuoksi myös opiskeluyhteisön yhteisöllisyydestä ja sen muodoista tuli teatterillinen näyttämö, joka herätti kiinnostusta reaalisella ja mediassa.

Urheilullisuus muodostui keskeiseksi metodiksi näyttelijäopiskelijoiden koulutusohjelmassa. Näyttelijät lenkkeilivät kouluun ja harjoitusten jälkeen kotiin, ja vielä illallakin he lenkkeilivät. Tai näin tuli Turkan mukaan tehdä, ja jotkut opiskelijat myös tekivät näin.³⁵⁹ Harjoitustoiminta yhdistettiin koetuksellisiin fyysisiin ja psyykkisiin suorituksiin, estetiikka ruumiillistui voimakkaasti – ja koko instituutio tuli tunnetuksi ”urheilijakorkeakouluna”.³⁶⁰

Tutkimukseni aineisto osoittaa, että Turkan aikana Teatterikorkeakoulun instituution organisaatio ja näyttelijäntöön pedagogia sisälsivät useita rakenteellisia piirteitä, jotka ovat samankaltaisia kuin ne, joita Sennett määrittää uuden kapitalismin ja McKenzie suorituksellisuuden kulttuurin (*the age of performance*) rakenteiksi. Tulkinta perustuu havaintooni uuden kapitalismin ja Turkan kauden työkulttuurien dokumentaation samankaltaisuudesta. Uuden kapitalismin työpaikasta Turkan kausi erosi siten, että rakenteet olivat teatterillisessä ja korostetun ruumiillisessa muodossa: opiskelijoille luotiin mielikuva oikeutuksen kriteereistä ja kulttuurisista normeista, joihin 1980-luvun Suomessa oli Turkan itsensä tulkinnan mukaan siirrytty. Vuoden 1981 näyttelijäntöön professuurin linjapuheen teesinomainen fraasi ”aikamme arvostaa energiaa” on yhteensopiva Jon McKenziä näkemyksen kanssa, että tehokkuus (*efficacy, efficiency, effectiveness*) on muodostunut länsimaisessa kulttuurissa 1950-luvulta lähtien kasvavassa määrin yhteiskunnallisten toimintojen legitimaation pääkriteeriksi.³⁶¹ Esimerkiksi urheilun omaksumista ruumiillisen näyttelijäntöön estetiikaksi voi tulkita menetelmäksi tuoda koulutustoimintaan tehon ja suorituskyvyn estetiikkaa ja sen legitimaatiota, sillä urheilussa on keskeistä suorituksellisuus ja mitattava teho.³⁶² Turkan organisaatiouudistusta, joka tapahtui samanaikaisesti 1980-luvun Suomen talouden organisaatioiden rakennemuutok-

359 3tMc, NTNA-haastattelu, 18.10.2008.

360 Kallinen 2004, 75.

361 Ks. McKenzie 2001. McKenzie analysoi suorituksellisuuden kokonaisvaltaisuutta jakamalla kulttuurin analyysinsä kolmeen segmenttiin, kulttuuriseen esitykseen (johon myös teatteri kuuluu), organisatoriseen suoritukseen (työn ja hallinnon organisaatiot), sekä teknologiseen esitykseen. Näiden kaikkien uudet paradigmat edustavat suorituksellisuuden legitimaatiota, jossa kullakin segmentillä on oma tehokkuuden muotonsa, joka on niiden legitimaation kriteeri: *efficacy, efficiency, effectiveness*. McKenziä huomio on tehokkuuden itseisarvoisuudessa suorituksellisuuden aikakauden eetoksessa. Vrt. Ståhle & Wilenius 2006, 183: ”[Lu]ovan tietopääoman keskeinen elementti on juuri energia.”

362 McKenzie 2001.

sen myllerryksen kanssa, voi tulkita pyrkimykseksi toimia samankaltaisesti kuin talouden organisaatiot: Turkan pani korkeakoulutusorganisaation käyttäytymään samalla tavalla kuin uuden kapitalismin talouden instituutiot, jotka järjestivät organisaatiouudistusten myllerryksiä todistaakseen olevansa sijoittajille dynaamisia ”institutionaalisen arkkitehtuurin viehätysvoimalla”.³⁶³ Samalla korkeakoulusta tuli uusien työn paradigmojen toteuttamisen tila siihen tapaan kuin Sennett ja McKenzie sen määrittävät sillä seurauksella, että näyttelijäopiskelijoiden tilanne korkeakoulun sisäisessä ympäristössä muuttui rinnasteiseksi uskentalistisen työtekijän tilanteen kanssa. Arkielämän tilanteiden tasolla toteutunut teatterillisuus oli samankaltaista molemmissa ympäristöissä. Todellisuudessa opiskelijoiden identiteetti oli kuitenkin erotettavissa tästä teatterillisesta identiteetistä. Tämän eron perusteista myöhemmin tässä luvussa, kun käsittelen opiskelijoiden tulkintoja opiskeluajastaan.

Turkan Teatterikorkeakoulun toiminnan voi siis tulkita omaksuneen normeja, jotka ”vaelsivat” 1980-luvun Suomessa yrityselämästä muihin konteksteihin.³⁶⁴ Mika Mannermaan mukaan nämä ovat nimenomaan tietoyhteiskunnan normeja.³⁶⁵ Uusien normien ja rakenteiden tuomisen teatterikoulutukseen johdosta Turkan Teatterikorkeakoulu oli aktiivinen osa yhteiskunnallista prosessia. Tämän Mannermaa määrittää *evolutionaarisen kehitysnäkemyksen* viitekehyksessä uuden yhteiskuntavaiheen alkamiseen liittyväksi *emergenssiksi*: ”[u]usi yhteiskuntavaihe luo aivan uusia emergenttejä teknologisia, taloudellisia ja yhteiskunnallisia ilmiöitä.”³⁶⁶ Mannermaan mukaan aiempien yhteiskuntavaiheiden rakenteet eivät katoa uuden yhteiskuntavaiheen emergenssin myötä, mutta uudella vaiheella on taipumus tehdä

363 Sennett 2007, 43.

364 Anu Kantola käyttää Edward Said'in (1983) teorian termiä ”vaeltaminen” määrittäessään yritysmaailman sanaston siirtymistä muihin konteksteihin. Turkan ”muutoksen puhe” samastuu retorisesti 1980-luvun Suomen hegemoniseen ”muutoksen puheeseen”. Vrt. Kantola 2006, 159: ”Yrityksissä yleistyi 1980-luvulla muutosta korostava puhe. Sanoma Oy:ssä tilanne tiivistettiin vuonna 1980 seuraavasti: ’Nopeasti ja yllättävästi muuttuvissa olosuhteissa on kaiken yritystoiminnan ongelmaksi muodostunut halumme ja kykymme nopeasti sopeutua uuteen tilanteeseen ja vastata uusiin haasteisiin.’ Vuonna 1982 viesti puolestaan kuului: ’Koko toimialaamme perinteisesti vaivannut hidaskäisyys, jäykkyys ja muutosalttiuden puute ovat nyt lopullisesti väistymässä.’ Vrt. Turkan retoriikka: Ollikainen 1987, 197: ”Nopeasti vaihtuvissa teatterisuhdanteissa kaavamaisesti omaksuttu ammattitaito on vanhentunut kun se on koossa. [. . .] [a]joittainen uudistumisen välttämättömyys on luonnollista.”

365 Ks. Mannermaa 2009, 161–172; vrt. Lash 2002, vii–xii.

366 Mannermaa 2009, 164.

vanhat rakenteet kaltaisikseen.³⁶⁷ Turkan kauden teatteritoiminta todellakin säilytti teatterityön perustavat rakenteet, ja ne ilmenivät päivittäisessä teatteritoiminnassa. Mutta korkeakoulun suhteessa esittävyteen ilmeni kuitenkin uusi taso, joka reflektoi tietoyhteiskunnan esittämisen logiikkaa ja tekniikoita. Tämä taso erotti Turkan kauden teatterikoulutustoiminnan muusta 1980-luvun Suomen teatterista.

Käsitän Turkan tarkoituksena olleen, että Teatterikorkeakoulu simuloisi samantyyppisiä rakenteita kuin 1980–2000 -lukujen työelämä historioitsija Juha Siltala (2004) määrittämänä ja että tämä perustuisi arkipäivän käyttäytymistä koskeviin havaintoihin, joiden Turka tulkitse refleктоivan työkuulttuurin muutoksia. Turka kommentoi *pärjäämisen* kulttuurin esiinnoosua jo vuonna 1977:

Meidän yhteiskunnassamme ei ole näkyvää sortoa. [. . .] Ihmiset on saatu piiskaamaan itse itseään: on pärjättävä.³⁶⁸

Siltalan mukaan työn luonne muuttui Suomessa vähitellen pysyvistä pätkätyöksi 1980–2000 -lukujen aikana. Työpaikan subjektiivinen epävarmuus lisääntyi ajanjaksolla 1985–1995, ja työsuhteet muodostettiin usein ”tarvittaessa töihin-periaatteella”: ”Epävarmuuden tuotti keskinäinen vertailu, ei niinkään työsuhteen muoto.”³⁶⁹ Kilpailu kiristyi työnjohdon tarkoituksellisen strategian vuoksi.³⁷⁰ Alkoi korostua työntekijän jatkuva ”koeajalla olo”.³⁷¹ Työntekijästä tuli ”työnsä myyjä”.³⁷² Työelämään levisi eteenpäin suuntautuva ilmapiiri, jossa tekeminen ja aikaansaaaminen koettiin tärkeänä, ja samalla työpaikkojen henkisestä ilmastosta tuli raskas, ”lausumattomien ja ilmassa roikkuvien uhkausten kyllästämä”.³⁷³ Siltala määrit-

367 Ks. Mannermaa 2009, 164–165: ”*Uudella vaiheella on taipumus tehdä edeltäjänsä kaltaiseksi*: teollinen yhteiskunta ’*teollisti*’ maatalouden (traktorit, puimurit, suuret tilakoot [. . .] tietoyhteiskunta on muuntamassa savupiipputeollisuutta entistä älykkäämmäksi, ’informatilisoi teollisuuden’ Manuel Castellsin termein. *Vallitseva teknologinen ja tuotannollinen malli omaa tendenssin levittäytyä myös ’spatiaalisesti*. [. . .] Tietoyhteiskunta on parhaillaan levittämässä teknologisia ja taloudellisia mallejaan myös varsinaisen talouden ulkopuolelle kaikkialle yhteiskuntaan. Esimerkiksi keskustelussa kunnallisten toimintojen ulkoistamisesta, verkostoitumisesta, ei-hierarkkisuudesta, nopeudesta ja tehostamisesta on kyse juuri tästä.”

368 Hytönen, *Helsingin Sanomat*, 16.10.1977.

369 Siltala 2004, 222.

370 Ks. Emt., 222: ”Vuonna 1994 kilpailuhengen arvioi kiristyneen 38 % suomalaisista työntekijöistä, vuonna 2000 28 %.”

371 Vrt. Emt., 224: ”Työntekijöillä on vastuu, mutta ei enää sitä tasavertaista neuvotteluasemaa, johon pohjoismaalaisella mallilla aikanaan yllettiin. Nykyään töissä ollaan elinikäisellä koeajalla. Saneerausten jälkeen pelkkä työpaikan säilyttäminen ehdoilla millä hyvänsä tuntuu työntekijästä jo saavutukselta.”

372 Vrt. Siltala 2004., 7.

373 Emt., 222.

tää työelämässä tapahtuvaa jatkuvaa työntekijän testausta termillä ”hyperkilpailun ihmiskoe”:

[a]hkerankaan työn avulla ei voi enää vapautua pakkotahdistista ja putoamisen pelosta. Puuttuu se kunniallinen keskitaso, jossa voisi olla itseensä tyytyväinen kohtuullisten työsuoritusten varassa. [. . .] Vaihtoehtoiksi on yhä selvemmin asetettu joko jatkuva näyttäminen terveyden, perheen ja ihmissuhteiden kustannuksella tai putoaminen kunnan töistä – sekä terveyden, perheen ja ihmissuhteiden kustannuksella.³⁷⁴

Käsittääkseni Turkka tarkoitti Siltalan dokumentoimia työkuultuurin muutoksia todetessaan, että teatterin on pystyttävä vastaamaan ”ajan kehitysilmioon”, trendiin, johon kuului vanhojen aitojen kaatuminen työelämässä ja siitä seuraava itsetunnon säilyttämisen ja paineiden kestämissä muodostuminen yksilön keskeiseksi ongelmaksi.

Itsetuntoa ja paineiden kestämissä opetus etsii. Se liittyy Turkan mukaan ajan trendeihin. [. . .] Vanhat aidat kaatuvat työelämässä. [. . .] Teatterin ja ennen muuta näyttelijän on pystyttävä vastaamaan ajan kehitysilmioon, lunastettava paikkansa näyttämöllä tämän päivän katsojan edessä.³⁷⁵

Turkan koulutustoiminnassa toteutetun rakennemuutoksen vauhti ja dynaamisuus projisoi korkeakouluun kokemuksen länsimaisen yhteiskunnan kehityksen vauhdista, mitä sosiologi Ulrich Beck kutsuu ”huippunopeaksi teolliseksi dynamismiksi”³⁷⁶ ja mitä Mannermaa määrittää seuraavalla tavalla:

Modernin ajan ihminen kokee elämänsä jatkuvassa muutoksessa. ”Vain muutos on pysyvää”, on aikamme kuluneimpia fraaseja. ”Kaikki muuttuu”, mikä näkyy erityisesti teknologiassa ja kuluttamisessa.³⁷⁷

Turkan pyrkimyksenä oli valmentaa opiskelijoita tämänkaltaiseen nopeaan aikäsäilykseen ja opettaa heille keinoja säilyttää minuutensa myös olosuhteissa, jotka jättävät subjektin ajalehtimaan oman onnensa nojaan. Urheilu oli yksi keino: aina oli

374 Emt., 221.

375 *Helsingin Sanomat*, 3.3.1983.

376 Beck 1995, 13.

377 Mannermaa 2009, 11.

mahdollista rakentaa yksilöllistä minuutta urheilullisen suorituksen avulla. Vaikka urheilu tuntuukin tiettyyn yhteiskunnalliseen ongelmaan yksinkertaiselta ratkaisumallilta, sen tietoista käyttöä ja merkitystä voi tulkita Mannermaan termein:

Kehitys johtaa kohti yhä monimutkaisempaa yhteiskuntaa, joka on myös riskiyhteiskunta. Tarvitaan [. . .] eräänlaista *simpelism*in filosofiaa, jotta ihmisten päät pysyvät kasassa ja yhteiskunta koossa.³⁷⁸

3.2 Organisatoriset muutokset Teatterikorkeakoulussa Turkan kaudella

Turkan teatterikoulutuksen organisaation voi havaita ottaneen vaikutteita 1980-luvun Suomen talouden eikä niinkään teatterin organisaatioista. Sennettin mukaan uuden kapitalismin kulttuuriin siirryttäessä talouden organisaatiot purkivat jähmeän konstruktion, eritoten sen *Bildung*-rakenteen.³⁷⁹ Mannermaan mukaan 1980-luvun alusta lähtien on instituutioiden organisaatioiden kehitys suuntautunut teollisen aikakauden hierarkisesta *Bildung*-rakenteesta organisaatorakenteisiin, jotka pyrkivät simuloimaan orgaanisia aivoja.³⁸⁰ Tällöin on korostettu joustavuutta ja kykyä nopeisiin muutoksiin ja horisontaaliseen verkostoitumiseen.

Turkka purki 1960–1970 -luvuilla Teatterikorkeakoulussa vallinneen opiskelun *Bildung*-tyyppisen ennaltamäärätyn etenemisjärjestyksen rakenteen, jossa opiskelijan oppiminen eteni hitaasti kuin tikapuiden askelmalta askelmalle siirtyen.³⁸¹

378 Emt., 9.

379 Sennett 2007, 32–40.

380 Vrt. Siikala, *Helsingin Sanomat*, 1.9.1981: ”[n]äyttämöllä ei [. . .] paljoa kerro [näyttelijän] yleinen viranhaltijana toimimisen ominaispaino.” Vrt. Mannermaa 2009, 166: ”[T]osiasiallinen pätevyys ja luovuus haastavat instituutiot, muodolliset virat ja asemat. [Tietoyhteiskunnan rakenteellinen] [M]etafora on mieluummin orgaaniset aivot kuin mekaaninen koneisto.” Vrt. Emt.: ”[T]ietojen [. . .] mallit vasta etsivät suuntiaan, mutta jo nyt voidaan arvioida, että avainsanoja tulevat olemaan *verkostot* hierarkioiden sijaan ja *joustavuus sekä nopeat muutokset* jäykkyuden ja hitauden sijaan. *Monisektoraaalisuus ja systeemiajattelu* korvaavat sektoraaalisen ajattelun, *horisontaalisuus* vertikaalisuuden ubiikissa tietoyhteiskunnassa. *Tosiasiallinen pätevyys ja luovuus* haastavat *instituutiot, muodolliset virat ja asemat*. Metafora on mieluummin *orgaaniset aivot* kuin *mekaaninen koneisto*.” Vrt. Stähle & Wilenius 2006, 166: ”Uudistumiskyky on verrattavissa minkä tahansa orgaanisen elion asteittaiseen kehittymiseen ja vallitseviin olosuhteisiin sopeutumiseen.”

381 Ks. Ollikainen 1988, 19: ”Seitsemänkymmentäluvulla nelivuotiseen koulutusohjelmaan luotu etenemisjärjestys tutusta ja turvallisesta kotimaisesta nykydraamasta lähimenneisyyden realistien kautta klassikoihin ja takaisin oppilaiden nykyhetken hylättiin samalla kun luovuttiin tiukasta vuosikurssisidonnaisuudesta.”

Purettiin myös opiskelijoiden jako vuosikursseihin.³⁸² Kun hitaan etenevyyden luomasta turvallisesta sosiaalisesta viitekehystä luovuttiin, opiskelijat jäivät oman olemuksensa varaan.³⁸³ Näin he ruumiillistivat uuden kapitalismin tilanteen, jossa subjektin täytyy luoda olemassaolonsa merkitys itse oman toiminnan kautta, muutahan tukea ei ole.³⁸⁴ Turkan näyttelijäkoulutusta koskeva retoriikka todistaa, että tukevien viitekehysten riistäminen opiskelijoilta ja vain heidän oman aktiivisuutensa säilyttäminen oli Turkalta tarkoituksellista:

Näyttelijöiden avuttomuuden siirtäminen mahdollisimman varhaiseksi on se muutos, jonka minä olen toteuttanut. Ja minä olen sen tehnyt.³⁸⁵

Lyotard on todennut, että postmodernin subjektin positiossa ”itse ei paljon paina”,³⁸⁶ mutta Lyotardin mukaan postmodernikin yhteiskunta kuitenkin tarjoaa mahdollisuuksia ”itsen” määrittelyyn vaikka riistääkin aiemmat viitekehukset. 1980-luvun Suomessa rakennemuutos sekä purki aiemman että rakensi tilalle uuden, tehon ja suorituskyvyn retoriikkaan perustuvan viitekehysten. Turkan koulussa tapahtui sama siirtymä. ”Itsen painon määrittelyyn” tarjottiin tilalle niitä viitekehkyksiä, joita tarjooivat Sennettin mukaan myös uuden kapitalismin työelämän instituutiot. Turkan instituutio alkoi toimia samalla periaatteella kuin uuden kapitalismin työorganisaatiot, joissa työntekijöiden motivointi perustuu kilpailun julistamiseen avoimeksi ja tuloksetko tapahtuu kilpailuttamalla työntekijöitä ja tiimejä ja palkitsemalla voittajat. Tämän voi tulkita myös valmennukseksi tuleviin olosuhteisiin.³⁸⁷ Omat havaintoni vahvistivat, että Turkka vaati näyttelijäopiskelijoiltaan nopeaa reagoitua mihin ta-

382 Ks. Ollikainen 1988, 19: ”Vain muutamia lähinnä tiedollisia oppiaineita lukuunottamatta kurssijako kolmena ensimmäisenä opiskeluvuonna purettiin. Neljäs vuosikurssi eli omaa itsenäistävää elämäänsä, mutta kaikki muut näyttelijäopiskelijat muodostivat korkeakoulun teatterin näyttelijäkunnan, joka jakaantui eri työjaksoissa toteutettaviin esityksiin. Samassa esityksessä saattoi näin ollen olla näyttelijöitä kolmelta eri vuosikursulta.”

383 Vrt. Goffman 1974, 378–379.

384 Ks. Lyotard 1985, 29: ”[s]uurten narratiivien särkyminen [. . .] johtaa seikkaan jossa jotkut tutkijat ovat nähneet yhteiskunnallisen yhteyden purkautumisen ja yhteiskunnallisten yhteisöjen siirtymisen tilaan, jossa ne ovat pelkkää absurdiin brownilaiseen liikkeeseen saatettujen yksittäisten atomien massaa. Moisesta ei kuitenkaan ole kyse: tuntuu kuitenkin, että tällainen näkemys on sidoksissa kadonneen ’organisen’ yhteiskunnan esittämiseen paratiisina.” Vrt. Kantola 2006, 171–173: ”[K]un kilpailuvaltion retoriikassa kuvataan valtion suhdetta kansalaisiin, tärkeimmäksi käsitteeksi nousee kannustaminen.”

385 Ollikainen 1988, 90.

386 Lyotard 1985, 29.

387 Ks. Sennett 2007, 12, 53.

hansa vaatimuksiin ja kykyä selviytyä voimakkaissa henkisisä paineissa fyysisesti ja henkisesti rasittavista tehtävistä:

Heillä on oltava entistä suurempi kyky kestää paineita, teatterielämän darwinismia, roolijaossa tapahtuvaa luokittelua isojen ja pienten roolien antagonistiseen maailmaan.³⁸⁸

Turkan visio oli se, että saapuvassa vaihtuvien roolien darwinistisessa työelämässä ei ole mitään pysyvää estetiikkaa vaan jatkuva uusiutumisen ja jaksamisen pakko:

Olennaista ei ole havitella vakiintunutta osaamisen varastoa, vaan kyky hankkia mahdollisimman nopeasti kunkin produktion vaatimat erityistaidot. Tämä vaatii opiskelun muuttumista kokopäivätoimiseksi taiteilija-ammatin harjoittamiseksi, jossa ammatillinen kehittyminen on opiskelijan omalla vastuulla.³⁸⁹

Turkan postulaatti ”ammatillinen kehittyminen on opiskelijan omalla vastuulla” merkitsi juuri kokemusta kilpailusta ja siitä ettei kukaan auta ja mikään viitekehys ei tue. Työelämää koskevan retoriikan toimeenpanon seurauksena Turkan kaudesta muotoutui eräänlainen *todellisuussimulaatio*, teatterillinen maailma, jossa vallitsivat 1980-lukulaiset arvot tai Turkan *tulkinta* niistä. Koska Turka toi julki toteuttamansa muutokset ja suuntasi ne esitykseksi tuon ajan yleisölle, pidän tätä todellisuutta esittävänä ja Virnon termein *spektaakkelina*.³⁹⁰ Phillip B. Zarrillin (2008) kognitiivisen näyttelijäntyön teorian termein voi Turkan rakentamia olosuhteita tulkita myös suoritussympäristöksi ja näyttelijäopiskelijoiden näissä olosuhteissa rakentunutta sensorista järjestystä sekä esteettiseksi että yhteiskunnalliseksi eleeksi. Zarrillille näyttelijän omaksuma järjestys on *Gestalt*, jonka sisältö tarkoittaa tässä yhteiskunnallista järjestystä. Se on humaanin eläimen hahmotus siitä, millaista on oleskelu tietyissä ympäristössä.³⁹¹ Turkan ruumiillisuus oli rakenne, *Gestalt*. Opiskelijat omaksuivat Turkan omaksuman tavan oleskella yhteiskunnallisessa ympäristössä.

[a]ina kun näyttelijä esiintyy, hän epäsuorasti esittää näyttelämisen ’teorian’ – kokoelman konventioiden ja tyylin omaksumisesta, jotka ohjaavat hänen

388 Siikala, *Helsingin Sanomat* 29.8.1982.

389 Ollikainen 1988, 18.

390 Virno 2006, 62–65.

391 Zarrilli 2008, 646.

esitystään, toimintojen rakenteen, joita hän esittää, muodon, jonka nuo toiminat saavat (henkilönä, roolihenkilönä, toimintojen sekvenssinä, kuten performanssissa) ja suhteen yleisöön. Tieto, joka välittyy missä tahansa näyttötelemisen 'teoriassa' on historiallisesti ja kulttuurisesti muutuva kokoelma omaksutuista käsityksistä ruumiista, mielestä, niiden suhteesta, "itsen" luonteesta, "sisäisestä" kokemuksesta, joita näyttelijä tekee [. . .] näyttelijä saapuu spesifiseen suhteeseen muodon/rakenteen kanssa [joka on] mahdollisuuksien horisontti (joka mahdollistaa havaita) ympäristön tarjoamat mahdollisuudet (*affordances*) [. . .] Tämä [sensorimotorinen] havainto tulee tästä syystä ajattelun tavaksi maailmasta koska sen suuntautunut maailmaan ja on siitä syystä maailmaa käsittelevä. ³⁹² Havaitsemisen aktissa me saavumme suhteeseen; havaitsija on aina aktiivinen tiettyssä ympäristössä. ³⁹³

Määritän "ajan" käsityksen muutoksen Teatterikorkeakoulun suoritusympäristössä erittäin kontekstuaaliseksi ja maailmankuvaa säätäväksi tekijäksi. Se oli eri aikaa kuin Sennettin mukaan sosiaalisen kapitalismin keskiössä ollut "[p]itkäjänteinen, kasautuva ja ennen kaikkea ennustettava aika", jota edustivat kiinteät ja pysyvät toiminnot. ³⁹⁴ Turkan kausi muutti teatterikoulutuksen ajankäsityksen uuden kapitalismin mukaisesti nopeaksi ja pirstaloituneeksi. ³⁹⁵ Kuten olen johdannossa todennut, ajankäsitys on maailmankuvaa säätävä tekijä, ja sen säättäminen johtaa useisiin muihin muutoksiin sen ollessa dialogissa muiden maailmankuvan tekijöiden kanssa. Tällainen pienestä muutoksesta aiheutuva kumuloituva kehitys eri konteksteissa toteutui Teatterikorkeakoulussa. Voimme havaita että Turkan nopeutta ja joustavuutta koskevat postulaatit ovat dialogissa ajankäsityksen muutoksen kanssa, ja sama koskee useita muita seikkoja hänen pedagogiansa. Kyseessä on heilahdusmainen prosessi, jossa pieni muutos aiheuttaa isoja muutoksia.

3.3 Ei ammattitaitoa vaan selviytymistä

Turkan tulkinnan mukaan näyttelijä ei menestyäkseen työelämässä tarvinnut niinkään ammattitaitoa sanan varsinaisessa mielessä, sillä teatterin tekemisen olosuhteet olivat muuttuneet niin vaihteleviksi, ettei kategorista käsitettä "ammattitaito" enää ollut. ³⁹⁶ Vaihtelevien olosuhteiden vuoksi opiskelijat tarvitsivat

392 "[A] way of thinking about the world because it is 'directed toward' and therefore about the world."

393 Zarrilli 2008, 635, 645 ja 646. Suomennus tekijän.

394 Sennett 2007, 28.

395 Vrt. Emt., 10.

396 Ollikainen 1988, 16 ja 197.

pysyvän tekniikan sijaan selviytymiskykyä, muuntautumiskykyä sekä spesifejä ominaisuuksia, joiden avulla esittäjä kykeni erottumaan muiden esittäjien joukosta ja kilpailemaan heidän kanssaan. Turkka ymmärsi näyttelijän samansuuntaisesti kuin 2000-luvun uudessa taloudessa ymmärretään ”tuote”. Näyttelijöiden kilpailu ammattikentällä oli verrattavissa tuotteiden väliseen kilpailuun. Ennen Turkan kautta oli opetus Teatterikorkeakoulussa rakentunut tiettyjen pysyvien ammattilisten taitojen opettamisen perustalle. Turkka rikkoi tämän opetuksen perustan ja artikuloi tämän pyrkimyksensä vuonna 1982 rehtorinkautensa linjapuheessa:

Kun koulun päätavoitteena on pitkään ollut ”antaa valmiuksia” tai ”perehdyttää johonkin”, aion keskittyä oppilaiden erityiskykyjen kehittämiseen ja niiden hankkimiseen. Heidän on hallittava oma instrumenttinsa.³⁹⁷

Elinikäistä tekniikkaa ei ole. Ilman kykyä nopeasti hankkia tarvittava tekniikka ja kykyä keksiä tai omaksua tarvittava esteettinen periaatevarasto, ei näytä mahdolliselta saavuttaa sitä mitä nyt tavoitellaan.³⁹⁸

Nopeasti vaihtuvissa teatterisuhdanteissa kaavamaisesti omaksuttu ammattitaito on vanhentunut kun se on koossa.³⁹⁹

Mistä Turkka sai tämän idean? Turkan premisseille ei löydy vastinetta 1980-luvun suomalaisesta teatterielämästä: tietääkseni kukaan muu ei ollut esittänyt, että näyttelijälle ei kannattaisi enää opettaa yhtä ainutta ammattitaitoa ja että teatterin tekemisen olosuhteet olivat muuttumassa huomattavasti vaihtelevammiksi kuin aikaisemmin. Sen sijaan vastaavuuksia Turkan näkemykseen löytyy runsaasti vuosien 1980–2000 sosiologisessa tutkimuskirjallisuudessa esiintyvistä toteamuksista työn luonteen muutoksista. Tarkastelemalla esimerkiksi Sennettin näkemystä yleisestä työelämän muutoksesta voidaan löytää peruste Turkan motiiville: Sennettin mukaan käsityöläismäisen ammattitaidon perinteinen käsitys on joutunut kriisiin ja uuden kapitalismin työssä taidot koetaan yhä lyhytikäisemmiksi ja osaamis pääoma on muuttunut yhä katoavaisemmaksi, koska organisaatiot joutuvat yhä nopeammin reagoimaan markkinoiden vaihteleviin tarpeisiin.⁴⁰⁰ Uuden kapitalismin yritysten nopeasti vaihtuvat olosuhteet eivät kannusta ammattitaidon hankkimiseen:

397 Siikala, *Helsingin Sanomat*, 29.8.1982.

398 Ollikainen 1988, 197.

399 Emt., 16.

400 Sennett 2007, 91.

Mitä paremmin yksilö ymmärtää, miten jokin tehtävä suoritetaan hyvin, sitä enemmän hän kantaa siitä huolta. Lyhytkestoisiin liiketoimiin ja jatkuvasti vaihtuviin tehtäviin perustuvat instituutiot eivät suosi moista syvällisyyttä. [. . .] Kykyjen syventäminen käytännön työelämässä on jyrkässä ristiriidassa instituutioiden kanssa, jotka haluavat ihmisten vaihtavan kaiken aikaa tehtävästä toiseen.⁴⁰¹

Turkan tulkinnan mukaan 1980-luvulla freelance-teatterityöntekijän ammatinharjoittamisen olosuhteet nähtävästi olivat samankaltaiset kuin mitä Sennett 20 vuotta myöhemmin on esittänyt uuden kapitalismin työstä. Termi *instrumentti*, jolla Turka vuoden 1982 linjapuheessaan määrittä näyttelijää, ei tarkoittanut näyttelijää taiteellisenä instrumenttina vaan näyttelijän oppimisen ja omaksumisen prosesseihin liittyviä kognitiivisia taitoja paljon yleisemmässä mielessä kuin vain teatteritaiteen kontekstissa: omaksumiskykyä, joustavuutta, kykyä hylätä vanha ja omaksua tilalle uusi. Voi kiteyttää hieman kärjistäen: Turkan korkeakoulussa ei opetettu taiteen tekemistä vaan työntekijyyttä ja työelämästä selviämistä hyvinkin nykyaikaisin termein, joihin kuului muun muassa jatkuvan uudelleen kouluttautumisen vaatimus:

On siis ratkaisevaa omaksua tekniikkaan sellainen suhde, että ajoittainen uudistumisen välttämättömyys on luonnollista. Tätä ei kukaan asioita ymmärtävä pidä teknisen koulutuksen ja osaamisen halventamisena.⁴⁰²

Lisäksi paineita työntekijälle loi Turkan mukaan se että nuorilta ihmisiltä vaadittiin tekoja, joita aiemmin oli totuttu odottamaan vanhemmilta pitkän työuran tehneiltä työntekijöiltä:

On vain nuorena pystyttävä teknisesti samaan kuin vanhat mestarit ukkoina: Juniorin on juostava yhtä kovaa kuin Paavo Nurmen parhaimmillaan, jos tahtoo uudeksi Paavo Nurmeksi. Lapsi rakentaa radion, joka vei keksijältään ihmisiän.⁴⁰³

Näyttelijäopiskelijat sisäisivät Turkan tulkinnan ammatinharjoittamisen reaalityodellisuudesta. Korkeakouluun luodut olosuhteet pakottivat päivittäiseen uudistu-

401 Sennett 2007, 100–101.

402 Ollikainen 1988, 197.

403 Emt.

miseen ja jatkuvaan taitojen päivittämiseen ja kykyjen todistamiseen erittäin nopeasti lyhyellä aikaperspektiivillä.

Turkan opetustoiminta harjoitti näyttelijöiden muuntautumisen, joustavuuden ja sopeutumisen kykyjä. Tässä koulutusohjelmassa ainoa pysyvä ammattitaito oli kyky sopeutua äkkijyrkkiin muutoksiin. Ne sisällytettiin opittavana asiana opetus suunnitelman rakenteeseen. Vuoden 1982–1983 opetusoppaassa määriteltiin tämä opetuksen rakenne, ja sen tiesivät kaikki opiskelijat:

Työjaksojen tavoitteet olivat tietoisesti vastakkaisia, koska tarkoituksena oli tutustuttaa opiskelija eri teatterikäsitteisiin, eri näyttelijänammatteihin.⁴⁰⁴

Työn aikaperspektiivin nopeutumista Turkan pedagogiassa ilmentää, että opiskelijoilta vaadittiin päivittäisissä harjoituksissa valmista suoritusta heti kun esittämistä koskeva tehtävä oli heille impulssina annettu. Opetuksen aikaperspektiivi oli nopea ja hektinen, rinnasteinen uuden kapitalismin työille. Turkka ei järjestelmällisesti antanut näyttelijäopiskelijoille aikaa valmistautua vaan halusi aina tuloksen välittömästi. NTNA-haastattelussa näyttelijäopiskelija 9M kuvasi aikarytmin nopeutumista *Bildung*'in tapaisesta järjestelmällisyydestä shokkimaisena kokemuksena.

Mä tulín maailmasta, jossa analysoitiin tarkkaan, keskusteltiin. Se oli semmost pehmeätä tekstin ja roolien käsittely. [. . .] Aikaisemmissa [Teatterikorkeakoulun näyttelijäntöön] pyrkimisissä [näyttelijä] Eila Rinne oli ollut johtamassa pyrkimisiä. Proseduuri oli, että pyrkijälle annettiin aikaa: ”Ole ihan rauhallisesti”, sanottiin, ”annat oman aikas sille, mitä haluat esittää, ja sit alotat kun silt tuntuu.”⁴⁰⁵

Sitten kun 9M otti Turkan pääsykokeissa raadin edessä aikaa keskittymiseen, Turkka keskeytti valmistautumisen ja vaati 9M:ltä välitöntä ilmaisua: ”Mitä sä teet? Näyttele perkele!”⁴⁰⁶ 9M joutui Turkan vaatimuksesta hämmennyneeseen, kaaosmaiseen tilaan. Hän joutui hylkäämään valmisteleman suunnitelman ja esittämään val-

404 Ollikainen 1988, 18.

405 9M, NTNA-haastattelu, 13.12.2008.

406 Emt.

mistelematta, tietämättä mitä siitä seuraa. Turkka otti 9M:n opiskelemaan luultavasti siksi, että 9M tuotti valmistautumattomana vaikuttavan suorituksen eli kykeni selviämään nopeasti annetusta tehtävästä – suorituksen taiteellista laatua väheksymättä.

Turkka pyrki yllättämään näyttelijäopiskelijat päivittäin, ja opetustoiminta koostui olosuhteista, joissa ei koskaan mikään ollut ennakoitavissa. Eräs miespuolinen näyttelijäopiskelija 10tMb totesi, ettei koskaan voinut tietää mitä tapahtuisi.⁴⁰⁷ Näihin yllätyksiin ei tottunut yksikään näyttelijäopiskelija, ei myöskään 9M:

Sit yhtäkkiä oltiin aivan erilaisessa maailmassa, missä ei kerta kaikkiaan päteny mikään vanha. Kaikki meni ylös alas. Joutu ihan puhtaalta pöydältä lähteen. Ja kaikki näytteli niin huonosti. Se oli jotenkin niin ulkokohtasta ja jotenkin niin raakaa. Et kerta kaikkiaan se löi kasvoille.⁴⁰⁸

3.4 Persoonallisuuksia, ei roolityön tekijöitä

Turkan koulutuksen vaihtelevissa ja joskus kaoottisissakin olosuhteissa ei korostunut näyttelijäopiskelijan taiteellinen suoritus vaan tämän työntekijyys. Aiemmasta Teatterikoulun opetuksesta poikkeava piirre olikin työntekijyyden koulutus. Tähän sisältyi opiskelijoiden siviilipersonien kouluminen, arviointi ja kritiikki. Edellä mainittu näyttelijä 9M kommentoi NTNA-haastattelussa Turkan teatteriopetuksen ulottumista näyttelijän henkilön arviointiin:

Semmonen siinä oli pelottavaa, että se oli niin henkilökohtasta. Siin tuli vaan hirveet paineet selviytyä ylipäättänsä. Just sen takia, että mä olin niin mont kerta pyrkin, ja Turkka haukku mut heti alussa suurin piirtein lahjattomaks, mut oli vaan pelastettu kouluun. [. . .] Joku pelastusprojekti. Mulla oli vaan koko ajan semmonen pelko perseessä, et mä lennän koulust ulos. Kun mä oon niin huono.

⁴⁰⁹

⁴⁰⁷ 10tMb, NTNA-haastattelu 17.1.2009.

⁴⁰⁸ 9M, NTNA-haastattelu 13.12.2008.

⁴⁰⁹ 9M, NTNA-haastattelu 13.12.2008.

Turkan hyvin paljon aiemmasta teatterikoulutuksesta poikkeava näkemys oli, että näyttelijät tulevat työelämässä olemaan jatkuvasti arvioitavina sen perusteella, millaisia he ovat reaalina persoonina. Turkan mukaan näyttelijöitä ei niinkään paljon arvioitu näyttelijäntyön taiteellisen suorituksen kuin sen mielikuvan perusteella, minkä työnantajat saivat heistä persoonina: saiko heistä esimerkiksi mielikuvan luotettavasta, ahkerasta, työteliästä, kekseliästä persoonasta. Tästä syystä Turkka rikkoi opetustoimintaan usein liitetyn eettisen säännön, että opiskelijan siviilipersonaa ei arvioida eikä arvostella. Päinvastoin, Turkka esitti opiskelijoille tulkintansa heidän reaalista persoonistaan ja näkemyksensä siitä, mitä puolia heidän täytyisi parantaa. Opiskelijat kokivat olevansa arvioinnin kohteena joka hetki, harjoitusten ulkopuolellakin, koska Turkka ei tehnyt eroa heidän esittävyyteensä sen perustella, tapahtuiko se lavalla vai arkipäivän tasolla.

Varmaankaan yksikään laitosteatterin johtaja ei olisi tuohon aikaan allekirjoittanut näkemystä, että näyttelijän reaalipersona olisi tärkeämpi kriteeri kuin taiteellinen kyky ja valmius työhön. Jälleen kerran Turkan lähtökohdille ei löydy perusteita muualta kuin Sennettin ja Siltalan kaltaisten sosiologisten tutkimusten aineistosta. Jotta ymmärtäisimme Turkkaa, on siis tarkasteltava, mitä Sennett esittää:

Nykypäivän yritykset testaavat ja mittaavat pakkomielteenomaisesti työntekijöitä, jotta lahjakkuus voidaan palkita ja etenkin jotta epäonnistuminen voidaan todentaa ja legitimoida.⁴¹⁰

Sennettin mukaan työntekijän ammattitaito ei ole mittauksissa keskeinen kriteeri.⁴¹¹ Sen sijaan mitataan työntekijän persoonallisuuden valikoituja piirteitä, jotka työntekijä esittää reaalipersonana: ”ihmissuhdetaitoja”, ”vuorovaikutusosaamista”, halukkuutta ja kykyä yhteistyöhön – eli Sennettin mukaan käytännössä sitä, onko epämääräisissä olosuhteissa toimiva ihminen ennakoitavissa työnjohdon näkökulmasta.⁴¹² McKenzie esittää myös, että *suorituksellisuuden aikakauden (the age of performance)* organisaatioissa työnjohdon (*performance management*) pyrkimyksenä on valita työntekijöitä sen perusteella mitä sukupuolta, etnistä ryhmää tai rotua nämä edustavat ja luoda työpaikkoja, joissa mahdollisimman suuri diversiteetti vallitse siten että työntekijöiden kulttuuriset erot tuottavat luovia ratkaisuja. Näin ollen

410 Sennett 2007, 105.

411 Emt., 100.

412 Sennett 2007, 52; Siltala 2004, 222.

työntekijän valinnan peruste ei ole hänen ammattitaitonsa vaan hänen persoonansa ja sen edustama potentiaali, jopa työntekijän seksuaalisuus.⁴¹³ McKenzién näkemystä muistuttavalla tavalla Turkka nosti esimerkiksi esille näyttelijäopiskelija Satu Silvon seksuaalisuuden, tuki tätä ja määrittäi Silvon työntekijyyttä tämän ominaisuuden perusteella, eikä ainoastaan sitä mutta myös taiteellisuutta. Silvo kertoi haastattelussa: ”Me saimme tietysti liikanimiä, minä olin ‘Kukkulamäki’. Toisaalta se oli kauhean humoristista, mutta haavoittavaakin, koska olin tullut naiseksi vasta 16-vuotiaana.”⁴¹⁴

Turkka näytti kokonaisvaltaisesti omaksuneen korostuneen diversiteetin idean sellaisena kuin McKenzie sitä määrittelee valitsemalla vuonna 1983 näyttelijäopiskelijoiden vuosikurssin, jossa mahdollisimman monet ja erilaiset etniset ja kulttuuriset ryhmät olivat edustettuina. NTNA-haastattelussa eräs tämän vuosikurssin opiskelija 7MA kertoi kysyneensä Turkalta opiskeluaikanaan, miksi Turkka oli valinnut hänet opiskelijaksi, ja kertoi Turkan vastanneen, että vuoden 1983 vuosikurssi oli ”kokeilu”, jossa etsittiin entisistä valinnoista poikkeavia *potentiaaleja* lahjakkuuksia.⁴¹⁵ Vuoden 1983 kurssin etniset ja kulttuuriset ääripäät ovat saamelaista kulttuuria aidosti edustanut ”Lapin mies” Erkki Hetta ja jo tuolloin poptähtenä ansioitunut valokuvamallimaisen kaunis ja varakasta yhteiskuntaluokkaa edustanut Carita Virkkunen.⁴¹⁶

Sennettin ja McKenzién tutkimuksista ilmenee, että työntekijän persoonallisia ominaisuuksia määritetään uuden talouden työnjohdon näkökulmasta usein edellä mainitulla termillä *potentiaali*. Sillä tarkoitetaan sopeutumiskykyä ja sovellettavuutta – hyödyllisiä ominaisuuksia, joita voidaan hallitusti soveltaa työn organisaatiossa. Näin ollen *potentiaaliin* sisältyy myös yhteistyöhalukkuus:

[p]otentiaalinen kyvykkyys’ on aivan erityinen suhde joustavien instituutioiden käytänteisiin. Kuten edellä on todettu, joustavat instituutiot suosivat konsulttimaista mielenlaatua, jatkuvaa siirtymistä paikasta toiseen, projektista projektiin, tiimistä seuraavaan tiimiin. Tiimin jäsenet puolestaan saavat totuttautua

413 McKenzie 2001, 67–68. Ks. McKenzie 2001, 68: ”In recent years, organizations have come to stress diversity rather than equality in the workplace. [. . .] Rather than simply tolerating diversity, many organizations create work environments that promote it. [. . .] [m]anagers are increasingly promoting the positive dimensions of cultural diversity, including not only gender and ethnicity, but also sexuality, age and physical ability. Among the benefits often cited by theorists improved organizational reputation vis-à-vis potential employees, greater worker morale, increased problem-solving capabilities, and greater competitive advantages in the global economy.”

414 Silvo, *Aikansa häikäisevä peili* 1999, 127.

415 7Ma, NTNA-haastattelu 2009, 22.11.2008.

416 Vrt. Virtanen, *Helsingin Sanomat*, 2.6.1983.

prosessimuotoiseen työhön, koska heidät siirretään ajan myötä eri puolille organisaatiota. Tällainen työ edellyttää todellista lahjakkuutta. Kyse on kyvystä suuntautua tulevaisuuteen, irrottautua kontekstin ja viitekehyksen asettamista rajoista ja ajatella, mitä voitaisiin tehdä – parhaimmillaan kyse on luovasta mielikuvituksesta.⁴¹⁷

Päteekö tämä kriteeri teatterin, television ja elokuvan monenkirjavaan työnkuvaan? Oliko Turkka oikeassa? Sellaiset televisiosarjat kuin *Salatut elämät* tai *Kotikatu* työllistävät nykyään näyttelijöitä. Ne ovat tavoiteltuja työpaikkoja mutta eivät välttämättä vaadi näyttelijältä korkeatasoisia näyttelijäsuorituksia, ja esimerkiksi *Salattujen elämien* kaltaisissa sarjoissa ratkaisevaa onkin näyttelijän edustama imago ja ihmisyyppi. Näyttelijän persoona. Työntekijältä vaaditaan joustavuutta. Näiden sarjojen tuotantorytmi on niin nopea, ettei ammattitaitoa ole mahdollista harjoittaakaan. Dramaturgisesti tv-sarjat viittaavat aina tulevaisuuteen: mitä seuraavana päivänä tai viikkona tapahtuu? Näyttelijöiden tehtävä on tarjota katsojalle suggestiivinen odotus-tila (*potentiaali*). Tv-sarjoihin liittyy myös näkyvyys mediassa, jossa näyttelijä edustaa pikemminkin potentiaalisia kuin realisoituneita merkityksiä. Medianäkyvyyttä voi tulkita osaksi ammatillista suoritusta; se voi olla näyttelijälle enemmän etu kuin haitta. Tästä näkökulmasta voimme ymmärtää Turkan retoriikkaa:

Suhdanteet vaihtuvat nopeasti ja taitelijat sekä taiteilijaryhmät elävät periodimaisesti. Työ on projektiluonteista eikä sitä tehdä koskaan ilman dead linen uhkaa. Eikä ilman julkisuutta.⁴¹⁸

3.5 MP3-taideinstituutio

Näyttelijäopiskelijoiden persoonille rinnasteisella tavalla myös Turkan johtama organisaatio näyttäytyi rakennemuutos-praksiksen tasollaan esittävänä siten kuin Sennett on määrittänyt organisaatioiden esittävyden.⁴¹⁹ Sennett on havainnut uuden kapitalismin organisaatiouudistuksista, että organisaatiot siirtyvät sosiaalisen kapitalismin Bildung-rakenteesta kohti uuden kapitalismin MP3-organisaatorakennetta, jossa keskitytään vain tiettyihin tehtäviin kerrallaan ja jossa toimintojen ketju ei

417 Sennett 2007, 114–115.

418 Ollikainen 1988, 197.

419 Ks. Sennett 2007, 49.

ole pitkäjänteisesti sama vaan hyppelehtivä.⁴²⁰ Sennettin mukaan MP3-soitin-organisaatio on seuraavanlainen: MP3-soittimen voi ohjelmoida soittamaan vain muutamaa sinne ladatuista kappaleista. Metaforisesti työelämän organisaatio toimii kuin MP3-soitin, se ei pidä yllä yhtään pysyvää toimintaa vaan pyrkii maksimaaliseen tehoon ja reagoivuuteen pidättämällä itselleen mahdollisuuden tietyllä hetkellä valita ja suorittaa vain joitakin mahdollisista toiminnoistaan. ”Vanhanmallisissa organisaatioissa puolestaan tuotanto koostuu kiinteästä toimintojen joukosta. Toimintojen ketju on ennalta määrätty.”⁴²¹

Turkan mukaan suomalaisessa teatterikorkeakoulutuksessa oli aikaisemmin ylläpidetty kiinteää joukkoa opetettavia tekniikoita ja valmiuksia. Se koostui muun muassa laulu-, puhe-, improvisaatio- ym. -tuntien edustamista tekniikoista ja valmiuksista, mutta Turkan mukaan se ei ollut relevanttia 1980-luvun tilanteessa. Koska Turkan organisaatio käyttäytyi kuin MP3-soitin, oli mahdollista ajaa alas näiden aineiden järjestelmällinen opetus. Laulun, puheen, improvisaation ja muiden erityisaineiden järjestelmällinen opetus minimoitiin. Motiivi: *oli muuta tärkeää tehtävää sillä hetkellä*. Koko organisaatio keskittyi vain yhteen asiaan. Kaikki opettelivat samaa asiaa valikoivasti. Tämä asia oli Turkan edustama kokonaisvaltainen ruumiillinen pedagogia, jota Turka piti tärkeimpänä kulttuurisesti. Lefebvrelainen ei-teoksellinen julkisen tilan tuotanto. Kuten MP3-organisaatio, joka pyrkii maksimaaliseen tehokkuuteen minimoimalla toimintansa laajuuden, myös Turkan organisaatio saavutti maksimaalisen tehon sillä osa-alueella johon se keskittyi. Se saavutti myös maksimaalisen ”institutionaalisen viehätysvoiman”.⁴²² Sennett määrittää ”institutionaalista viehätysvoimaa”:

[Kun tuloksellisuuden mittariksi tulivat osakekurssit] [Y]ritysten oli yritettävä kaikin tavoin näyttää viehättäviltä houkutellessaan näitä ohikulkevia silmäilijöitä [sijoittajia]. Institutionaalinen viehätysvoima perustui sisäisen muutoksen ja joustavuuden osoittamiseen. [. . .] Sijoittajia houkutteli yritysten kiihkeä liike, muutokset ja kaoottisuus – mitä kuohuvampaa, sitä kutsuvampaa. Harvat sijoittajat tiesivät mitä ostivat – paitsi että se oli jotain uutta.⁴²³

420 Emt., 49.

421 Sennett 2007, 49.

422 Emt., 49.

423 Emt., 43 ja 51; vrt. Tainio 2006, 74, 77.

Paolo Virnon termein ”institutionaalinen viehätysvoima” on speaktaakkelia, tavaraksi muuttunutta inhimillistä kommunikaatiota. Tämän kaltainen kommunikaatio tulee Virnon mielestä merkittäväksi kaikilla teollisuudenaloilla, mutta eritoten speaktaakkeli on kulttuuriteollisuudeksi kutsutun teollisuudenalan tuote.⁴²⁴ Turkka rakensi esityksestään speaktaakkelin tekemällä korkeakoulutusinstituutiosta innovaatioyhteiskunnan kulttuuriteollisuuden instituution.⁴²⁵

Opiskelijan näkökulmasta tällä kehityksellä oli Teatterikorkeakoulussa varjopuolensa, vaikka vain harvat silloisista näyttelijäopiskelijoista kiistivät NTNA-haastatteluissa Turkan pedagogian mielekkyyden ja tehokkuuden. Muutamien opiskelijoiden mielestä Turkan opetus ei valmentanut teknisesti näyttelijän ammattiin, vaan opetus koski enemmän asennetta: työelämässä näyttelijän ammatti oli opeteltava kokonaan uudestaan. Näyttelijäopiskelija Ville Virtasen deskriptio:

Esimerkiksi puheopetushan oli kiellettyä silloin, siis kaikki sellainen puheopetus, joka ei ollut suhteessa tähän Turkan systeemiin. [. . .] Minulle on viime vuosina vasta tullut oivallus, että hetkinen, näyttelijänhän pitää osata puhua. [. . .] Jos olisi ollut aktiviteettia ja tajua siitä, että kannattaisi esimerkiksi treenata laulua tai tanssia tai akrobatiaa, niin olisi ollut tietenkin mahdollisuus hakea sitä opetusta.⁴²⁶

Mitä sitten opetettiin? Valmennettiin kilpailuun, tietoisuuteen ihannetyöntekijän valmiuksista ja esittävyteen suorituksen reaalitasolla.

3.6 Kilpailu

Kilpailu oli yksi niistä koulutustoiminnan metaforista ja suoritusympäristön ehdoista, joihin Turkka valmensi opiskelijoita simuloimalla kilpailun kulttuuria

⁴²⁴ Virno 2006, 62–63.

⁴²⁵ Onko muutoksella MP3-instituutioiksi ja ”institutionaalisen viehätysvoiman” tavoittelulla sellaisia vertailukohtia nyky-Suomessa, jotka osoittaisivat Turkan tavoitteiden olleen relevantteja? 2000-luvun yliopistouudistus nähdäkseen tavoittelee yliopistoille MP3-kaltaista joustavuutta. Sijoittajien, muun muassa autokauppiaiden, toivomuksesta Itä-Suomen yliopistot vähentävät humanistisia aineita ja lisäävät rahoitusta teknisille aineille. Aalto-yliopiston viehätysvoiman esitys on tuotannollisen tuloksen ja korkeatasoisen tutkimuksen innokas yhdistämiseetos. Kuitenkin tilastot osoittavat, että samalla perustutkimuksen rahoitus on vähentynyt ja tämän seurauksena tutkimuksen taso heikentynyt. Yliopistojen tulevaisuusperspektiivi on ehkä muuttumassa yhtä lyhyeksi kuin talouselämän MP3-yritysten.

⁴²⁶ Virtanen, *Aikansa häikäisevä peili*, 1999, 160–162.

koulutustoiminnan olosuhteissa.⁴²⁷ Turkan koulutusinstituutio alkoi toimia samalla periaatteella kuin Sennettin mukaan uuden kapitalismin työorganisaatiot, joissa työntekijöiden motivointi perustuu kilpailun julistamiseen avoimeksi ja tuloksetko tapahtuu kilpailuttamalla työntekijöitä ja tiimejä ja palkitsemalla voittajat.⁴²⁸ Tämän tarkoituksena oli nimenomaan valmennus tuleviin olosuhteisiin ammattielämässä.⁴²⁹ Kilpailullisuuden kulttuurin materialisoimista koulutustoimintaan Turkka kuvailee seuraavasti:

Sitten meillä on etevien ryhmä. Sen jäseniä vaihdetaan aina välillä, se ei ole mikään säilyvä asema. Lähtökohtani on se, etteivät kaikki voi olla tasa-arvoisia, vaan ihminen on sen arvoinen, mitä hänellä on tuotavaa. [. . .] Tämän tasa-arvoasian ydin on siinä, että kun teatteriesitystä katsotaan, ihminen ajattelee: tuo on hyvä, toi on paras, toikin on aika hyvä. Ja kun on hyvä esitys, niin katsoja ajattelee: nuohan on kaikki hyviä näyttelijöitä.⁴³⁰

Sennettin mukaan uuden kapitalismin työnantaja ei noudata taylorilaista mallia vaan antaa työntekijälle tehtävän ja sen toteuttamiseen vapaat kädet.⁴³¹ Yritys pyrkii kontrolloimaan työntekijöiden autonomiaa kilpailutuksen kautta: keskijohto kilpailuttaa viittä, kuutta tiimiä yhtäaikaisesti. Palkitsemalla tehokkaimmat ja jättämällä vähemmän menestyneet palkitsematta tarjotaan keppiä ja porkkanaa työntekijöille. Sennettin mukaan Robert Frank on todennut, että tällainen sisäinen kilpailu johtaa ”voittaja saa kaiken” -palkkioihin.⁴³² Tämä järjestelmä aiheuttaa työntekijöille paljon stressiä ja epävarmuutta. Työntekijä ei kuitenkaan voi ilmaista avuttomuuden tun-

427 Vrt. Kantola 2006, 165–166: ”Kilpailukyky on [Suomen] hallitusohjelmien ehkä menestyksekkäin käsite. [. . .] Kilpailukyky olikin yritysten perussanastoa [. . .] 1980-luvulta lähtien kilpailukyvyyn käsite lähti kuitenkin ”vaeltamaan” ja näytti irtoavan alkuperäisestä merkityksestään uusiin yhteyksiin. [. . .] Tämän muutoksen myötä kilpailukyvyyn käsite laajeni ja vaelsi yrityspuheesta politiikkaan.” Ks. Emt., 168: ”Kilpailukyvyyn käsitteeseen liittyvät kiinteästi myös osaaminen, innovaatiot ja teknologia. Kaikki nämä käsitteet nousivat ensin esiin yrityksissä 1980-luvulla ja siirtyivät poliittiseen kieleen 1990-luvulla. Osaaminen, innovaatiot ja teknologia olivat yrityksissä keskeisiä käsitteitä siksi, että nimenomaan niiden avulla pyrittiin parantamaan yritysten kilpailukykyä.”

428 Ks. Sennett 2007, 12, 53.

429 Turkan näkemys oli, että kilpailu oli kiristynyt työelämässä, mutta siitä ei oltu tietoisia teatterielämässä 1980-luvun Suomessa. Ks. Ollikainen 1988, 91: ”Kilpailu tällä hetkellä on jo aivan toista. Se ei vielä näy, mutta sen olisi syytä näkyä.”

430 Ollikainen 1988, 88. Turkan puhe Teatterikorkeakoulutuskeskuksen seminaarissa *Teatteri yhteiskunnallisena taidelaitoksena* 30.9 – 10.10.1983.

431 Taylorilainen malli. Ks. Sennett 2007, 36–39.

432 Ks. Sennett 2007, 53.

teitaan, sillä se saattaa johtaa työpaikan menetykseen. Yritysten retoriikassa termejä “avun tarpeessa oleva” ja “riippuvainen” käytetään negatiivisessa sävyssä.⁴³³

Työntekijöiden roolit uuden kapitalismin työelämässä: häviäjä ja voittaja tai selviytyjä ja ei-selviytyjä – tai näinä ne näyttäytyivät Turkan kauden kokonaisuudessa. Näitä rooleja harjoiteltiin koulutustoiminnassa. Niihin lisättiin vielä kolmas: todistaja. Raadollisimmillaan työelämän rooleille antautuminen tuli haastattelussa esille näyttelijä Satu Silvon kuvauksessa Turkan *Hammaslääkärin instrumentti* -harjoituksesta. Tätä työprosessia voi tulkita Sennettin työelämää koskevien ajatusten kautta.⁴³⁴ Siihen kuuluivat häviämisen ja voittamisen kulttuuri, syrjäyttäminen ja syrjäytyminen sekä todistamisen vaihtuvat motiivit. Turkan metodina oli harjoittaa näitä motiiveja näyttelijöiden ruumiillistamisen ja sisäistämisen avulla ja tutkia niiden sisältämiä tunnemalleja ja eettisiä kysymyksiä. Silvo kuvasi harjoitusta, jossa hammaslääkärin instrumentti asetettiin puoliaksi pöydälle ja jossa kukaan ei saanut koskea mihinkään. Instrumentin putoamisen uhka sai voittajien, häviäjien ja todistajien roolit konkreetisoitumaan, ja vuorot vaihtuivat.

Kun teimme *Puotilaa hengiltä* [Tikapuuteatterin esitys *Puotilaa Hengiltä –kavalkadi* 1982] meillä oli esimerkiksi harjoitus, jossa laitettiin hammaslääkärin instrumentti puoliaksi pöydälle. Meillä oli aina kolmio. Yksi pelkää kuolemaansa lattialla, hän pelkää ääritilassa, että instrumentti putoaa hänen silmäänsä ja hän kuolee siihen. Toinen seisoo vieressä ja keskittyy siihen, että hän haluaa, että instrumentti putoaa uhrin silmään tai päähän tappaakseen sen ihmisen. [...] Kolmas henkilö yrittää mielessään estää, ettei sitä tapahtuisi ja ettei uhri kuolisi. [...] Sitä kesti aina jonkin aikaa, kunnes vaihdettiin vuorot. [...] Minä vain katsoin sivusta, että se instrumentti alkaa liikkua, heiluu, heiluu, sitten se putoaa [Ritva] Sorvalin kasvoille.⁴³⁵

Turkan teatterillisessä kilpailukulttuurissa näyttelijäopiskelijoiden sosiaalisen statuksen määrittely julkisesti suorituksellisin kriteerein oli opetuksen keino. Se sai groteskeja, absurdeja piirteitä. Oppilaat luokiteltiin tasoryhmiin senhetkisen lahjakkuutensa ja suorituskykynsä mukaisesti A-, B-, C- tai D-ryhmään. D-ryhmässä olivat pahanpohjimmaiset, ”kyvyttömät ja toivottoman lahjattomat” opiskelijat. Turcka

433 Ks. Emt., 60.

434 Silvo, *Aikansa häikäisevä peili*, 1999, 128–129.

435 Silvo, *Aikansa häikäisevä peili*, 1999, 128–129.

vaihteli erään opiskelijan (4Mb) statusta saman päivän sisällä jopa useita kertoja: Kun opiskelija teki huonosti A-ryhmässä, Turkka lähetti hänet D-ryhmään aamupäivällä, ja keskipäivällä hänet määrättiin B-ryhmään, jossa hän työskenteli päivän loppuun. Turkka ei ollut edes seurannut, miten tämä opiskelija oli suoriutunut D-ryhmässä.

436

NTNA-haastattelussa 4Mb totesi, että jaottelut eivät vaikuttaneet opiskelijoihin Turkan toivomalla tavalla, mikäli motiivi oli saada opiskelijat pelkäämään sijoittumista D-ryhmään: kaikki olivat niin työn touhussa, etteivät miettineet sijoitustaan.⁴³⁷ Tulkintani mukaan syy oli siinä, että he luottivat Turkkaan ja pitivät statuskäytännöä leikkinä.

Näyttelijäopiskelija Tero Jartti kertoi ensimmäisen opiskelupäivänsä Teatterikorkeakoulussa alkaneen siten, että Turkka kutsui kaikki uudet opiskelijat riviin ja ilmoitti, ketkä olivat erittäin lahjakkaita, keskivertoja ja ketkä lähes toivotomia tapauksia. Turkan mukaan toivottomien tapausten mahdollisuudet edetä ammattiin saakka olivat melko pienet. Heidän selviytymisensä oli kiinni opiskelijoiden päättäväisestä ja sitkeästä raadannasta. Jartti kuului lahjakkaiden ryhmään. Hän ei kokenut jaottelua suoranaisten kielteisenä vaan ällistyttävänä.⁴³⁸

NTNA-haastattelussa eräs toinen näyttelijäopiskelija (10M) totesi, että hänet erotettiin koulusta kahdeksi viikoksi rehtori Turkan määräyksestä; tämä opiskelija vietti kaksi viikkoa vapaalla ja palasi sen jälkeen opetukseen. 10M:n mukaan hänelle ei esitetty mitään perusteita erottamiseen, eivätkä syyt olleet hänelle kahdessakymmenessä vuodessa valjenneet.⁴³⁹ Toisessa NTNA-haastattelussa silloiseen opettajakuntaan kuulunut haastateltava N totesi, että Turkka oli esittänyt opettajienkokouksessa muille opettajille päätöksensä erottaa tämä opiskelija kahdeksi viikoksi perustelematta päätöstään millään tavalla. Haastateltava irtisanoutui kokouksessa päätöksestä; muut läsnäolijat eivät uskaltaneet. Haastatellun opettajan tulkinta päätöksen syistä: Turkka piti opiskelijasta ja halusi tästä syystä herättää tämän väliaikaisella erottamisella kilvoittelemaan entistä enemmän.⁴⁴⁰ Työpaikan epävarmuutta lisäävillä käytännöillä on vertailukohtia 1980–2000 -lukujen Suomen taiteellisen toiminnan reaalityöskentelyä.

436 4Mb, NTNA-haastattelu 25.10.2008.

437 Emt.

438 Tero Jartin haastattelu 2007.

439 10M, NTNA-haastattelu 17.1.2009.

440 NTNA-haastattelu 27.2.2009.

nessa. Esimerkiksi Yleisradion rankat organisaatiouudistukset 2000-luvulla ovat rinnasteisia Turkan kaikkein karrikoiduimmille organisaation myllerryksille.⁴⁴¹

Turkan pyrkimys oli kouluttaa opiskelijoistaan fyysisesti ja psyykkisesti kestäviä työntekijöitä, subjekteja, jotka olivat sisäistäneet freelance-ammattinharjoittamisen kovat vaatimukset ja epävarmuuden.⁴⁴² Uusien näyttelijöiden tuli kasvaa karais-tuneiksi selviytyjiksi, vailla vääriä illuusioita työelämän ihanteellisesta luonteesta. Ennen kaikkea oli hyväksyttävä jatkuva muutoksen välttämättömyys ja työelämän heilahdukset.

3.7 Urheilullisuus

Turkka lanseerasi opetusmetodiinsa urheilun.⁴⁴³ Urheilua on tulkittu ruumiilliseen estetiikkaan pyrkimisen keinona. Mutta kontekstuaalisesti oli merkittävää, että korkeakoulun legitimaatio heilahti urheilun kautta samansuuntaisesti kuin McKenzien määrittämä *suorituksellisuuden aikakauden* legitimaatio työelämässä: *teho* ja *suorituskyky* muuttuivat näyttelijän esityksen kriteereiksi. Teatterillisen esityksen muodoksi

441 Tulkintani siitä, onko Turkan käytännöllä vertailukohtaa reaalityodellisuudessa, perustuu osittain kokemukseeni teatteriohjaajana. Olen kokenut henkilökohtaisesti Yleisradiota myllertäneet organisaatiouudistukset 2000-luvulla. Ne johtivat siihen, että kukaan Radioteatteriin kiinnitetty voinut olla varma virastaan. Yleisradion ja Turkan Teatterikorkeakoulun olosuhteet muistuttivat vaihtelevuudessaan ja epäjatkuvuudessaan toisiaan, jopa karrikoidussa mielessä. Vuonna 2010 Ylen organisaatiossa pudotettiin ylemmiltä tasoilta useita työntekijöitä alemmille ja alemmiltä tasoilta nostettiin työntekijöitä ylemmille. YLE 1:n draaman johtajaksi tuli henkilö, jolla ei ollut mitään työhistoriaa draaman parissa. Jokainen Radioteatterin työntekijä joutui hakemaan työpaikkaansa uudestaan. Sama proseduuri oli käyty läpi vasta muutamia vuosia aikaisemmin edellisen rakenneuudistuksen aikana. Radioteatterin työntekijät olivat hyvin hämmentyneitä jatkuvasta muutosvimmasta. Nämä työelämän heilahdelt vastavat Sitalan kuvauksia *Työelämän huononemisen lyhyt historia* (2004) -teoksessa.

442 Vrt. Kantola 2006, 171–172: ”[k]un kilpailuvalltion retoriikassa kuvataan valtion suhdetta kansalaisiin, tärkeimmäksi käsitteeksi nousee kannustaminen. [. . .] [k]annustaminen oli peräisin yritysten henkilöjohtamisesta [. . .] jonka lähtökohdat amerikkalainen yritysjohtaja James F. Lincoln oli muotoillut seuraavasti: ’Yksilö voi kehittyä ainoastaan elämän pelissä, jossa kilpaillaan raivokkaasti.’ Lincoln ehdottikin sellaisten järjestelmien luomista, joissa työntekijää palkitaan kaikesta sellaisesta käytöksestä, josta on apua, ja rangaistaan, jos hän ei pärjää yhtä hyvin kuin toiset. (Fromm 1991, 233–235)”

443 Ks. Kallinen 2004, 75: ”[m]etodit haettiin huippu-urheilijoiden valmennuksesta ja pyrittiin häivyttämään taiteen ja urheilun rajat.” Ks. *Urheilulehti*, 26.1.1983: ”Teatterikorkeakoulun rehtori Jouko Turkka on tekemässä ’val-lankumousta’ näyttelijäkoulutuksessa, pyrkimässä tietyllä tavalla luovuuden radikalismiin. ’Tätä alaa ei voida enää kehittää taidealueesta vaan urheilusta käsin. On palattava antiikkiin, olomuotoon, jossa oltiin sekä filosofeja että urheilijoita.’ Turkka tekee uutta, erilaista näyttelijäpolvea, fyysisen rasituksen ja urheilun kautta psyykkisesti vahvaa taiteilijajoukkoa, joka pystyy tuomaan myös teatteriin uudenlaista yleisöä. ’Taiteen ja urheilun kahtiajako on aina ollut keinotekoinen. Rajaa ruumiillisen ja henkisen välillä ei todellisuudessa ole olemassa’, hän sanoo.”

tuli suoritus. Suorituksellisuutta kulttuurisena näytöksenä edustivat urheiluasusteisiin pukeutuneet näyttelijäopiskelijat. Heistä tuli Turkan Teatterikorkeakoulun julkisen speaktaakkelin *imago, brändi*, jonka Turkka loi aktiivisella mediastrategialla.⁴⁴⁴

[Turkka] on ihailleen puhunut urheilijoiden valmentautumisesta ja arvellut, että jos näyttelijät harjoittelisivat yhtä lujasti, tulokset nousisivat samaa tahtia. Hän on soveltanut näyttelijäryhmiinsä jääkiekkjoukkueiden jumppaharjoituksia.⁴⁴⁵

Näyttelijäopiskelijat ruumiillistivat 1980-luvun Suomen normatiivisen *tehokuuden* ideologian, jota voi Lyotardin termein määritellä siirtymäksi teknologiseen *kielipeliin*. Kun Lyotard esittää, että kauneuden, oikeudenmukaisuuden ja totuuden preskriptiiviset kielipelit syrjäytyivät siirtymässä postmoderniin ja teknologisen kielipelin panos/tuotos-kielipeli muuttui dominoivaksi, niin kauneus ei ollut kriteeri Turkan kaudella näyttelijäntyön estetiikassa. Mutta *teho* oli – ja *elinvoima*.

Urheilun edustama suorituksellisuuden oikeutus näyttäytyi *Teatterikouluun pääsy* -produktiossa (1982) ei-kauneutena, fyysisenä suorituksellisuutena, voiman kulttuurina, jonka Turkka retoriikassaan samasti kapitalismiin: ”[T]urkka painotti fyysistä osaamista ‘että teitä vois rahasta näyttää’ ja voiman aikakauden alkamista.”⁴⁴⁶ Tuloksena ei ollut kauneutta vaan elinvoimaa, ja sen oikeutus vaikutti teatteriesityksen estetiikkaan:

Kiinnostuneena odotan, kun nämä olympianäyttelijät ja hikitaitelijat pääsevät soveltamaan valmiuksiaan tehtäviin, joita he enimmältä osin valmistuttuaan teatterissa tekevät [...] [k]un muutkin tunnealueiden kaistat kuin ylijännite ja tuska pannaan testiin. [...] Ei kannattaisi puuttua siihen, että väliin toiminta juuttuu paikoilleen. [...] Keskeistä on oppilaiden intohimo selviytyä ja panna itsensä peliin [ja] [...] [e]ritoten kilpailun pätemisen tuomien kipujen kuvaus. [...] Meitä tarvittiin työn peiliksi enemmän kuin kriitikoiksi.⁴⁴⁷

444 Ks. Kallinen 2004, 75: Kallisen mukaan Turkan rehtorinkauden alettua virallisesti vuonna 1983 korkeakoulusta ”luotiin julkisuuteen käsitys ”urheilukorkeakouluna”. Turkan urheilupedagogiaa määriteltiin myöhemmin julkisuudessa ”urheiluidologiaksi”.

445 Kanto, *Kansan Uutiset*, 29.4.1982.

446 Emt.

447 Kajava, *Helsingin Sanomat*, 26.4.1982.

Vuonna 1982 Turkan rehtorinkauden ensimmäisellä opiskelijakurssilla Turkan oppilaana aloittanut näyttelijäopiskelija Satu Silvo kuvasi urheilullisuutta seuraavasti:

Kaikki tunteet, rakkaus, viha, tuska ja ahdistus, niitä haettiin ääriharjoituksilla, ääri liikunnallisilla keinoilla. Punnerrettiin rystyset verillä ja juostiin Ehrensverdintien rappuja viidenteen ja kuudenteen kerrokseen. Minullakin oli painot jaloissa, kun olin tällainen rimppakinttu. Jotenkin piti saada voimaa. Loputonta fyysistä treeniä niin, että oltiin valmiita, kun ohjaustilanne alkoi.⁴⁴⁸

Näyttelijöiden koulutusohjelmaan kuului paljon lenkkeilyä, ja harjoituksiin piti tulla juosten. Näyttelijöiden oli täytettävä kuntovaatimukset, joita testattiin Cooper-testillä ja leuanvetämisen testeillä, ennen kuin he saattoivat osallistua koulutukseen. Johdettu opetus aloitettiin puolesta tunnista tuntiin kestäneellä fyysisellä harjoituksella, joka sisälsi usein koulurakennuksen portaissa juoksua.

Harjoitusten aluksi fyysistä höykkyä. Juostaan portaita ylös ja alas, nostetaan vartaloa, laajennutaan, kasvatetaan voimaa olemukseen, annetaan äänen purkautua liikkeestä. Rasituksella pulssi nousee ja koko vartalo alkaa hengittää.⁴⁴⁹

Tämän jälkeen jatkuivat harjoitussalissa erilaiset fyysiset harjoitukset:

Maataan lattialla mahallaan. Nostetaan kintut pystyyn, pidetään polvet yhdessä ja kohotetaan ne irti lattiasta. Pidetään niitä ilmassa minuutti. Suorituksen aikana sormia levitetään haralleen irti lattiasta. Ilmaa käsiin, hengitys nenään. Hengitetään häpyluusta asti. Palautumisen aika mahallaan sormet harallaan lattiaa vasten ja kohta taas uusi nosto. [...] Hypätään seisoltaan hetkeksi kämmenten varaan käsivarret suorassa ja kintut koukussa. Palataan jaloille ja hypätään taas kämmenten lattiaan. Jatketaan tätä hyppyä sarjoina, joiden välissä palautumisen ajan levitellään sormia ja revitellään katsetta.⁴⁵⁰

448 Silvo, *Aikamme häikäisevä peili* 1999, 126–127. Silvo ei näytä kokeneen, että urheilu suorituskeskeisyytenä olisi syrjäyttänyt taiteellisen arvon teatterista Turkan koulutuksessa. Vrt. Silvo, *Aikamme häikäisevä peili*, 126: ”Turkka oli aivan huikea niiden maailmoiden luomisessa, joita hän kykeni synnyttämään meidän päähämme ohjaustilanteessa.”

449 Ollikainen 1988, 29.

450 Emt, 29.

Turkan tulkintaa teatterityön äärimmäisyydestä voi tulkita valmennuksena henkisten ja fyysisten takaiskujen kestämiseen. Tästä syystä Turkka rakensi opiskelijoille ankarat olosuhteet:

Jos näyttelijällä on kyky ylittää itsensä, hän selviää hengissä vaikeissakin paikoissa, hänellä on mahdollisuus suuriin näyttelijäsuorituksiin.⁴⁵¹

Tehon estetiikka eli ”mikä on energian etiikka, kyky olla jotain” oli tullut esille opetuksen lähtökohtana jo Turkan näyttelijäntöön professuurin linjapuheessa vuonna 1981: Turkka esitti McKenzien suorituksellisuuden aikakauden arvoja muistuttavan näkemyksen kuvatessaan 1980-luvun Suomen arvoja ja legitimaatiota:

[”A]ikamme arvostaa energiaa”, sanoi hän. Aikamme sankari on edellisten sankarien vastakohta. Kike Elomaa syrjäyttää kansikuussa Ritva Valkaman. Suorituskyky, ratsastavat tai kalastavat valtionpäämiehet hallitsevat elämää. Mutta mikä on energian etiikka, kyky olla jotain, kyseli Turkka. [...] ”Maapallon loppuminen on tuonut mukanaan kiireen hankkia elämyksiä. Mikä on meidän vastauksemme siihen?” heitti Turkka ja paineli töihinsä.⁴⁵²

Näyttelijänkoulutuksen aluetta ei teknologisen alueen kielipelin mittareilla helposti määritetä. Mutta Teatterikorkeakoulussa määritettiin, ja tässä suhteessa Turkan teatterikoulu oli ainutlaatuinen. Yksi Turkan koulun karrikoituimpia piirteitä, testaus, tuo mieleen McKenzien näkemyksen suoritusten testauksesta eräänä *suorituksellisuuden aikakauden* kulttuurisena piirteenä eikä muistuta mitään tietämääni teatterikoulutusta. Yhtymäkohta siihen löytyy McKenzien havainnoista teknologia-teollisuuden työprosesseista ja niiden eetoksen leviämisessä kulttuuriseksi metamaliksi. McKenzien mukaan yhteiskunnan testaus on teknologisen toiminnan alueelle (*techno-performance*) kuuluvissa suunnitteluprosesseissa (kojeiden prototyyppien testaus) keskeinen toimintakulttuurin piirre: koje tekee ”esityksensä” reaalisissa laboratorio-olosuhteissa, ja suunnittelijat arvioivat sen tuotannollisen arvon mittausten perusteella. Tavoite on suorituskyky, mittausten kriteerinä teho. Kovassa kilpailussa kojeet suorittavat, kilpailevat siitä mikä on tehokkain. McKenzie näkee kojeiden mutta myös työkuulttuurin esittävän omaa tehokkuuttaan *kulttuurisena*

451 Siikala, *Helsingin Sanomat*, 29.8.1982.

452 Siikala, *Helsingin Sanomat*, 1.9.1981.

esityksenä – valmistajien kilpailukin on osa tehon esitystä.⁴⁵³ McKenzién mukaan testaustoiminnasta on kuitenkin tullut kulttuurinen *metamalli*, joka on levinnyt teknologisten testauslaboratorioiden ulkopuolelle esimerkiksi siten, että tietokoneohjelmistojen valmistajat siirtävät tuotteiden testausta valmistajille myymällä heille puolivalmiita tuotteita, jolloin kuluttajat lähettämällänsä palautteella itse asiassa hoitavat testaustyön.⁴⁵⁴ McKenzie väittää että paitsi teknologian suorituskyky myös sen parantamiseen tähtäävä suunnittelu on tällöin muuttunut kulttuuriseksi rituaaliksi, johon osallistutaan hyvin monessa kontekstissa, ja maailma on muuttunut teknologian testauskentäksi.⁴⁵⁵ Näin ollen subjektit performatiivisuudellaan luovat kulttuurista esitystä samalla kun osallistuvat teknologian testaamiseen ja sen suorituskyvyn parantamiseen.⁴⁵⁶

Tämän kaltaisen kulttuurisen ja teknologisen testauksen luonteen näen siirtyneen Turkan teatterikoulutukseen, ja ihmisruumiin tehokkuus nivoutui kulttuuriseen esitykseen. Piirre korostui teatterillisesti liioiteltuna. Teatterikorkeakoulun liikunnanopettaja Seppo Kumpulainen tuo esille mittaamisen käytännön Timo Kallisen teoksessa *Teatterikorkeakoulun synty* (2004). Kumpulaisen mukaan mittaaminen perustui ”vanhanaikaiseen behavioristiseen testausjärjestelmään numeroarvosteluineen”.⁴⁵⁷ Timo Kallinen määrittää tätä järjestelmää:

[ilmaisuteknisten perusaineiden opettajat] kehittivät puheen ja liikunnan [myös tanssin] perustaitoja mittaavat tarkat testit, joista annettiin numeroarvosanat.

453 McKenzie 2001, 107–110. Testauksen siirtymistä teknologiasta kulttuuriseksi paradigmatoksi voi määrittää Edward Said’in (1983, 226–227) teoriassa teorian tai idean tavasta “vaeltaa”. Ks. Kantola 2006, 158: ”Ensin on alkupiste, jossa idea syntyy tai ilmestyy puhutapaan. Seuraavassa vaiheessa idea lähtee liikkeelle ja vaeltaa seuraavaan paikkaan ja aikaan. Kolmannessa vaiheessa idea joutuu myllytykseen, jossa se kohtaa paikalliset hyväksyttävyyden ehdot ja ilmaantuu esille lopulta hyväksytyssä muodossa. Jäljellä on neljäs vaihe, jolloin idea elää ja voi hyvin uudessa, hiukan uudelleen formuloidussa, hyväksytyssä muodossaan – ja on valmis taas siirtymään eteenpäin.”

454 Ks. McKenzie 2001, 114: ”The 1990s, in fact, has seen the rise of new desing approaches that foreground the nonspecialized user rather than the specialized designer. [...] [t]here is a philosophy associated with effective design, it is one of user-centered design.”

455 Mckenzie 2001, 113–117. Vrt. McKenzie 2001, 113: ”Even the spatial difference of lab and field may be blurred. When Vaughan says that for the shuttle, “flight was the ultimate test,” the implication is this: the world has become a test site.”

456 Vrt. McConachie 2005, 33.

457 Kallinen 2004, 80.

Nämä tarkat taulukot julkaistiin sitten opinto-oppaissa, jotta kaikki niitä voisivat harjoitella ja noudattaa.⁴⁵⁸

Teatteriopiskelijoiden kykyjä mitattiin erilaisin testein, fyysistä kuntoa Cooper-testillä, reaktiokykyä esimerkiksi kyvyllä tarttua putoavaan esineeseen (reaktionopeus mitattiin),⁴⁵⁹ huutamiskykyä pitkien etäisyyksien päästä⁴⁶⁰ ja tiedollisia valmiuksia omaksua nopeasti uusi estetiikka – kognitiivisin testein. Kaikissa testeissä korostui tehokkuus. Mittauslaitteiden käytöllä on rajallisuutensa joka on sama kuin teknologisen kielipelin ymmärryksen: laitteet ymmärtävät vain sen, mihin mitattavuus antaa mahdollisuuden. Mittaamisen instrumentaalisuus taas johti yksipuolisuuteen. Teho oli siis Turkan kauden ominaispiirre. Tehokkuuteen pyrkivä harjoittaminen provosoi esityksiin sisäistynyttä voimaa. *Tuhat ja yksi yötä* (1983) -produktion videotaltioinnista voi havaita fyysisen teoharjoituksen tuottaneen tulosta: vähissä vaatteissa näyttämöllä liikkuvat oppilaat ovat jatkuvassa vahvassa tanssillisessa liikkeessä mutta eivät näytä väsyvän. He ovat fyysisesti huipputrimmattuja, kuin urheilijat.

Hämmästyttävää kyllä, mittausta ei koettu mahdottomuutena, päinvastoin. Timo Kallisen havainnot osoittavat, että missään tapauksessa näyttelijät ja opettajat eivät kokeneet testejä mielettöminä, niistä innostuttiin, ne jopa tuottivat luovuutta.

461

[M]yöhempinä vuosina ovat opettajat naureskelleet näiden taulukkojen yksityiskohdille, mutta on syytä muistaa, että niiden suorittaminen herätti tietyn aikaa, juuri Turkan rehtorinkauden huomattavaa innostusta opiskelijoiden keskuudessa – tosin tuottaen myös monelle tuskaa.⁴⁶²

458 Emt., 80.

459 Tämä seikka perustuu muistikuvaani liikunnanopettaja Seppo Kumpulaisen puheenvuorosta Teatterikorkeakoululla NTNA-työryhmän toiminnan yhteydessä.

460 Ks. Teatterikorkeakoulun Opinto-opas 1982–1983, kolmas työkakso, julistavan näyttelijäntöyön jakso: ”Puhokoulutuksessa erityinen sija on annettava ulkoilmassa tapahtuville pitkän välimatkan huutoharjoituksille, hengästystilassa ja eri tavoin estettyinä tai rajoitettuna tapahtuville harjoituksille, joissa näyttelijä joutuu voittamaan keinotekoisesti aikaansaadun huonon kuuluvuuden tai melun. Tavoitteena ei ole pelkästään suuri ääni vaan kyky lihallistaa asia.”

461 Kallinen 2004, 80.

462 Emt., 80.

Mittaus johti paradoksaalisesti luovuuteen ja tavattomaan innostukseen. Tämä on selitettävissä siten, että 1980-luvun Suomelle ominaisista kielipeleistä oltiin vaittomaisesti tietoisia, mikä edesauttoi mittauksen hyväksymistä teatterikoulutukseen.⁴⁶³ Timo Kallinen onkin nähnyt ”mitattavuuden” suhteessa 1980-luvun muoti-ilmiöihin; sitä käytettiin urheiluvalmennuksessa ja kehonrakennuksessa.⁴⁶⁴ Uskottiin sen johtavan kasvuun. Turkka lupasi teatterin merkityksen kasvua vuoden 1982 linjanvetopuheessaan. Hän totisesti toteutti lupauksensa.

Turkan kauden teatterikoulutusta voi tulkita tutkimuksena, millaista estetiikkaa tehon legitimaatio tuotti teatterissa. Tehon legitimaatiota näyttelijäntyyön estetiikassa representoi räikeä ilmaisun tehokkuuden etsintä, suoritusellisuuden kulttuurin pyrkimys kohottaa näyttelijäopiskelijoiden fyysinen kunto ja henkinen kestävyys huippuunsa ankarin fyysisin ja psyykkisin harjoittein. Korkeakoulun esitystoiminta tehostui alle kymmenestä esityksestä 32:een Turkan ensimmäisenä kouluvuonna 1982–1983 ja 54:ään vuonna 1986.⁴⁶⁵ Korkeakoulusta tuli mediaimagoiltaan tehokas, ja sen julkisuuskuva etsii tehokkuudessaan vertaistaan Suomen teatterimaailmassa. Korkeakoulun opetusorganisaatiota tehostettiin ja ”perussaneeraus” johti hierarkian kevenemiseen ja opetuksen keskittämiseen esityksiä tuottavaksi.⁴⁶⁶ Korkeakoulupoliittisesti Turkan argumentaatio omaksui tehokkuuden legitimaation jo kauan ennen 2000-luvulla julkistettuja valtion korkeakouluihin kohdistamia tehostamispyrkimyksiä. Viittaa tällä 2000-luvun yliopistouudistukseen, joka korostaa yliopistojen autonomista suorituskykyä.

Mitä muuta urheilulla tavoiteltiin? Urheilulla valmennettiin opiskelijoita jatkuvaan liikkeen dynamiikkaan. Työelämässä mobiliteetti tulkittiin Sennettin tavoin

463 Vrt. ”Kala”, Uusi Suomi, 6.6.1982: ”Ensimmäisenä hän [Turkka] määrittelee teatterille uuden, entistä haastavamman tehtävän näköisilmiöiden kentässä. ’Ajan draama on nähtävissä Virenin juoksussa tai Keke Rosbergin kilpa-autoilussa’, sanoo Turkka. [. . .] Turkka kiinnittää aivan oikein huomiota siihen, että urheilijat pystyvät [. . .] parempiin saavutuksiin kuin näyttelijät. Minäkin olen pitkään tuuminut, että urheilukilpailut ovat parempaa teatteria kuin näytämöllä esitetty. Sitä paitsi niissä on järkeä: pyritään esimerkiksi juoksemaan sovittu matka mahdollisimman nopeasti, hyppäämään mahdollisimman korkealle tai pitkälle. [. . .] Sekunnit ja sentit kertovat lahjomattoman totuden menestyksestä.”

464 Kallinen 2004, 80.

465 Ks. Kallinen 2004, 92: ”Huippu ajoittui vuoteen 1986, jolloin opetusteatterissa oli 54 ensi-iltaa. Kliimaksi osui siis Turkan rehtorinkautta seuranneeseen vuoteen, minkä jälkeen seurasi selvä vähennys produktioiden määrässä.” Vrt. Ollikainen 1988, 89.

466 Turkan johtamana Teatterikorkeakoulun organisaatio todella keveni ja muuttui erittäin tuottavaksi. Organisaatiota voi määrittää yksiportaiseksi: Turkka antoi esimerkin omalla toiminnallaan; muita opiskelijaesityksiä tuottavat ohjaaja- ja dramaturgioppilaat olivat vastuussa ainoastaan Turkalle. Opiskelijoiden omilla produktioilla oli suuri toiminnan vapaus. Nämä määritelmät perustuvat omiin kokemuksiini.

metaforisesti myönteiseksi piirteeksi ja stabiliteetti kielteiseksi. Luovuudeksi Turkka määrittä jatkuvassa dynaamisessa liikkeessä olemisen tavan ja luovuuden vastakohtaksi liikkumattomuuden. Liikkumattomuuteen Turkalla oli antropologis-kulttuurisia selityksiä: niitä aiheuttivat kulttuuriset normit. Tästä syystä Turkka määritteli koulutuksensa ”kulttuurivammojen poistamiseksi”.

Jouko Turkka kouluttaa teatterilaisia kuin tulevaa maajoukkuetta. - “Tässä yritetään saada ihmistä siksi, mikä hänen kuuluisi olla.” “Ei tämä sen kummempaa ole. Kulttuurivammojen poistamista.” [...] Kouluun tullessaan nuori ihminen on jo kaksikymmentä vuotta istunut tuoleilla, kantanut olkalaukkuja, kävellyt asfaltilla, oppinut hyvät tavat, rakentanut koko joukon patoja ja estoja ja suitsinut olemuksensa, voimansa, luovuutensa. “Hyvä käytös on sinänsä kulttuurikramppi.”⁴⁶⁷

Turkka kommentoi vuonna 1983 ohjaamansa J. J. Wecksellin *Daniel Hjort* -näytelmän nimihenkilöä, joka tässä yläluokan hoviin sijoittuvassa historiallisessa näytelmässä on proletaarista syntyperää oleva kirjuri: “[H]änet opetettiin häpeämään itseään, halveksimaan ruumistaan, hänet valettiin sivistyspanssarin lihasjäykkyyteen ja annettiin sulkakynä käteen. Hänestä tehtiin kulttuuri-ihminen.”⁴⁶⁸ *Daniel Hjort* -esitystä voidaan tulkita kulttuurivammojen jäykistämien subjektien esitykseksi. Esityksen estetiikka oli tavattoman raskas. Se rakentui liikkumattomuuden ja sisäisen ponnistuksen väliselle antagonismille. Esityksen lopussa päähenkilöä esittäneen Juha Parkkamäen oli tarkoitus havainnollistaa Hjortin kivettyneen ruumiillisuuden murtuminen: tuskan käydessä ylivoimaiseksi purkautuu jännitys – ja lihasten lauetessa palautuu elastisuus. Esityksen raskaasta estetiikasta johtuen Parkkamäki ei kuitenkaan tätä tavoitetta saavuttanut täysin onnistuneesti.

Suurin osa produktioista sisälsi kuitenkin estetiikan, jossa ruumis pääsi liikkumaan vapaasti. Erityisesti näitä olivat *Puotilaa hengiltä -kavalkadi* (1982), *Tuhat ja yksi yötä* (1983) ja *Mällisen metkut* (1983). Näissä produktioissa Turkan pyrkimys oli – näin olen käsittänyt – antaa viettien mobilisoitua kehoa hallitseviksi ja saattaa näyttelijä dynaamiseen liikkeeseen. Niin *Tuhat ja Yksi Yötä* -produktion kuin muidenkin esitysten harjoituksissa näyttelijät olivat jatkuvassa liikkeessä:

467 Kanto, *Kansan Uutiset*, 6.2.1983.

468 Emt.

[H]arjoitusten aluksi fyysistä höykyä. Juostaan portaita ylös ja alas, nostetaan vartaloa, laajennutaan, kasvetaan voimaa olemukseen, annetaan äänen purkautua liikkeestä. Rasiuksella pulssi nousee ja koko vartalo alkaa hengittää. [...] Mielikuvat yhdistyvät fyysiseen treenaukseen. Hypätään jollakin vartalon osalla ja kuvitellaan muut osat halvaantuneeksi tai känniin. Hypyn syyksi mielikuva: polttava levy tai kallio, kuuma tee valumassa alle ja niin edelleen.⁴⁶⁹

Taukoamaton fyysisen suorituksen tilaan heittäytyminen mahdollisti oppimisen tilan, jossa opiskelijat olivat samanaikaisesti jatkuvassa esittävässä liikkeessä ja tarkkailevassa vastaanottavuuden tilassa. Tässä dualiteetin virittyneessä tilassa oppimiseen käytettiin luonnollisia aisteja: näkö- ja kuuloaistia ja sensomotorisia aisteja, ja havainto kääntyi välittömästi toiminnaksi ja verkostoitui *matkimalla toisia*. Opetus oli tapahtumallista. Ketjureaktiona opittava matkimisen estetiikka tai tekniikka siirtyivät opiskelijasta toiseen matkien tai aavistamalla etsien, kaoottisesti mutta tehokkaasti. Turkan mukaan liikkeellä oleva keho oli luova ja herpaannuttava uupumus poisti jännitystä ja toi mukanaan luovuuden: ”Ruumiillisen uupumisen tilassa estot ja itse-suojelu väistyvät ja vaistot terävöityvät. Kun päästään sovinnaisuuden rajan yli, alkaa luovuus virrata.”⁴⁷⁰

Turkan esittämää liikkeen ideologiaa voi myös tulkita kontekstuaalisesti siinä kuin muitakin koulutuksen piirteitä. Kyky liikkeeseen on vähintään metaforisesti tärkeä uuden kapitalismin työssä, jos se pitää yllä subjektin itsemäärittystä. Sennettin mukaan uuden kapitalismin systeemissä subjektin on vaikea määrittää identiteettiään työn kautta, sillä työtehtävien väliaikaisuuden vuoksi hän ei tunne kuuluvansa työorganisaatioihin. Subjekti on eristetty suurista rakenteista ja eriarvoistettu suorituksellisin kriteerein, joiden kautta ei kuitenkaan voi rakentaa minäkuvaa. Subjektin täytyy voida rakentaa minäkuvansa oman dynamiikkansa perustalle. Näin ollen jatkuvalla liikkeelle kuului Turkan koulutuksessa myös identiteetin rakentamisen tehtävä; ainakin opiskelijat näyttävät rakentaneen identiteettinsä yllättävän paljon sen perustalle. Myös julkisessa mediaesityksessä ruumiillisuudesta rakentui subjektien identiteetin imago. Koska tämä imago oli hyvin vahva, se saattoi tarjota eräänlaisen kulttuurisesti vaihtoehtoisen samastumiskohteen: virtuaalisen tehon kulttuurin sijasta voi samastua ruumiinkulttuuriin. Kaikki nämä merkitykset viittaavat Henri Lefebvren (1986, 1991) tulkintaan ruumiillisuudesta tilan tuotantona (*production of space*) ja sen vai-

469 Ollikainen 1988, 29–30.

470 Kanto, *Kansan Uutiset*, 6.2.1983.

kutuksista esitys- ja kulttuuritilan sekä poliittisen tilan merkityksille, joita määritin edellisessä luvussa.⁴⁷¹ Voi tulkita niinkin, että liikkeellä olo helpottaa subjektin hyödyttömyyden pelkoa, jota Sennettin mukaan aiheuttaa automaatio, globalisaation seurauksena syntynyt toisten mantereiden kilpailevan työvoiman hämärä uhka ja teknologinen maailmankuva.⁴⁷²

Turkka siis materialisoi liikkeen kautta uuden kapitalismin työn hyppelehtyvyyttä ja projektiluonteisuutta, tulosten nopeaa saavuttamista jo nuorella iällä pitkän kypsyttelyn sijaan ja kykyä ylläpitää identiteettiä jatkuvan liikkeen tilassa. Hän pyrki ruumiillistamaan nämä rakenteet. Voidaan tulkita, että kun ruumis otti haltuun omin keinoin virtuaalisia rakenteita, se tietyllä tavalla sai niistä vallan. Virtuaalinen tehon ideologia ei siis ollut pyhä, koskematon tai tavallisen arkipäivän subjektin ulottumattomissa.

3.8 Esittävyiden muutokset

Turkka organisoi kaiken opetuksen tapahtuvaksi esittävässä tilanteessa. Esittävyys oli hänen keskeinen metaforansa:

Jos halutaan palata näyttelijän ammatin ytimeen, on koulutettava esiintymiseen.⁴⁷³

Mitä koulutustoiminnan siirtäminen esittämisen tilaan tarkoitti? Eikö aiempi teatterikoulutustoiminta ollut esittävää? Tavallaan ei: praksis ei ollut. 1970-luvun *Lesart*-metodissa oli keskeistä analyttisyys, joka edelsi näyttämötyöskentelyä. 1980-luvun alussa analyttisyys oli suorastaan ylikorostunut ja näyttelijät ”esiintyvät” enemmän kirjan ääressä kuin näyttämöllä.⁴⁷⁴ Toisaalta *Lesart*-metodia voi tulkita *kulttuurisena esityksenä* 1970-luvun maailmankuvasta ja sen ajattelun rakenteista, *Bildungista*. 1970-luvulla vallitsi kollektiivinen yksimielisyys siitä, että tietyt teknikat, tyyli ja tietämys olivat näyttelijäntyön perusta. Toisaalta analyttisyys, järki ja rationaliteetti dominoivat ihmisen toimintaa – myös teatterikoulutuksessa. Turkan ruumiillistuneen näyttelijänkoulutuksen taas voi tulkita edustaneen edellä mainitun

471 Vrt. Lash 2002, 116–124.

472 Sennett 2007, 84 ja 86.

473 Turkka 1982; Ollikainen 1988, 5.

474 Vrt. Kallinen 2004, 29–30 ja 50.

kollektiivisen kulttuurisen yksimielisyyden purkautumista.⁴⁷⁵ Se edusti uutta performatiivista aikakautta, jolloin yksimielisyyttä periaatteellisessa mielessä ei ole, vaan tietoa mitataan esityksen perusteella. Niin ikään se edusti uuden kapitalismin aikakauden rakenteita, jotka korostavat persoonia, liikettä, ruumiillisuutta ja esittävyttä arkipäivän tasolla.⁴⁷⁶ Tapahtui näin ollen, että Turkan teatterikoulutuksessa arkikokemuksen mallit siirtyivät teatterikoulutuksen rakenteiksi ja merkityksensä menettäneet, pelkiksi merkeiksi muuntuneet rakenteet uusittiin.⁴⁷⁷

Esittävyys oli Turkan harjoitusmetodi ja keskeisin opetusmetodi. Turkka kytki kaiken opetustoimintansa sellaisten esityksien harjoitteluun, jotka tultiin myöhemmin esittämään julkisesti Teatterikorkeakoulun Tikapuuteatterissa. Aikaisemmin opetus oli koostunut teknisemmistä oppitunneista.⁴⁷⁸ Turkan opetus perustui reaaliin esitystilanteeseen – opetuksessakin korostuen. Esittämään opittiin esittämällä, ja esityksen kriteeriksi tuli sen vaikutus yleisöön:

Näyttelijä testataan yleisönsä edessä. Teatterin auktoriteetti mitataan koululaisnäytöksissä. Niissä näkee helposti, miten naurettavaa on näyttelijän esittämä käsiään puristeleva näennäisviha. Se ei mene perille, vaan koululaiset kokevat sen huvittavana.⁴⁷⁹

475 Vrt. Perelman 2007, 178–179: ”Tietysti voi käydä, että määrättyillä tieteenaloilla ja tiettyinä aikakausina yhteisesti hyväksytyt metodologia johtaa yksimielisyyteen, jollaista ei muualla tavata, mutta tämänkään ikuinen pysyvyys ei ole koskaan taattu. Jopa Newtonin horjumattomana pidetty universaalinen vetovoiman käsite mureni, kun ilmaantui riittävästi syitä muuttaa sitä.” Vrt. myös Lyotard 1985, 85–95.

476 McKenzie 2001. Viittaa myös Kaj Ilmosen (1998, 18) näkemykseen, että 1970-luvulla esiin nousseet ja 1980-luvulla vaikuttaneet uudet liikkeet tekivät ”henkilökohtaisesta poliittista”.

477 Perustan tämän tulkinnan John Deweyn näkemykseen, että taiteen estetiikka jää pelkäksi merkiksi, jos ei sillä ole yhteyttä arkikokemukseen. Ks Dewey, 2005, 1.

478 1970-luvulla ja sitä ennen Teatterikoulun opetus oli koostunut erillisistä oppiaineista, kuten esimerkiksi puhe-, laulu-, improvisaatio- ja akrobatiatunneista, joita pidettiin pääosin ei-esittävässä tilanteessa. Turkka näki tämän epärelevanttina. Ks. Siikala, *Helsingin Sanomat*, 29.8.1982: ”Koulutuksen pääasiallinen sisältö on oman teatterin luominen. Teatterikoulu on teatteri, jossa tuotetaan mahdollisimman erilaisia, toisilleen vastakkaisia ja eri suuntiin oppilaitaan kehittäviä näytelmiä.”

479 Siikala, *Helsingin Sanomat*, 29.8.1982. Teatterikorkeakoulun järjestämässä *The Politics of the Psychophysical* -kollokviumissa 16. – 17.11.2011 teatteriohjaaja, näytelmäkirjailija ja teatterikouluttaja Kristian Smeds totesi omaksi metodikseen Eestissä pitämässään näyttelijöiden koulutuksessa, että yleisölle suunnattua esitystä tulee alkaa tuottaa heti ensi hetkestä. Kysyessäni, onko Smeds saanut vaikutteita Turkan pedagogiasta, hän vastasi ettei ollut Turkan oppilas mutta oli tutkinut kirjoituksia Turkan kaudesta.

Näyttelijäopiskelijoiden tehtäväksi tuli suoriutua roolistaan vakuuttavasti suuren yleisön edessä heti alusta asti. Tätä edesauttoi voimistunut esitystoiminta, joka takasi opiskelijoille mahdollisuuden esiintyä julkisesti päivittäin pitkiä jaksoja vuodesta.⁴⁸⁰

Viime vuonna Teatterikorkeakoulun opetusteatteri tuotti 32 näytelmää. Tänä lukuvuonna yritetään vielä enemmän. Se merkitsee sitä, että täällä tehdään koko ajan esityksiä ja työskennellään vain sellaisen eteen, mistä on esityksille hyötyä, koska sellaista kuin ammattitaito ei enää ole.⁴⁸¹

Esittävyys tarkoitti myös julkista ”näyttäytymistä”. Tämä on eri asia kuin roolin *impersonointi* eli esittäminen jossa eläydytään johonkin roolihahmoon. Tätä voi ymmärtää esimerkiksi sillä perusteella, että urheiluvaatteisiin pukeutuneet näyttelijäopiskelijat ”näyttäytyvät” speksaakkelissa.

Siviilipersonan esittävyys sillä arkipäivän praksiksen tasolla, jota Turkka korosti opetuksessaan ja joka ilmeni näyttelijän urheilullisena edustavuutena ja näyttämöllisenä ”näyttäytymisenä”, kuuluu oikeastaan samaan esittävyyden lajiin, jota poliitikkojen tai puhujien on historiallisesti tulkittu edustavan: retorinen esitys. Kun Turkka korosti opiskelijoidensa kunnollisuutta urheilullisuudella ja päihteiden vastaisella retoriikalla, hän pyrki vakuuttavuuden premisseihin, jotka jo Aristoteles on ilmaissut teoksessaan *Retoriikka*:

[P]uhe tekee puhujasta luotettavan. Uskomme näet mieluummin ja nopeammin kunnollisia ihmisiä yleensä kaikissa asioissa, mutta erityisesti silloin, kun asiat eivät ole varmoja, vaan voidaan olla eri mieltä. . . voidaan sanoa, että luonne on lähes tärkein vakuuttumisen syy.⁴⁸²

Näin ollen Turkka opetti näyttelijöille roolityöhön liittyvien taitojen lisäksi vakuuttamisen taitoa, joka Aristoteleen mukaan on tärkeintä retoriselle puhujalle.⁴⁸³

480 Turkka ohjasi keskimäärin kolme suurta produktiota vuodessa. Turkan ohjaamissa produktioissa oli keskimäärin 20–30 näyttelijäopiskelijaa. Tämän lisäksi korkeakoulun ohjaaja- ja dramaturgiopiskelijat alkoivat tuottaa omia esityksiä. Nämä takasivat riittävän julkisten esitysten volyymin, jotta opiskelijat saattoivat harjoitella esittävyttä. Turkka valvoi ja antoi palautetta paitsi omista, myös ohjaajaopiskelijoiden esityksistä.

481 Rehtorin puheenvuoro, Ollikainen 1988, 89.

482 Aristoteles, *Retoriikka* 1997, 11.

483 Vrt. Emt., 9.

Kun Aristoteleen mielestä osa ihmisistä osaa käyttää retorisia taitoja tiedostamatta ja sattumanvaraisesti ja osan taitavuus johtuu ”harjoitukseen perustuvasta tottumuksesta”, niin ymmärrän Turkan pedagogiikan kohdistuneen järjestelmällisesti vakuuttamisen taitoon, kykyyn vakuuttaa katsoja omalla persoonallaan.⁴⁸⁴ Retorinen esitys on Turkan yhteydessä määriteltävissä hänen omalla terminologiallaan *edustamisen* käsitteen kautta. Tämä oli Turkalle keskeinen periaate: teatteri edustaa, esittää ja esittäessään villitsee tai jakaa yleisön samastuessaan edustettavaan: ”Siinä teatterissa, joka nykyään voisi mielestäni yleisönsä vangita, käsite rooli on vanhentunut. Roolin tilalla on edustaminen.”⁴⁸⁵

Näkemys näyttelijästä poliitikon kaltaisena julkisena edustavana hahmona oli ehkä 1980-luvun Suomen teatterimaailmassa poikkeuksellinen mutta ei enää 2000-luvun sosiologisen tutkimuksen viitekehyksessä. Italialaisen sosiologin Paolo Virnon mukaan poliitikkojen tarvitsemat retoriset taidot, kuten kyky erottautua joukosta, miellyttää ja edustaa reaalipersonan tasolla, ovat tulleet myös kulttuuriteollisuuden esiintyjille tärkeiksi, kun länsimaisessa yhteiskunnassa on siirrytty modernista vaiheesta postfordistiseen.⁴⁸⁶ Turkan näkemys muistuttaakin Virnon näkemystä, jonka mukaan postfordismissa politiikka, työ ja kulttuuriteollisuus ovat fuusioituneet toisiinsa: politiikalle ominaiset piirteet – ”näyttäytyminen, suhde toisten läsnäoloon, ennennäkemättömien prosessien aloittaminen ja epävarmuuden, ennakoimattoman ja mahdollisen perustava läheisyys” – ovat fuusioituneet kulttuuriteollisuuden ja myös työn esittäviksi piirteiksi.⁴⁸⁷ Turkan Teatterikorkeakoulussa materialisoituivat perinteisen teatterikoulutuksen lisäksi myös Työn ja Poliitiikan estetiikan tavoitteet sellaisena kuin (Virnon mukaan) kulttuuriteollisuus ne on omaksunut ja tulleet myös julkisesti esittäviksi. Virnon mukaan kulttuuriteollisuuden esittäjän onnistumista, olipa tämä näyttelijä tai muu esiintyjä, määritetään postfordismissa kriteerein, jotka ennen liittyivät poliitikon kykyyn herättää uskoa katsojissa. Näyttelijänkin työtä voidaan Virnon viitekehystä soveltaen mitata hänen kyvyllään herättää ”uskon määrää, ostamishaluja tai sympatiaa”.⁴⁸⁸ Juuri tällaisin määrein Turkka käsitteli julkisesti opeutuksessaan näyttelijöiden reaalisia persoonia ja niiden esittävyttä: herättävätkö he sympatiaa; onko heillä auktoriteettia? Jos näyttelijä ei herättänyt sympatiaa, ei Turkan mukaan hänen kyvyllään tehdä taiteellisesti hyvä suoritus ollut suoranaista merkitys-

484 Vrt. Emt., 7.

485 Kantonen, *Teatteri*-lehti 10/1982.

486 Virno 2006, 44–81.

487 Emt., 46 ja 47.

488 Emt., 58.

tä: retorinen esittävyys dominoi mimeettistä. Tämän kriteerin soveltamisesta seurasi Turkan pyrkimys näyttelijöiden virtuositeettiin, jota Turkka määritteli retoriikassaan sekä näyttelijän ”huippusuorituksen” että ”tunneakrobatian” termein.

Näyttelijän on [. . .] on pystyttävä huippusuoritukseen, oltava kuin urheilija tai muusikko. Ei kukaan tule teatteriin katsomaan ihmistä yleensä tai näyttelijää yleensä, vaan jotain tiettyä näyttelijää, jolla on karisma.”⁴⁸⁹

Näyttelijän pitäisi pystyä näyttämään, että jokainen ihminen kykenee käymään rajalla ilman, että siihen tarvitaan ulkoisia stimulansseja kuten alkoholia, huu-meita, urheilua, turismia. Tämä olisi näyttelijän taiteellinen akti, jota minä kut-sun tunneakrobatiaksi.⁴⁹⁰

Virnon mukaan poliitikon ja retorisen esittäjän taide on valloittamisen ja vallan säilyttämisen taidetta, jonka arvo mitataan vain siinä, ”kuinka nopeasti hän pääsee huipulle ja kuinka kauan hän onnistuu pysymään siellä.”⁴⁹¹ Tällainen esittäjä ei tee ”taidetta” teoksellisessa mielessä, vaan hänen esityksensä on päämäärä itsessään kuten myös poliitikon esityksen. Turkan termi *näyttämöauktoriteetti* voisi tarkoittaa poliiti-kolle ominaista retorista ”näyttäytymistä”, jonka vakuuttavuus rakentui ei-taiteellisista seikoista.

Näyttämöauktoriteetin vahvistaminen on [. . .] Turkan kauden yhtenä perus-päämääränä näyttelijöiden koulutuksessa. Viime kädessä katsojien valtaamisen taidossa on kyse näyttelijän henkisistä mitoista, mutta olennainen puoli sitä esiintyjällä on myös olemuksen auktoriteetti. Sen kasvattamisesta Turkka lähtee uskoen siihen, että fyysisistä vaatimuksista selviytyttyään opiskelijan on mahdol-lista selvittää henkisistäkin haasteista.⁴⁹²

Turkan päämäärä oli ”kouluttaa itsestään tietoisia näyttelijöitä, jotka hyväksyvät ja tajuavat sen, että juuri heitä ihmiset tulevat katsomaan jokailtaisen tv-tuijottami-sen vaihtohtona.”⁴⁹³ Kurssijaon purkamisella Turkka pyrki luomaan mahdollisuu-den siihen, että ykköskurssin oppilas voisi esittää pääroolia kolmannen vuosikurssin

489 Siikala, *Helsingin Sanomat*, 29.8.1982.

490 Kantonen, *Teatteri* 10/1982. On syytä huomioda Turkan määrittelemän näyttelijän moraalinen ihanteellisuus; tämä kuului Turkalla olennaisesti ”poliittikomaiseen” vastuuseen.

491 Bianciardi 1962: 129–132; Virno 2006, 59.

492 Ollikainen 1988, 95.

493 Siikala, *Helsingin Sanomat*, 29.8.1982.

produktiossa; tämä on tulkittavissa nimenomaan ”valloittamisen” aktina.⁴⁹⁴ Virnon mukaan poliitikko-esittäjälle ei ole muuta mittaa kuin ”kyky pysyä pinnalla ja nousta ylemmäs.”⁴⁹⁵ Hän toteaa että tällainen esittäjä on tullut postfordismissa kulttuuriteollisuuden esittäjän malliksi: ”Toisin sanoen ihminen, joka valitsee kolmannen tai neljännen tuotannon asteen (kulttuuriteollisuus) työn tarvitsee *kykyjä ja taipumuksia, jotka ovat tyypillisiä politiikassa.*”⁴⁹⁶

Turkan pyrkimys oli teatterillistua näyttelijäopiskelijoiden valmentamista siten, että heidän sosiaalinen statuksensa oli myös kulttuurisesti edustava kuten poliitikkojen. On myös huomion arvoista, että teatterikouluttajana Turkka käyttäytyi kuin poliitikko varsinkin julkisessa roolissaan: hän pyrki emansipatorisesti määrittämään laitosteattereiden toimintaa ja vetosi retorisesti, kuten poliitikot tekevät, erilaisiin yhteiskunnallisiin premisseihin. Teatteritilanne jossa Turkka opetti, ei ollut olemukseltaan ja muodoltaan *vain* teatteria vaan myös Työtä ja Poliitiikkaa, joille on ominaista ”ulkoisuus, epävarmuus ja ‘monien’ hälinä”.⁴⁹⁷

Eikö Turkan teatteriopetuksessa pyritty siis lainkaan korkeaan taiteelliseen laatuun? Kyllä pyrittiin. Turkan idean ydin: näyttelijöiden tulee pitää yllä korkeaa itsekuria ja vaatimustasoa vaihtelevista ja odottamattomista olosuhteista huolimatta. Materialisoimalla ammattiteatterin vaatimustason korkeakouluun Turkka pyrki tutustuttamaan näyttelijät korkeampaan taiteelliseen vaatimustasoon kuin mitä laitosteattereissa tultaisiin näyttelijöiltä vaatimaan työmoraalin ja korkeatasoisten taiteellisten suoritusten osalta.

Ja parhaani yritän. Että nämä opiskelijat saisivat maistaa yhden kerran elämässään mitä se näyttelijän homma voisi olla. Ja että se voisi olla aika fiksua. Ja että sen puitteissa voisi elää aika syvästi - ennen kuin ne sitten joutuvat teattereiden hautausmaille.⁴⁹⁸

494 Vrt. Virno 2006, 58.

495 Vrt. Emt., 58: ”Poliitiikka [. . .] on muuttunut [. . .] valloittamisen ja vallan säilyttämisen taiteeksi. Niinpä, poliitikon hyvyyttä ei mitata sen hyvän perusteella, mitä hän onnistuu tuottamaan toisille, vaan sen mukaan, kuinka nopeasti hän pääsee huipulle ja kuinka kauan hän onnistuu pysymään siellä.” Ks. myös Biancardi 1962, 129–132.

496 Emt., 58.

497 Vrt. Emt., 46. Olen säilyttänyt Virnon tekstin alkuperäismuotoiluun, jossa termit, Työ, Toiminta ja Ymmärrys, kirjoitetaan isoilla alkukirjaimilla lauseen sisällä.

498 Ollikainen 1988, 90.

Turkan opetus koostui siis kolmesta tasosta, jotka oli organisoitu vastaamaan näyttelijän tietä taiteelliseen suoritukseen uuden kapitalismin työolosuhteissa: 1) ensin näyttelijät totutettiin työolosuhteisiin; 2) seuraavaksi näyttelijöiltä edellytettiin kykyä selviytyä reaalina persoonina vaikeista olosuhteista ja olla edustavia; 3) viimeisessä vaiheessa, edelliset tasot suoritettuaan heiltä edellytettiin mahdollisimman korkeaa taiteellista tasoa. Tämä oli Turkan näkemys näyttelijän tiestä taiteellisesti hyvälaatuisen suoritukseen uusliberalistisissa olosuhteissa.

Toinen lähtökohta ymmärtää Turkan kauden esittävyyttä, jossa korostui arkipäivän tason ja reaalisten persoonien retorinen esittävyys, on opiskelijoihin kohdistettu suorituspainne. Turkan harjoitukset muistuttivat McKenzién esittämää kuvausta USA:ssa toteutetun Challenger-avaruussukkula -projektin julkisista esitystilanteista, joissa työntekijät tulivat johdon eteen esittämään suoritustaan. Työntekijät asetettiin henkilökohtaiseen vastuuseen paitsi tuloksistaan myös työnsä tehokkuudesta; lopulta työntekijän persoona tuli arvioinnin kohteeksi.⁴⁹⁹ Challenger-projektin työntekijä Larry Wear kertoo näiden arviointien tapahtuneen NASA:n johtokunnan edessä auditoriossa, johon oli kokoontunut 100–150 ihmistä. Wear määrittelee tapahtuman suureksi draamaksi, sillä hänen mielestään useat läsnä olleista nauttivat työntekijän arvostelusta ja rankaisemisesta, kun tämä astui esiin henkilökohtaisesti kertomaan työnsä tuloksista. Wearin mukaan johtokunta asetti hyvin vaikeita kysymyksiä, joihin työntekijän piti pystyä vastaamaan heti, ja samalla työntekijän esiintymistyyliä myös arvosteltiin. Wearin mukaan projektin toimitusjohtaja William Lucas kääntyi usein kyseisen työntekijän päällikön puoleen ja ilmaisi julkisesti: ”Jim, en todellakaan usko, että tämä edustaa keskuksen (Marshall Space Flight Center) standardeja, uskotko sinä?”, jolloin johtajan oli pakko sanoa: ”Ei sir, en todellakaan usko.”⁵⁰⁰

Turkka ei käyttäytynyt tällä tavalla kyynisesti vaan kannusti opiskelijoitaan. Kuitenkin hän asetti heidät julkisesti vastaavanlaisen paineen alaiseksi. Kuten Challenger-projektissa yksittäisen työntekijän eli näyttelijäopiskelijan harteille asetettiin vastuu koko projektista, myös sen taloudellisesta onnistumisesta – itse asiassa

499 McKenzie 2001, 146–147.

500 Emt., 147–148.

koko ”NASA:n tulevaisuudesta”.⁵⁰¹ Myös Turkalla oli tapana esittää opiskelijaproduktioiden näyttelijöille, että näiden vastuulla oli koko opiskelijaproduktion onnistuminen, viime kädessä koko Teatterikorkeakoulun ja myös Turkan kulttuurinen auktoriteetti.⁵⁰² Toiset opiskelijat kokivat tämän kannustavana, toiset ahdistavana.

Julkisessa tilassa pidetyissä harjoituksissa paljastui ankarana suorituspaine. Turkka toi koulutustoimintaan esittävyuden aspektiksi ”käyttäytymisen” tässä paineessa. Tarkoitin tällä subjektin ”käyttäytymistä” esimerkiksi työtilanteessa, joka on paineistettu – kuten Wearin ja Siltalan esimerkit osoittavat.⁵⁰³ Turkka näki reaalisen esitystilanteen ennen kaikkea sosiaalisia jännitteitä sisältävänä tapahtumana, ja hänen opetuksessaan esittämiseen kytkeytyvät sosiaaliset jännitteet tulivat oppiaineeksi: pelot, arvostukset, suorituskyky, julkinen arvioitavana oleminen.⁵⁰⁴ Harjoituksissa teatterityön sosiaaliset tilanteet, varsinkin ne, joissa näyttelijäopiskelijat asettuivat alttiiksi

501 Ks. Emt., 147–148: “[T]he Center Board would be held in a humongous conference room that looks like an auditorium. It’s an open meeting. There might be on hundred - one hundred and fifty people there. Be a whole raft of people who weren’t going to ask you any questions. [. . .] It’s a great drama. Sometimes people give very informative, very interesting presentations. That’s drama in a way. And it’s an adversarial process. I think there are some people who have, what’s the word, there is a word for when you enjoy someone else’s punishment... masochistic, they are masochistic. You know, come in and watch Larry wear or Larry Mulloy [another Marshall project manager] or Thiokol take a whipping from the Board. There are people who I think actually come to watch that element. [. . .] Board ask very hard questions, going into details much deeper than what’s presented to them in the charts. You’ve got to be able to answer any question. And he challenges the style of the presentation. He (Lucas) requires you to present the things up to the standards of Marshall Space Flight Center, and I heard him say several times, he’d stop something and he’d turn to the man’s boss, and he’d say, “Jim, I just don’t believe this represents the standards of this Center, do you? Of course, Jim would say: “No sir, I certainly don’t.” And that meant the briefing is not crisp enough. [. . .] You always thought the future of the Center hinges on whether we do right or don’t do right. You know, it is not an insignificant affair. For one thing, human life is involved. For that reason alone. But also the image of the Center is at stake. The continuance of the program is at stake. If you lose this program, you know, we lose 8000 jobs. It is a high, important, dramatic situation. There’s big money at stake. There’s your job at stake. There’s national prestige, prestige of the Center, all those things are at stake. So it’s a lot of pressure.”

502 Perustuu muistikuviiin läsnä olleena. Tarkistettu puhelimitse näyttelijä Antti Virmavirralla 13.12.2011: Turkka vetosi häneen tällä tavalla.

503 Ks. esim. Siltala 2004, 233: ”[S]iitä on tullut hyväksytyä ja odotettu tapa tehdä töitä”, toteaa [työelämän] kilpajuoksusta tutkija Jari Hakanen Työterveyslaitokselta. ”Stressinkin ajatellaan kuuluvan normaaliin työntekoon. Nykyään ei juuri kuulu sellaisia puheenvuoroja kuin ’eikö sulla ole parempaa tekemistä kotona kuin työnteko’ tai että ’onko töiden suunnittelussasi jotain vikaa, kun pitää kotiin viedä’.” Hänen mukaansa työn ja vapaa-ajan rajan hämärtyminen on riski hyvinvoinnille. ”Se, ettei enää ole aikaa, jolloin psyykkinen energia ei olisi työn käytettävissä, ruokkii loputonta työssäolon tunnetta.” Vapaaehtoisesti pitkää päivää tekevät asettavat normin, jota toisten on seurattava pysyäkseen A-luokan työvoimassa.”

504 Vrt. Stähle & Wilenius 2006, 185: ”[Innovatiivisissa organisaatioissa] [r]ohkeus syntyy aina siitä, että voi hallita pelkonsa ja astua esiin siitä huolimatta. Rohkeus ei koskaan synny odottamalla, että pelko poistuisi, vaan rohkeutta opitaan harjaantumalla. Itsensä ilmaisuun liittyvät negatiiviset ja positiiviset tunteet on opittava tuntemaan omakohteisesti, ja niitä on opittava hallitsemaan.”

onnistumiselle ja epäonnistumiselle, kehittyivät erittäin dramaattisiksi tapahtumiksi. Näin ollen työelämän paineisiin liittyvä draama, epäonnistuminen ja onnistuminen korostuivat ja työn konteksti muuttui esittäväksi!⁵⁰⁵

Turkan harjoituksia seurasi varsinkin lukukaudella 1982–1983 iso joukko katsojia, opettajia tai oppilaita. Ne olivat erittäin julkisia tilanteita. Harjoituksissa ei vallinnut intiimi ilmapiiri, vaan hälyinen.⁵⁰⁶ Turkka vaati että huomion kohteena oleva opiskelija pystyi lunastamaan merkityksensä sekä suorituksellaan että oman olemuksensa persoonallisella läsnäololla, ei ensisijaisesti roolin impersonoinnissa, roolihenkilönä.

Ehrensvärdintien voimistelusalilla oli arkkitehtuuriltaan paikka, jossa opiskelijat eivät päässeet piiloon julkiselta katseelta. Turkka huomioi kaikki koko ajan. Hän saattoi pysäyttää harjoitukset, jos joku opiskelija joukon laidalla teki hänen mielestään vääranlaisen tai myönteisen eleen. Tällöin hän nosti opiskelijan huomion kohteeksi tämän arkitoiminnan praksiksen perusteella. Opiskelija itse oli ”näytteillä”. Turkka esitti valmentavansa näyttelijäopiskelijoita esittävyden paineisiin, joita nämä joutuisivat kohtaamaan koulutuksen jälkeen. Tätä tarkoitan ”käyttäytymisen” esittävydellä.

Turkan harjoituksissa toistuivat sosiaaliset tilanteet, jotka liittyivät näyttelijän ”näyttäytymiseen” ja ”käyttäytymiseen” julkisessa tilassa – eivät niinkään teatteritai-teeseen. Tällaisessa esityksessä keskeinen ei ole *teos*, vaan katsojien usko ja vakuuttuneisuus. Katsojat kannattelevat esiintyjää omalla performatiivisuudellaan. Turkalle ja hänen koulutukselleen ominainen teatteritilanne ei ollut olemukseltaan eikä muodoltaan perinteistä teatteria vaan opetusta, joka tapahtui Työtä ja Poliitiikkaa muistuttavassa levottomassa ja äänekkäässä viitekehyksessä.⁵⁰⁷

505 Marraskuun 16. pñä 2011 Teatterikorkeakoulussa pidetyssä *The Politics of the Psychophysical* -kollokviumissa teatteriohjaaja, näytelmäkirjailija ja teatterikouluttaja Kristian Smeds kertoi, että oli Eestissä Viljandin teatteriakatemiassaan pitämässään teatterikoulutuksessa saattanut opiskelijoiden tietoon näkemyksensä koulustoitiminnan ja ammattielämän välisestä erosta: ammatissa on lähdeittävä siitä, että ei epäonnistu. Smedsin mukaan tämän painottaminen jo koulutusvaiheessa on opettajan etiikkaa. Ks. Vuori, *Helsingin Sanomat*, 1.10.2011: ”Omasta mielestäni jatkan Jouko Turkan perintöä [. . .] Turkan jälkeen kukaan Suomessa tai ainakaan Teatterikorkeakoulussa ei ole opettanut moraalia ja etiikkaa. Kikkoja ja naamanvääntelyä ja itsensä myymistä vain. [. . .] [näyttelijän päätös, mitä on] [p]itää itse määritellä ja seistä valintojensa takana.”

506 Kuvaus Turkan harjoituksista perustuu omiin muistikuviiin Turkan kauden ohjaajaopiskelijana. Erityisen paljon ihmisiä oli seuraamassa *Kamelianaisen* (1982), ja *Puotilaa bengiltä -kavalkadin* (1982) harjoituksia syyslukukaudella 1982. Isot katsojajoukot seurasivat Turkan harjoituksia erityisesti lukuvuonna 1982–1983, koska tuona aikana Turkka demonstroi opiskelijoille ja opettajille uudenlaista työtappaa, joka opittiin seuraamalla sitä.

507 Vrt. Virno 2006, 46 ja 47.

Turkan kauden tapahtumille oli yleensäkin luonteenomaista julkisuus, epävarmuus ja hälinä. Se vastasi Virnon määrittämää siirtymää, jossa työ ja kulttuuriteollisuus muuttuvat luonteiltaan poliittisiksi tiloiksi ja “[T]yön ja Poliitiikan alueiden toiminnot asettuvat toisiaan vastaan tai ainakin sekoittuvat”.⁵⁰⁸ Työ omaksuu politiikan piirteitä, joita ovat julkisuus, ulkoisuus, epävarmuus ja ”monien” hälinä⁵⁰⁹, ja tärkeäksi piirteeksi tulee ”näyttäytyminen”, suhde toisten läsnäoloon ja ”[e]nnennäkemättömien prosessien aloittaminen ja epävarmuuden, ennakoimattoman ja mahdollisen perustava läheisyys.”⁵¹⁰ Kun Turkka mediajulkisuudessa kohdisti julkisen huomion opetukseensa, harjoittelutilanteen poliittiset aspektit korostuivat ennestään: esittävyys reflektoi laajempia esityskontekstin ja yleensä muiden yhteiskunnan kontekstien välisiä siirtymiä. Turkan koulutustoiminta ei siis ollut puhtaasti koulutustoimintaa eikä edes taiteen kontekstiin sijoittuvaa toimintaa, vaan politikointia. Sen tarkoitus oli saavuttaa mahdollisimman suggestiivinen asema kulttuuripoliitikassa ja kansansivistystoiminnassa. Pertti Alasuutari määrittää tällaista tilaa laajemmin *puheavaruudeksi*.⁵¹¹

Turkka piti keskeisenä paitsi näyttelijän poliittikkomaista ”näyttäytymistä” myös instituution tason rinnasteista ”näytöksellisyyttä”: koulutustoiminnassa pyrittiin kouluttamisen lisäksi niiden kulttuuristen merkitysten maksimaaliseen julkisuuteen, joita näyttelijäopiskelijat edustivat habitukseltaan, persoonallisilta piirteiltään ja erityistaidoiltaan. Samaa ”näyttäytymistä” edustivat sekä organisaatiomuutokset että Turkka itse retorisenä seremoniamestarina ja habitukseltaan pedagogiansa ruumiillistumana. Tätä voi ymmärtää retorisen puhunnan kaltaiseksi esittämiseksi myös esitettyjen instituution rakenteiden osalta. Sikäli kuin näyttelijäopiskelijat suuntautuivat virtuositeettiin ja akrobatiaan, noudatti Turkan johtama instituutio pyrkimystä vastaavaan

508 Emt., 45.

509 Emt., 46.

510 Emt., 47.

511 Ks. Alasuutari 1996, 18: “[p]uhun diskurssista erityisesti siinä merkityksessä kuin Michel Foucault (1972) on kyseistä termiä käyttänyt. Viittaan siihen termillä *puheavaruus*, joka toivoakseni pitää lukijan mielessä sen, että siihen liittyvät yksittäiset *lausumat* (statements) muodostavat ja samalla muuttavat eräänlaista tilallista rakennetta puhujan ja toimijan asemineen. Tällainen puheavaruus ei viittaa *vain* sanoihin *tai* asioihin, vaan ne yhdistävään laajempaan kokonaisuuteen (sama, 54–55). Ks. Emt., 21: ”Puheavaruuden lausumien (statements) kenttää ei tarkastella seuraamuksena tai jälkeenä jostain muusta, vaan käytännöllisenä alueena, joka on autonominen (vaikkakin riippuvainen), ja jota voidaan kuvata omana tasonaan, olkiinkin että sitä täyty jäsentää muilla kuin siinä itsessään esiintyvillä (analyttisillä) käsitteillä (Foucault 1972, 121–122) [. . .] tutkittava lausumien joukko ei ole suljettu merkitysten totaliteetti, vaan jokainen lausuma osaltaan muuttaa, muovaa ja järjestää uudelleen sitä lausumien kenttää, johon se liittyy (sama, 124–125). Puheavaruuksia ei tarkastella ikuisiksi ja universaaleiksi ajateltujen ideologioiden ilmenemismuotoina, vaan ajallisesti ja paikallisesti ainutkertaisina merkitysten, käytäntöjen ja toimijoiden asemien muodostumina.”

taituruuteen. Voi melkein tulkita, että jopa korkeakoulun organisaation rakenteet esittivät Turkan aikana tietoisesti eräänlaista speaktaakkelia.

3.9 Ihannetyöntekijän malli

Turkka ikään kuin ”rakensi” opiskelijoitaan tietyn ihannemallin mukaisiksi. Tämä korreloi jälleen kerran Sennettin havaintojen kanssa: uuden kapitalismin kulttuurissa pyritään rakentamaan ihannesubjektia.⁵¹² Kuten Hanna Suutela on todennut, teatterikoulutus rakentaa näyttelijästä aina kulttuurisidonnaisesti muuttuvien ihanteiden edustajan ja tämän representaatoruumiin.⁵¹³ Myös Phillip B. Zarrilli esittää kognitiivisessa näyttelijäntyön teoriassaan, että missä tahansa näyttelemisen ’teoriassa’ välittyvä tieto on historiallisesti ja kulttuurisesti muuntuva kokoelma ruumiista, mielestä, niiden suhteesta ja ”itsen” luonteesta omaksutuista käsityksistä.⁵¹⁴ Teatterikoulutuksen toteuttamaa prosessia rakentaa kulttuurisia ihannesubjekteja ei useimmiten ole tiedostettu. Turkan kauden koulutustoiminta erosi muista suomalaisen teatterikoulutuksen kausista siinä, että se korosti tietoisesti ja julkisesti kulttuurisidonnaisuuttaan ja teki sen rakenteet esittäviksi.

Turkan pedagogian näyttelijäoppilasta voi verrata uuden kapitalismin työtätekevään subjektiin ja tavoitteena olevaa näyttelijän ihannekuvaa tietyiltä osin uuden kapitalismin työntekijän ihanteeseen – sellaisena kuin kapitalismin työnjohto ja tutkijat kuten Sennett ja McKenzie ovat sen määrittäneet.⁵¹⁵ Kun Turkka edellytti opiskelijalta nopeaa reagointia mihin tahansa vaatimukseen ja kykyä selviytyä voimakkaissa henkisissä paineissa fyysisesti ja henkisesti rasittavista tehtävistä, hän oikeastaan lyhensi koulutukseen tarvittavaa aikaa. Sennettin mukaan tällainen pyrkimys on inhimillisen perusrakenteen huomioon ottaen mahdoton:

Yksilö, jonka aikajänne on lyhyt, joka keskittyy potentiaaliin kykyihinsä ja joka on valmis hylkäämään aiemmat kokemukset, on – kauniisti sanottuna – erityislaatuinen ihminen. Useimmat ihmiset eivät ole sellaisia: he tarvitsevat

512 Sennett 2007, 12.

513 Suutela 2006, 59; ks. myös Varja 1997, 97.

514 Zarrilli, 2008, 635: ”Informing any ”theory” of acting is a historically and culturally variable set of assumptions about the body, mind, their relationship, the nature of the “self”, the “inner” experience of what the actor does – often called *emotion* or *feeling* – and the relationship between the actor and spectator.”

515 Ks. Sennett 2007, 11–13; ks. McKenzie 2001, 4–7 ja 64–69.

jatkuvuutta elämäntarinaansa, ovat ylpeitä siitä, että ovat hyviä jossakin tietyssä asiassa, arvostavat elämäkokemuksiaan.⁵¹⁶

Turkan ihannesubjekti korreloi myös McKenzién esittämän *performancen* ihannesubjektin malliin, joka perustuu hänen tutkimukseensa ja havaintoihinsa Yhdysvaltalaisen *Forbes*-lehden kansikuvan tulkitsemasta työelämän subjektista.⁵¹⁷ Ulkoista ympäristöä kansikuvassa määrittää *Forbes*'in kansikuvan teksti: ”Perform or Else. . .” – ”suoriudu tai muuten. . .” Toinen ulkoisessa ympäristössä oleva määrittäjä on digitaalinen viivakoodi, joka viittaa teknologiseen suoritussympäristöön. Kolmas ulkoisen ympäristön tekijä on miehen kaulan ympärille kierretty kävelykepin pää, joka esittää McKenzién tulkinnan mukaan uhkaa: jos mies ei suoriudu vaatimuksista, keppi nykäisee hänet pois kuvasta. Tämän kuvallisen esityksen voisi tulkita eräänlaiseksi moderniksi 1980–2000 -lukujen bisnes- ja työkuulttuurin allegoriaksi luovasta ja ratkaisuihin kykenevästä työntekijästä, jota ahdistavat suorituspainheet ja joka on kulttuurisesti kyvytön muuttamaan tilannettaan. Kuvan voisi tulkita myös karrikoiduksi allegoriaksi Turkan kauden opiskelijan tilanteesta 1980-luvulla kulttuurissa, joka edustaa teknokratian kasvua ja suorituksellisuuden kulttuuria.

Mikä on tuossa *Forbes*-lehden kansikuvassa kuvatun valkokaulustyöläisen sensomotorinen rakenne, jonka hän on omaksunut menestyäkseen suoritussympäristönsään? Työläisen kognitiota kuvaa se että hänen silmänsä katsovat eri suuntiin ikään kuin toinen katsoisi ympäristöä, toinen sisintä. Toinen silmä kertoo valmiudesta ottaa vastaan uusia haasteita ja toinen omaan jaksamiseen kohdistuneesta huolestumisesta. Hän määrittää tilaansa näiden suhteiden kautta. Tämä on metafora ihmisestä, jonka työpaikkana oleva yritys on organisaatioltaan suhteessa finanssimarkkinoihin. Ruumiin sensomotoriikka omaksuu vähitellen organisaation virtuaalisen rakenteen ja teknologian metamallit. Tätä Marvin Carlson ja McKenzie määrittävät käsitteellä *kulttuuristen voimien ruumiillinen hyväksyntä*.⁵¹⁸ Turkan kauden opiskelijoiden ”kognition opetus” pyrki testaamaan, mitä opiskelijasta tulee, kun hän on jatkuvassa vuorovaikutuksessa erittäin epäyhtenäisen ja epävakaa opiskelutilanteen kanssa ja on sisäistänyt ”kognitiiviset tekniikat”, joilla pystyy näissä olosuhteissa pitämään yllä minuuttaan ja myös taiteellista työtä.

516 Sennett 2007, 11–13.

517 Ks. McKenzie 2001, 4.

518 Carlson 2006, 297.

McKenzien mukaan *Forbes*'in kansikuvan työläinen on hyväksynyt ruumiillisesti uuden talouden soveltaman teknologian, tietokoneiden ja servo-systeemien toiminnallisen rakenteen. Teknologian metamallit – tietokonemainen tehokkuus ja itseohjautuvat servo-systeemit – ovat tulleet *suorituksellisuuden aikakauden* subjektin ruumiillisuuden malleiksi. Ne materialisoituvat, ruumiillistuvat kansikuvan valkokaulustyöläisessä. Mies on eräänlainen *servo*: hän vertaa ja säätää sisäistä tilaansa suhteessa ulkoiseen tavalla, joka on tehostuneen systeemin alainen eikä ihmiselle luonteenomainen. Miehen toimintatapaa säätää päättymätön testausluoppi (*feedback loop*) ja sen mukainen navigointi. Hänen intohimonsa ailahtelee loputtomasta kohtuuttomuudesta suorittamisen vapauteen. Hänen toimintaympäristönsä ovat monikulttuurilliset organisaatiot, joissa tehon maksimointi, elinikäinen oppiminen ja uudistuminen, monipuolinen testaus ja työntekijöiden ja työorganisaatioiden toiminnan käsittäminen suorituksina ovat arkipäivää. Tämän toimintakulttuurin iskusanat ovat McKenzien mukaan: kilpailuhaaste, paine, tehokkuus ja vaara (*challenge, pressure, effectivity, danger*).⁵¹⁹ Nämä samastuvat Turkan kauden iskusanoihin, haastamiseen, paineeseen, tehokkuuteen, vaaraan.⁵²⁰

Sennettin mukaan normaalit ihmiset tarvitsevat jatkuvuutta. He eivät halua hylätä menneisyyttään. He ovat ylpeitä siitä, että ovat hyviä joissakin spesifisissä taidoissa.⁵²¹ Virnon näkemyksessä näihin seikkoihin liittyvä hallinnan kokemus ja jatkumo vaikuttaa ihmisen *ylevän* kokemukseen.⁵²² Uusi kapitalismi sen sijaan perustaa ihmisen *ylevyyden* sille, että aiemmat yleveyden premissit on menetetty ja tilanne kesitetään. Virno konkretisoi yleveyden problematiikkaa soveltamalla Kantin metaforaa lumivyöryn kokemuksesta: jos subjekti voi katsella kauhistuttavaa lumivyöryä paikasta, jossa hän on siltä suojassa, hän kokee olevansa suojeltu. Suojelus on Virnolle yleveyden perusta, ja pelko suojelun menettämisestä ja joutumisesta lumivyöryyn vieväksi tai sen kaltaiseen hallitsemattomuuden tilaan täyttää subjektin pelolla ylevey-

519 Ks. McKenzie 2001, 4–7. McKenzien iskusanat ilmenevät kiteytetysti hänen kuvallisessa metaforassaan, *Forbes*-lehden kansikuvassa, jossa amerikkalainen valkokaulustyöläinen tuijottaa lukijaa. Häneen kohdistetaan työelämässä tehokkuuden paine. Hänen tulee olla haastaja. Jatkovaa vaaran tunnetta ilmentää hänen kaulansa ympärille kiertynyt kävelykepin pää, joka uhkaa vetää hänet pois kuvasta. Kansikuvateksti ”Perform – or else” on uhkaus, se kiteyttää McKenzien näkemyksen iskusanoista.

520 Kanto, *Kansan Uutiset*, 6.2.1983: ”Jotta olisi mahdollista vangita tuhannen ihmisen huomio tarvitaan riskinottoa, vaarantunnetta.” Hän vetoaa kauneusihanteiden ja elämänihteiden muuttumiseen. Elämä elämyksellistyy ja urheilullistuu.”

521 Sennett 2007, 13.

522 Virno 2006, 21.

den menetyksestä.⁵²³ Miten ihmiselle luontaisen ylevyyden tarpeen perusta voidaan näin paradoksaalisesti kiistää uudessa kapitalismissa? Tulkitsemme sen yhteiskunnalliseksi ongelmaksi.⁵²⁴

Turkan koulutustoiminta ei pystynyt ratkaisemaan tämänkaltaista yhteiskunnallista ongelmaa, joka on työelämässä rinnastettavissa minuuden riistoon. Ja odotettiinko sen edes ratkaisevan? Tässä mielessä Turkan rakentama kulttuurinen esitys jää teatterilliseksi yhteiskunnallisen ongelman *esitykseksi*. Jos tulkitsemme sen olevan *täysin* tietoinen esityksellisyydestään ja kontekstuaalisuudestaan, voimme tulkita sitä retoriseksi esitykseksi, jossa kokonaiskansalliseen tilaan esitellään yhteiskunnallisen kehittämisen problematiikkaa koskeva ongelma. Ongelman ratkaisu oli nivelletty koulutustoiminnan sisälle, mutta se painottuikin työtätekevien subjektien suojautumiskeinojen esilletuomiseen.⁵²⁵ Aineiston perusteella on osoitettavissa, että Turkan kauden teatterikoulutustoiminta koettiin sosiaalisena ongelmana – ja vasta toissijaisesti teatteritaiteen piiriin kuuluvana toimintana. Kulttuurisessa vastaanotossa nousi esille runsaasti keskustelua näyttelijäopiskelijoiden kestäkyvystä suoritusympäristössä, jossa sitä kuormitettiin monilla tavoilla. Keskustelu muistuttaa paljon sitä, mitä sosiologit Sennett, Ulrich Beck, Anthony Giddens ja Scott Lash käyvät tutkimuksissaan.

Historioitsija Juha Siltalan tutkimus *Työn huononemisen lyhyt historia* (2004) käsitteli juuri tätä aihepiiriä, ja se vetosi monien jakamaan kokemukseen ja herätti keskustelua enemmän kuin useat muut tutkimukset. Teosta myytiin noin 20000 kappaletta. Voikin tulkita Turkan kauden teatterin sosiologisen merkityksen olevan siinä, että se pystyi luomaan teatterillisen tapahtuman aktuaalista ongelmasta, jota sosiologinen tutkimus on tarkastellut artikuloitummin vasta myöhemmin.

Voisiko nykypäivän ja tulevaisuuden teatterille avautua tällainen esittämisen mahdollisuus ja funktio? Esitys ei saisi perustua teosmaiseen fiktiiviseen esitykseen näyttämöllä vaan reaalisen tason tapahtumaan, jota tulkittaisiin todelliseksi – kuten Turkan kauden toimintaa tulkittiin omana aikanaan. Turkan kauden esityskonseptin

523 Virno 2006, 20; Kant 1790: Osa I, Kirja II.

524 Tulkitsemme ongelmaa ylevyyden tehtävän ulkoistamisena työntekijälle ja viittaamme Ulrich Beckin (1998, 27) näkemukseen yksilöllistymisestä riskiyhteiskunnassa: yksilöt joutuvat itse suunnittelemaan, laatimaan, sovittamaan, parsimaan ja paikkaamaan omat elämäntarinansa.

525 Käsittelemme tätä aihetta luvussa 5.3. *Narratiivinen tieto Turkan kauden näyttämönä. Kertomus Turkan kauden esityksessä*

strategia herätti eettisiä jatkokysymyksiä, etenkin tapa herättää keskustelua materialisoimalla sosiaalisia epäkohtia omassa toiminnassa. Mediajulkisuuteen välittynyt viesti oli kuitenkin vain osatotuus: Turkan opiskelijoiden tulkinnat Teatterikorkeakoulun sisäisestä miljööstä viittasivat myös toisenlaisiin kokemuksiin.

3. 10 Sosiaalisen kapitalismin rakenteet Turkan kauden koulutustoiminnassa

Oliko Turkan kauden koulutustoiminta totta vai teatteria? Olivatko näyttelijäopiskelijoiden kokemukset reaalisia vai teatterille ominaisella leikin tavalla erotettavissa reaalisesta kokemuksesta? Oliko kauden esitys tietoisin retorinen?

Kallisen mukaan Teatterikorkeakoulun maine ”urheilukorkeakouluna” luotiin tietoisesti,⁵²⁶ ja sen julkisuuteen välitetty mielikuva julkisesta imagosta oli ainakin osittain keinotekoisesti rakennettu. Tämä viittaa näkemykseen, että kyseessä olisi todella ollut retorinen esitys. Ei voi unohtaa, että toiminnassa oli teatterillisia rakenteita. Miten näyttelijäopiskelijoiden reaaliselta näyttänyt tuska suhtautui näihin rakenteisiin? Missä suhteessa Sennettin, McKenzien ja Siltalan dokumentoima ei-teatterillinen ympäristö oli Teatterikorkeakouluun? Maailmankuvalliset tekijät säättävät kokemusta ja sen tulkintaa. On tutkittava muita Turkan kauden maailmankuvallisia ja teatterin rakenteita – legitimaatiota, aikakäsitystä, kertomuksia, kehystystä. Olivatko uuden kapitalismin ja suorituksellisuuden aikakauden maailmankuvalliset rakenteet ainoat?

Nykyaikaisessa sosiologisessa tutkimuksessa on usein esitetty lähtökohdaksi, että yhteiskunnassa on useiden aikakausien rakenteita limittäin. Tämän näkemyksen esitti eräänä ensimmäisistä Ludwig Wittgenstein kuuluisalla vertauksellaan kulttuurisista *kielipeleistä* kaupunkina, jossa on vanhoja kaupunginosia ja uusia, joita on rakennettu jatkumona vanhoista.⁵²⁷ McKenzien suorituksellisuuden kulttuuri ei ole täysin syrjäyttänyt varhaisempaa, 1700-luvulla alkanutta kulttuurikautta. McKenzie käyttää siitä Michel Foucaultin termin nimitystä järjestyksen (*discipline*) aikakausi, joka syrjäytyi länsimaissa asteittain suorituksellisuuden ajan (*the age*

526 Kallinen 2004, 75.

527 Ks. Wittgenstein 1999, 31–32.

of performance) tieltä noin 1950-luvulta lähtien.⁵²⁸ *Emergenssin* käsitteen mukaisesti aiemmat rakenteet säilyivät. Vaikka McKenzie havaitsee länsimaissa pyrkimyksen tehokkuuteen kolmella rintamalla – yhteiskunnallisessa kulttuurisessa kontekstissa, työelämän organisaatioiden ja yhteiskunnan julkishallinnon instituutioiden organisatorisessa kontekstissa ja teknologisen ajattelun ja kehityksen kontekstissa – ei tämä ole aukoton ilmiö. McKenziä näkemyksen mukaan myös tietyt aiemman kulttuurin piirteet ovat edelleen näkyvissä toiminnoissa. Modernin yhteiskunnan humanistiset arvot eivät ole kadonneet. Sennettin, McKenziä, Virnon ja Sitalan tutkimukset argumentoivat sosiaalisen kapitalismin ja modernismin työkaluille ominaisten piirteiden, lojaalisuuden, pysyvyyden ja vankkojen sosiaalisten viitekehyksien puolesta: ne ovat ihmiselle tärkeitä.⁵²⁹ Mika Mannermaan mukaan yhteiskunnan voi ymmärtää multiversaalisenä: siihen vaikuttaa useita eri todellisuuskäsityksiä.⁵³⁰

Oliko Turkan koulutustoiminnassa muita kuin uuden kapitalismin rakenteita? Kysymystä voi lähestyä opiskelijoiden kommenttien kautta. Tutkimusongelmaksi nousee monien opiskelijoiden kuvauksissa ilmenevä vastakkaisuus suhteessa aiemmassa luvussa esittämäni julkisuuteen levinneeseen mielikuvaan Turkan koulutustoiminnasta.

Opiskelijat tukivat Turkkaa yhtenä rintamana silloin kun häntä alettiin kulttuurisesti arvostella väkivaltaisesta ja opiskelijoita vahingoittavasta koulutustoiminnasta. Esimerkki opiskelijoiden vuosina 1982–1985 lehdistöön antamista haastatteluista, joissa he tukivat Turkkaa sekä henkilönä että hänen koulutustoimintaansa:

528 McKenzie 2001, 17, 18. Ks. McKenzie 2001, 17: ”In Discipline and Punish, Foucault argues that the power regime of eighteenth- and nineteenth-century Western Europe was modeled on a particular arrangement of statements and visibilities, specifically, “the legal register of justice and the extra-legal register of discipline.” Discipline proper is an onto-historical formation of power, an episteme based upon the juxtaposition of two forms of knowledge: the discursive statements of penal law and the concrete mechanisms of surveillance embodied in Bentham’s panoptic prison.”

529 Vrt. esim. Sennett 2007, 13 ja 62–70.

530 Mannermaa 2009, 164: ”Ajatus yhteiskunnallisen kehityksen aalloista pitää sisällään tärkeän ajatuksen emergenssistä: uusi yhteiskuntavaihe luo aivan uusia emergenttejä teknologisia, taloudellisia ja yhteiskunnallisia ilmiöitä. [. . .] Toisaalta on tärkeää huomata, että aikamme tietoyhteiskunta sisältää kaikki teollisen yhteiskunnan olennaiset piirteet. Aineellisia tarpeita tyydyttävää tavaratuotantoa on enemmän kuin oli varsinaisessa teollisessa yhteiskunnassa. Tietoyhteiskunta on samalla myös maatalousyhteiskunta. Me emme syö tietoa emmekä tosiveeetä vaan ruokaa, enemmänkin ja parempaa kuin agraariyhteiskunnan vaiheen aikana.” Mannermaa 1991, 255: ”[m]ultiversalismin sisältää sen, että tulevaisuuden lisäksi myös nykyhetki sisältää useita todellisuuskäsityksiä, ”tieteellisiä” ja ”ei-tieteellisiä”, joilla kaikilla on oma vaikutuksensa siihen, mikä tulevaisuuden vaihtoehdoista joskus realisoituu multiversaalisenä nykyisyytenä, ja jotka kaikki ovat siten periaatteessa tulevaisuudentutkimuksen tutkimuskohteita.”

Tää koulu on kuule muuttunut sen jälkeen, ku Turkka tuli tänne. Nyt tässä työssä on kokonaisvaltaisuutta. Meistä pidetään huolta. Jokaisesta. Jokaiselle tataan henkilökohtainen harjoitusohjelma. [. . .] Aina ennen Turkkaa oli sekavaa. Kerättiin pussiin keinoja jossain harjotushuoneessa. Et sitte joskus isona vois avata sen pussin ja ruveta käyttään sinne kerättyä kamaa... [. . .] “Ennen täällä istuttiin vuosi luokassa pohtimassa ongelmia. Nyt me tehdään täysillä koko ajan. Pannaan ittemme likoon. Mut ei pelkästään me, vaan Turkka myös. Se lähtee maestropohjalta, mut tekee itte myös kaiken, hikoilee meidän kanssa, eikä seiso jossain estradilla määräämässä. Se on meidän hyväks antanu kaiken itsestään.”⁵³¹

Koulusta halutaan kaivella likasia ja irstaita juttuja. Niinku meitä yritettäis tappaa tänne, pidettäis väkisin täällä. Niinku koko maailman synti ja paha olis asettunu tänne Ehrensvärdintielle.” [. . .] “Me haluttais nyt sanoa Suomen Huolestuneelle Kansalle, että me ollaan tyytyväisiä, tiedätkö, onnellisia tästä koulusta ja opetuksesta sellasena ku se nyt annetaan.”⁵³²

Saman näkemyksen esitti vuosina 2008 ja 2009 tehdyissä NTNA-haastatteluissa 21 opiskelijasta 20 – joskin kaksi piti kautta joiltain muilta osin epämielikkäänä. Jos Turkan kausi olisi reaalisesti materialisoinut uuden kapitalismin ja *performance*-aikauden rakenteet sellaisina kuin Siltala 1980–2000 -lukujen työelämän dokumentaatiossaan ne on kuvannut, niin olisiko edes ollut mahdollista, että opiskelijoiden olosuhteista saatu kokemus olisi ollut niin myönteinen, jopa erittäin myönteinen kuin isolla osalla opiskelijoista, eri ajoilta. Toisaalta muun muassa näyttelijä Outi Mäenpää on julkisuudessa määrittänyt Turkan koulutustoimintaa samankaltaisin termein kuin yksi poikkeus 21:stä NTNA-haastateltavasta:

Jälkeenpäin hän [Mäenpää] on kiitollinen siitä, että on koulun jäljiltä hengissä, järjissään, pystyy tekemään näyttelijän työtä ja kestää nykyään hyvin paljon fyysistä kipua. ”Yleensä työtoverit, vastaanäyttelijät, ei lyö, ei pure, ei hypi sun keuhkojen päällä, sua ei tukahduteta päivästä toiseen”, Mäenpää sanoo. ”Mä koen sen sotakokemuksena. Se on ihan sama kuin olisi ollut jossain mielisairaassa osastossa armeijassa, jossa joku psykopaatti olisi päässyt täysin yksinoikeudella tekemään jotain uutta ihmisrotua.”⁵³³

531 Siikala, *Helsingin Sanomat*, 30.10.1983. Haastattelun antoivat Turkan opiskelijat: Kai Lehtinen, Riitta Havukainen, Ritva Sorvali-Luttinen, Ilkka Heiskanen ja Mikko Kivinen.

532 Emt.

533 Leivonniemi, *Suomen Kuvalehti* 13, 1.4.2011. Vrt. Sennett 2007, 12.

Aikansa häikäisevä peili. Teatteri- ja tanssiopiskelijoiden puheenvuoroja -teos perustui opiskelijoiden haastatteluihin. Siinä opiskelijoiden 1990-luvulla esittämät näkemykset koulutusolosuhteista olivat pääosin myönteiset, mutta näkemysten hajontaa edustaa esimerkiksi Ville Virtanen, joka kritisoi Turkan pedagogiaa väkivaltaisuudesta.⁵³⁴

Tutkimuksellisesti on ongelmallista, mitkä tekijät korreloivat kielteisten ja myönteisten kokemusten hajonnassa. Korreloiva tekijä ei ole sukupuoli, eivät lapsuuden kokemukset, ei yhteiskuntaluokka eikä näyttelijäopiskelijoiden myöhempi urakehitys. Oman näkökulmani kannalta ei ole keskeisen merkittävää, että jostain syystä jotkut opiskelijat tulkitsivat kokemuksensa erittäin kielteisiksi huolimatta menestymisestäään ammatissa, kuten Virtanen ja Mäenpää. Ei sekään että monet sekä ammatillisesti erittäin hyvin menestyneet näyttelijät että jotkut vähemmän tyydyttävästi menestyneet näyttelijät olivat jyrkästi toista mieltä. Merkittävää on, että se pedagogian ominaislaatu, jota opiskelijat usein kritisoivat, ei edusta uutta kapitalismia vaan sen sijaan sosiaalista kapitalismia. Käsittelen tätä seikkaa referoimieni näyttelijöiden haastattelujen jälkeen.

Näyttelijä Satu Silvon haastattelusta korostuu, että Teatterikorkeakoulun toiminta oli ennen Turkan kautta ei-toimivaa ja että vasta Turkka toi mielekkyyden korkeakouluun. Silvo kuvailee Turkan koulutustoimintaa ”intohimon ajaksi”.⁵³⁵ Hän kertoo nauttineensa aina Turkan harjoituksista, ja hänen mielestään toiminta siellä oli ainutlaatuista ja hienoa; hän kehuu Turkan huikeaa kykyä luoda näyttelijöiden ”päähän maailmoita” ja löytää ”äärettömän oivallisesti niitä asioita, joita ihmiselämässä on”; Turkkaan hänellä on jälkepäin ollut hyvin lämmin suhde.⁵³⁶ Toisaalta Silvon haastattelussa korostuu näkemys Turkan kauden koulutustoiminnan äärimmäisestä kuluttavuudesta. Silvon haastattelu sisältää useita kuvauksia urheilullisesti vaativasta pedagogiasta. Silvon mukaan koulutustoiminta saattoi johtaa burnoutiin.⁵³⁷ Näitä piirteitä on myös Pentti Paavolainen tuonut esille artikkelissaan ”Coercion for the Sake of Good Theatre: The Historiography on the Case Jouko Turkka” (2006). Paavolaisen esittämiä eettisiä kysymyksiä voi kommentoida Silvon näkökulmalla psyykkisestä vaarasta, jos opiskelija ei kyennyt tekemään eroa oman persoonan-

534 Ks. Virtanen, *Aikansa häikäisevä peili* 1999, 158–159.

535 Silvo, *Aikansa häikäisevä peili* 1999, 126.

536 Emt., 126, 131, 132 ja 134.

537 Ks. Silvo, *Aikansa häikäisevä peili* 1999, 133. Myös Silvon voimat loppuivat, hän joutui henkiseen kriisiin.

sa ja koulutustoiminnan tilan välillä.⁵³⁸ Silvo määrittää koulutustoiminnassa opitua selviytymisen taitoa kyvyksi ”[m]ennä johonkin tilanteeseen” ja toteaa, että tämä ”kyky” ei liity varsinaisesti näyttölemiseen vaan on ”[l]ahjakkuutta, eläytymis- tai mitä lie -kykyä tai valmiutta”.⁵³⁹ Tulkitsen tämän Turkan vastavuoroiseksi yritykseksi valmentaa opiskelijoita sosiaaliseen selviytymiseen, enkä näe Turkan opetusta Paavolaisen tavoin yksinomaan taiteeseen pyrkivänä. Pääpiirteittäin Silvon näkemys Turkan koulutustoiminnasta ja Turkasta henkilönä on kuitenkin hyvin myönteinen.

Virtasen haastattelusta käy ilmi, että Turkan pedagogian negatiivinen piirre oli sen lähtökohtainen väkivaltaisuus ja autoritäärisyys. Virtaselle ovat jääneet mieleen sellaiset sanonnat kuin ”älkää luulko ittestänne mitään” ja ”menkää mielenhäiriöön”.⁵⁴⁰ Virtasen mukaan 1970-luvun urheilupedagogiikka sisälsi saman metodin kuin Turkan opetus: ”First break them, then make them!”, ‘ensin murra, sitten tee heidät’.⁵⁴¹ Virtasen haastattelu tuo esille, että useat silloiset opiskelijat suhtautuivat Turkan auktoriteettiin täysin kyseenalaistamatta ja toteuttivat kirjaimellisesti kaiken mitä Turka vaati. Virtanen kuvasi tätä ”uskonlahkomeiningiksi”.⁵⁴² Virtasen kokemus määrittäyty hänen omien sanojensa mukaan ”puberteettiseksi”, johon sisältyi tunne jonkinlaisesta huijatuksi tulemisesta.⁵⁴³

Näyttelijä ja ohjaaja Heikki Kujanpään näkökulma Turkan koulutustoimintaan on hyvin myönteinen: Halukkaille teatteriopiskelijoille Turka järjesti ”kulttuurivammojen” purkamisen prosessin, jossa opiskelija ”[p]ääsi ylittämään itsensä ja pääsi itsessä olevien sisäisten voimavarojen kanssa tekemisiin”.⁵⁴⁴ Kujanpää korosti myös, että opiskelijoiden ja Turkan välillä vallitsi ääneen lausumaton sopimus, jonka avulla opiskelijat pystyivät asettamaan oikeisiin suhteisiin koulutustoiminnan äärimmäisyydet ja arkipäivän todellisuuden. Kujanpää määrittäi sanattoman sopimuksen merkityksen seuraavasti:

Olen sitä mieltä, että se [sopimus] voidaan tehdä monella tavalla, mutta se sopimus oli olemassa. Luulen, että ne jotka ymmärsivät kaiken tuon sopimuksen

538 Emt., 132.

539 Emt., 132 ja 129–130.

540 Virtanen, *Aikansa häikäisevä peili*, 1999, 158.

541 Emt, 158.

542 Emt., 167.

543 Emt., 159.

544 Kujanpää, *Aikansa häikäisevä peili*, 1999, 190.

piirissä tapahtuvaksi leikiksi, kaikista niistä nöyryytyksistä huolimatta, he eivät kuitenkaan traumautuneet pysyvästi.⁵⁴⁵

Vuosina 2008–2009 tehdyissä NTNA-haastattelusessioissa Kujanpään väite herätti paljon keskustelua, joka syntyi halusta ymmärtää itseä ja muita. Keskustellen käsiteltiin sitäkin paradoksia, että sopimuksesta ei todellakaan koskaan puhuttu ääneen ja silti useimmilla opiskelijoilla oli tunne, että sopimus oli olemassa. Useimmat haastatteluissa olleista opiskelijoista ja NTNA-työryhmän jäsenet sekä muut paikalla olleet sessioiden seuraajat yhtyivät Kujanpään näkökulmaan, joskaan eivät kaikki varauksetta. Wittgensteinin *kielipeli*-teorian mukaan on kyse ”hiljaisesta tiedosta”, jota ei sanoin kyetä artikuloimaan.⁵⁴⁶

NTNA-haastatteluissa korostuneet myönteiset kommentit ja näkökulmat olivat samansuuntaiset kuin Kujanpään aiemmin esittämä. Haastateltuja opiskelijoita oli 21 ja niistä ainoastaan kolme opiskelijaa oli skeptisiä Turkan kauden toimintaa kohtaan, yksi oli erittäin kielteinen. Erityisesti korostettiin opiskelijoiden Turkkaa kohtaan tuntemaa luottamusta ja Turkan eettisyyttä sekä pedagogian turvallisuutta: Turkkaa oli tarkka siitä, ettei altistanut opiskelijoita henkisesti näiden kestokyvyn yli.

⁵⁴⁷ Haastateltava 11M ilmaisi tämän seuraavasti:

Joukahaisen piti saada aikaan tietty tila [. . .] jossa se pystyisi opiskelemaan sieltä sisältä päin meidän kaikkien ominaisuuksia. Se opiskeli tuntemaan meidän rajat. Tota ei voi kiusata tosta enempää. [. . .] Mä luotin aina siihen. Oppi itekin tuntemaan että tossa menee ihmisen näkymätön raja. Ei mitään ihmeellistä: ensin pitää saavuttaa tila, tilassa voi katsoa kenestä on mihinkin, kuka on mikäkin.⁵⁴⁸

Opiskelija Tna kuvasi metaforisesti tuntemaansa luottamusta seuraavasti:

⁵⁴⁵ Emt, 190.

⁵⁴⁶ Ludwig Wittgensteinin kielipeli-teorian näkökulmasta ääneen lausumaton sopimus viittaa ”hiljaiseen tietoon”, jota ei välttämättä kyetä artikuloimaan verbaalisesti. (Vrt. Säätelä 1987, 63–64; Vrt. Wittgenstein 1999, 41.) Kielipeli-viitteen merkitys on nähdäkseni, että Turkan kautta voi olla epäeettistä tulkita, jos ei tunne kohteen paikallisia ominaisuuksia. (Vrt. Wittgenstein 1999, 42.)

⁵⁴⁷ 9N, NTNA-haastattelusessio 13.12.2008.

⁵⁴⁸ 11M, NTNA-haastattelusessio 24.1.2008.

Näyttelijän sielu on kuin kananmuna: sehän kestää mitä vaan. [. . .] keltuainen pysyy kokonaisena, ei se mee rikki vaikka kuinka (höykytetään). Jos sen rikkoo, keltuainen on vieläkin siinä ehjänä, mutta jos näyttelijä on näin auki ja [siihen tökätään sormella], se leviää. Luottamus kun makas siinä keltuaisessa oli 100% varma: ei se [Turkka] tökkää mua. Tuntee olevansa suojaissa. ⁵⁴⁹

Niistä NTNA-haastatteluissa olleista 21:stä vain yksi, 8N, määritteli kokemukseen erittäin kielteisin sanankääntein. ⁵⁵⁰ 8N oli lapsuudessaan joutunut järjestelmällisen väkivallan kohteeksi. Toisaalta väkivaltainen lapsuus ei näytä korreloivan merkittävästi, sillä myös 1tNb ⁵⁵¹ oli kokenut vastaavaa perheväkivaltaa lapsuudessaan mutta ei kärsinyt Turkan pedagogiasta; sukupuoli näillä kahdella oli sama.

NTNA-haastatteluissa kolme opiskelijaa, 8N, 11M ja 5Na, totesi näkemyksiensä, että Turkan koulutus ei ratkaisevasti vaikuttanut heidän näyttelijäntyönsä laatuun, koska se oli rakentunut jo ennen koulutusta. 8N esitti osanneensa jo koulutukseen tullessaan ne tunnevaihtelut, joita Turkka opiskelijoille opetti; ne olivat hänelle luontaisesti helppoja. Nämä kolme esittivät myös Turkan koulutuksesta vähemmän innostuneita arvioita. Tutkiessani korrelointia näiden haastateltujen välillä havaitsin niistä Turkan opiskelijoista, joiden teatterikäsitys oli jo muotoutunut ja josta he eivät halunneet luopua ja jotka kokivat jo kuuluvansa johonkin teatteriyhteisöön – ne kaikki kolme olivat Ylioppilasteatterin kantavia voimia ja suhtautuivat NTNA-haastatteluissa Turkan pedagogiseen metodiin kyseenalaistavammin kuin muut; he eivät myöskään kokeneet saaneensa opetuksesta lisäarvoa näyttelijänammattiin siinä määrin kuin ne, jotka halusivat radikaalia uudistumista. Useimmilla Turkan opiskelijoilla taas oli tarve uudistaa radikaalisti omaa entistä näyttelijäntyötään tai uudistua myös ihmisenä. Nekin opiskelijat, joilla ei ollut aiempaa kokemusta näyttelijäntyöstä eikä hallussaan ammatinharjoittamisen tekniikoita, kokivat tarvetta uudistua henkisellä tasolla. Uudistumisen halu ja säilyttämisen halu siis näyttävät korreloivan tilastollisesti suhteessa myönteisiin ja kielteisiin kokemuksiin Turkan pedagogiasta. Mesarovicin näkemykseen viitaten: pedagogian sisäistäneet opiskelijat kokivat sen myönteisesti; ulkoisesti tarkastelevat kielteisemmin. ⁵⁵²

549 Tna, NTNA-haastattelusessio 24.1.2008.

550 8N, NTNA-haastattelu 29.11.2008.

551 1tNb, NTNA-haastattelu 27.9.2008.

552 Mesarovic 1985, 186.

Ville Virtanen on tässä poikkeus: hän oli valmis mihin kokeiluihin tahansa. Kuitenkin Virtanen on fiktiivisessä romaanissaan tuonut esille, että Turkan koulu- tus vei hänet opiskelujan jälkeen psyykkiseen kriisiin.⁵⁵³ NTNA-haastattelussa Virtasen opiskelijakollega 2M totesi kuitenkin, että Virtanen otti Turkan ohjeet liian kategorisina.⁵⁵⁴ Ilmeisesti Virtanen ei kyennyt tai halunnut tehdä eroa koulutuksen ja reaalisen maailman välillä, kun taas Silvo totesi sen välttämättömäksi.⁵⁵⁵

Näyttelijäopiskelijoiden positiivisuutta tuskin voi täysin ymmärtää, ellei ota huomioon tilannetta Teatterikorkeakoulussa ennen Turkan rehtoriksi tuloa. Lehtiartikkeleiden, *Teatterin häikäisevä peili* -haastatteluiden ja NTNA-haastattelujen perusteella opiskelijat olivat kokeneet vuoden ennen Turkan tuloa Teatterikorkeakouluun hajaannuksen ajaksi. Janne Seppänen (1995) on todennut samantapaisen hajaannuksen vallanneen suomalaisen taidekentän 1980-luvulla kulttuurisen ja kulttuuripoliittisen suunnanmuutoksen vuoksi. Satu Silvon näkemys ennen Turkan kautta vallinneesta opetuskulttuurista: periaatteessa toimivaa mutta vailla kantavaa kokonaisuutta; koulun tunnelmaa hän luonnehti ei-kokonaiseksi:

Se oli vielä Eero Melasniemen rehtoriaikaa. Opiskelu oli ensin hyvin analyttistä, esimerkiksi ”tulet lavalle, pudotat nenäliinan, kävelet pois, katsot vasemmalle ja ilmennät sillä kävelyllä jotain. [. . .] Se oli periaatteessa ihan mielenkiintoista, mutta silti koulusta puuttui kokonaisuus. [. . .] [s]e kokonaistunnelma oli unelias. Ajattelin siinä jo ensimmäisen vuosikurssin aikana, että minä lähdän pois koulusta, että ”tätäkö tämä on?”⁵⁵⁶

NTNA-haastattelussa miespuolinen Silvon kurssilla ollut näyttelijäopiskelija 3tMc kuvasi legitimaatiokriisiä määrittelemällä koulutuksen ”akateemiseksi”. Hän oletti sen epäuskottavuuden johtaneen opiskelijakunnan moraaliseen rappioon:

[m]ä en voinu sietää sitä, et jengi ei itse ollu opetuskunnossa. [. . .] Et porukka istu ankkurissa ja tuli esittäen musiikkidemoja pienes hönössä, niin se oli must raivostuttavaa.⁵⁵⁷

553 Virtanen 2001.

554 2M, NTNA-haastattelu 11.10.2008.

555 Silvo, *Aikansa häikäisevä peili* 1999, 132.

556 Silvo, *Aikansa häikäisevä peili* 1999, 125–126.

557 3tMc, NTNA haastattelu, 18.10.2008.

3tMc kertoi kaivanneensa kuria ja järjestystä. Hän kertoi olevansa lähtöisin ”[p]atamustan porvarillisesta” [. . .] ”hirveen autoritäärisestä kodista” ja olleensa ”jälkeenpäin tulkiten [. . .] hirveen auktoriteettihakuinen ihminen.”⁵⁵⁸ Tästä seurasi: ”Kun ei ollu mitään auktoriteettia koulussa, niin se oli mulle ihan ihmeellistä.”⁵⁵⁹

Kaivattiin siis kuria ja mielekkäitä motiiveja.⁵⁶⁰ Turkka oli vuonna 1979 määritellyt Suomen kulttuurista hajaannuskehityksen ongelman: ei ole ”[m]itään mitataavaa, ei ole rangaistusta, oikeuden tai vääryyden tasapainoa”.⁵⁶¹ Kun Turkka tuli Teatterikorkeakouluun, sinne tuli myös opiskelijan kaipaama kuri: joku jolla oli kompetenssia otti vastuun tilanteesta ja käänsi kehityksen suunnan. Tätä voisi määritellä oikeutuksen jälleenrakentamiseksi. Oikeutuksen jälleenrakentamista edesauttava kurinpito ei olisi onnistunut, ellei siihen olisi ollut opiskelijoiden keskuudessa tarvetta.

Mut se oli hahmona niin pelottava, et sitä ei. . . en mä ainakaan, mä tottelin heti. Et täs on auktoriteetti joka käskee. Nyt mun on helvetin hyvä olla. Et mä voin tehdä sitä, mitä käsketään.⁵⁶²

Useat opiskelijat totesivat NTNA-haastatteluissa, että korkeakoulussa oli Turkan aikana voimakas sisäinen hierarkia.⁵⁶³ Kun joissakin artikkelissa on esitetty, että Turkan korkeakoulussa vallitsi pelon kulttuuri⁵⁶⁴, niin 9N oli sillä kannalla, että pelko ei johtunut kurista, vaan Turkan intensiivisestä keskittymisestä opiskelijoihin sekä hänen tarkkanäköisyydestään.

558 Emt.

559 3tMc, NTNA haastattelu, 18.10.2008.

560 Vrt. Stähle & Wilenius 2006, 154: ”Karl Albrecht, yksi menestyksekkäimmistä yritysstrategeista, on kuvannut visioon sisältyvää tarkoituksen roolia näin: ”*Monella tapaa tämä yritysmaailman kriisi on tarkoituksettomuuden kriisi. Ihmiset eivät ole varmoja itsestään, sillä he eivät näe miksi-kysymystä mitä-kysymyksen takaa. Heillä ei ole tunnetta siitä, että asiat järjestyvät ja kovalla työllä saavutetaan menestys. Yhä useampi ihminen on epävarma ja epäileväinen organisaatoidensa tulevaisuuden suhteen ja tästä syystä myös oman työuran ja tulevaisuuden suhteen. Yritysten johtajat eivät saa aliarvioida tätä ihmisten kasvavaa tarvetta tarkoituksen löytämiselle. Se on ihmisen perustavanlaatuisen kaipaus, taipumus joka ei tule katoamaan.*”

561 Turkka, *Soibtu* 5-6/1979; myös: Paavolainen 1987, 139–140.

562 3tMc, NTNA haastattelu, 18.10.2008.

563 Ks. esim. 9N, NTNA-haastattelu 13.12.2008.

564 Ks. esim. Paavolainen 2008.

Se, mikä sitä pelkoa aiheutti oli varmaan juuri se tarkkanäköisyys. . . Että se oli niin henkilökohtaista se palaute, että sitä ei voinut kätkeytyä minkään taakse.⁵⁶⁵

Kuitenkin sama opiskelija 9N totesi, että Turkka oli ottanut huomioon hänen toiveensa olla vähemmän huomion kohteena. Ensin Turkka halusi nostaa 9N:n esille ja muiden opiskelijoiden huomion kohteeksi, mutta kun huomasi 9N:n kärsivän tästä, antoi olla:

Et se jätti mut tavallaan rauhaan, kun se tiesi, näki niin kun sen, että mua ei voi kohdella samalla tavalla kun monia muita, koska mä meen solmuun tai rikki tai palasiks. Mä luulen, et sil oli myöskin kyky – ellen mä muista väärin – myös nähdä ihmisistä, että miten niille. . . tai niin se pitäis ainakin olla. Et kaikkia ei voi kohdella samalla tavalla. Enkä mä usko, et se Turkka tavallaan mua mitenkään hajotti.⁵⁶⁶

NTNA-haastatteluissa opiskelijat toistivat hirtehisellä huumorilla kokemuksiinsa kurista, jota Turkka vaati. Jos kuria rikottiin, niin Turkka raivostui ja läksytti opiskelijoitaan tavalla joka muistuttaa armeijan kurinpalautusta. Myös opiskelijoiden määritelmät näyttelijäntyön pedagogisesta tekniikasta viestivät tiukasta järjestyksestä, jolla menttiin psykofyysisiin tunnetiloihin.

[j]ärjestys on se, että se vaatii esilämmityksen. Ei voi suoraan kävellä harjoitustilaan. Pitää juosta esimerkiksi, ja tulla hiessä. Ensin tehtiin aina ääniharjoitukset. Lämmitettiin lihaksia punnertamalla sormenpäillä ja rystyillä. Koko ajan viritettiin tilaa, josta voisi päästä näkyyn. Mentiin siihen näytelmän maailmaan.⁵⁶⁷

Kuri, auktoriteetti, ankaruus – nämä termit viittaavat Sennettin kuvauksiin sosiaalisen kapitalismin kulttuurista. Oppilashaastatteluissa välittynyt kuva Turkan Teatterikorkeakoulun sisäisestä ympäristöstä ja toimintakulttuurista on aivan vastakkainen kuin julkisuuteen profiloitunut uuden kapitalismin työkaluttuurin esitys työolosuhteista, joissa subjekti jätetään oman onnensa nojaan vaille instituution kurinalaista viitekehystä. Todellisuudessa Turkan koulutustoiminnassa näyttää vallinneen armeijan organisaatiota muistuttava ankara kuri ja selkeä hierarkia. Turkka

565 9N, NTNA-haastattelu 13.12.2008.

566 9N, NTNA-haastattelu 13.12.2008.

567 9M, NTNA-haastattelu 13.12.2008.

käyttäytyi kuin täysiverinen sosiaalisen kapitalismin kenraalimainen patruuna, jota alaiset Sennettin mukaan pelkäävät mutta jonka tukeen turvautuvat ja sen myös saavat. Armeijaan viittaa opiskelijoiden valmius panna itsensä alttiiksi Turkan puolesta. Sennettin mukaan ”[t]aistelussa jotkut sotilaat tulevat menettämään kaiken ja heidän tulee haluta noudattaa käskyjä vaikka tietäisivät kaatuvansa. Armeijassa sotilaiden välillä vallitsevan sosiaalisen sopimuksen on oltava aukoton.”⁵⁶⁸ ”[S]otilasorganisaatioissa on paljon sosiaalista pääomaa, mitä osoittaa ihmisen valmius antaa henkensä lojaalisuudesta instituutiota tai armeijan sotilaiden muodostamaa verkostoa kohtaan.”⁵⁶⁹ Sennettin mukaan alaisten lojaliteetti työnjohtoa kohtaan leimasi sosiaalisen kapitalismin organisaatioita; vastapainoksi sosiologi Max Weberin mukaan sosiaalisen kapitalismin instituutiot tarjosivat vakaan viitekehyksen, jonka symboli oli pysyvä virka.⁵⁷⁰

Voiman uhka ja armeijamainen hierarkia leimasivat Turkan yhteisöä. Turkka otti vastuun johtamastaan koulutustoiminnasta sitoutumalla henkilökohtaisesti ratkaisuihinsa. Tämä on merkittävä tekijä Turkan kyvyssä johtaa karismaattisesti ja sitoa opiskelijat pyrkimyksiinsä. Tämä myös selittää opiskelijoiden lojaalisuuden ja luottamuksen: heistä välitettiin. Mutta kun uudessa kapitalismissa työelämän olosuhteet pirstaloituvat, syntyy Sennettin mukaan sosiaalinen vaje lojaliteetista, luottamuksesta:⁵⁷¹ ”[J]os työnantaja sanoo sinulle, että nyt olet omillasi, että instituutio ei tule pelastamaan sinua jos joudut pulaan, miksipä tuntisit suurta lojaalisuutta sitä kohtaan?”⁵⁷² Näin ollen näyttää siltä, että vaikka Turkka asetti opiskelijat alttiiksi uuden kapitalismin kilpailulle ja rakenteille, niin kuitenkin siinä tilanteessa opiskelijoita valvottiin ja heistä pidettiin huolta. Tämä erottaa Turkan kauden rakenteet paradigmaattisesti uuden kapitalismin työelämän rakenteista.

Johtopäätökseni tästä kaksinaisuudesta on, että reaalista todellisuutta Turkan organisaatiossa oli sosiaalisen kapitalismin kulttuuri. Tästä syystä uuden kapitalismin kulttuuri kaikkine ominaispiirteineen – kilpailutus, yksilön vapauttaminen, avoin eri-arvoisuus, lahjakkuuksien etsinnän prosessi – olivat esitystä.

Tämä on eettisessä mielessä olennainen havainto: Jos olosuhteet olisivat olleet reaalisesti niin rankat kuin miltä julkisuudessa näytti, ei Turkan toiminta välttämättä

⁵⁶⁸ Sennett 2007, 33.

⁵⁶⁹ Emt., 63.

⁵⁷⁰ Emt., 33.

⁵⁷¹ Emt., 62.

⁵⁷² Emt., 63.

olisi ollut eettisesti oikeutettua, vaikka hän olisikin pyrkinyt retorisesti tuomaan esille työelämän yhtä rankkoja olosuhteita, jotka vastasivat tiettyjen sosiologien kaksikymmentä vuotta myöhemmin esittämiä näkemyksiä uuden kapitalismin työolosuhteista. Esitystutkimuksen näkökulmasta havainto on vielä olennaisempi: reaalisenä tapahtumana pidetty näyttää olleen kaikkea muuta. Näyttää olevan relevanttia analysoida sitä tietoisesti rakennettuna teatterillisena esityksenä.

4 Turkan kauden maailmankuva – toiminnan ja ajattelun metaforat

4.1 Systemiteoreettiset metaforat Turkan kaudella

Turkan 1970-luvulla esittämät estetiikan manifestit sopivat jo siihen maailmankuvaan, jonka Jussi Hirvi määrittää systeemiajattelulle ominaiseksi ja jossa holistisesta näkökulmasta katsottuna ”kaikki vaikuttaa kaikkeen” ja ”kaikki liikkuu” kaiken aikaa.⁵⁷³ Turkan systeemiajatteluun viittaavia teatteritöitä olivat Jorma Savikon *Aamulla kello 7.00* (1975) Kotkan Teatterissa ja Hannu Salaman romaaniin perustuva *Siinä näkijä, missä tekijä* -produktio Helsingin Kaupunginteatterissa (1976).⁵⁷⁴ Niiden estetiikan periaatteita olivat:

Kaikki vaikuttaa kaikkeen. Se, että mikään tapahtuma ei ole irrallinen vaan jostakin, on vaikuttanut ratkaisuun miljöön suunnittelussa.⁵⁷⁵

Salaman romaani itsessään pitää sisällään koko esitystavan ja dramaturgian, pyrkimyksen saavuttaa isompi kokonaisuus kuin yksityiskohtien summa: realistisempi realismi - kaikki liittyy kaikkeen - kaiken vertaaminen kaikkeen.⁵⁷⁶

Turkka teki siis 1970-luvulla maailmankuvallisen siirtymän valistuksen rationaalista ajattelusta järjestelmä- tai systeemiajatteluun. Samaan aikaan länsimaisessa maailmassa näyttää tapahtuneen vastaava siirtymä.⁵⁷⁷ Suomessa siirtymä alkoi toteutua 1980-luvulla.⁵⁷⁸ Näyttää siltä, että Turkalla systeemiajattelun maailmankuvan

573 Järjestelmäajattelun maailmankuvalle on tunnusomaista meta-ajattelu, jossa tapahtumat nähdään vuorovaikutteisessa yhteydessä toisiinsa. Ks. Hirvi 2006, 116: ”Kaikki liikkuu. Kaikki vaikuttaa kaikkeen.” Tällä metaforalla tarkoitetaan ”järjestäytyneesti mutkikkaita ilmiöitä” (*organized complexity*). Näitä ilmiöitä käsitellessä liikutaan hallinnan ja hallitsemattomuuden rajamaastossa. Ks. Emt., 117: ”[järjestäytyneesti mutkikkaita ilmiöillä viitataan] ilmiöihin, jotka ovat mutkikkaampia kuin kaappikellon tapaiset mekanismit, mutta vähemmän mutkikkaita kuin kaaottiset (epälineaariset dynaamiset) järjestelmät kuten ilmakedä, puurokattila, vesiputous tai pörssikurssit. Järjestelmäteoriat toimivat siis fysiikalle ja kemialle ominaisten mekanististen selitysmallien ja kaaosteorioiden välissä.”

574 Pentti Paavolaisen (1987, 105) mukaan suhteessa *Siinä näkijä, missä tekijän* ”kaikki liittyy kaikkeen” -näyttämökuvaan *Aamulla klo. 7.00* oli etydin asemassa.

575 Turkka, *Eteenpäin* - 2.4.1975.

576 Turkka, *Teatteri-lehti* 9–10/76.

577 Lyotard 1985; Best & Kellner 1997; Aarnio 2008.

578 Vrt. Stähle 2004, 5; Hirvi 2006, 107–108; Hirvi 2010, 1–2.

osuus lisääntyi Teatterikorkeakoulun kaudella ja että tämä näkyi niin estetiikassa, retoriikassa kuin opiskelijayhteisön ja sen yhteiskunnallisen kontekstin 1980-luvun Suomen välisessä vuorovaikutuksessa.

Maailmankuva on Jussi Hirven mukaan ”ihmisen kulttuurista toimintaa koordinoiva merkitysten verkosto”, ja tyypillistä maailmankuvalle on, että se vaikuttaa havaintoon: ”millainen maailmankuva meillä on, sellaista tietoa meillä on, ja sillä tavalla toimimme.”⁵⁷⁹ Ludwig Wittgensteinin (1999) mukaan ihminen havaitsee oppimansa kielipelin kautta, kielipelin, jonka merkitykset ovat ajallisia ja paikallisia. Turkan kausi liittyi osaksi 1980-luvun emergentin maailmankuvan verkostoa. Wittgensteinin näkökulmaa soveltaen voi tulkita, että tämä oli syy, miksi se tunnistettiin populaarilla tasolla.

Turkan vuoden 1982 linjapuheessa esille nostamaa pyrkimystä teatteritoiminnan ja sen yhteiskunnallisen kontekstin välisen vuorovaikutuksen alleviivaamiseen samoin kuin urheilun ja mediajulkisuuden toimintatapojen tuomista teatterikoulutukseen ei vastaavassa ylikorostuneessa merkityksessä toteuttanut yksikään muu teatteri-instituutio Suomessa. Turkan omaksumat vaikutteet eivät siis tulleet teatterimaailmasta. Sen sijaan voidaan tulkita hänen tietoisesti noudattaneen uuden kapitalismin instituutioiden toimintatapoja ja normeja ja 1980-luvun Suomen yhteiskunnallista ja kulttuuripoliittista retoriikkaa. Tämän kontekstin myötä hän oli omaksunut systeemiteoreettisen maailmankuvan. Turkan toiminnan lähtökohtia voikin ymmärtää tarkastelemalla niitä juuri systeemiteorian viitekehyksessä autopoieettisena systeeminä⁵⁸⁰ ja itseorganisoituvana systeeminä⁵⁸¹. Vaikka Turkka ei artikuloinut noudattavansa autopoiesista ja muita systeemiteoreettisen toiminnan paradigmoja, hänen voidaan tulkita omaksuneen ne 1980-luvun Suomen yhteiskunnasta.

Systeemiteorian autopoiesis-teorian näkökulmasta yhteiskunta muodostaa systeemin. Sen osat ovat sidotut toistensa väliseen vuorovaikutukseen kaksoisriippuvuuden (*double contingency*) kautta, ja jokainen alajärjestelmä muodostaa vastaavan

579 Hirvi 2006, 109.

580 Ks. Luhmann 1995, 2000; Stähle 2004; Sevänen 2008, 2011.

581 Prigogine & Stengers 1985.

yhtenäisen kokonaisuuden.⁵⁸² Kokonaisuuden komponenttien vuorovaikutteisuus nähdään keskeisenä yhteiskunnan elinvoiman lähtökohtana: yhteiskunnan ”oleminen” on jatkuvaa tuottamista ja uudistumista.⁵⁸³ Turkan kausi osallistui kulttuuriseen vaihdantaan paljon kiihkeämmin kuin aiemmat Teatterikoulun koulutuskaudet eikä edes yrittänyt ylläpitää vanhoja rakenteita. Lakoffin ja Johnsonin (1980) termein tulkittuna vaihdannasta oli tullut 1980-luvun Suomessa maailmankuvallinen metafora ja toiminnan normi: vaihdanta ja kommunikaatio olivat sinänsä kulttuurin kannalta tärkeimmät arvot.⁵⁸⁴ Turkan kausi omaksui siis samat maailmankuvalliset rakenteet kuin 1980-luvun yhteiskunnassa monet organisaatiot. Vaihdannan seurauksena muiden kontekstien rakenteet siirtyivät teatterikoulutuksen systeemiin, ja täten toteutui Luhmannin postulaatti, jonka mukaan taiteen systeemissä voi olla samoja yhteiskunnallisia rakenteita kuin muissa yhteiskunnallisissa systeemeissä ja taide voi tuottaa tärkeää tietoa muuntaessaan niitä oman näkökulmansa mukaiseksi.⁵⁸⁵

Turkan kauden esittävyttä voikin tulkita rakenteiden kierrätyksenä, kulttuuristen aineistojen ”ahmintana” ja sitä seuraavana ”palauteprosessina”. Sen koulutussysteemin refleksiivisyys ilmeni teatteritoiminnan esittävytenä, jolla rakenteista työstetty muuntunut versio ikään kuin palautettiin takaisin yhteiskunnalliseen ympäristöön. Aineistojen siirtymistä voi määrittää Ilya Prigoginen *iteraatio*-käsitteen kautta: Turkan kausi oli osa yhteiskuntaa koherentimmaksi tekevää kommunikaatiota, jossa palautteet risteilivät vuorovaikutteisina.⁵⁸⁶

582 Ks. Stähle 2004, 14: ”Kaikki systeemin yksilöt elävät vastavuoroisten riippuvuuksien suhdeverkostossa. Ilman näitä riippuvuusuhteita systeemiltä puuttuu tarvittava yhtenäisyys.” Ks. myös Stähle Humberto Maturana-viittaus (1981, 21, 22): Stähle 2004, 10: ”[k]omponentit synnyttävät verkoston ja verkosto synnyttää komponentit – eli osien välinen vuorovaikutus ylläpitää ja uusintaa verkostoa jatkuvasti, mutta toisaalta myös verkosto tuottaa ja ylläpitää osia. [. . .] Kaikki sosiaaliset systeemit ovat riippuvaisia jäsenten välisestä kommunikaatiosta, ja jos kommunikaatiota ei ole tarpeeksi, systeemi ei voi olla toimiva.”

583 Ks. Stähle 2004, 11: ”Uudistuminen ei ole perustavanlaatuinen ominaisuus autopoieettisissa systeemeissä, vaan kyse on sen sijaan systeemin yhtenäisen rakenteen jatkuvasta uudelleen tuottamisesta (‘the constitution of the unity to be reproduced’) (Maturana 1981, 23).”

584 Vrt. Hirven esittämä näkemys Lakoffin ja Johnsonin ajattelusta, Hirvi 2006, 111: ”[m]etaforat eivät ”sijaitse” sanoissa vaan ajattelussa – nimittäin sanojen takana olevissa käsitteissä. Käsitteet jäsentävät havaintojamme ja toimintaamme, ja metafora on sitä kautta sekin tärkeä arkisen elämämme ja ajattelumme jäsentäjä.”

585 Luhmann 2000, 1: ”[t]he functional systems emerging within society conform to, end embody, the principle of operative closure and, therefore, *will exhibit comparable structures despite factual differences between them.*”

586 Ks. Stähle 2004, 7: ”Iteraatiolla tarkoitetaan jatkuvaa, äärimmäisen herkkää palauteprosessia tai toimintaa, jonka avulla systeemin tuottama informaatio ja sen muodostamat mallit välittyvät nopeasti kaikkialle systeemiin. Iteraation ansiosta systeemillä on kyky uudistaa itseään ja kopioida sisäisiä mallejaan mikrotasolta makrotasolle ja päinvastoin.”

Turkan kauden ”olemisessa” ilmeni osallistuvuuden ja sulkeutumisen paradoksi: se osallistui kiihkeään vaihdantaan ja oli erittäin kommunikatiivinen mutta toisaalta kieltäytyi uppiniskaisesti luopumasta korostuneen ruumiillisuuden estetiikastaan ja ikään kuin sulkeutui siihen. Autopoieettiset systeemit toimivat näin. Jokaisella alasyteemillä on oma maailmankuvansa, jonka merkitsijä on *koodi*. Alasyteemien välisen kommunikatiivisuuden ydin on, että toisistaan poikkeavien koodien kautta alasyteemit tuottavat verrannollisista rakenteista toisistaan poikkeavia näkökulmia. Yhteiskunnan kokonaissysteemi koostuukin lukemattomista sisäkkäisistä keskenään kommunikoivista systeemeistä, maailmankuvista ja näkökulmista. Koodi on systeemin rajoittunut maailmasuhde. Systeemeillä on ikään kuin silmälaput: ne näkevät vain sen, mikä on koodin näkökulmasta olennaista. Koodi ilmenee toiminnan tapana ja periaatteena: muissa systeemeissä ei noudateta toisten periaatteita. Vaikka systeemi osallistuu kiihkeään vaihdantaan muiden systeemien kanssa, sen koodi ei muutu, sillä koodinsa suhteen systeemi on ydinolemukseltaan operatiivisesti sulkeutunut. Systeemi manifestoi koodinsa erilaisuutta muista koodeista.⁵⁸⁷

Turkan kauden hylkivää suhdetta 1980-luvun Suomen laitostattereihin voikin tarkastella näkökulmasta, että autopoieettisille systeemeille ympäristö on eräänlainen ”negatiivinen peili”: systeemi tunnistaa itsensä vertaamalla itseään ympäristöönsä ja ympäristönsä saamansa ”kuvan kautta se hahmottaa itsensä ympäristöstään erottuvana. Toiminta voidaan nähdä eräänlaisena negatiivisena peilauksena.”⁵⁸⁸

Turkan kauden tapaa tapahtumallistaa maailmankuva oli, että näyttelijäopiskelijat läpielivät sitä, Tätä voi ymmärtää systeemiajattelun näkökulmasta seuraavasti: systeemiajattelussa ei nähdä vaihdantaa ja aineistojen siirtymistä alasyteemistä toiseen faktojen siirtymisenä vaan kokeellisina tapahtumina. Luhmannin näkemyksen mukaan informaatio on systeemisestä näkökulmasta aina tapahtumaa, jolla täytyy olla vaikutusta henkilökohtaisen kokemuksen tasolla; muuten se ei tuota informaatiota.⁵⁸⁹

587 Ks. Stähle 2004, 11: ”[s]isäisen organisoitumisen ja sen ylläpidon näkökulmasta autopoieettinen systeemi on suljettu. Se merkitsee sitä, että systeemi toteuttaa jatkuvasti vain omaa autopoiesistaan eli omaa olemassaoloaan. Mutta sulkeutuneisuus koskee kuitenkin ainoastaan systeemin ydinolemusta, ei sen muita funktioita. Sen sijaan voidakseen pitää muut operationaaliset funktionsa toimintakykyisinä, systeemin on osallistuttava vaihdantaan ympäristönsä kanssa. Esimerkiksi solu kommunikoi ympäristönsä kanssa, toisin kuin geneettinen koodi, joka solua ohjaa.”

588 Stähle 2004, 14; vrt. Luhmann 1986a, 175.

589 Vrt. Stähle 2004, 15: ”Kun tietoa (informaatiota) tarkastellaan systeemisessä kontekstissa, sillä tarkoitetaan ”tapahtumaa” enemmän kuin ”tosiasiaa”. Informaatio systeemisessä kontekstissa tarkoittaa aina sellaista tietoa (fact, information, knowledge), joka vaikuttaa systeemiin jotenkin. [. . .] *Informaatio muuttaa systeemin tilaa. Informaatio on enemmän kokemus kuin fakta.*” Vrt. Luhmann 1995a 67, 69.

Turkan pyrkimystä tuottaa reaktioita yhteiskunnassa teatterin perinteiset rajat ylittävällä tavalla voi tulkita informaation välittämiseksi.⁵⁹⁰

Teatterikoulutuksen rakenteet ajautuivat kaaokseen Turkan tuomien uusien elementtien paineesta. Mikrotasolla näyttelijäopiskelijat ajautuivat kokonaisvaltaiseen epätasapainoon. Kaaosteorian maailmankuvassa vaihdantaa seuraa kaaokseen joutuminen, ja systeemin temporaalinen rakenteellinen epätasapaino edesauttaa systeemin ”olemista” ja ”uudistumista”. Vuorovaikutuksellisten systeemien perusolemus ei ole stabiilisuus, vaan kysymys on stabiliteetin ja epätasapainon vaihtelusta. Sama koskee yhteiskunnan kokonaissysteemin perusolemusta: 1980-luvulta lähtien yhteiskunta nähtiin Suomessa dynaamisena epätasapainon ja tasapainon vaihteluna.⁵⁹¹ ”Ahmittu” aineisto aiheuttaa yhteiskunnan alasysteemeissä epätasapainoa. Systeemiajattelussa epätasapainoon joutuminen ja sen korjausliike nähdään uusiutumisenä ja se puolestaan elinvoiman tuottajana – huolimatta siitä, että vuorovaikutusta sinänsä pidetään hallitsemattomana ja hallitsemattomia, odottamattomia seurauksia tuottavana.

Turkan poikkeuksellisenä pidetty periaate, että näyttelijäopiskelijoita tulee ajaa fyysisesti tai psyykkisesti epätasapainoon ja kuormittaa raskaasti paineella ja erilaisin stimulanttein, rinnastuu Stählen ilmaisemaan ajattelun metaforaan, joka perustuu Prigoginen näkemykseen epätasapainosta luovuutta ja järjestystä tuottavana tilana.⁵⁹² Epätasapainosta myönteisenä ilmiönä on tullut Suomessa 1980-luvulta lähtien yhteiskunnassa dominoiva maailmankuvallinen metafora, jonka mukaan epätasapaino tai kaaos ovat elämän perusta, kehityksen perusedellytys eikä suinkaan poikkeustila.⁵⁹³ Turka ei pyrkinyt ylläpitämään vanhaa koulustraditiota vaan loi täysin uutta, tosin tietämättä millaista uutta hänen katalyyttisestä toiminnastaan voisi syntyä. Tämä poikkeaa vallinneesta teatteritoiminnasta ja muistuttaa Prigoginen itseorganisoituvien systeemien teorian lähtökohtaa: ”[L]uodaan siis runsautta, kaaosta, hämmennystä ja

590 Ks. Stähle 2004, 15: Vain jos informaatio aiheuttaa reaktioita (muuttaa systeemin tilaa) siitä tulee ”prosessin osatekijä” Vrt. Luhmann 1995a 67, 69.

591 Mannermaa 1991, 240–241; 2009, 185–190.

592 Ks. Stähle 2004, 6: ”Prigoginen mukaan kaikissa elämänmuodoissa kaaos tai tasapainottomuus on uuden järjestyksen lähde. Epätasapainossa systeemin rajoja ja rakennetta koetellaan kaiken aikaa ulkoa tulevilla paineilla – eli systeemiä ikään kuin työnnetään kohti epäjärjestyttä ja kaaosta, ja siten se on jatkuvan hajoamisen uhan alla. Hajoamisen sijaan systeemi kuitenkin ajautuu epätasapainoon, kaaokseen tai epäjärjestyksen tilaan, minkä jälkeen se organisoituu taas uudelleen.”

593 Vrt. Stähle 2004, 3: ”*Käsitys systeemistä muuttui*. Näkökulma muuttui tasapainosta, pysyvyydestä ja jatkuvuudesta epätasapainoon, muutokseen ja epäjatkuvuuteen. Vastoin aiempaa uskomusta systeemin olemassaolon perusedellytys ei ollutkaan tasapainon ylläpito. Kaaos ei ollutkaan ikävä poikkeustila systeemissä, vaan useissa tapauksissa kehityksen perusedellytys.”

epävarmuutta. Tavoitteena on kyseenalaistaa vanhat ajatuskuviot ja tehdä tilaa uusille mahdollisuuksille. Tämän vaiheen tyypillinen piirre on se, ettei kukaan tiedä, mihin suuntaan prosessi johtaa, eikä kukaan tiedä, mikä tuotetusta tiedosta lopullisesti tulee olemaan hyödyllistä.”⁵⁹⁴ Turkka omaksui koulutustoiminnan tavoitteelliseksi normiksi systeemiteoreettisen paradigman, että radikaalit uudistumisprosessit, jotka voivat tuottaa ennakoimattomia tuloksia, ovat tärkeämpiä kuin vanhan ylläpito.⁵⁹⁵

Ehkä parhaiten Turkan tulkinnan koulutuspoliittista relevanssia voi ymmärtää mielikuvateollisuuden perustuvan tuotantorakenteen näkökulmasta: se tarvitsee uusia innovaatioita eikä perustu vanhojen tuotannollisten periaatteiden ylläpitämiseen.⁵⁹⁶ Tältä kannalta Turkan korkeakoulua luonnehtii paremmin termi *ideahautomato* kuin korkeakoulutusinstituutio. Ideahautomoiden kiihdyttimissä pyritään törmäyttämään mahdollisimman mielikuvituksellisia yhdistelmiä ja luomaan uusia rakenteita niiden vuorovaikutuksesta. Pyritään tuotteistamaan näitä innovaatioita.⁵⁹⁷ Turkan kauden innovatiivisuutta oli muun muassa urheilun ja mediajulkisuuden tuominen teatterikoulutuksen kontekstiin. Epätasapainon kautta tapahtuvan uusiutumisen keinoin Turkka ei pyrkinyt ylläpitämään vanhaa, vaan päinvastoin hän pyrki luomaan mahdollisuuksia uusien rakenteiden syntymiselle.⁵⁹⁸ Se merkitsi teatteritoiminnan siirtymistä perinteisestä viitekehyksestä osaksi 1980-luvulla emergenttiä mielikuvateollisuutta.

Turkan kausi näytti omaksuneen systeemiteorian keskeisen tarkastelun periaatteen, joka toistuu sen useissa paradigmoissa ja ilmenee esimerkiksi Peter Checklandin (1985) lähtökohdassa: ”ihmisten muodostamia systeemejä ei voi tutkia tai manipuloida ulkoapäin.”⁵⁹⁹ ”Sisältä päin” -tarkastelusta, joka tapahtuu osallistumisen kautta, on tullut keskeinen metafora systeemiteoriassa.⁶⁰⁰ Sama metafora koskee vaikutta-

594 Stähle 2004, 9.

595 Vrt. Emt., 9: ”Prigogine keskittyi paljolti itseuudistumisen problematiikkaan radikaalin uudistumisen näkökulmasta. Hän kuvasi prosessin, jolla ei välttämättä tuoteta asteittaista kehitystä pienin askelin, vaan nimenomaan kokonaan uusia ratkaisuja ja rakenteita. Näitä voi kutsua myös innovaatioiksi.”

596 Vrt. Lyotard 1985, 30: ”[j]ärjestelmä voi ja sen tulee rohkaista tuollaista liikkumista [sillä odottamaton ”siirto ja siitä seuraava] määrätyn osallistujan tai osallistujaryhmän paikan muuttumista vastaava uutuus voi merkitä järjestelmälle juuri sellaista suorituskyvyn lisäystä, jollaisia se lakkaamatta kysyy ja kuluttaa.”

597 Vrt. Sydänmaanlakka 2009, 132.

598 Ks. Siikala, *Helsingin Sanomat*, 29.8.1982: ”Olemme siirtyneet uuteen kulttuurikauteen, jossa vanhat valmiudet eivät enää päde.”

599 Ks. Stähle 2004, 2.

600 Ks. Emt., 3: ”Ihmisen oli oltava aktiivinen osa systeemiä saadakseen siitä tietoa. Objektiiivinen, ulkopuolinen havainnointi oli harvaa.” Ks. Varela & Johnson 1976, 31: ”Ymmärtääkseen kokonaisuutta ja maailmaa *meidän* on osallistuttava kokonaisuuteen.”

mista. Turkan kauden pyrkimystä vaikuttaa yhteiskuntaan omaksumalla uuden kapitalismin normit, arvot ja metaforat voidaan pitää ”sisältä päin” vaikuttamisena.⁶⁰¹ Turkan kaudella tapahtuneessa koulutuksen uudistuksessa pyrittiinkin korostamaan uuden kapitalismin organisaatioiden piirteitä, eritoten normatiivisia, pääosin talouden systeemin arvoja, normeja ja kriteereitä. 1980–2000 -lukujen Suomessa ja yleensä länsimaissa systeemiajattelun maailmankuvaa on sovellettu ylikorostaen talouden osasysteemin dominanssia: vaihdanta on nähty nimenomaan taloudellisena vaihdantana, ja yhteiskunnan elinvoiman kriteerinä on pidetty korostetusti taloudellista tuottavuutta. Yhteiskunta on siis epätasapainossa.⁶⁰² Tätä Jussi Hirvi ehkä tarkoittaa näkemyksellään 1980-luvun tilanteesta: ”Yhteiskuntatieteissä ja hallinnossa kybernetiikan työkaluja käytettiin teknokraattisen hallitsemisen apuvälineinä.”⁶⁰³ Lyotard toteaa saman: inhimillisten toimijoiden hyvinvointi on alisteinen talouden systeemin toimivuudelle.⁶⁰⁴

Ulkoisen näkökulman epärelevanttius koskee eritoten itseorganisoituvia kaoottisia systeemejä. Uusi kapitalismi ja uusliberalismi ja niille keskeiset finanssimarkkinat ovat kaoottinen systeemi.⁶⁰⁵ ”Kaikki vaikuttaa kaikkeen” -teoreema näkyy niiden ydinrakenteessa eli finanssimarkkinoissa. Finanssimarkkinoita tukeva poliittinen retoriikka pyrkii vapauttamaan taloudellisen toiminnan ulkoisesta säätelystä vapaasti itseorganisoituvaksi. Se käyttää retorista kielikuvaa ”näkömätön käsi huolehtii siitä, että markkinat organisoituvat mielekkäästi ilman ulkoista kontrollia”, mikä taas vas-

601 Ks. Emt., 3: ”Käsitys systeemiin vaikuttamisesta muuttui. Tavoitteena ei ollut enää manipuloida tai kontrolloida systeemiä. Sen sijaan systeemiä voitiin ymmärtää ja siihen voitiin vaikuttaa vain sisältä päin, systeemiin osallistumisen eli interaktion keinoin.”

602 Mannermaa 1991, 201: ”Terveessä” yhteiskunnassa sektorit muodostavat harmonisessa vuorovaikutussuhteessa (resonanssissa) toimivan kokonaisuuden. [. . .] Harmonisuuden puute voi ilmetä jonkin sektorin dominoivana asemana suhteessa muihin ja se ylläpitää näiden kehittämättömyyttä ja koko järjestelmän huonoa toimivuutta.” Vrt. Malaska 1989, s. 298 ja 1990, s. 6-7.

603 Hirvi 2006, 107–108.

604 Ks. Lyotard 1985, 23: ”Tämän päivän saksalaisten teoreetikkojen *Systemtheorie* on teknokraattista, jopa kyynistä, ettemme sanoisi toivotonta: yksilöiden ja ryhmien tarpeiden ja toiveiden sopusointu niiden funktioiden kanssa, jotka turvaavat järjestelmän olemassaoloa, on enää vain tämän toiminnan toissijainen osatekijä; järjestelmän todellisena päämääränä, sen tietokoneeksi ohjelmoitumisen pontimena, on sen panosten ja tuotosten kokonaissuhteen optimointi, toisin sanoen sen suorituskykyisyys, performatiivisuus. Vaikka järjestelmän säännöissä tapahtuukin muutoksia ja vaikka se tuottaa innovaatioitakin, vaikka sen toiminnan häiriöt, kuten lakot ja kriisit ja työttömyys ja poliittiset vallankumoukset kenties saavatkin uskomaan vaihtoehtoon, nostattavat toivoa, niissä on kysymys vain järjestelmän sisäisistä uudelleenjärjestelyistä, jotka pakostakin vain lisäävät järjestelmän ’elinkelpoisuutta’, niin että ainoaksi vaihtoehdoksi tälle suoritusten jatkuvalle täydellistymiselle jää entropia, toisin sanoen rappio.”

605 Vrt. Stähle 2004, 5.

taa systeemiajattelun postulaatteja.⁶⁰⁶ Finanssimarkkinat ovat aina epätasapainon tilassa. Yhteiskuntamme toimintaa ilmentää kattavasti systeemiajattelun metafora, että finanssimarkkinoiden epätasapaino nähdään myönteisenä seikkana, koska se katalysoi yhteiskunnan uusiutumista ja lisää sen elinvoimaa.

Finanssimarkkinoiden käyttäytymistä määritellään termillä ”heilahdus” (*fluctuation*).⁶⁰⁷ Heilahdus on yksi systeemiteorian metaforista. Se tarkoittaa epätasapainon seurausta. Heilahduksien mahdollisuus on todennäköisempää systeemeissä, jotka ovat rakenteellisesti kaukana epätasapainosta – joko yhteiskunnallisesti, mentaalisesti tai maailmankuvallisesti.⁶⁰⁸ Heilahdusta voi määritellä vaikkapa tapahtumien sarjaksi, joka alkaa yleensä pienestä muutoksesta vanhassa rakenteessa ja saadessaan positiivista palautetta (*feedback*) leviää systeemin kokonaisrakenteeseen. Lopulta koko systeemi voi muuttua tai myös romahtaa.⁶⁰⁹ Myös yhteiskunnallinen vallankumous tai jonkin uuden tuotteen tai yrityksen menestyminen finanssimarkkinoilla voidaan määritellä heilahdukseksi tai romahdukseksi.⁶¹⁰ Turkan kaudella toiminnan rakenteet oli näköjään viritetty harkitusti niin epätasapainoisiksi, että todennäköisyys skandaaleihin ja mediakuluttajien voimakkaisiin reaktioihin oli suuri. Yleisön ilmaisema paineen tunne reflektoi kokemusta Turkan koulutustoiminnan hallitsemattomasta dynamiikasta: yksi hallitsematon dynamiikka ruokki toista.

606”Luova tuho” on alun perin 1900-luvun alussa Joseph Schumpeterin (1975, 82–85) keksimä ilmaisu. Vaikka se keksittiin ennen systeemiteoriaa, sen käyttö soveltui 1980-luvulta alkaen systeemiteorian normatiivisiin ihanteisiin. Ks. Patomäki 2007, 25.

607 Ks. Hurme & Pesonen 1985. *Englantilais-Suomalainen suursanakirja*. Porvoo: WSOY; *Heilahdus* -sanan englanninkielinen käännös on *fluctuation*. Fluctuation tarkoittaa kaupalliselta merkitykseltään kurssin heilahduksia; se tarkoittaa vaihtelua, epävakaisuutta; mielen tilaa koskevalta ulottuvuudeltaan se tarkoittaa häilyväisyyttä ja epäröintiä.

608 Prigogine & Stengers 1985.

609 Ks. Prigogine & Stengers 1985, 140–141. Ks. Toffler, 1985, xv: “In Prigogian terms, all systems contain subsystems, which are continually “fluctuating.” At times, a single fluctuation or a combination of them may become so powerful, as a result of positive feedback, that it shatters the preexisting organization. At this revolutionary moment – the authors call it a “singular moment” or a “bifurcation point” – it is inherently impossible to determine in advance which direction change will take: whether the system will disintegrate into “chaos” or leap to a new, more differentiated, higher level of “order” or organization, which they call a “dissipative structure.”

610 Vrt. Mannermaa 1991, 196–197: ”Stabiili yhteiskunta voi [. . .] joutua murrokseen siten, että yhteiskunnan reuna-alueilla syntyvät pienet ryhmät ja liikkeet vahvistuvat ja jotkut niistä voivat saavuttaa dominoivan aseman. Tällöin yhteiskuntasysteemissä tapahtuu ennakoimaton ja mahdollisesti nopea muutos uuteen stabiiliin tilaan. Myös koko systeemin romahdus on mahdollinen.”

Vaikka heilahdus onkin subjektiivinen kokemus, niin monien yhdessä kokemana sen vaikutus kumuloituu.⁶¹¹

Heilahduksen ja ruumiillisen subjektin kohtaamista määrittää erinomaisesti Jon McKenzién näkemys *suorituksellisuuden aikakaudelle* ominaisesta dynamiikasta, vapaista performatiiveista, jotka pakottavat subjektin antautumaan vaikutettuna olemisen ja vaikuttamisen toimintoihin, ja teknologian metamallien vaikutus ihmisen ruumiillisuuteen, jota Marvin Carlson on määrittänyt ”kulttuuristen voimien ruumiilliseksi hyväksynnäksi”, on nähdäkseni näkemys heilahduksista ja niille altistumisesta.⁶¹²

Performances are territorializations of flows and unformed matters into sensible bodies, while performatives are encodings of these bodies into articulable subjects and objects.⁶¹³

Vaikuttaminen ja vaikutettuna olo ilmeni Turkan kaudella siten, että omaksuttiin osallistuvuuden periaate – eikä vain ulkoisen esittämisen näkökulmasta vaan tekemällä itse käytännön tasolla ja sisäistämällä se mitä esitettiin. Vaikutettuna olon voi tulkita systeemiteorian itseen viittaavan esittämisen metaforan omaksumisena: itseen viittaavuus vastaa sitä miten autopoieettiset systeemit esittävät (*self-referential system*).⁶¹⁴ Itseen viittaamisen systeemi voi esittää vain sitä mitä itse on, miten se toimii ja miten työstää ”ahmimiaan” verrannollisia rakenteita. Se ei itse näe muuta kuin oman toimintansa. Tästä syystä kaikki mitä piti esittää, piti materialisoida omassa toiminnassa. Tästä voi johtaa Turkan vaatimuksen, että näyttelijöiden piti läpikotaisesti eläen toteuttaa myös siviilielämässä *tai teellistä elämäntapaa*; idea *koherenssista* vastasi systeemiteorian metaforista johdetun ajattelun ja toiminnan malleja.⁶¹⁵ Ero on suuri

611 Ks. Mannermaa 1991, 187: ”Mihajlo Mesarovic pitää kompleksisuutta suhteellisena käsitteenä: se, mikä näytättyy kompleksisena Alle, ei ole sitä välttämättä B:lle (Mesarovic 1985, s. 186) Ilya Prigoginen mukaan kompleksisuus luonnossa tai yhteiskunnassa ei ole vain objektiivinen asiantila vaan myös kokemus siitä, että jokin asia, jonka otamme huomioon, on kompleksinen. Aiemmin luonnontieteilijät ovat kieltäneet subjektiviteetin yhdistämisen objektiiviteettiin (Koskiahio 1986, s. 10).” Vrt. myös Prigogine & Stengers 1985; Laszlo 1987a; Malaska 1989.

612 Carlson 2006, 297.

613 McKenzie 2001, 177.

614 ks. Stähle 2004, 18: ”Todellinen olemus ei siis ilmene siinä, mitä ihminen tai yritys sanoo olevansa, vaan siinä, miten se ilmentää itseään kaikessa toiminnassaan. Ei riitä, että yritys kiteyttää arvonsa sanallisesti, vaan systeemin ydin kirkastuu vain aidon toiminnan tuloksena. Mitä enemmän tämä ydin välittyy muille, sitä enemmän siinä on vetovoimaa.” Vrt. Luhmann 1995a, 37.

615 Ks. Ollikainen 1988, 18.

verrattuna 1960- ja 1970-lukujen vasemmistolaisen teatterin näkökulmaan kapitalismin kuvaamisessa: esitettiin ulkoisesta, vasemmistolaisesta perspektiivistä oikeistolaisen ja porvarillisen kehityksen vastaisia manifesteja. Itseensä viittaavuuden perspektiivistä tuon ajan vasemmistolainen teatteri ei kyennyt esittämään aidosti muuta kuin itseään: oppositionaalista vasemmistolaista liikettä. Turkan kauden kriittinen esitys sen sijaan teki radikaalin hyppäyksen kapitalismin sisälle, kuvasi ”sisältä käsin”.

Turkan kauden teatterikoulutussysteemi tuotti kuitenkin – käsiteltyään uuden kapitalismin aineistoa – kriittiseksi luokiteltavan palautteen, koodin eli näkökulman tai maailmasuhteen, jonka kaltaiseksi aineisto muuntui Turkan kauden systeemissä. Koodi oli yhteiskunnallisten ilmiöiden ruumiillistaminen.⁶¹⁶ Turkan kauden systeemiä voi leikillisen metaforisesti määrittää autopoieettiseksi ”muuntajaksi”: kaikki aineisto mikä meni virtuaalisena (sanat, artikkelit, visiot, ideologiat) sisään tuli ruumiillisuutena ulos – tarkkaan ottaen niin ruumiillistetuin keinoin kuin mitä näyttelijäopiskelija suinkin pystyi käyttämään. Turkan kaudella ruumiillisuudesta tuli eräänlainen yleismerkitys, jonka kommunikatiivinen arvo poikkesi muiden teatteritemme tavasta esittää, ja samalla se vastasi autopoieettisen systeemin tapaa määrittää itsensä yhden rajatun periaatteen mukaisesti. Ruumiillisuus-koodi oli uutta kapitalismia kommentoivana merkityksenä kriittinen tuottaessaan erilaista tietoa kuin tilastolliset, taloudellista kasvua koskevat faktat, joita uuden kapitalismin retoriikka korostaa puolustaessaan finanssimarkkinoiden kaoottista toimintaperiaatetta. Ruumiillisuus viittaa työntekijään, inhimillisen subjektin osaan, jota ei useinkaan nähdä uudessa kapitalismissa myönteisenä Sennettin, Siltalan ja McKenzien sosiologisten tutkimusten mukaan. Tässä mielessä ruumiillisuus Turkan kauden koodina tekee kauden esityksestä rinnasteisen Sennettin, Siltalan ja McKenzien sosiologisten tutkimusten esitykselle.

Kaikkien näiden metaforien – ylikorostunut vaihdanta ja kommunikatiivisuus, epätasapainoon ja kaaokseen joutuminen, rajattu toiminnan periaate ja näkökulma, ”sisältä päin” osallistuva tarkastelu ja vaikuttaminen, itseensä viittaava esittäminen – omaksuminen Turkan kaudella osoittaa, että tällöin oli omaksuttu systeemiteorian ja uuden kapitalismin maailmankuva. 1980-luvun Suomen maailmankuvallisten rakenteiden siirto teatterikoulutuksen systeemiin näyttää autopoieettiselta ope-

616 Vrt. Lehmann 2006, 95–96: “[In popular culture] [a]ll social issues first have to pass through this needle’s eye, they all have to adopt the form of a physical issue. Love appears as a sexual presence, death as AIDS, beauty as physical perfection.”

raatiolta, kuten myös niiden palauttaminen takaisin yhteiskunnalliseen kontekstiin muunnettuna ruumiillisiksi tapahtumiksi.

Systemiteorian dynamiikkakäsitystä koskeva rajaava tarkennus on välttämätön jopa eettisyyttä silmälläpitäen. Epävakautta, jatkuvaa muutosta ja ennennäkemätöntä dynaamisuutta ja ideaa ”luovasta tuhosta”, jota alettiin pitää 1980-luvulla kehityksen ja eteenpäinmenon ehtona, ei suinkaan voi ymmärtää systeemiajattelun kaikenkattavaksi ominaispiirteeksi. 1980-lukua edeltävien systemiteorioiden dynamiikkakäsitys korosti stabiliteettia sekä systemien sisäistä jäsenyneytyä. *Autopoiesis*-teoria kuuluu näihin; ylikorostunut vaihdannan itsearvoisuus on nähtävä 1980-luvun asenteiden kautta. Voi ehkä ymmärtää, että aiemmat systemiteoriat jäsenivät moniarvoistavasti modernin yhteiskunnan olosuhteita mutta tarkoitettiin joka tapauksessa niissä käytettäväksi⁶¹⁷; esimerkiksi käy Niklas Luhmannin (1995) *autopoiesis*-teoriaan perustuva sosiaalisten järjestelmien teorian perustana oleva tiukan kurinalainen jäsenyneyty yhteiskunnan funktionaaliseksi osajärjestelmiksi (*differentiation*).⁶¹⁸ Ei tule sulkea pois mahdollisuutta yhteiskunnallisen kurin ja luhmannlaisen jäsenyneytyden kulttuurisesta tarpeesta nykyaikaisissa turbulenteissa olosuhteissa.⁶¹⁹ Epäjärjestäytyneen kapitalismin esiinnousu on purkanut modernin yhteiskunnan jäsenyneytyden.⁶²⁰ Filosofi Georg Henrik von Wrightin (1998) mukaan yhteiskunnan ymmärtäminen luonnontieteellisten kemiasta peräisin olevien mallien kautta on länsimaissa vuosisatainen perinne, ja eri aikakausien aatteet ja uskomusjärjestelmät tulkitsevat systemiteorioita omista näkökulmistaan, nyt antihumanismin näkökulmasta.⁶²¹ Turkan kauden epätasapaino ei edusta aiempia systemiteorioita, vaan kaaosteoriaa – kuten 1980-luvun Suomen työelämän epätasapaino ja ideologissävytteinen aatejärjestelmä,

617 Ks. Deleuze 2005, 118–120: ”[Kuriyhteiskunnassa] [Y]ksilö ei tee muuta kuin siirtyy yhdestä suljetusta tilasta toiseen.” Vrt. Virno 2006, 27–37.

618 Ks. Sevänen 2011, 1.

619 *Helsingin Sanomissa* 9.10.2011 julkaistu artikkeli ”Tyly Nero” käsittelee Walter Isaacsonin kirjoittamaa Steve Jobsin elämäkertaa. Kirjan otteista käy ilmi, että Jobs rakensi Applesta tietokonekulttuurin: valmistajan ja käyttäjän eriytyminen. Tämä ”integroitu toimintatapa” muistuttaa oudosti Luhmannin funktionaalisen eriytyminen periaatetta: erotellaan valmistamis- ja huoltotehtävät käyttäjyydestä – kaikkien edun nimessä. Appleen kohdistunut kiinnostus reflektoi tarvetta tämänkaltaisiin systeemeihin. Tietokoneiden kehittämisen avoimen toimintaympäristön kannattajat kritisoivat Applea.

620 Vrt. Sevänen 2011, 22–23.

621 Ks. von Wright 1989, 458. Vrt. Prigogine & Stengers 1985, 19–20: ”[T]he general interest in nonequilibrium situations, in evolving systems, may reflect our feeling that humanity as a whole is today in transition period. Many results we shall report [. . .] could have been discovered many years ago, but the study of these nonequilibrium problems was repressed in the cultural and ideological context of those times.” Vrt. Schechner 1982, 96: “Accepting such a [postmodern and *sociobiologist*] frame means the end of humanism.”

talous- ja uusliberalismi. Turkan 1970-luvun teatterin systeemiajattelun mallit eivät edustaneet epästabiiliteettia.

Kyseistä dynamiikan muutosta voi tarkastella näkökulmasta, että sen moottori on 1980-luvun aate- ja markkinajärjestelmä sekä humanismin kriisi. Kemian mallien kytkentä aatteisiin on von Wrightin mukaan ollut 1800-luvulta lähtien likeinen ja niiden panos tulkitsessa kaaosteoriaa on nähtävä merkittävänä. Marxisin vertailu uusliberalismiin osoittaa tämän. Von Wright toteaa oivaltavasti jo Karl Marxin yhteiskuntafilosofiassa sovelletun ja viitatu kemian malleihin.⁶²² Kommunismin romahdettua 1980-luvulla uusi kapitalismi ja uusliberalismi ikään kuin täyttivät sen paikan, jota aiemmat kemiaa ja yhteiskuntaa analogisesti rinnastavat aatteet olivat edustaneet. Molempien aatejärjestelmien – marxilaisuuden ja uusliberalismin – elinvoiman vertailu viittaa kemian mallien soveltamisen suggestiiviseen vaikutukseen ihmisiin; ne kykenevät ”kumifilosofisesti” sopeuttamaan kaiken itseensä.⁶²³ Innovaatio-strategia on osa uuden kapitalismin ”kumifilosofiaa”: innovaattorille vallitsevan tasapainon järkyttäminen on lähtökohta;⁶²⁴ innovaatio-ideat muistuttavat kemian tietoa kvalitatiivisista muutosprosesseista,⁶²⁵ niiden politiikkaa voi pitää yhteiskunnan rinnastamisena kemian laboratorioon; ne soveltuvat mihin tahansa. Turkan kaudessa kyse on innovaatioprosessin ja aatteen esityksestä. Tähän kokonaisuuteen sisältyvät uudet tuotantomallit, tuote, markkinointi ja oletus ansaintalogiikasta ja kulttuuriympäristön palaute.⁶²⁶

622 Ks. von Wright 1998, 458–459: ”[1]800-luvulla ja tämän vuosisadan alkupuolella [kemian tieteenä] esitti merkittävää osaa biologian filosofiassa monina muunnoksina, myös marxilaisessa. Kuuluisa esimerkki dialektisesta siirtymisestä kvantiteeteista kvaliteetteihin on *Pääomaan* sisältyvä Marxin analyysi käsitteestä, josta hänen teoksensa sai nimensä. Käsitteestä tulee kapitalisti, kun hänen kättensä työn tuotto riittää paitsi elättämään hänet ja hänen perheensä, myös ”investointeihin” [. . .] Marxin kuvaama tapaus on hyvä esimerkki siitä, miten uusi käsite (tällä kertaa ”pääoma”) syntyy seurauksena todellisuudessa tapahtuneista kvantitatiivisista muutoksista. Marx viittaa tällä kohdin nimenomaan uuden kemian teoriaan molekyylien yhdistymisestä. Hänen sanojensa mukaan kemian teoria ”rakentuu saman dialektisen lain pohjalle”.

623 Emt., 457.

624 Ks. Stähle & Wilenius 2006, 183: [Gary Hamelin mukaan innovaattorit] kyseenalaistavat nykytilan [. . .] pyrkessään tavoitteellisin toimin horjuttamaan nykytilaa.

625 Vrt. Wilenius 2006, 218–219: ”[O]n hyvä esittää analogia orgaanisiin prosesseihin. Ihmisen solut uudistuvat säännöllisin välein. [. . .] Soluihin on siis sisäänrakennettu uudistumisen ”pakko”; solu laiskistuu, jäykistyy ja menettää vähitellen toimintakykynsä, jollei se uudistu. [. . .] Aivan samoin yhteiskunnassa ja organisaatioissa uudistuminen olisi vietävä ”solutasolle.” Wilenius ei tässä viittaa suoraan innovaatio-strategioihin, mutta joka tapauksessa organisaatiouudistuksiin ja uusiutumiseen.

626 Vrt. Stähle & Wilenius 2006, 211: ”Innovaatio on nykyisin tuotteen, organisaation toimintamallin, ansaintalogiikan ja markkinoinnin muodostama kokonaisuus, jona osia ei voi erottaa toisistaan.” Vrt. myös Malaska 1989.

Von Wright toteaa, että mainittu luonto-yhteiskunta-analogia saattaa olla tavattoman *vaarallinen*.⁶²⁷ Tästä syystä on eettinen kysymys, etteivät muut suomalaisen teatterin pitkäkestoiset vaiheet ole nostaneet keskustelunaiheeksi epätasapainon dynamiikan ideologiaa suomalaisten arjessa 1980–2010 -lukujen keskeisimpänä maailmankuvallisena tekijänä. Miten sitten on eettisesti suhtauduttava Turkan kauteen, joka pakotti tämän vaaran yhteiskunnallisesti keskusteltavaksi? Miksei Turkka olisi voinut jättää opiskelijoita ulos kokeiluista ja kirjoittaa aiheesta sosiologista pamflettia? Pirjo Ståhlen havainnoista voi johtaa erään vastauksen: kaaosteorian maailmankuvallinen systeemi on kompleksisuudessaan mahdoton kuvata teoksellisesti; viittaaminen siihen onnistuu vain oman tekemisen ja siitä seuraavan reflektion kautta.⁶²⁸ Eettisyyttä kysyttäessä huomio kohdistuu suomalaisiin: innovatiivisuuden katsotaan nykyään olevan jokaisen suomalaisen asia⁶²⁹, niin Turkan kauden epätasapainokin. Jos tarkastellaan yhteiskuntaa autopoieettisena, teatterin rooli voisi olla tiedon tuottaminen siitä, miten ihminen sopeutuu kemian prosesseihin. Vain silloin tiedämme, onko aikamme kulttuurisella kehitysvaiheella pitkäkestoisia mahdollisuuksia. Tämä voi olla esitys. Näin teatterintutkija Richard Schechner ehdotti jo vuonna 1982 – tutkittaessa teatterin siirtymää kaaosteorian maailmankuvaan.⁶³⁰

627 von Wright 1989, 459.

628 Vrt. Ståhle 2004, 3.

629 Ks. Välikangas, *Helsingin Sanomat*, 27.4.2011: "Innovointi on jokaisen oikeus ja velvollisuus. [. . .] Innovointi on aina vanhaa repivää ja vähän vallankumouksellistakin toimintaa [. . .] Innovaation uudet tuulet saavat mielikuvituksen liikkeelle ja tunteet leimahtamaan. [. . .] Innovaatiosta – entisestä eliittien yksinoikeudesta – on tulossa paitsi jokamiehen ja -naisen perusoikeus myös velvollisuus." Vrt. von Wright 1998, 456: "Opin pitää myös olla "totaalinen", käsittää olemassaolon kaikki puolet: luonto, ihminen ja yhteiskunta. Vihdoin sen tulee olla sopusoinnussa kaikkien tieteiden kokoamien tietojen kanssa ja saada niiltä tukea. [. . .] Marxismissa on vielä muuan piirre, joka kuuluu sen olemukseen taistelevana filosofiana. Se on usko *edistykseen*. Marxismi on optimistinen ja edistyksellinen oppi. Aatehistoriallisesti siinä yhtyvät Saksan idealismin vapausopit ja järkioptimisti 1800-luvun jälkipuoliskon biologis-naturalistiseen uskoon, että kehitys – jatkuvasti tai hyppäyksittäin – kulkee kohti "korkeampia", järjen vaatimuksiin paremmin sopeutettuja yksilö- ja yhteiskuntaelämän muotoja."

630 Schechner 1982, 99: "[W]e must find out whether or not history has slipped into a new cycle. Are human societies really entering a new phase, or is it an illusion? An impossible question because if it is a new phase then it will appear to be an illusion; and if there is certainty about entering a new phase that certainty itself is a proof that nothing has changed. [. . .] During this cusp-period theatre is a fine lab and model: one of the places where new customs and their relation to old patterns can be played with, tested, understood."

4.2 Epätasapaino yhteiskunnallisena metaforana Turkan kauden praksiksessa

Systeemitheoriaan ja uuteen kapitalismiin liittyvä maailmankuvan epätasapainon metafora muodostui Turkan kaudella tapahtumiksi ruumiillisuuden kautta. Muut epätasapainoon sisältyvät metaforat voi johtaa siitä. Turkan kauden epätasapainon kova ydin oli siinä, että se ymmärretään systeemitheorian maailmankuvassa uutta kehitystä ja luovuutta stimuloivana seikkana.

Turkan kaudella epätasapaino merkitsi metaforaa institutionaalisella ja näytte-lijäntöyden pedagogian tasolla. Institutionaalinen epätasapaino toiminnan metaforana rinnastuu Mannermaan havaintoihin 1980–2000 -lukujen Suomen rinnasteisista institutionaalisista retoriikoista ja metaforista. Turkan kauden voi nähdä tulevaisuuden trendiä ennakoivana tapauksena. Mannermaan mukaan epätasapaino on julkilau- suttu talouden organisaatioiden ohjenuoraksi ja tarkoitukselliseksi strategiaksi: ”[t] arvitaan kriisi purkamaan vanha systeemi, jotta uusi voisi syntyä.”⁶³¹ Mannermaan mukaan tätä näkemystä opettaa nykyaikaisen maailman yritysjohton strategiakirjal- lisuus käyttäessään kielikuvia: ”Luova tuho, murros on mahdollisuus, kaunis kaaos.”⁶³² Mannermaan mukaan tämän evolutionaarisen logiikan ihanne on, että ”Toimivat yhteiskunnalliset järjestelmät – tiede, koulutus, talous, teknologia, hallinto – ovat aina *epätasapainotilassa*.”⁶³³ Tätä ei kuitenkaan julkilausuta. Mannermaa määrittää epätasapainoa strategiana kriisi-termin kautta:

Johtuneeko yritysjohtajien vanhoillisuudesta vai mistä, mutta en ole vielä nähnyt yhtäkään yritysstrategiaa, johon olisi kirjattu tavoitteeksi kunnan kriisi vuonna 2014. Olisihan se mojovaa: ”Yrityksemme strategian kulmakiviin kuuluu saavut- taa seuraava kriisi vuonna 2014.” [. . .] Tarkoituksellisten merkityksellisten kriisi- en lataaminen yritysstrategioihin on vielä näkemättä. Teoria on kehittymätön ja mallit siitä, miten toimia kaaoksessa, puuttuvat. Mutta ne tulevat, on oikeastaan

631 Mannermaa 2009, 185. Vrt. Paavolainen, 1988, 13: ”Hän [Turkka] on usein katsonut voivansa saada parem- paa tulosta aikaan paineisessa ja vihamielisessä ympäristössä.” Retoriikka Turkan ajattelussa ilmenee: Ks. *Ilta-Lehti*, 26.1.1973: ”Aikaisemmin läksin siitä, mitä toivoin ihmisten ja maailman olevan. Nyt olen oppinut, että on lähdeittä- vä siitä mitä ne ovat. Sen tyyppinen retoriikka, jossa olen aikaisemmin ollut mukana, ei käy. Retorinen mielipidetaso on jätettävä ja lähdeittävä hakemaan osviittaa ihmisten parista.” Myös: Paavolainen 1988, 75–76.

632 Mannermaa 2009, 185.

633 Emt., 189.

outoa, että yritysstrategiakirjallisuutta tehtailevat konsultit eivät ole jo tarttuneet tähän herkkupalaan.⁶³⁴

Mannermaa samastaa anarkian ja anarkismin käsitteet evolutionaariseen logiikkaan.⁶³⁵ Uusliberalismia voi laajemmin ymmärtää hallinnoimattomuutena ja lailistettuna sekasortona.⁶³⁶ Turkka saattoi Teatterikorkeakoulun kriisiin ja kaaokseen. Hänen pyrkimyksensä näytti olleen synnyttää uusi teatterimuoto vanhan raunioista. Itse asiassa Turkka julkilausui evolutionaarisen logiikan kaltaisen strategian jo vuoden 1982 linjapuheessaan:

Hän aikoo viedä tehtävänsä koulussa läpi riskillä, väittäen. “Vierailuni on lyhyt, mutta jyrkkä”, naureksii Turkka, ja toteaa lupautuneensa tehtävään kahdeksi ja puoleksi vuodeksi.⁶³⁷

NTNA-haastattelussa useat opiskelijat tulkitsivat, että Turkka ei vielä vuonna 1982 tiennyt, millaiseksi hänen pedagogiansa tulisi kehittymään ja mihin se johtaisi.⁶³⁸ Koska Turkka ei voinut ennalta tietää, mitä hänen omaksumistaan lähtökohdista syntyisi, teatterikoulutuksen kriisiyttäminen näyttää mekanistisesti toteutetulta systeemitoteoreettiselta metaforalta, jonka mukaan systeemien elinvoima on niiden jatkuvassa uusiutumisesä epätasapainon kautta. Dokumentaatio osoittaa, että Turkan koulutuksessa tätä epätasapainoa toiminnan perustana pitävää ajattelua sovellettiin koulutustoimintaan.

Turkan näyttelijäntöön harjoitteista noin 90 prosenttia sisälsi näyttelijän sisäisen ympäristön kaotisoitumista, jota tuotettiin ulkoisin tai sisäisin stimulansein. Näyttelijä eteni niissä rakenteellisen epätasapainon rajoille saakka. Opiskelijat totutettiin epätasapainon tiloihin vähitellen yksinkertaisin ja leikkilisin perusharjoittein. Esimerkiksi: Oppilas käärrittiin jumppamattoon, jonka päälle muut opiskelijat

⁶³⁴ Emt., 186, 187.

⁶³⁵ Ks. Emt., 187.

⁶³⁶ Ks. Mannermaa 2009, 186, 187: ”Anarkia (kreik. An=ilman, arkhe=hallitus) hallittuksettomuus, laittomuus sekasorto. Anarkismi, ajatussuunta, joka haluaa poistaa kaiken, mikä saattaa ihmisen toisen vallan alaiseksi, hyväksyy silti vapaaehtoiseen sopimukseen perustuvan organisaation määräykset.” McKenzien (2001, 189) määritelmä suoritusellisuuden aikakaudesta uutena maailmanjärjestyksenä, valtamatriisina, ”jossa epäjärjestys on pantu toimeen” rinnastuu Mannermaan määritelmiin.

⁶³⁷ Siikala, *Helsingin Sanomat*, 29.8.1982.

⁶³⁸ Ks. esim Antti Virmavirran haastattelu 2011 teoksessa Kirkkopelto et. al. 2011, 120–121.

istuivat, ja vapautettiin merkillä, kun liikkumattomuuden tuottama ahdistus kasvoi liian suureksi.⁶³⁹ Ahdistuksen kokemusta tuli tutkia ja oppia tuottamaan se teknisesti ja hallitusti. Harjoitustoiminta sisälsi toistuvia hallitsemattomien pudotusten simulaatioita: pudottauduttiin korkealta jumppamatoille tai uimahallin hyppytornista veteen.⁶⁴⁰ Otettiin vauhtia ja juostiin seinää ylös, kunnes painovoima veti alas, jolloin pudottauduttiin tasapainoon jaloilleen.⁶⁴¹ Nämä harjoitteet sisälsivät heilahduksen estetiikan: opiskelijoita valmennettiin heilahdus-kokemuksen malleihin ja toisaalta kestäämään ja suojautumaan näiltä dynamiikoilta.

Epätasapainon teema erottaa Turkan kauden pedagogian muista 1900-luvun pedagogioista siinä, että se ei lähestynyt näyttelijän suoritusta rentouden vaan psykofyysisen ylijännitteen kautta. Paine – psyykkinen tai fyysinen – nähtiin luovuuteen vapauttavana näyttelijän tekniikkana. Näyttelijät opetettiin stimuloimaan itseään. Painetta lisääviä keinoja olivat jumppaaminen tai mielikuvat.

[s]e esivalmistelu. [. . .] Se on semmonen prosessi, mikä pakkaa sut täyteen energiaa. Sä tavallaan tietosesti haet näkyjä, kokemuksia, uniakin, katsot ihmisiä tuolla kaupungilla, kerätäkset sitä informaatiota, emootiota, et sul on eväät kävellä sitten roolihenkilönä näyttämölle. Ja sulla on se energia siellä. Sä saat sen liikkeelle, niin sanotusti moottorin käyntiin näillä fyysisillä harjoitteilla joka kerta. Sulla on tietyt asennot, tietyt lihakset, mitä sä voit rasittaa. Ja sielläkin on se muisti. Sä aina kaadut tavallaan siihen näkyyn, katsot sitä, jotain omaa muistikuvaa.⁶⁴²

Painetta tuli ylläpitää teknisesti ja sen tuli olla kontrolloitua. Turkan useimmissa harjoitteissa opiskelijaa kuormitettiin fyysisesti tai psyykkisesti, jotta päästäisiin yliviritteeseen tilaan. Anneli Ollikainen kuvaa erästä harjoitetta, jonka nimi oli *Too much!* Se tähtäsi voimakkaan emootion esittämiseen, omaksumiseen ja hallitsemiseen:

639 1N, NTNA-haastattelu 27.9.2008. Mattoon käärimis-harjoite kuului Puotilaa hengiltä -kavalkadin harjoitukseen syysalvella 1982. NTNA-haastatteluissa kävi ilmi, että jotkut näyttelijäopiskelijat eivät kestäneet kuin muutama kymmenen sekuntia jumppamaton sisällä ja eräs ryntäsi ulos kuin ammuttuna. Toisaalta toinen saman kurssin miespuolinen opiskelija osoitti kykenevänsä olemaan liikkumattomana niin kauan, että hänet oli pakko vapauttaa ilman merkkiä, koska opiskelijayhteisö kyllästyi odottamaan.

640 9N, 13.12.2008.

641 4Mb, NTNA-haastattelu 25.10.2008.

642 9M, NTNA-haastattelu, 13.12.2008.

Harjoite tehdään oviaukossa, käsillä ovenpielistä ponnistaen ja rintaa nostaen. [. . .] [Harjoitellaan] ”ajatusten kiihdyttämistä siihen pisteeseen, että jokin ajatus ylittää sietorajan. Ihmiseltä loppuvat keinot, ja kun ihminen tuntee, ettei hän mahda mitään, ylivoimainen tuskantunne laajentaa häntä. [. . .] ihminen tuntee itsensä kuin sidotuksi. Tähän harjoitteeseen ei lähdetä yksinomaan teknisesti rinnan kohoiluun keskittyen, vaan jokaisella on syynsä siihen ylivoimaiseen tunteeseen. Tuskan liikkeelle jahtaamat mielikuvat pyörittävät päätä niskan varassa ja ihminen toistelee itsekseen, että tämä on jo liikaa – ”too much!”⁶⁴³

Kaoottinen informaation runsaus oli Turkan pedagogiassa tapa nostaa painetta. *Tuhat ja Yksi Yötä* -produktiossa (1983) näyttelijät altistuivat ensin kaaokselle: ”Harjoitusten aluksi fyysistä höykyä. Juostaan portaita ylös ja alas, nostetaan vartaloa, laajennutaan, kasvetaan voimaa olemukseen, annetaan äänen purkautua liikkeestä. Rasituksella pulssi nousee ja koko vartalo alkaa hengittää. [. . .] Mielikuvat yhdistyvät fyysiseen treenaukseen. Hypätään jollakin vartalon osalla ja kuvitellaan muut osat halvaantuneeksi tai känniin. Hypyn syyksi mielikuva: polttava levy tai kallio, kuuma tee valumassa alle ja niin edelleen.”⁶⁴⁴

Taukoamattomassa fyysisen suorituksen tilassa opiskelijoita horjuttivat Turkan syöttämät mielikuvat. ”Tolkuton puheen määrä” jossa ”näkyä tuli koko ajan” ovat opiskelijoiden määritelmiä.⁶⁴⁵ Näyttelijät, jotka joutuivat ensimmäisellä vuosikurssilla suoraan näyttämölle, kokivat joutuneensa maailmaan, jossa vaistomaisen tekemisen kautta etsittiin, miten siellä ”oli mahdollista olla”.⁶⁴⁶

”Heittäytyminen” mahdollisti oppimisen tilan, jossa opiskelijat olivat samanaikaisesti jatkuvassa esittävässä liikkeessä ja tarkkailevassa vastaanottavuuden tilassa. Tässä tilassa oppimiseen käytettiin kaikkien aistien luonnollista arsenaalia: näkö-, kuulo- ja sensomotorisia aisteja. Näyttelijän tekemä havainto pyrittiin kääntämään välittömästi esittäväksi toiminnaksi. Opetus välittyi ja verkostoitui *matkimalla toisia*. Opetus oli tapahtumallista. Matkimisen ketjureaktiona opittava estetiikka ja tekniikka siirtyivät oppilaasta toiseen imitoimalla tai aavistamalla, kaoottisesti mutta tehokkaasti.

643 Ollikainen 1988, 119–120. Kyseistä harjoitetta sovellettiin Aleksis Kiven *Nummisuutarit* -opiskelijaproduktiossa (1983). Harjoitetta sovellettiin myös mustasukkaisuuden tai muiden tonnepitoisten kokemusten esittämisen harjoitteluun.

644 Ollikainen 1987, 29–30.

645 Ks. esim. 2N, NTNA-haastattelusessio 11.10.2008.

646 Emt.

Epätasapaino oli Turkan kauden keskeinen metafora. Näyttelijäopiskelija Ville Virtasen ohjenuorakseen ottama ”menkää mielenhäiriöön”, Turkan pedagogian komento, kuvaa epätasapainon psyykkistä aspektia.⁶⁴⁷ Virtanen on jälkikäteen kritisoinut Turkan opetusta. Kuitenkin näyttää siltä, että epätasapaino ei suistanut useimpia opiskelijoita kielteisessä mielessä epätasapainoon. Haastateltava 11M, joka on näyttelijänammattissaan erinomaisesti menestynyt ja antaa 2000-luvulla vaikutelman hyvin tasapainoisesta ihmisestä, kiteytti NTNA-haastattelussa Turkan pedagogisesta järjestelmästä saamansa käytännön seuraavasti:

Harjoitteet johti itensä tyhjentämiseen, epäjärjestyksen luomiseen. Huomasin, että epäjärjestys järjesti mun elämää. Elämään tulikin joku järjestys. Epäjärjestys ja tyhjyys loikin mulle järjestyksen, jota ajattelua / metodia oon käyttänyt aina sen jälkeenkin hyväkseni.⁶⁴⁸

Näissä NTNA -haastatteluissa kirjatut opiskelijoiden kokemukset osoittavat, että epätasapainoon ja kaaokseen perustuvaan pedagogiaan tottui. Kuvailen seuraavaksi 2N:n kokemusta siitä, miten opiskelijan sisäinen järjestys jäsentyi Turkan harjoitustilanteessa alussa koetusta kaaoksen kokemuksesta. 2N:n kokemus on kiinnostavalla tavalla suhteessa Luhmannin autopoiesis-teorian vapaaehtoisen avautumisen ja sulkeutumisen (*closure*) eli rajojen itsesäätelyn periaatteeseen.⁶⁴⁹ Stähle mukaan:

Itseensä viittaava sulkeuma (*closure*) antaa systeemille mahdollisuuden avautua, mutta myös olla avautumatta, ja käyttää ympäristöstä saatua informaatiota hyödyksi omassa uudistumisprosessissaan. Tällä tavalla systeemi pysyy autonomisena ja riippumattomana, mutta samaan aikaan kommunikoi ympäristön kanssa ja on omaehtoisin perustein sille avoin.⁶⁵⁰

Autopoiesiksen lähtökohta on systeemin vakaa identiteetti. Tämän voi tulkita edustavan 2N:n vakaata ja vahvaa persoonallisuutta. 2N koki *Tuhat ja yksi yötä* -produktion aluksi kaoottisena, kun hän ei Turkan pommituksessa pystynyt käsittelemään omaksumaansa informaation määrää. Vähitellen 2N:n sisäinen tila kuitenkin alkoi

647 Paavolainen 1999, 158.

648 11M. NTNA-haastattelusessio 24.1.2008.

649 Vrt. 2N, NTNA-haastattelu, 11.10.2008.

650 Stähle 2004, 14.

organisoitua omaksi järjestykseksi – ja tällöin hänen voi tulkita sulkeneen itsen ja muun produktion välisen rajan. Sulkeuman sisällä 2N:n omaksuma informaatio järjestyi itsenäisesti, vaikka 2N oli samalla yhteydessä koko produktion estetiikkaan. 2N käytti termiä *laajentuminen* ja teki haastattelussa käsieleen ja piirsi ympyrän itsensä ympärille: ”[t]än naisen kohtalo on tämä ja tämä. [. . .] Hänen [Turkan] väitteensä voi olla maapallon kokoinen [tekee kehäeleen], mut mä en voi näyttelijänä nähdä sitä muuten kuin noin.”⁶⁵¹ Haastattelussa tehty kehäele, jossa piirtyi laaja ympyrä itsen ympärille koko käden mitalla, määritteli näyttelijän oman henkisen piirin suhteessa produktion ympäristöön. Kehäele viittasi autopoieettiseen sulkeumaan (*closure*) eli itsenäiseen kykyyn säädellä itsen ja ympäristön vuorovaikutusta. Autopoiesismekanismin ilmenemistä pidän näyttelijäntyyön yhteydessä kiinnostavana. Pyöreä kupla yläruumiin ympärillä ilmaisi näyttelijää näyn keskellä: ”Ei vain rooli näyttämöllä, vaan [olotila, joka] tuo mukanaan kehän laajemmasta todellisuudesta.”⁶⁵² 2N:n mieltä kokemustaan erittäin positiiviseksi.

Edellisten huomioiden perusteella voi päätellä Turkan toteuttaneen epätasapainon metaforaa kaudellaan toistuvasti ja järjestelmällisesti. 2N:n autopoiesis-mallin kuvauksen voi yleistää teoreettiseksi lähtökohdaksi, kun määritellään Turkan ja näyttelijäopiskelijoiden suhdetta ja molempien itsenäisyyttä pedagogiassa. Turkan kauden tutkimus on tuova lisävalaistusta kysymyksiin systeemiteorian ilmenemisestä taiteen ja tietysti eritoten teatterin kontekstissa.

Tällä kaudella materialisoitui tavallista runsaammin heilahduksen prosesseja, koska Turkan korkeakouluun virittämä epätasapaino loi niille otollisen tilanteen. Toinen syy oli, että koko 1980-luvun Suomen tilanne oli epävakampi kuin 1970-luvulla.⁶⁵³ Ymmärrän Turkan kauden teatteritaiteen estetiikan heilahdusten sarjana ja sen kontekstin, 1980-luvun Suomen, yhteiskunnallisten heilahdusten sarjana. Turkan julkilausumat 1970-luvulla ja *Aiheita* -teoksen (1983) kuvaukset Suomen kulttuurimaisemasta, merkkien siirtymisestä ja pakkomielteiden muuttumisesta subjekteja ajavaksi voimaksi ovat kuvauksia kulttuurisista heilahduksista tai sellaisten kokemisesta. Turkan tulkinta ”kolarista” 1980-luvun Suomen nuorison kiinnostuksen kohteena ja estetiikkana viittaa heilahduksen kokemuksen tarpeeseen:

651 2N, NTNA-haastattelu, 11.10.2008.

652 Emt.

653 Vrt. Mannermaa 1991, 140–141.

Nyt nuoret ovat jättämässä teatterin ja katselevat mieluummin kolaria, tästä syystä ei enää ole paluuta entiseen, on luotava uutta.⁶⁵⁴

Turkka tuotti heilahduksia ja hänen montaasimaisen jyrkät leikkauksensa loivat sellaista tunnun. Anneli Kannon *Kansan Uutisissa* julkaistu henkilökohtainen kokemus Turkan *Daniel Hjort* -produktion (1983) harjoitusten seuraamisen vaikutuksista ”vuoristoratamaisena” ja tämän dynamiikan heijastuminen ketjureaktiomaisesti Kannon ruumiilliseen tilaan on hyvä kuvaus heilahduksen kokemuksesta:

Kun Daniel Hjortin harjoitusta on seurannut pari tuntia ja kuunnellut Turkan arvaamattomat ajatushypyt Kuopion asemalle astuvasta Dannysta Linnanmäen vuoristoradalla tulevaa orgasmiaan kiljuviin tyttösiin, silmissä jotenkin vilisee. [. . .] katsojakin vapisee sisäisesti, itse asiassa ottaa henkeen tosissaan ja polvet notkahtavat. Oma viisas ruumis on tunnistanut tosissaan olemisen, reagoi näyttelijän tunteisiin omillaan.⁶⁵⁵

Turkan toimintaa käsittelevä lehdistön diskurssi reflektoi niitä keskustelijoiden havaintoja, joiden mukaan Turkan kaudella tapahtui runsaasti hallitsemattomia ja pelottavia heilahduksen prosesseja:

Jouko Turkka ei jätä ihmisiä välinpitämättömäksi - fysiikkaa korostava askeetti muistuttaa liikaa sodanjälkeisiä kuvia keskitysleireistä kumpuavista pahan oman tunnon äänistä. [. . .] Turkka on sairas. Turkka on fantastinen. Turkka on kaikkea siltä väliltä. Iltalehden Kuuma Linja oli eilen tukossa soittoista.⁶⁵⁶

Turkan käyttämät vahvasti fyysistä ilmaisua painottavat valintakokeet ovat jakaneet teatteriväen mielipiteet jyrkästi kahtia. Osa on ne hyväksynyt, toisen osan taas tuomitessa ne raaoiksi ja kaikin tavoin epäonnistuneiksi. Mm. suomalaisen teatterikoulutuksen veteraani Matti Aro on julkisuudessa väittänyt Turkan opetusmetodien tekevän opiskelijoista henkis-fyysisiä invalideja. Myös valintakokeiden suorasukaisen seksuaaliset tehtävät ovat saaneet monet närkästymään.⁶⁵⁷

Näyttelijäoppilas Satu Silvon kuvaus *Hammaslääkärin instrumentti* -harjoitteen epäonnistumisesta: Instrumentti, jonka ei pitänyt liikkua, putosi kohti

654 Teronen, *Urheilulehti*, 26.1.1983.

655 Kanto, *Kansan Uutiset*, 6.2.1983.

656 Torikka, *Iltalehti*, 2.6.1983.

657 *Aamulehti*, 1.7.1983.

näyttelijäopiskelija Ritva Sorvalin päätä – ja äkillinen tapaus johti hallitsemattomaan purkaukseen näyttelijöitten kesken. Tämä on kuvaus heilahduksen kokemuksesta:

Minä vain katsoin sivusta, että se instrumentti alkaa liikkua, heiluu, heiluu, sitten se putoaa Sorvalin kasvoille. Näen yhtäkkiä, miten Parkkamäki lähtee juoksemaan toiseen päähän salia, huutaa ja itkee. Sorvalin Ritva kääntyy, peittää kasvonsa ja itkee. Minä juoksen Parkkamäen luo ja kysyn mitä tapahtui ja hän vain itkee aivan hirveästi ja sanoo, että se oli kauheaa, hän näki, kuinka instrumentti menee oikeasta silmästä aivoihin sisälle. Se putosi todella tähän oikeaan silmäkulmaan. Parkkamäki näki ihan oikein sen tilanteen, mutta Sorvalille ei onneksi käynyt mitään. Hän sai silmät kiinni, kun refleksit toimivat hyvin.⁶⁵⁸

Satu Silvon vertaus Turkan kaudesta ”pyörteenä” viittaa heilahduksen kokemukseen. Silvo totesi kuitenkin pystyneensä hallitsemaan itsensä, ja jälkivaikutelma oli positiivinen.⁶⁵⁹ Sen sijaan anonyymien nuoren opiskelijatyttöjen kokemus vuoden 1983 pääsykokeista on esimerkki päinvastaisesta: Turkan pääsykoetettäviin liittyi suggestiivista seksuaalisuutta ja väkivaltaisuutta. Tyttö joutui uhmaamaan syvimpiä moraalisia normejaan – ja suistui tolaltaan. Hän ei osannut suojautua heilahduksen kokemuksesta. Tapaus herätti kansalaisvastuun ja johti oikeuskanslerille esitettyyn tutkimuspyyntöön ja skandaaliin.

Ensimmäisessä karsinnassa oli opetettava ulkoa kappale Tsehovin Lokista. Kohta, jossa Nina on tullut hulluksi. Se oli näyteltävä raadille, jonka kärjessä oli Jouko Turkka itse. [. . .] Ensin piti laulaa, sitten oli improvisointiosassa matkittava mm. kissaa, karhua ja koira. [. . .] ”Meidän tyttöjen oli näyteltävä naimista pojan kanssa. Ja Turkka huusi, että kuvitelkaa kuinka teille kasvaa mulkku haarojen välistä.” [. . .] ”Ja vielä kauheampaa oli kun toiset laitettiin seisomaan kasvot seinään päin ja yksi vuorollaan joutui tappelu-kohtaukseen Vanhemman vuosikurssin pojat kuristivat minuakin niin kovaa kurkusta, että en saanut kunnolla ääntä kuuluviin kahteen päivään.”⁶⁶⁰

658 Silvo, *Teatterin häikäisevä Peili*, 1999, 128–129.

659 Ks. 3tMc, NTNA-haastattelu 18.10.2008. Myös 3tMc kuvasi ”hammaslääkärin instrumentti-harjoitetta” laajasti, mutta ei kiinnittänyt huomiota siinä olevaan riskiin – kuten ei Silvokaan. Muutkaan NTNA-haastateltavat eivät jostain syystä kiinnittäneet huomiota riskiin. Olin itse läsnä Ehrensverdintillä, kun opiskelijat tulivat harjoitteesta, eivätkä he muistikuvani mukaan puhuneet riskistä, vaan enemmänkin ”ihmeestä”, että instrumentti liikkui itsestään. Pelästyneitä ja hämmentyneitä he kyllä olivat. Reflektioista päätelen, että riskin mahdollisuus ei kuitenkaan ollut suuri. Muuten en osaa selittää tätä.

660 *Ilta-Lehti*, 31.5.1983.

Von Wrightin näkökulmasta juuri tässä tulee esille kemian prosessien ja ihmisten toiminnan analogisten rinnastusten vaarallisuus: vaikka pääsykokeet tapahtuivat valvotuissa olosuhteissa, inhimillinen subjekti vaikutui niistä järkyttyen.⁶⁶¹ NTNA-haastattelussa silloisessa Teatterikorkeakoulussa toiminut opettaja N kertoi tämänkaltaisten kokemusten olevan täysin mahdollisia myös muissa pedagogioissa. Erityisesti 1980-luvulla esittävän taiteen osa-alueilla ei osattu varoa niitä. 2000-luvulla on opittu ottamaan enemmän huomioon vaarojen mahdollisuudet.⁶⁶² Monet pyrkijät eivät kokeneet pääsykoetehtäviä lainkaan järkyttävänä, mikä osoittaa, että heilahdukseen altistuminen oli täysin subjektiivinen kokemus.⁶⁶³

Yhteiskunnallisena ja taidepoliittisena ilmiönä Turkan kausi tuotti marginaalisen yhteisön, josta tuli muutosvoima, kun se sai riittävästi positiivista palautetta. Kaudella murrettiin totut teatteritoiminnan traditiot, ja sen voi tulkita edustavan tuotantorakenteen suuntautumista aivan uusille poluille: esimerkiksi praksiksen esittämiseen praksiksen ja median näyttämöillä. On relevanttia tarkastella tätä Turkan kauden piirrettä Pentti Malaskan (1989) tuotantorakenteen muutoksen aiheuttamien heilahdusten teorian näkökulmasta. Malaskan mukaan tuotantorakenteen muutokset ja uudenlaisiin tuotteisiin kohdistuvat sosiaaliset tarpeet voivat katalysoida tuotantotehtävissä yritteliäisyyden ja innovatiivisuuden muotoja, jotka voivat johtaa siihen, että marginaalisesta tuotteesta voi tulla koko yhteiskunnan tuotantorakennetta muuttava elementti, jos se menestyy. Tällöin aiempi tuotantorakenteen valtasuhteiden muuttuu heilahdusmaisesti.⁶⁶⁴ Tapahtuu vallan uusjako. Malaskan mukaan 1980-luvulla Suomessa tapahtui siirtymä tavaratarpeiden yhteiskunnasta aineettomien vuorovaikutustarpeiden yhteiskuntaan.⁶⁶⁵ Opiskelijayhteisön voi tulkita edustaneen uusia sosiaalisia tarpeita ja näin ollen uuden yhteiskunnan ”siementä” (*germ*), jonka toteuttamiseen vanha tuotantotapa ei Malaskan mukaan sovellu. Kauden edustama muutos – ja ”tuote”, miksi tämä sitten määritelläänkin, sai positiivista palautetta riittävän suurelta määrältä yleisöä. Näin ollen marginaalisesta yhteisöstä tuli muutosvoima, joka saadessaan riittävästi positiivista palautetta alkoi uhata teatterikentän aiempia toiminnan

661 Vrt. von Wright 1989, 459.

662 NTNA-haastattelu 27.2.2009.

663 Ks. *Iltalehti*, 31.5.1983: ”Helsinkiläisen pojan, joka myös kävi kaikki kolme karsintaa lävitse, kokemukset eivät sen sijaan olleet yhtä hätkähdyttäviä. [. . .] ”Ei minulle jäänyt koko hommasta mitään pahoja ajatuksia. Jokaisella jutulla oli varmasti oma tarkoituksensa - ja jos siinä ammuttiin ylitse, silläkin oli varmaan tarkoituksensa.” [. . .] ”Siinä tappelukohtauksessa minulta kyllä yksi lyönti lipsahti avustajan päähän, vaikka meille sanottiin, että lyödä ei saa. Mutta se oli vahinko.” Vrt. Mesarovic 1985, 186; Mannermaa 1991, 187.

664 Ks. Mannermaa 1991, 209.

665 Malaska 1989; Mannermaa 1991, 208.

tapoja. Tästä olisi voinut seurata teatterikenttämme muutoksia toimijoiden valtatasapainossa. Varmaankaan laitosteattereiden teatterityöntekijät eivät olleet halukkaita tällaiseen, tai riittävän moni ei ollut. Tästä syystä Turkan kauden teatteritoiminta koettiin 1980-luvun laitosteattereissa uhkaksi, minkä voi päätellä siihen kohdistuneesta vastustuksesta, ja se pyrittiin tukahduttamaan negatiivisella palautteella. ⁶⁶⁶

Ei ollut ensimmäinen kerta, kun vastaavia yhteisöllisiä, estetiikkaa ja maailman-kuvaa muuttaneita ilmiöitä tapahtui teatterikouluissa. Timo Kallisen (2000) havainto 1960-luvulta Suomen Teatterikoulun opiskelijoitten käyttäytymisessä tapahtuneista nopeista ja rajuista muutoksista vastaa heilahduksen tapahtumaa. Kallinen on nähnyt Suomeen kohdistuneen kansainvälisen vaikutuksen lisääntymisen yhtenä kriisin taustatekijänä: ”1960-luku oli kokonaisuudessaan vuosikymmen, jolloin Suomi lopullisesti astui modernin länsi-eurooppalaisen politiikan maailmaan ja samalla maailmanpolitiikkaan. Se ilmeni aluksi yhteiskunnallisena kiinnostuksena ja päättyi kiihkeään poliittiseen kuohuntaan, joka tempasi myös suomalaisen teatterikoulutuksen pyörteisiinsä.” ⁶⁶⁷ Kallinen kommentoi muutoksen hallitsemattomuutta ja kompleksisuuden kokemusta:

[t]uhannen taalan kysymys on, miten tästä idyllistä päädyttiin muutamassa vuodessa tilanteeseen, jossa nuori teatteriopiskelijapolvi ja yleensäkin nuoret teatteriammatillaiset olivat laajalti avoimessa kapinassa omaa koulutustaan, alan ammattikuvien perusfilosofiaa ja koko virallista suomalaista teatterikenttää vastaan.

⁶⁶⁸

Turkan toteuttamat heilahdukset erosivat 1960-luvun Teatterikoulun heilahduksista siinä, että Turkka toteutti ne järjestelmällisesti ikään kuin olisi rakentanut teosta. Tästä syystä Teatterikorkeakoulun näyttelijäopiskelijat pystyivät erottamaan kokemuksensa reaalista kokemuksista ja selviytyivät psyykkisesti ehjinä. Kuten olen epätasapainoa käsiteltäessä todennut, Turkka valmisti näyttelijäopiskelijoita

⁶⁶⁶ Ks. esim. 9N, NTNA -haastattelu 13.12.2008: 9N:n kokemus oli, että Turkan opiskelijoihin suhtauduttiin ammattikentällä kuin heillä olisi stigma. Ks. myös Ritva Sorvalin monologi *Vibreän liikkeen synty* -produktiossa: Sorvalin mukaan hänen mennessään laitosteatteriin kollegoiden asennetta ilmensi ennustus, että pian se lenkkeily loppuu. Ks myös Antti Virmavirta haastattelu teoksessa Kirkkopelto et al. 2011, 123: Virmavirran kokemus oli, että Turkan opiskelijoita oudoksuttiin laitosteattereissa; 1980-luvulla oudoksuntaan liittyi myönteisiä odotuksia; 2000-luvulla asenne on yksiselitteisen kielteinen.

⁶⁶⁷ Kallinen 2001, 166–167.

⁶⁶⁸ Emt., 166.

heilahduksen esityksiin yksinkertaisin perusharjoituksin, erilaisin putoamisen, tasapainon menetyksen ja korjausliikkeiden ja muiden perusliikkeiden kautta. Näin he kohtasivat heilahdukset valmistautuneina ja treenattuina niiden hallintaan.

Myös Turkan kauden yleisösuhte ilmensi heilahduksen dynamiikkaa. Erilaisin provokaatioin tämä suhde oli viritetty voimakkaaseen epätasapainoon. Se oli kuin Prigoginen kuvaama tila, kaukana tasapainosta ja valmis horjahtamaan hallitsemattoon liikkeeseen pienestäkin tönäisystä. Turkan kauden keskustelujen heilahduksia koskeva tutkimus osoittaa, että toistuvasti diskurssin aloittanut tekijä, joka sai aikaan sen systeemin liikkeeseen sysänneen pienen tönäisyn, oli aina ulkopuolinen ja marginaalinen suhteessa Turkan koulutussysteemiin. Tämä kaikki kuuluu määritelmään. Heilahdukset katalysoineen ”ilmiannon” tekivät aina subjektit, jotka eivät olleet itse osallistuneet kyseiseen koulutustoimintaan eivätkä tienneet, millaista se todellisuudessa oli. Sen sijaan Turkan kanssa päivittäin töitä tehneet opiskelijat puolustivat Turkkaa lähes ajojhdiksi muuttuneelta mediajulkisuudelta.⁶⁶⁹

Vuoden 1983 pääsykokeiden väkivaltaskandaalin aiheuttaneen kuvauksen tehnyt anonymi tyttö ei kuulunut Turkan opiskelijoihin. Näyttelijäopiskelija Lilli Suomalainenkaan ei ehtinyt oppia tuntemaan Turkan opetusta, vaikka aiheutti mediakohua erotessaan Teatterikorkeakoulusta noin kahden viikon opiskelun jälkeen. Hänet oli kyllä hyväksytty näyttelijäopiskelijaksi vuoden 1983 pääsykokeissa mutta ei varsinaiseen opetukseen, koska ei ollut läpäissyt kaikille yhteisiä kuntotestejä. Turikka oli kehottanut Suomalaista kohottamaan kuntoaansa lenkkeilemällä Kaivopuistossa omaan tahtiin. Yritys johti ilmeisesti marssimurtumaan, ja tästä syystä Suomalainen erosi ennen varsinaista opetukseen osallistumista.⁶⁷⁰ Turkan kommentti Lilli Suomalaisesta, joka yksinään sai aikaan mediamylllytyksen:

On kohtuutonta, että ensimmäisen vuosikurssin oppilas saa tällaisen painon puheilleen. Näin sanoo Teatterikorkeakoulun rehtori Jouko Turikka Lilli Suomalaisen lähdelelle Teatterikorkeasta.”⁶⁷¹

Näyttelijä Eppu Salminen kritisoi *Lasten ristiretki* -nimisessä teatterikorkeakouluopintojensa lopputyössä (saman niminen romaani 2009) Turkan henkilöä julkisena

669 Ks. Siikala, *Helsingin Sanomat*, 30.10.1983. NTNA-haastattelussa kävi ilmi, että oli pakko valita joko Turkan pedagogian tapa tai jäädä marginaaliin, vaikkakin jatkaa koulutusta. Muistikuvani on, että laaja kapina olisi ollut mahdollinen, jos siihen olisi tunnettu tarvetta.

670 Ks. Tyrkkö, *Iltalehti*, 4.10.1983.

671 Rinne, *Iltasanomat*, 5.10.1983.

toimijana ja hänen taidenäkemystään negatiiviseen sävyyn. Salminenkaan ei opiskellut Teatterikorkeakoulussa vielä Turkan kauden aikana, mutta pääsykokeista hänellä kyllä oli omakohtaista tietoa. Salminen kritisoi Turkkaa: Salmisen lehdistölausumista suuttunut näyttelijä Taisto Reimaluoto haastoi hänet tappeluun Teatterikorkeakoulun pihalla, eikä paikalla ollut Turkka estänyt.

Turkan opiskelijayhteisön tuottamat heilahdukset näyttävät olleen yhtä laila kontekstuaalisessa suhteessa yhteiskunnallisen tilanteen tuottamiin heilahdusten edellytyksiin kuin Kallisen analyysissa, joka koski 1960-luvun teatterikoululaisten käytöksessä tapahtuneita muutoksia suhteessa kulttuurisen ilmapiirin muutokseen. Rinnasteisia heilahduksia 1980-luvun Suomen yhteiskunnassa: 1) Heilahdus humanistisista ”suurten tarinoiden” legitimaatiokertomuksista anti-humanistisiin tehon ja suorituskyvyn legitimaatiokertomuksiin länsimaisessa kulttuurissa 1950-luvulta lähtien; siirtymä Suomessa 1980-luvulta alkaen.⁶⁷² 2) Modernin sosiaalisen kapitalismin vakauden metaforan heilahdus systeemiajattelun suuntaan, uuden kapitalismin ja suorituksellisuuden aikakauden edustamaksi epävakauden ja epätasapainon metaforaksi.⁶⁷³ 3) Työelämä syrjäytti politiikan, joka siihen asti oli ollut yhteiskunnallisten merkitysten muodostamisen areenana ja solmukohtana.⁶⁷⁴ 4) Kansallisvaltion rakenne murtui, ja sen monopolisoimaa julkista tilaa nakersivat heilahdukset, joiden myötä yksityinen mieli/ruumis tunkeutui julkiseen tilaan ja *kansan* käsite heilahti *väen* käsitteeksi.⁶⁷⁵ 5) Kollektiivisen arvoja koskevan yksimielisyyden heilahdus performatiiviseksi tietoa koskevaksi kamppailuksi.⁶⁷⁶

672 Vrt. Lyotard 1985; McKenzie 2001.

673 Vrt. Prigogine & Stengers 1985; Mannermaa 1991, 2009; Ståhle 2004; Luhmann 1995, 2000; Aarnio 2008. Seuraava Ulrich Beckin määritelmä kuvaa yhteiskunnallisen heilahduksen kaaosmaista dynamiikkaa. Ks. Beck 1995, 19: ”Huippunopea teollinen dynamismi vie meidät uuteen yhteiskuntaan ikään kuin varkein, ilman edeltävää vallankumouksellista räjähdystä ja sivuuttaen poliittiset väittelyt ja parlamenttien ja hallituksen päätökset.” Pertti Alasuutarin (2006, 62–63) mukaan Suomea uuteen kapitalismiin vieneet hallinnon ja lainsäädännön muutokset ”[e]ivät alun perin olleet osa ainakaan yleisesti tiedossa olevaa suurta suunnitelmaa, van pikemminkin erillisistä muutoksista alulle lähtenyt vyöry nivoi ne myöhemmin yhteen.”

674 Vrt. Sennett 2007; Virno 2006; McKenzie 2001.

675 Vrt. Virno 2006.

676 Vrt. Lyotard 1985; McKenzie 2001. Ks. Beck 1995, 13: ”Kun yhteiskunnan kollektiiviset ja ryhmespesifit merkityslähteet [esimerkiksi luokkatietoisuus tai edistysusko] hiipuvat, hajoavat ja menettävät tehoaan. [. . .] ja kun ne nyt pettävät, kaikki määrittely-yritykset siirtyvät yksilön itsensä tehtäväksi: juuri tätä tarkoittaa käsite ”yksilöllistymisprosessi”. Ks. Beck 1995, 19: ”Yksilöt joutuvat lisääntyvässä määrin näkemään, tulkitsemaan ja käsittelemään omina asioinaan ne mahdollisuudet, uhkat ja vaikeat elämäkerralliset valinnat, jotka oli aiemmin mahdollista ratkaista perhe- tai kyläyhteisössä tai tukeutuen yhteiskuntaluokkaan tai -ryhmään.” Ks. Beck 1995, 19–20: ”Samalla heidän on koko ajan kohdattava monia erilaisia, keskenään ristiriitaisia, yhtä aikaa globaaleja ja henkilökohtaisia riskejä.”

4.3 Turkan kauden epätasapainon systeemiteoreettinen analyysi

Epätasapaino oli ollut Turkan lähtökohta jo hänen 1960–1970 -lukujen urallaan.

Hän on usein katsonut voivansa saada parempaa tulosta aikaan paineisessa ja vihamielisessä ympäristössä.⁶⁷⁷

Turkan epätasapainon näkemyksellä saattoi olla teatterihistoriallinen perusta Sergei M. Eisensteinin *pathos*-teoriassa, 'paatos, intomieli, mahtipontisuus', ja tämän muussakin ajattelussa, jonka Turkka hyvin tunsi.⁶⁷⁸ Eisensteinin mukaan paatos syntyy katsojassa liikkeen vaikutuksesta, ja tämän liikkeen hän määrittää siirtymäksi tilasta toiseen, käyttäen kreikankielen termiä *ex-stasis*, 'ékstaasi, hurmio'. Eisenstein perustaa lähtökohtansa siihen, että taide materialisoi saman rakenteen kuin inhimillinen emotio.⁶⁷⁹ Tämä teoria on hänen oman aikansa psykologisen tietämyksen siirtoa elokuva- ja teatteritaiteen kontekstiin, vastaavaa rakenteen siirtymää kontekstista toiseen kuin mitä Turkan kaudella tapahtui. Eisenstein kuvaa paatoksen syntyä teknisesti siirtymänä tilasta toiseen. Elokuvasa *Panssarilaiva Potemkin* (1925) kuvatut massojen liikkeet siirtyvät kankaalla oikealta vasemmalle ja vasemmalta oikealle tai emotionaalisesti pelosta helpotukseen tai päinvastoin. Ne materialisoivat Eisensteinin ajatuksen siirtymistä. Hän uskoi, että materialisoitujen siirtymien näkeminen elokuvakankaalla vaikuttaisi katsojiin siten, että nämä tekisivät psykofyysisesti rinnasteisia siirtymiä olotilasta toiseen, istumasta seisomaan, nauramasta itkemään ja niin edelleen ja että näiden siirtymien tekeminen ja kokeminen aiheuttaisi paatoksen. Epätasapainoon joutumisen tapahtuma on siis Eisensteinin näkemyksessä keskeinen metafora, joka yhdistää elokuvan muotoa ja katsojan kokemusta.

⁶⁷⁷ Paavolainen, 1987, 13.

⁶⁷⁸ Steinbock 1985, 315–334.

⁶⁷⁹ Eisenstein 1978, 249: "Käyttämällä lähteenään *inhimillisten emootioiden rakennetta* tämä *kompositio myös vetoaa erehtymättömästi emootioihin*, herättää erehtymättömällä varmuudella sen tunnekasautuman, joka komposition synnytti. Kaikissa taidelajeissa – ja elokuvataiteessa enemmän kuin missään muussa – saavutetaan juuri tätä tietä ja ennen kaikkea tällä tavalla se, mitä Leo Tolstoi sanoi musiikista: "Musiikki siirtää minut välittömästi siihen mielentilaan, missä musiikin säveltäjä on ollut. . ." (Leo Tolstoi: Kreutzer-sonaatti, XXIII, suomentanut Reino Vihinen)."

Asia voitaisiin sanoa kauniimmin siten, että teoksen päätöksen vaikutuksena on katsojan saattaminen ekstaasiin. Tällaisessa ilmaisussa ei ole mitään uutta, sillä kreikankielen sana *ex-stasis* [pois tilasta] merkitsee sananmukaisesti ”joutua suunniltaan” tai ”joutua pois normaalitilasta”. Kaikki esittämämme tunnusmerkit noudattavat tiukasti tätä kaavaa. Istuva nousee seisomaan, seisova kavahtaa paikaltaan, liikkumaton liikahtaa, äänetön huudahtaa, vaisu alkaa säteillä, kuivat silmät kostuvat. Kaikissa näissä tapauksissa ”joudutaan suunniltaan”, ”joudutaan pois normaalitilasta”.⁶⁸⁰

Turkan opiskelijat kokivat päivittäisissä harjoituksissaan edellä kuvatun kaltaisia ”tilasta toiseen siirtymisiä” ja ”suunniltaan joutumisia”. He tuottivat päätösta epäta-sapainon mekanismein. Anneli Kannon kuvaus Turkan *Daniel Hjort* -opiskelijapro-duk-tion (1983) harjoituksista osoittaa, että Turkan tapa välittää ideoitaan opiske-lijaille harjoituksissa sisälsi rakenteellisesti jyrkkiä leikkauksia kontekstista toiseen, tilasta toiseen. Kiinnostavaa on, että tämä aiheutti Kannon oman kuvauksen mukaan hänelle Eisensteinin kuvaamia ruumiillisia tuntemuksia.⁶⁸¹

Eisensteinilaiset siirtymät tilasta toiseen olivat toiminnan ja ajattelun meta-fo-ra Turkan kaudella sekä vertikaalisesti että horisontaalisesti. Ne olivat eri kon-tekstit läpäisevä muoto. Pidän kuitenkin epäuskottavana, että Turkan kauden synnyttämän kommunikaation syy olisi ollut 1930-luvun Neuvostoliitossa kehi-tettyjen esitysteoreettisten metaforien siirto teatterikoulutukseen, ellei niillä olisi ollut kontekstuaalista yhteyttä 1980-luvun Suomen maailmankuvaan ja sen meta-foriin. Itse asiassa Eisensteinin teoria ja ajattelu sisältävätkin huomattavassa mää-rin systeemitoreettisia metaforia, kuten esimerkiksi kasvun käsitteen näkemyk-sen taiteesta biologisia rakenteita omaavana ja *systeemi-ja-sen-osa* -paradigmana.⁶⁸²

680 Eisenstein 1978, 276.

681 Kanto, *Kansan Uutiset*, 6.2.1983: ”Kun Daniel Hjortin harjoitusta on seurannut pari tuntia ja kuunnellut Turkan arvaamattomat ajatushyppyt Kuopion asemalle astuvasta Dannysta Linnanmäen vuoristoradalla tulevaa or-gasmiaan kiljuviin tyttösiin, silmissä jotenkin vilisee. [. . .] katsojakin vapisee sisäisesti, itse asiassa ottaa henkeen tosissaan ja polvet notkahtavat. Oma viisas ruumis on tunnistanut tosissaan olemisen, reagoi-nut näyttelijän tunteisiin omillaan.”

682 Ks. Eisenstein 1978, 264–265: ”Mikä on siis kasvun, orgaanisen luonnon ensisijaisen tyyppitunnusmerkin ”kaava”? [. . .] Pysähtykäämme tässä hetkeksi ja yrittäkäämme osoittaa lyhyellä poikkeamisella varsinaisesta aiheesta, kuinka kultaisen leikkauksen kaavassa luonnonilmiöiden kasvun *todellinen käyrä* risteytyy *matemaattisen muodon* kanssa ilmaistaakseen *kasvuideaa*. Etsiessään orgaanisen kasvun ideaa ilmaisevan käyrän ”kaavaa” ja yleistettyä muo-toa kysymyksen tutkijat suuntautuivat kahtaalle. Yhtäältä he seurasivat yksinkertaista tietä – vertailivat *orgaanisen luonnon todella kasvavien objektien* mittaustuloksia. Toisaalta käytettiin hyväksi ”puhdasta” matematiikkaa etsittäessä kaavaa, joka ilmaisisi matemaattisessa muodossa orgaanisuuden toisen välttämättömän tunnusmerkin idean, *koko-naisuuden ja sen kaikkien rakenneosien ykseyden ja erottamattomuuden periaatteen*. ”

Turkan kauden epätasapainon metaforaa voi ymmärtää Ilya Prigoginen termodynaamisen epätasapainon mallin kautta. Prigogine esitti 1970–1980 -luvuilla vallankumouksellisia havaintoja, jotka osoittivat, että elävän luonnon perusta on kaaos: ”[k]aikissa elämänmuodoissa kaaos tai tasapainottomuus on uuden järjestyksen lähde.”⁶⁸³ Kaaos ja voimakas epätasapaino eivät ole kielteisiä asioita, koska elävillä systeemeillä on kyky organisoitua uudelleen rakenteellisesti jouduttuaan kaaokseen, jopa ilman ulkoista kontrollia. Lisäksi Prigoginen mukaan dissipatiiviset elävät systeemit pyrkivät tietoisesti etsiytymään epätasapainoiseen tilaan, jotta ne voisivat uusiutua:

Prigoginen mukaan systeemillä on siis oltava kyky sekä tuottaa entropiaa voidakseen saavuttaa epätasapainon tai kaaoksen tilan, että poistaa entropiaa kyetäkseen järjestäytymään uudelleen. Tapahtumien ketju, joka johtaa sisältä päin tapahtuvaan uudelleen organisoitumiseen on seuraava: entropian tuotanto – tasapainottomuus tai kaaos – entropian poisto – uudelleen organisoituminen.⁶⁸⁴

Turkan kauden historia näyttää Prigoginen esittämältä tapahtumien ketjulta: 1) Turkka tulee Teatterikorkeakouluun ja saattaa sen kaaokseen tuottamalla korkeakouluun paljon uutta aineistoa (entropian tuotanto). 2) Tämä johtaa Teatterikorkeakoulun rakenteelliseen kaaokseen, joka vaikuttaa kokemuksellisesti instituution toimijoihin, opiskelijoihin ja muuhun henkilökuntaan (tasapainottomuus tai kaaos). 3) Tämän jälkeen Turkka tasapainottaa systeemin valitsemalla yksinkertaiseksi periaatteen ruumiillisuuden, jonka ympärille on mahdollista muodostaa maailmankuva (entropian poisto). 4) Ruumiillisuuden periaate johtaa teatterikoulutustoiminnan ja teatterillisen esityksen uudenlaiseen rakenteeseen: teatterin laajenemiseen mediaan ja sen muuttumiseen ilmiöksi, jonka taiteellista ja yhteiskunnallista tasoa on vaikea erotella.

Turkan näyttelijäopiskelijan toteuttama *too much!* -harjoite sisältää myös Prigoginen mallin: Näyttelijä ajaa omaehtoisesti itseään emotionaalisiin ja fysikaalisiin keinoihin epätasapainoon, jota edustaa kasvava paine, ja rakenteiden järkkymistä kuvaa harjoituksen nimi *too much!* Samalla näyttelijä kuitenkin tuottaa järjestyksen merkkejä: selkeää ilmaisu, puhetta.

683 Stähle 2004, 6.

684 Emt., 6–7.

Epätasapainossa systeemin rajoja ja rakennetta koetellaan kaiken aikaa ulkoa tulevilla paineilla – eli systeemiä ikään kuin työnnetään kohti epäjärjestyttä ja kaaosta, ja siten se on jatkuvan hajoamisen uhan alla. Hajoamisen sijaan systeemi kuitenkin ajautuu epätasapainoon, kaaokseen tai epäjärjestyksen tilaan, minkä jälkeen se organisoituu taas uudelleen.⁶⁸⁵

On relevanttia tulkita, että Turkka pyrki teatterin ja teatterikoulutuksen innovatiiviseen kehittämiseen tavalla, joka vastaa Prigoginen mallin mukaista entropian tuotantoa. Teatterikoulutusolosuhteiden kaotisointi ja uusien elementtien tuominen sinne suurina määrinä saa mielekkyyttä tästä näkökulmasta. Näyttelijän tasolla sama systeeminen toiminta vastaa Stählen mukaan 2000-luvun Suomessa yleistynyttä näkemystä luovuudesta ja innovatiivisuudesta: Prigoginen malli toteutuu luonnostaan yksilön luovan ongelmanratkaisun innovatiivisissa prosesseissa.⁶⁸⁶

Luodaan siis runsautta, kaaosta, hämmennystä ja epävarmuutta. Tavoitteena on kyseenalaistaa vanhat ajatuskuviot ja tehdä tilaa uusille mahdollisuuksille. Tämän vaiheen tyypillinen piirre on se, ettei kukaan tiedä, mihin suuntaan prosessi johtaa, eikä kukaan tiedä, mikä tuotetusta tiedosta lopullisesti tulee olemaan hyödyllistä.⁶⁸⁷

Epätasapainon metafora vertautuu 2000-luvun Suomessa vallitseviin näkemyksiin yksilötason ja organisaatioiden luovuudesta. Turkan korkeakoulun institutiota ja näyttelijäopiskelijaa voi siten pitää metaforana ajalle ominaiselle kulttuurisen luovuuden institutionaalisuudelle, johon kuuluu pyrkimys uusien rakenteiden luomiseen (eikä vanhojen säilyttämiseen).

Taiteellinen elämäntapa, sellaisena kuin Turkka on sen määrittänyt, sisältää myös Prigoginen mallin mukaisen kaaoksen ja järjestyksen vuorottelevaa rytmiä näyttämöllä, ja tämä oli myös näyttelijän taiteellisen elämäntavan perusrytmi. Näyttämöllisen pedagogian ja estetiikan ydin oli a) näyttelijän saattaminen itsensä epätasapainoon, josta purkautuu tarve ilmaisuun; b) ilmaisu edustaa järjestystä, jonka alaisena ruumis

685 Stähle 2004, 6–7.

686 Ks. Emt., 9: "Itseorganisoitumisen prosessi, sellaisena kuin Prigogine sen kuvaa, voidaan selkeimmin tunnistaa ihmisen mentaalisissa prosesseissa – etenkin luovassa ongelmanratkaisussa, kehittämisprosesseissa, innovatiivisissa prosesseissa ja muissa luovissa mentaalisissa tapahtumissa. Ihmisen aivothan toimivat paljolti niiden periaatteiden mukaan, jotka Prigogine on kuvannut. Jokaiselle luovan työn tekijälle prosessi on tuttu: ensin tuotetaan paljon aineistoa, haetaan tietoa ja kommunikoidaan (tuotetaan entropiaa)."

687 Emt., 9.

ja mieli kehittävät jo jossain osassa vartaloa uuteen ilmaisuun johtavaa epätasapainoa. Sama malli ilmenee Turkan lukuvuoden 1982–1983 opinto-oppaassa julkilausutussa taiteellisen elämäntavan ideassa. Turkan mukaan näyttelijät saattoivat ylläpitää luovuuttaan pitkällä aikavälillä myöhemmällä urallaan. Taiteellinen elämäntapa tarkoitti sitä, että näyttelijöiden tulee haastaa itsensä elämäntapaa myöten muutoksiin, jotka sysäävät arkielämän pois tasapainosta ja pakottavat hakeutumaan kohti uusia arkielämän ratkaisuja. Tämän epätasapainon vapauttaman energian tuli sitten purkautua teatteritaiteessa. Teatterissa esiintyvässä näyttelijässä muhi arkielämän tasolla jo seuraava kriisi. Turkan pedagogisen ajatuksen voi kiteyttää metaforana Mannermaan lausumalla: ”Kunnon kriisi, kiitos.”⁶⁸⁸ Tämä kaaottisuuden ja järjestyksen vuorottelu muistuttaa myös Prigoginen näkemystä.⁶⁸⁹

4.4 Turkan kauden epätasapaino mediajulkisuudessa

Turkka pyrki provokatiivisesti tuomaan epätasapainon idean julkiseksi. Kun journalistit vierailivat silloin tällöin harjoituksissa, Turkka toi esille dramaattisimmat epätasapainon piirteet, ja ne ihmetyttivät ja pelästyttivät läsnäolijoita. *Daniel Hjortin* harjoituksissa vierailut *Kansan Uutisten* teatterikriitikko Anneli Kanto kuvasi useita äärimmäisiä dynamiikkoja, joita näyttelijäopiskelijat toteuttivat ja joita Turkka tuki. Kuvaus on lähes groteski:

[Näyttelijäopiskelija] Kimmo Otsamo [. . .] huutaa niin happensa ulos, että kiepahtaa pyllylleen lattialle. ”Menikö taju? Hyvä!” huutaa ohjaaja. Täällä ollaan niin tosissaan, että siinä voi mennä taju.⁶⁹⁰

[A]uotaan kitaa niin isoksi kuin saadaan, venytellään käsiä ylös. Punnerretaan. [. . .] Vuoron perään suudellaan ja istutaan paskalla ähisten: paperia perkele. Saman voisi tietysti sievistelläkin: ”suuntaamme energiaa vatsalihaksista alas ja sitten ylös”.⁶⁹¹

688 Mannermaa 2009, 185.

689 Ks. Stähle 2004, 6: ”Itseorganisoituva systeemi ei suinkaan ole koko aikaa kaaoksessa, vaan elää ikään kuin kaoksen ja järjestyksen vuorottelevassa rytmissä: järjesty, kaotisoituu, organisoiuu, joutuu jälleen uhatuksi ja ajautuu taas epäjärjestykseen jne.”

690 Kanto, *Kansan Uutiset*, 6.2.1983.

691 Emt.

[P]uremisharjoituksessa toinen puree käteen. - "Oikeastiko?" kysyy Lasse Karkjärvi. Oikeasti ei purra, mutta aistimuksesta purtu saa ääni-impulssin.⁶⁹²

Daniel Hjort olikin Turkan ohjaamista produktioista fyysisesti raskain. Käsillään seisominen kuului sen keskeisiin harjoitusmetodeihin. Kun opiskelijat eivät harjoitaneet roolejaan, he menivät seisomaan käsillään jalat seinää vasten, ja he saattoivat Mc:n mukaan viettää yhteensä parikin tuntia päivässä käsillään.⁶⁹³

Turkan tapa julkituoda koulutustoiminnassaan epätasapainon aspekteja johdi siihen, että systeemiteorian epätasapainon metaforasta muodostui tapahtuma. Ymmärrän tämän tapahtumallisuuden Turkan systeemin autopoieettisena osallistumisena muiden systeemien kommunikaatioon: se esitti itseensä viitaten kommentteja 1980-luvun Suomen maailmankuvallisista metaforista. Korkeakoulun praksiksessa ainekset olivat samat kuin tuon ajan työelämässä.

Epätasapaino sai tällöin yhteiskunnallisia merkityksiä. Samalla esityksen funktio muuttui teoksellisuudesta osallistumisparadigman mukaiseksi autopoieettiseksi kommunikaatioksi: keskustelua herätettiin praksiksen kautta. Tätä taas voi tulkita yhteiskunnalliseksi osallistumiseksi ei-taiteellisin keinoin. Turkan kauden teatterin voi tulkita omaksuneen tehtäviä, joiden ei perinteisesti ole pidetty taiteen osasysteemiin kuuluvana Luhmannin sosiaalisten systeemien teorian viitekehyksessä. Kauden taiteen osasysteemin tapaa omaksua muiden yhteiskunnan osasysteemien funktioita pidän merkinä yhteiskunnan rakenteiden purkautumis- ja muutoskehityksestä, jonka Erkki Sevänen on määrittänyt Luhmannin termin modernin yhteiskunnan funktionaalisen eriytymisen (*functional differentiation*) purkautumiseksi:

[n]ykyisessä postmodernissa tai myöhäismodernissa yhteiskunnassa” tai ”refleksiivisessä modernissa” funktionaalisten osajärjestelmien väliset rajat ovat merkittävässä määrin madaltuneet tai hämärtyneet ja nuo osajärjestelmät ovat yhä enemmän sekoittuneet ja kietoutuneet toisiinsa.⁶⁹⁴

Taiteen kehityksen kontekstissa Turkan kaudella toteutui Jean Baudrillardin ennustama kehitys, että ”[taiteen] sfääri sulautuu yritystoimintaan, mainontaan,

692 Emt.

693 3tMc, NTNA-haastattelu, 22.11.2008.

694 Sevänen 2011, 19.

muotoiluun ja kaupalliseen mediakulttuuriin.”⁶⁹⁵ Taiteen ja muun yhteiskunnallisen toiminnan rajat hämärtyvät, ja tätä voi tulkita kriisiksi Luhmannin autopoieettisen kommunikaation teorian viitekehyksessä.

Sosiologisesta näkökulmasta epätasapaino viittasi inhimillisen subjektin fyysiseen tai psyykkiseen epätasapainoon esimerkiksi työolosuhteiden vuoksi. Se viittasi arvojen ja sisällön epätasapainoon 1980–2000 -lukujen Suomessa esimerkiksi siten, että teknologinen kielipeli ja taloudellinen tuottavuus olivat vahvoja arvoja, mutta samaan aikaan näiden sisältö ei riittänyt vastaamaan kaikkia inhimillisen subjektin tarpeita. Tämä näyttäytyy instrumentalismina: keinot ovat arvoja itsessään, ja niiltä odotetaan sisältöä subjektin arvokriisin tai kompleksisuuden aiheuttaman maailmankuvallisen epätasapainon kokemukseen.⁶⁹⁶ Systeemitieteellisessä merkityksessä epätasapaino viittasi ideologiseen ihanteeseen ja pyrkimykseen stimuloida organisaatioissa luovuutta järjestelmällisellä epätasapainon tuottamisella, ja epätasapaino viittasi myös näihin näkemyksiin liittyvään evolutionaariseen logiikkaan.⁶⁹⁷ Tässä merkityksessä epätasapaino voi olla myönteinen tai kielteinen: se voi stimuloida luovuutta ja erilaisia yhteiskunnallisen kasvun muotoja mutta voi myös aiheuttaa työtätekevän subjektin pahoinvoinnin. Juuri tähän kiteytyvät epätasapainon merkitykset 1980–2000 -lukujen Suomen kulttuurisena metaforana, tuottavuuden ja inhimillisen subjektin ambivalenssiin.

Turkan kritiikin ja kulttuurisen esityksen muoto materialisoi epätasapainon sen erilaisten myönteisten tuottavien aspektien pariin ja toi julki molemmat. Turkka näytti viittaavan epätasapainon ja kasvun symbioosiin ja osoittavan, miten kulttuuriset metaforat kytkeytyivät toisiinsa. Turkan kausi ilmensi *kasvua* sellaisina määrällisinä ekspansioina, jotka olivat leimallisia 1980-luvun Suomessa. Turkan kauden esitys jopa kykeni luomaan kasvun ihanteesta itselleen näyttämön, jossa siitä tuli suuren yleisön silmissä kasvun eetoksen aito kulttuurinen edustaja. Itseensä viittaavasti se materialisoi – ja vieläpä menestyksellisesti omassa toiminnassaan – erilaisia kasvun ja ekspansion muotoja ja tehon kielipeliä. Turkan koulutustoiminta näyttää omakseen määrällisen kasvun ihanteen, vieläpä niissä muodoissa, jotka olivat helpoiten mitattavissa. *Määrällisen kasvun* aspekteja Turkan kaudella olivat: näyttelijäopiskelijan

695 Sevänen 2011, 19. Vrt. esim. Baudrillard 1983; 1997.

696 Burke 1945 GM, 275–276.

697 Mannermaa 2009, 185: ”Tarvitaan kriisi purkamaan vanha systeemi, jotta uusi voisi syntyä. Jostain syystä ihminen ei ole oppinut hallitsemaan tätä evolutionaarista logiikkaa, joka sanoo, että kehitys on kulkua kriiseistä kriiseihin. Aina kriiseihin ajaututaan hallitsemattomasti.”

fyysisen kunnon kasvu, joka saavutettiin urheilun ja urheiluvalmennuksen keinoilla ja jota mitattiin erilaisin testein; näyttelijäopiskelijan ilmaisun tehon voimistuminen; teatterikoulutusinstituution tuotannon radikaali kasvu, joka näkyi opiskelijaproduktioiden julkisten esitysten määrän kasvuna aiemmasta noin kymmenestä vuodesta ensimmäisenä lukuvuotena 1982–1983 32:een ja huippuvuotena 1986 54:ään; julkisen kiinnostuksen voimakas kasvu mitattuna palstamillimetreinä; näyttämöiden määrän kasvu uusille esitysareenoille, mediaan ja sosiaalisen praksiksen tiloihin; määrällistä kasvua edusti myös Teatterikorkeakouluun pyrkivien nuorten määrän lisääntyminen, joka ylitti kolmanneksella kaikki aikaisemmat ennätykset.⁶⁹⁸

Määrällisellä kasvulla Mannermaa tarkoittaa mitattavissa olevaa kasvua, erilaisia ekspansion muotoja tai esimerkiksi tuotannon määrän kasvua jne. Se ei tarkoita henkistä tai syventävää aspektia taiteessa. Mannermaa määrittää eron määrällisen ja henkisen kasvun välillä seuraavasti: ”Henki ja laatu eivät [. . .] kasva; sen voi tehdä vain määrä.”⁶⁹⁹ Voikin kriittisesti kyseenalaistaa, tuottiko määrällinen kasvu Turkan teatteritoiminnassa syventäviä henkisiä ja taiteellisia аспекteja. Esimerkiksi teatterikriitikkojen arvosteluista voi päätellä, että ruumiillisen ilmaisun tehokkuuden ylikorostuminen näytti Turkan kauden opiskelijaesityksien estetiikassa syövän teatterillisesta ilmaisusta herkkyyttä ja haittaavan esityksen dramaturgista etenemistä. Teatterissa korostui vain yksi puoli, teho, ja näin ollen syntyi epätasapaino teatterin sisällön ja muodon välillä:

Laiva oli lastattu verryttelyasuilla, urheilusuorituksilla, fyysisellä venymisellä, akrobaattisilla ihmeillä [. . .] Tietenkään Teatterikouluun pääsy -sikermän työmaa ei ole koko totuus näyttelemisestä. Kiinnostuneena odotan, kun nämä olympianäyttelijät ja hikitaiteilijat pääsevät soveltamaan valmiuksiaan tehtäviin, joita he enimmältä osin valmistuttuaan teatterissa tekevät. Kiinnostuneena myös sitä, kun muutkin tunnealueiden kaistat kuin ylijännite ja tuska pannaan testiin.⁷⁰⁰

Mutta muoto on problemaattinen, samalla kertaa liian pitkälle viety ja kehittelemätön. Siinä on liikaa toistoa ja venytystä, jotta se toimisi kiehtovana ja kokeellisena teatterielämyksenä. [. . .] Paikka paikoin se jopa pysähtyy monotooniseksi keinojen esittelyksi, huimaksi akrobatian kavalkadiksi.⁷⁰¹

698 Ks. Kallinen 2004, 75.

699 Mannermaa 2009, 191.

700 Kajava, *Helsingin Sanomat*, 26.4.1982.

701 Veltheim, *Uusi Suomi*, 28.4.1982.

Turkan opiskelijaesitykset saivat osakseen sekä kielteistä että myönteistä kritiikkiä. Yksipuolisuudessaankin ne tekivät voimakkaan vaikutuksen, ja erityisesti opiskelijoiden kiihkeys ja antaumuksellinen ilmaisuun heittäytyminen herätti myönteistä palautetta. Turkan uudesta estetiikasta muodostui kokonaistapahtuma, joka sisälsi 1980-luvulle olennaisia kulttuurisia metaforia ja kykeni myös peilaamaan tehon esteetiikan merkitystä kasvulle ja teatteri-ilmaisulle.

Turkan premissien mukaan fyysisen kunnon kasvu teatterityössä tuotti teatteriesityksiin virkeämpää henkistä sisältöä. Sitkeimpiä uskomuksia 1980–2000 -lukujen Suomessa on, että jatkuva kasvu pystyisi luomaan edellytyksiä myös kulttuurisen pääoman kasvulle.

Päämäärämme on yksilönvapaus, vastuu ja henkinen kasvu.” – Kansallinen kokoomus r.p.:n periaateohjelmasta.

Hallituksen talouspolitiikka perustuu osaamisen, yrittäjyyden ja muiden kasvun edellytysten vahvistamiseen.” – Matti Vanhasen I hallituksen ohjelmasta.

Hallituksen tavoitteena on lisätä suomalaisten hyvinvointia parantamalla edellytyksiä työllisyyden tuntuvalle kohentumiselle ja tuottavuuden kasvun nopeutumiselle.” – Matti Vanhasen II hallituksen ohjelmasta.

Yksilön henkinen kasvu” – Suomen jääkiekkoliiton tavoitteista. ⁷⁰²

Mannermaan esimerkkeihin voi lisätä Kansallisen Kokoomuksen kansanedustaja Sanna Perkiön kulttuuripoliittisen kannanoton *Helsingin Sanomissa* 19.12.2010:

Vain markkinoiden ostovoima voi kasvattaa kulttuurialaa merkittävästi. [. . .] Jotta voimme kasvattaa kuluttajien ja markkinoiden kulttuurin nälkää, tarvitsemme avuksi markkinoita ohjaavaa verotusta. [. . .] Kulttuurialat tarjoavat suomalaisille henkisen ja taloudellisen kasvun mahdollisuuksia. ⁷⁰³

Autopoieettisesta näkökulmasta Turkan teatterisysteemin toiminnan voi siis tulkita esittäneen oman versionsa kahdesta rakenteellisesta metaforasta, jotka 1980-luvun Suomi oli omaksunut: kasvusta ja epätasapainosta. Molemmat ovat

702 Mannermaa 2009, 192. Olen valikoinut kyseiset esimerkit Mannermaan teoksessa olevasta pitemmästä listasta.

703 Kokoomuksen kansanedustaja Sanna Perkiö *Helsingin Sanomissa* 19.12.2010.

systemiteoreettisissa autopoiesis-mallissa ja Prigoginen termodynaamisen epätasapainon malleissa saman kierron osia. Turkan systeemi esitti termodynaamista kiertoa. Kun esityksessä kuitenkin korostui ruumiillisuus eikä Turkka salannut kipuja, joita näyttelijäopiskelijat joutuivat kokemaan, esitys painottui kriittisen esityksen suuntaan, kuvaten subjektin osaa termodynaamisessa kierrossa. Ehkä juuri tästä syystä teatterikriitikko Jukka Kajava näki kritisoimassaan *Teatterikouluun pääsy*-produktiossa (1982) arvoa, jonka hän määrittelyssä hän käytti termiä *peili*:

[*Teatterikouluun pääsy* oli] eritoten kilpailun pätemisen tuomien kipujen kuvaus. [. . .] Meitä tarvittiin työn peiliksi enemmän kuin kriitikoiksi.⁷⁰⁴

Kun Turkan koulutussysteemin versiossa korostui ruumiillisuus, siitä tuli kriittinen näkökulma tehon kulttuuriin. Turkka olisi voinut halutessaan salata pedagogiansa ruumiillisen koetuksellisuuden ja esittää siitä siloitellun version opiskelijaesityksissä. Turkan manifesti ei esittänyt yleisölle valmista lopputulosta vaan materiaalsen todellisuuden, joka johti valmiiseen prosessiin. Tämä taas oli Turkan valinta: Olisihan hän voinut estää tietojen leviämisen harjoituksista julkisuuteen, mutta sen sijaan hän teki kaikkensa, jotta *Kamelianaisen* (1982) harjoitusprosessi tulisi julkiseksi. Kuka tahansa olisi voinut mennä katsomaan harjoituksia Ehrensvärdintien rakennuksen pihalle. Huhut Turkan koulutustoiminnan raskaudesta levisivät julkisuuteen, ja huomion keskipisteeksi nousi fyysinen tuska ja kipu, jota näyttelijäopiskelijat sankarillisesti kestivät suorittaessaan koettelevia harjoitteita, samoin kuin ahdistus taiteelliseen suoritukseen liittyvissä henkisissä kamppailuissa. Turkan manifesti näytti kumoavan oman ihanteellisuutensa.

Turkan harjoitukset saattoivat olla vaarallisia, eivätkä loukkaantumiset olleet poissa laskuista. Tämän asian hirvittely tuli esille teatterikriitikko Anneli Kannon *Teatterikouluun pääsy*-nimisen produktion kritiikissä.⁷⁰⁵ Tulkinta voi kuitenkin olla vuorovaikutteinen: Turkan teatteri ilmaisi, peilasi ja kommentoi jopa kielteisissä puolessaan 1980-luvun kulttuurille ominaista tehon ja sisällön epätasapainoa. Urheilun ja tehon estetiikan omaksuminen teatteriin oli rakenteellista vaihdantaa yhteiskunnan eri osajärjestelmien välillä. Autopoieettisesta näkökulmasta se oli kommunikaa-

704 Kajava, *Helsingin Sanomat*, 26.4.1982.

705 Kanto, *Kansan Uutiset*, 29.4.1982: ”Ensi-iltaa jouduttiin siirtämään näyttelijän loukkaantumisen vuoksi. Liian julmalta tuntuu tahti. En sentään toivo dopingia ja hormoneja näyttämölle.”

tiota. Turkan kausi esitti omassa toiminnassaan silloisen yhteiskunnallisen toiminnan rakenteellista metaforaa sen molemmilta puolilta, positiiviselta ja negatiiviselta. Teatterikritiikeissä ja mediajulkisuudessa Turkan vaihdannan metaforaa pidettiin kaikesta huolimatta varsinkin alkuvuonna 1982 erittäin myönteisenä. Näin vaihdantaa tulkittiin metaforana. Suomalainen tulkinta vastasi chileläisten biologien, Humberto Maturanan ja Francisco Varelan kehittämää autopoiesis-mallia: eri kontekstien välisen vaihdannan mekanismi oli arvona myönteinen, vaikka tuossa vaiheessa ei tiedetty, mitä vaihdantaa tulisi tuottamaan yhteiskunnan kontekstien välisen kommunikaation kasvun lisäksi. Näin kasvun idea yhdistettiin sisällölliseen kasvuun – vaikka se tehokkuutena ei Maturanan ja Varelan alkuperäismalliin olisi kuulunutkaan. Tämä oli ymmärrettävää tässä tilanteessa, siinä kokeiltiin uusia toiminnallisia metaforia eikä voitu tietää mihin ne johtaisivat. Niinpä eivät teatterikriitikot ja suuri yleisökään voineet tietää vuonna 1982, mihin Turkan lanseeraamat ideat saattaisivat johtaa. Voitiin nähdä vain Turkan omaksumat uudet toiminnan metaforat, ei vielä sisältöä. Johtopäätökseni on, että samastumalla 1980-luvun Suomen emergenttiin ja elinvoimaiseen vaihdannan metaforaan Turkan teatterikoulutusysteemi sai oman toimintansa rakenteissa osakseen sen elinvoiman, ja siitä saivat osansa myös Turkan näyttelijäopiskelijat. Tästä näkökulmasta Turkan koulutusysteemi ja sen näyttelijät toteuttivat omalla reviirollaan samaa rituaalia, jota 1980-luvun Suomessa toteutettiin laajamittaisesti.⁷⁰⁶ Näin ollen Turkan vuonna 1982 lupaama näyttelijän ammattikarisman palauttaminen saattoi toteutua siten, että samastuminen rakenteisiin, joilla koettiin olevan merkitystä, tuotti näyttelijälle karisman.⁷⁰⁷ Turkan systeemin voi tulkita ylläpitäneen omaa itseään kulttuurisen vaihdannan ja kommunikaation kautta ja lisänneen onnistuneesti omaa elinvoimaansa.⁷⁰⁸

Turkan systeemi osallistui yhteiskunnalliseen kommunikaatioon tietoa välittävänä ja myös poliittisena osallistumisen muotona. Ruumiillisuutta voi tulkita eräänlaisena yleiskoodina sosiaalisen, tutkimuksellisen ja poliittisenkin osallistumisen merkityksessä, ja se edustaa yleistä lähtökohtaa maailman ymmärtämiseksi ihmillisen subjektin toiminnan tasolla. Ruumiillinen osallistuminen viittaa subjektin osaan virtuaalisessa yhteiskunnassa. Systemiteoreetikko Francisco Varela toteaa:

706 Vrt. McConachie 2005, 33.

707 Ks. Siikala, *Helsingin Sanomat*, 29.8.1982: "Aion palauttaa näyttelijän ammattikarisman", lupaa Turka. "Olemme siirtyneet uuteen kulttuurikauteen, jossa vanhat valmiudet eivät enää päde."

708 Ks. Stähle 2004, 10: "[systeemien oleminen ymmärretään] ennen kaikkea prosessina, jossa systeemi tuottaa itsensä ja itseään jatkuvasti. Täten autopoieettisen organisoitumisen päämäärä on siis systeemi itse ja sen olemassaolo – ei "tekeminen" tai "edustaminen"."

”Ymmärtääkseen kokonaisuutta ja maailmaa *meidän on osallistuttava* kokonaisuuteen”.⁷⁰⁹ On luonnollista nähdä ruumiillisuus spesifisiä merkityksiä tuottavana tapana osallistua.

Ruumiillisuus on uuden kapitalismin sosiologien yhteiskuntakriittisessä diskursissa keino, vastavoima virtuaalisuudelle. Sennettin, McKenzién, Virnon, Beckin, Giddensin ja Lashin tutkimukset fokuoivat ruumiillisen subjektin ja virtuaalisen talouden edustamien merkityksien kamppailuun. He rakentavat argumentaatioissaan jännitteen uuden kapitalismin virtuaalisten systeemien ja työoloissa toimivan subjektin ruumiillisen systeemin ja henkilökohtaisten kokemusten välille. Rinnastamalla näitä ääripäitä he kriisiyttävät uuden kapitalismin olosuhteet. McKenzién tutkimuksen keskeinen käsite *kulttuuristen voimien ruumiillinen hyväksyntä* on vastakulttuurinen käsite.⁷¹⁰ Se viittaa subjektin osaan ja esimerkiksi subjektin ylevyyden käsitteeseen, jota Virno pitää tärkeänä uudessa kapitalismissa.⁷¹¹

Scott Lashin ja John Urryn (1994) mukaan yhteiskunnallisessa osallistumisessa on tapahtunut laajalti suuntausta estetisoitumiseen⁷¹² ja ruumiillisuutta voi pitää osana esteettistä refleksiivisyyttä (*aesthetic reflexivity*). Olennaista onkin, että ruumiillinen ele (*gesture*) näyttäytyy mediainformaation merkin (*sign*) esteettisenä vastakohdana.⁷¹³ Informaatio on Lashille (2002) sellainen valtamatriisi, joka on syrjäyttänyt politiikan. Informaation valta on esteettistä ja kokemuksellista ja jokapäiväisessä läsnä olevaa ja ei-ideologista. Se on myös teknologinen ja ei-inhimillinen elämän muoto (*form of life*).⁷¹⁴ Modernin yhteiskunnan sosiologia käsitti yhteiskunnan metaforisesti elävänä organismina, mutta tietoyhteiskunnan perustan muodostaakin ei-inhimillinen organismi, mistä johtuen modernin yhteiskunnan yhteiskuntakritiikki (*Ideologiekritik*) ei voi kritisoida informaatiota: sen moottorina ei ole inhimillinen ajattelu eivätkä ideologiaperustaiset poliittiset liikkeet, joiden käsissä valta oli aikaisemmassa modernisaatiossa.⁷¹⁵ Informaatio ja teknologia eivät tunne ideologioita eivätkä ideologikritiikkiä. Silti virtuaalisuuden tutkijan Rob Shieldsin (2003) mukaan virtuaalis-teknologisilla ”elämänmuodoilla” (media, finanssimarkkinat) on tietoyhteiskunnassa valta muuttaa koko maailma omaksi kuvakseen, edellyttäen sopeutumista

709 Varela & Johnson 1976, 31.

710 McKenzie 2001, 8.

711 Ks. Virno 2006, 20–21.

712 Lash & Urry 1994, 4.

713 Lash 2002, 119.

714 Ks. Emt., 13 ja 15.

715 Emt., 8–12.

omaan toimintatapaansa.⁷¹⁶ Lashin mukaan informaation olomuoto ei ole ihmisen tavoitettavissa, se on liian nopea, mutta ihmisen on sopeuduttava teknologia-kombinaatioihin työpaikoilla.⁷¹⁷ Informaatio on immateriaalista, finanssimarkkinoiden raha ja ennustukset ovat virtuaalisia ja niiden tarjoamat houkutukset esteettisiä, esimerkiksi viihde-elektroniikkaa. Shieldsin tutkimuksessa vertailukohtaa tämän vallan toimintatavalle etsitään muun muassa 1600-luvun katolilaisuudesta. Molempien estetiikka ilmentää loputtomasti jatkuvia tiloja ja toisaalta vaaraa ja romahdusta, jos ihminen tunkeutuu niiden tiloihin, ellei ole vihkiytynyt asiantuntija.⁷¹⁸ Shieldsin mukaan tietoyhteiskunnan estetiikka muistuttaakin barokkia: kummassakin piilee valta.⁷¹⁹ Ruumiin poliittinen merkitys näyttää tässä viitekehyksessä liittyvän jo barokista peräisin olevaan ikivanhaan *virtuaalinen-vastaan-konkreettinen* -polariteettiin, joka oli keskeinen katolilaisuuden ja luterilaisuuden kiistassa 1600-luvulla.⁷²⁰ Esteettistä politiikkaa olivat Lutherin naulaamat teesit kirkon oveen vuonna 1517, joiden sanoma oli, etteivät ehtoollisen kristuksen veri ja ruumis ole tosia kuin virtuaalisesti: *virtuaalisesti todella ei ole auktoriteettia konkreettisesti maailmassa.*⁷²¹ 2010-luvun näkökulmasta katsottuna Lutherin teesi vastaisi sitä, ettei finanssimarkkinoiden virtuaalisella rahalla ole auktoriteettia 2000-luvun maailmassa. Lutherin kaltainen akti ei voi vakuuttaa, elleivät *esi-diskursiiviset* tilaa luovat ja muokkaavat toiminnan muodot ensin ole kasvattaneet ihmisen vakuuttuneisuutta Lutherin julistuksen konkreettisen kollektiivisesta voimasta. Henri Lefebvren (1991) ehdotus *tilan tuotannosta (production of space)* kulttuuristen ja ruumiillisten käytäntöjen ja eleiden kautta voisi olla taiteen esi-diskursiivinen muoto.⁷²² Inhimillinen työ on eräs näistä muodosta.⁷²³ Lashin mukaan näiden esi-diskursiivisten eleiden on kuitenkin informalisoiduttava

716 Miller, 1998: 196; Shields 2003, 161–162.

717 Lash 2002, 15.

718 Ks. Shields 2003, 5.

719 Vrt. Emt., 8: “At its pinnacle, the Baroque offered the thoroughly mediated interactivity of audience participation in the spectacle of its own rule. . . [it] was, like postmodernism today, at once a technique of power of a dominant class in a period of reaction and figuration of the limits of that power’ . . . we need to understand the culture of spectacle in the first Baroque as the beginnings of our own. To understand that the vertigo of imperial expansion, the terrors of absolute power and the morbid fascination with the decay and mortality have been transformed into these virtual architectures is to catch a glimpse of the emergence of our own obsessions with the universe as our object of possessions, our anxieties about absolute commodification.” Ks. myös: Beverley, 1993: 64, quoted in Cubitt, 1998: 75.

720 Emt., 2: Dictionaries define the virtual in everyday life as ‘that which is so in essence but not actually so’. Thus we speak of tasks which are ‘virtually complete’. [. . .] *The virtual is real but not concrete.*

721 Emt., 5.

722 Ks. Lash 2002, 114–128.

723 Lash 2002, 121.

eli omaksuttava mediainformaation kielioppi soveltuakseen tietoyhteiskunnan informaatiokritiikiksi ⁷²⁴ – ja mitäpä muutakaan turkkalaiset opiskelijaruumiit mediaikoneina olivat kuin ruumiinkulttuurin muuntumia media-merkeiksi. Turkan päätös valita ruumiillisuus teatterisysteemin koodiksi tuo siis esille nykyaikaisen sosiologisen tutkimuksen näkökulman ja sen argumentaation tavan.

Ruumiillisuutta pidetään nyky-yhteiskunnassa poliittisen osallistumisen merkinä. 1980–2000 -lukujen kehityksessä ruumiillisuus on korvannut jopa modernin yhteiskunnan binäärisen oikeisto-vasemmisto -polarisaation ruumiillisuus-virtuaalinen -polarisaatiolla. Ruumiillisuuden korostuminen 1900-luvun lopulla ja 2000-luvulla näyttää liittyneen poliittisen toiminnan legitimaation murtumiseen. ⁷²⁵ Sennettin ja Virnon mukaan uudessa kapitalismissa poliittinen diskurssi on delegitimoitunut ja ruumiillisuus samastuu merkinä vasemmiston edustamiin merkityksiin. ⁷²⁶ Ruumiillisuuden kautta voidaan siis edustaa entisiä vasemmiston arvoja puoluepoliittisen toimintatilan ulkopuolella.

Ruumiin tieto kilpailee tietokonekielen tiedon kanssa, kun tiedosta käydään dramaattista kamppailua postmodernissa. ⁷²⁷ Ruumiin sisältämä tieto on erilaista kuin bittien (*byte*) sisältämä. Pyrkimys saattaa ruumiillisuuden sisältämä tieto samanarvoiseksi bittien edustaman tiedon kanssa on sosiologien Sennettin ja McKenzién ja Virnon tutkimuksissa keskeinen päämäärä: myös tämän näkökulman ymmärtäminen yhtä validina kuin taloudellisten tilastojen. Turkan teko tuoda ruumis 1980-luvun Suomen median virtuaaliseen aistikenttään merkitsee tavallaan pyrkimystä saattaa ruumiillisuuden sisältämä tieto samanarvoiseksi muun tiedon kanssa, jota tässä aistikentässä on esitetty.

1970-luvulla tapahtunut nuoren sukupolven kiinnostuminen arkielämän muodoista ja subjektiivisuudesta sisälsi myös kiinnostuksen ruumiillisuuteen. Sosiologi

724 Lash 2002, 19: “[p]erhaps most important is that in the age of general informationalization, critique itself must become informational. There must necessarily be an informalization of critique. This is very different from the older *Ideologiekritik*.”

725 Vrt. Emt., 8–11.

726 En tarkoita marxilaisuutta optimistisena utopiana sen virtuaalisessa merkityksessä, vaan enemmänkin ammatiliittojen edustamaa työtätekevien subjektien etujen puolustamista. Suhteessa virtuaaliseen kulttuuriin ruumiillisuus artikuloiuu vastakkaisena kuin tietokoneteknologian edustama tehokkuus. Tieteokoneiden suorituskyky on virtuaalista sikäli, että se sisältää loputtoman mahdollisuuden (*the probable*), johon konkreettinen ruumis ei voi kuin yrittää vastata. Tässä suhteessa nykyesityksen ruumispolitiikka on inhimillisiin rajoihin (*limits*) vetoamista kulttuurikritiikkinä.

727 Lyotard 1985, 14.

Esa Konttisen näkemyksistä voi johtaa, että ruumiillisuus viittaa modernisaatioita kohtaan tunnetun edistysuskon horjumiseen. Tätä edistysuskon horjumista jo 1960-luvulla edustaneet liikkeet, kuten hippiliike tai underground-kulttuuri, esittivät itseään korostetun ruumiillisesti: seksuaalisuuden kautta ne mursivat perinteiset käyttäytymiskaavat.⁷²⁸ Ruumis edusti ”pehmeitä arvoja”, joiden vastakohtiksi miellettiin ”kovat asiat” kuten ”välineellinen tiede ja teknologia, kaikkialle ulottuva keskitetty yhteiskuntasuunnittelu, vakiintuneiden poliittisten koneistojen toiminta ja niiden harjoittaman politiikan sisältö, modernien hallintobyrokratioiden yksilöä repressoivat piirteet.”⁷²⁹ Ruumis edusti ”luonnonmukaista elämäntapaa”, joka syrjäytti rakenne- ja järjestelmäkeskeisyyden ajattelun peruskehystenä.⁷³⁰

Turkan kauden ruumiillisuutta voi tulkita merkitsijänä tietystä kulttuurisesta suhteesta, joka sisälsi monia näkökulmia. Kaikki ne korostivat inhimillistä näkökulmaa suhteessa virtuaalisiin, taloudellisiin ja poliittisiin järjestelmiin. Kun näyttelijä edusti ruumiillisuutta, ei ainoastaan näyttelijästä vaan koko teatterista tuli ihmisen ja kulttuurin suhdetta esittävä.

4.5 Turkan kauden teatterin laadulliset muutokset – siirtymä virtuaaliseen aistiavaruuteen – virtuaalisen tilan esityksen systeemiteoreettiset viitekehykset

Turkka ei pyrkinyt ainoastaan oman ympäristönsä peilaamiseen, vaan hän yritti avoimesti synnyttää uudenlaisia teatterillisen esityksen rakenteita. Tämä pedagogia erosi aiemmista systeemiteoreettiselle näkemykselle ja uuden talouden maailmankuvalle ominaisena: se ei pyrkinyt säilyttämään ja ylläpitämään vanhaa osaamista vaan keskittyi ensisijaisesti uuden luomiseen. Turkan kauden toiminnan metafora oli Prigoginen malli, jonka mukaan termodynaamisessa epätasapainon tilassa tapahtuva rakenteiden uudelleenjärjestäytyminen tuottaa innovaation,⁷³¹ yllättävän ja hyppäys-

728 Konttinen 1998, 195.

729 Emt., 197.

730 Emt., 197.

731 Ks. Stähle 2004, 7: “[b]ifurkaatio on aina uuden ratkaisun ilmentymä (Prigogine 1980, 105) ja tuottaa sellaisen ratkaisun, joka ei ole edellisen struktuurin looginen jatkumo. *Siten bifurkaatio tapahtumana on aina myös innovation lähde.*”

mäisen tapahtuman, jonka seurauksia ei voi ennakoida.⁷³² Tuottiko Turkan kauden rakennemuutos uuden toimintakonseptin, tuotteen ja ansaintalogiikan teatterille vai jäikö se ulkoisia rakennemuutoksen piirteitä simuloivalle tasolle? Toteutuiko aitoja rakenteellisia muutoksia?

Kysymystä voi tarkastella Pentti Malaskan (1989) yhteiskunnallisen transformatiodynamiikan teoreettisen viitekehyksen termin: yhteiskunnalliset ja tuotannon osa-alueiden väliset ristikatalyyttiset dynamiikat olivat merkitsijöitä, joiden perusteella voi tulkita, että 1980-luvun Suomi oli uudistuvan yhteiskunnallisen kasvun (*regenerative growth*) kehitysvaiheessa.⁷³³ Ristikatalyyttisyys tarkoitti sitä, että yhteiskunnan eri-osa-alueiden prosesseja ja keinoja sovellettiin toisiinsa.⁷³⁴ Tuottavuutta ei pyritty kehittämään vain vanhoin keinoin lisäämällä tuotantoa. Turkan toteuttamat urheilun ja mediajulkisuuden tuonnit teatterikoulutuksen kontekstiin edustivat juuri ristikatalyyttisiä dynaamiikkoja. Autopoeettisen toiminnan taustalla voidaan Malaskan viitekehyksessä nähdä Suomen yhteiskuntarakenteen muutos, siirtyä teollisesta tavaratuotannon rakenteesta aineettomien vuorovaikutustarpeiden yhteiskuntaan.⁷³⁵ Tällöin kommunikaatiotarpeet lisääntyivät ja tukivat autopoesista. Deterministisesti myös Turkan kausi omaksui kommunikaatio-tehtäviä.

Ristikatalyyttiset vuorovaikutukset voivat aikaansaada tuotteen, joka on kombinaatio eri yhteiskunnan osa-alueiden tarpeista ja rakenteeltaan aiemmista poikkeava. Tällaisessa prosessissa syntynyt tuote voi edustaa ”uusia tarpeita”. Malaskan näkemyksen mukaan ne muodostavat ”uuden yhteiskuntavaihteen” siemenen (*germ*), jonka kasvattamiseen edellisen yhteiskuntavaihteen tuotantotapa ei sovellu vaan joka vaatii oman tuotantotapsansa.”⁷³⁶ Turkan toteuttamia muutoksia teatterikoulutuksessa voi tulkita uudenlaisen tuotantotavan ja myös uudenlaisen ”tuotteen” etsimisenä. Turkan kauden voi tulkita bifurkaation tuloksena syntyneeksi poikkeamaksi. Malaskan näkemyksessä tällainen poikkeama saattaa ilmetä tuotantorakenteen muutoksena, jonka seurauksena tietty tuote edustaa siirtymää täysin uusille aiemmin ei-kuviteltavissa oleville urille.⁷³⁷

732 Ks. Stähle 2004, 8: ”Systeemin muutos uuteen tasapainotilaan tapahtuu äkkiä, ikään kuin hyppäyksenä. [. . .] Systeemin tekemää valintaa ei voi ennustaa edes teoriassa.”

733 Mannermaa 1991, 200, 209.

734 Ks. Emt., 200.

735 Malaska 1989; Mannermaa 1991, 208.

736 Mannermaa 1991, 209.

737 Emt., 209.

Peter Checklandin (1985) mukaan evolutionaarisen kehityksen myötä nousee esille uusia laadullisia piirteitä, kun yhteiskuntaan syntyy ylempiä kompleksisuuden tasoja. Tätä uusien laatuojen ja kompleksisuuden tasojen ilmenemistä tarkoittaa *emergenssin* käsite. Yhteiskunnalliset organisaatiot sijoittuvat eri kompleksisuuden tasoille ja ilmentävät sen mukaisesti ylempään tai alemman tason ominaisuuksia: ylempään ”organisaation tietty[ä] tasoa luonnehtivat emergentit ominaisuudet, jotka eivät esiinny alemmalla tasolla”. Ne ovat – paitsi ei-olevia – ”merkityksettömiä siinä kielesä, joka soveltuu alemmalle tasolle”.⁷³⁸ Mannermaan mukaan:

[s]iirtyminen yhteiskunnallisen systeemin korkeammalle tasolle ja toisaalta teollisesta jälkiteolliseen yhteiskuntaan Laszlon mallissa tai tavaratarpeiden yhteiskunnasta vuorovaikutustarpeiden yhteiskuntaan Malaskan mallissa [. . .] merkitsevät emergenttien ominaisuuksien ajallista syntymistä, jolloin syntyy laadullisesti uusia ominaisuuksia.⁷³⁹

Laadullisen emergenssin käsitettä voi ymmärtää tarkastelemalla Checklandin vertausta omenan ominaisuuksien muuttumisesta sitä mukaa, kun yhteiskunta kehittyy yhä monipuolisemmaksi. Agraarisessa yhteiskunnassa omena on perustason aineellisia tarpeita palveleva tuote. Modernin yhteiskunnan tasolla omena koetaan jo tuotteena, joka palvelee taidetta, ja tällöin on muodolla ja värillä merkitystä, kuten Paul Cézannen omena-asetelmissa. Omena palvelee eri tarpeita eri kompleksisuuden tasoilla, ja omena-käsitteen merkitykset ovat erilaiset. Ylempään tason tuotteen tarpeet ovat merkityksettömiä alemmilla tasoilla. Checklandin mukaan ”[e]simerkiksi omenan muoto, joka on seurausta kaikilla – myös alimmilla – tasoilla tapahtuvista prosesseista, ei omaa mitään merkitystä kuvauksen alimmilla tasoilla. Muoto on eräs korkeammalla tasolla esiintuleva emergentti ominaisuus.”⁷⁴⁰

Checklandin mukaan yhteiskunnassa kompleksisuuden tasojen edustamien merkitysten, tuotteiden ja ihmisten välille voi muodostua ”kuilu”. Cézannen yleisö piti ensialkuun taiteilijaa mielettömänä ja hänen omenataulujaan typerinä ja tarpeetomina. Taiteilijan ja yleisön välillä oli silloin kuilu. Nyky-yhteiskunnassa Cézannen omenataulut ovat tuote, joihin liittyy uudenlainen tarve. Ei ole olennaista spekuloida, onko tarve taiteellinen vai sosiaalinen; se vain on. Cézannen omenataulujen

738 Emt., 248. Vrt. emergenssin käsitteen historiasta, von Wright 1998, 458–459.

739 Emt., 253.

740 Checkland 1985, 78; ks. myös Koskiahio 1986, 8–11; Mannermaa 1991, 248.

korkea hinta on merkitsijä laadullisesti erilaisten tarpeiden emergenssistä ja ”kuilusta” aikaisempain tarpeiden välillä.

Jos pelkistetään asia niin, että Cézannen silmissä omena sai uusia ominaisuuksia taiteilijan keskittyessä muotoon ja väriin, niin Turkan silmissä teatteri edusti siirtymää tavarantarpeista muotoon ja aineettomiin vuorovaikutustarpeisiin. Niinpä Turkan kauden näyttelijässä ilmeni emergenttejä kvalitatiivisesti uusia piirteitä – aiempien tasojen pohjalta nousseita. Näyttelijä sai myös joukkoviestinnän näyttämöllä uusia laadullisia ominaisuuksia. Fokuksen siirtymä teatterin esteettisestä muodosta joukkoviestinnän kommunikaation muotoon merkitsi Turkan kauden osalta sitä, että näyttelijästä tuli mediajulkisuuden ikoninen merkki. Joukkoviestintä tarkoittaa samaa kuin McKenzién termi *audiovisuaalinen arkisto*. Audiovisuaalinen arkisto on emergentti esityksen areena, joka ilmenee modernia kompleksisemmassa suoritussellisuuden aikakaudessa. McKenzie määrittää suoritussellisuuden aikakauden järjestyksen seuraavalla tavalla:

[Valtamatriisi] [j]ossa epäjärjestys on pantu toimeen ja jossa kehot esitetään sekä fyysisesti että digitaalisesti, ja audiovisuaaliset arkistot säilyttävät ja liminaalinen valtapiiiri muokkaa uudet ja moninaiset vaikuttavat kysymykset.⁷⁴¹

Turkan kauden kokonaisesityksessä esitettiin sekä fyysisesti että digitaalisesti ja audiovisuaalisen median aistitila oli yksi tärkeimmistä esityskonteksteista. Tällaisena merkinä olemiseen liittyy aivan eri ominaisuuksia kuin perinteisen näyttelijän ja teatterin esitykseen. Joukkoviestintä ei ole esimerkiksi yhtä vivahdeherkkä kuin näyttämö. Siinä korostuvat eri asiat kuin näyttämöllä ja ne asiat menestyvät, jotka soveltuvat sisällöltään vuorovaikutuksen elementeiksi.

Turkan instituutio jäljitteli uuden kapitalismin yritysten ja julkisten organisaatioiden toimintaa ja omaksui saman esityskontekstin ja näyttämön: virtuaalisen yhteiskunnallisen aistiavaruuden, määriteltäköön se vaikka media-avaruuden ja sosiaalisen praksiksen toimintatilaksi, jonne mennään ”näytteille” finanssisijoittajien tarkasteltavaksi tai vaihtoehtoisesti mediakuluttajien nähtäväksi; finanssisijoittajat ja mediakuluttajat ovat perimmältään uudessa kapitalismissa sama asia. Turkka tutki,

741 Carlson 2006, 297–298. Käytän Marvin Carlsonin (2006) teoksen suomennettua sitaattia McKenzién suoritussellisuuden aikakauden määritelmästä. Alkuperäinen sitaatti on McKenzién teoksesta *Perform or Else. From Discipline to Performance*. (2001)

innovaatio-termein, teatteritoiminnan toimintamallin ja ansaintalogiikan uusia mahdollisuuksia avautuneessa mahdollisuusrakenteessa ja pyrki tästä syystä löytämään käyttöön uusia elementtejä, jotka toimisivat tässä aistitilassa.⁷⁴² Tämä johti perinteisen teatteritoiminnan kontekstissa ongelmiin. Mitkä piirteet erottavat virtuaalista aistitilaa perinteisestä teatterista?

Virtuaalinen aistitila, jossa uuden kapitalismin organisaatiot esittivät, oli tila perinteisen näyttämön ulkopuolella – ja samalla perinteisen tai ainakin modernistisen taidekäsitteksen ulkopuolella. Tämä tila eroaa näyttämön tilasta jyrkästi siinä, että teatteriohjaaja ei voi ohjata tai kontrolloida esitystä eikä voi kukaan muukaan. Jos tässä tilassa saattaisikin olla teoksellisia muotoja, ei kukaan yksittäinen tekijä voi määrittää niitä, koska ne syntyvät vuorovaikutuksesta. Median aistitila on systeemiteorian termein itseorganisoituva. Kun teoksen tekijä ei voi määrittää teosta, niin se prosessi, millaiseksi merkitysisältö muodostuu, on lähtökohtaisesti anti-modernistinen.

Virtuaalisessa vapaasti organisoituvassa tilassa ei ole aina nähty perinteistä teatterillisuutta, johon kuuluu esimerkiksi juonellista narratiivisuutta, kuten rooleja, näytelmän kohtauksia, näyttämökuvaa, puvustusta tai valolla, äänellä tai muilla näyttämöllisillä keinoilla tehtyjä efektejä. Suuntautuminen median aistitilassa esittämiseen vaikuttaa ehkä ensikäteän teatteritoiminnan kehityksen umpikujalta.

Turkan kausi on kuitenkin jäänyt teatterin historiaan eritoten medianäkyvyytensä vuoksi, joskin myös taiteellista laatua opiskelijaesityksissä pidettiin korkeana.⁷⁴³ Tästä kaudesta kirjoitettiin ja kommentoitiin ehkä eniten suomalaisen teatterin historiassa. Sen synnyttämiin yhteiskunnallisiin kiistoihin liittyi dramaattisia piirteitä. Tämä saattoi olla mahdollista vain siksi, että Turkan kaudella aktivoitiin virtuaalisen tilan toimijat tuottamaan performatiivisia toimintoja, joissa jälkikäteen on havaittavissa draamallisia rakenteita. Herää uusia kysymyksiä: Miten perinteinen teatterillisuus voisi toimia virtuaalisessa ja kommunikatiivisessa aistitilassa, jossa kukaan ei voi kontrolloida esityksen muotoa? Miten nämä ilmenivät Turkan kauden esityksessä? Voiko tätä enää kutsua teatteriksi? Voiko tätä teatterillisuutta määritellä vai onko se sattumanvaraista? Ei ole sattumaa, että sosiologit kuten Lash ja Urry pitivät kaupungistunutta tilaa (*space*) ja tilanteita nykyaikaisen kriittisen reflektion paikkana.⁷⁴⁴ Taideteorianakin näkökulmasta tila ja tilanne ovat teatterillisuuden (*theatricality*)

742 Vrt. Stähle & Wilenius 2006, 211.

743 Vrt. Kallinen 2004, 91.

744 Ks. Väitöstyön johdanto, s. 34–37.

ja kertomuksen lähtökohtia.⁷⁴⁵ Näiden teorioiden perustana on näkemys molemmista *kognitiivisena skeemana*: subjekti jäsentää tilaa ja tilannetta itse ”katseellaan” tai ”havainnoillaan” reflektoiden sinne teatterillisuuteen tai kertomukseen kuuluvia skeemoja.⁷⁴⁶ Perustavana tekijänä tai jopa tekijyytenä tälle prosessille pidetään skeemoja katalysoivaa *murtumaa (cleft)* jokapäiväisessä.⁷⁴⁷ On ilmiselvää, että Turkan kausi toi esille kulttuurisia murtumia.

Turkan kaudella säilyi myös perinteisen teatterin esittävyiden rakenteita. Kantonen (2001) on tulkinnut Turkan soveltaneen Jerzy Grotowskin ja Antonin Artaud’in modernistisen ”köyhän teatterin” taidekäsitystä ja pyrkineen herättämään sen henkiin kauden opiskelijaesityksissä ja niihin valmentautumisessa.⁷⁴⁸ Kieltämättä Turkan kauden näyttelijäntöön esityksissä ja niihin valmentautumisen estetiikassa ilmeni modernistisia piirteitä. Sama näyttelijä, joka esitti modernistista ruumiillisuutta saattoi kuitenkin suunnata esityksensä samanaikaisesti kahteen esityskontekstiin: perinteiseen ja virtuaaliseen esitystilaan. Turkan kausi toimi simultaanisesti kahdella yhteiskunnallisen kompleksisuuden tasolla, uudella ja vanhemmalla. Turkan kauden näyttelijäntöön ja teatterikäsityksen arvioinnissa on nyt huomioitava, minkä kompleksisuuden tason perspektiivistä sitä tarkastellaan. Eri kompleksisuuden tasoilla teatterin laatu ja merkityksen muodostamisen mekanismit olivat paradigmaattisesti erilaiset. Turkan kaudella ilmenneitä perinteisen teatterillisen esittävyiden ongelmia ei voi ymmärtää ottamatta huomioon emergenttien piirteiden paradigmaattista vaikutusta perinteiseen teatterin esittävyteen. Kahden esityskontekstin simultaaninen läsnäolo tuotti Turkan kaudessa dualismin, jonka vuoksi sekä teatterin modernismiin että ei-modernismiin viittaavat tulkinnat olivat yhtä mahdollisia. Kokonaisuutena määriteltäessä törmättiin hätkähdyttävään ja ristiriitaiseen kahden eri paradigman dualismiin.

Vanhempi teatteritoiminnan taso oli edeltävän modernistisen yhteiskunnan edustama perinteinen modernistinen näyttämötaide ja paikantui perinteiselle näyttämölle. Toinen taso oli 1980-luvun Suomessa emergentti informaatio- ja mielikuvayhteiskunnan taso, jossa operaatiot tapahtuivat joukkoviestinnän tilassa tai muunlaisissa tiloissa perinteisen taide-kontekstin ulkopuolella. Checklandin mukaan aiemmat

745 Ks. Herman 2009a, 17–22: ”[K]ertomukset ovat tilanteellisia esityksiä [eivät tekstejä] [Ne] rohkaisevat vastaanottajia tekemään päätelmiä tapahtumien ajallisesti jäsenyneestä kulusta.”

746 Herman 2003a, 2. Feral 2002, 97.

747 Ks. Herman 2009a, 17–22. Ks. Feral 2002, 97.

748 Kantonen 2001.

kompleksisuuden tasot eivät menetä merkitystään, kun emergentti kompleksisuuden taso syntyy yhteiskunnassa; ylemmät kompleksisuuden tasot rakentuvat alempien luomalle perustalle. Mannermaan multiversaalista näkemyksestä johtaen on täysin mahdollista päätellä, että kaksi teatterinäkemystä vaikutti simultaanisesti Turkan kauden teatteritoiminnassa.⁷⁴⁹ Toisaalta Jussi Hirven mukaan emergenssin teoriassa nähdään ylempien tasojen muuntavan alempia tasoja. Tätä kutsutaan *alaspäin suuntautuvaksi kausaatioksi*.⁷⁵⁰ Tarkastelen tätä kausaatiota hieman myöhemmin.

Ero Turkan kauden näyttelijäntöön ja 1980-luvun Suomen laitosteattereiden näyttelijäntöön ja teatterikäsitteiden välillä oli siinä, että laitosteattereiden näyttelijät eivät operoineet informaatio- ja mielikuvayhteiskunnan tasolla. He eivät suunnanneet esitystään virtuaaliseen esitystilaan välittömän yleisökontaktin ulkopuolelle. Tästä syystä Turkan kauden teatterinäkemyksessä ja näyttelijäntöössä oli emergenttejä laadullisia ominaisuuksia, joita ei näkynyt laitosteatterin teatterinäkemyksissä ja näyttelijäntöössä. Nämä emergentit laadulliset ominaisuudet olivat paradigmaattisesti anti-modernistisia.

Näyttelijän esityksellä oli siis Turkan kaudella kaksinainen ulottuvuus: näyttelijän ulottuvuus ei enää rajoittunut pelkästään esittämistapahtumaan, hänen ehdotomaan läsnäolonsa ja katsojien välittömään kontaktiin. Uusi ulottuvuus oli aktiivinen tieto, joka hänestä välittyi mediassa ja joka aistittiin hänen poissaolostaan huolimatta. Turkan kauden näyttelijäopiskelijan voimakkaasti sisäistämisen harjoitustoiminnan praksiksen taso näytti sopivan erittäin hyvin median aisti- ja toimintatilaan ikonina, mediasignaalina. Sillä oli kohu-arvoa, mutta sillä saattoi myös kommentoida kulttuurista kehitystä. Jos näyttelijän kehitystä mediaikoniksi tarkastellaan siitä perspektiivistä, että Turka aktivoi kaikki keinot päästä mediajulkisuuteen, voi sanoa, että Turkan teatterin laadulliset ominaisuudet eivät olleet sattumaa, vaan niiden perusta luotiin tarkoitushakuisesti näyttelijäntöön harjoituksissa, ruumiillisen pedagogian muodon valinnalla. Näin ollen Turkan kauden ruumiillisuus saattoi osoittaa tietoista mediahakuista suuntautumista. Näyttelijäntöön muoto, joka oli edullinen mediassa profiloitumiselle, oli praksiksen tason tapahtumallisuus, joka on Luhmannin käsityksen mukaan informaation merkittäjä.⁷⁵¹ Tapahtumallisella tiedolla tarkoitan esimerkiksi autopoieettisia operaatioita, jotka paikantuivat näyttelijän ruumiiseen; tehon ja suorituskyvyn legitimaation soveltaminen näyttelijäntööhön

749 Ks. Mannermaa 1991, 255, 256.

750 Hirvi 2006, 121.

751 Luhmann 1995; Stähle 2004.

oli tällainen operaatio. Tällaisella aktilla, jossa näyttelijän ruumis ilmensi laajempaa yhteiskunnallista kehitystä, oli tieto-arvoa: nyt teatteriinkin sovellettiin samoja paradigmoja kuin talouden instituutioissa! Tieto-arvo on Luhmannin viitekehyksessä sama kuin tapahtuma-arvo. Tällainen operaatio suoritettiin ensimmäisen kerran suomalaisessa teatterissa.⁷⁵² Merkittäviä tapahtumia olivat myös ruumiin autopoieettiset muuntamiset: ruumis vastakulttuurisena merkinä toi esille normatiivisen tehon ja suorituskyvyn legitimaation kasvavaa merkitystä 1980-luvun Suomessa.

Millaiseksi näyttelijän akti muuntui, kun sen yhteiskunnallinen tieto-arvo siirtyi esittämään median näyttämöllä? Se muuntui ikoniseksi median merkiksi virtuaaliselle näyttämölle, jonka lainalaisuuksia voi määritellä Luhmannin symbolisesti yleistävän mediakommunikaation (*symbolically generalized communication media*) mekanismien kautta.⁷⁵³ Tässä esitystilassa menestyvät parhaiten yleismerkitykset. On selvää että median aistitilassa näyttelijäntyön herkäät vivahteet katoavat ja näyttelijän tulee edustaa yksinkertaista merkitystä, joka sisältää kuitenkin moniulotteisia aspekteja yhteiskunnan kehityssuuntia koskeviin valintoihin.

Niitä valintoja edustavat aspektit muuttuvat merkityksiltään kompleksisiksi tavalla, jota Luhmann kutsuu informaation uudenaikaiseksi merkityksellistymiseksi. Tässä merkityksellistymisessä median käyttäjien rooli on huomionarvoinen. Luhmannin mukaan sähköisen median kuluttajat ovat omaksuneet uuden tekniikan valita ja yhdistellä informaatiota ja informaation konteksteja. He valitsevat informaatiota.⁷⁵⁴ Informaatio muuttuu toiminnan välineeksi ja subjekteja yhdistäväksi elementiksi. Mediaa käyttävät subjektit tarvitsevat näyttelijän merkitystä määritelläkseen suhteensa kulttuuriseen verkostoon ja sosiokulttuurisiin aktiviteetteihin, valikointiin (*selection*) ja motivaatioon. Näyttelijä avaa heille yhteyden (*nexus*) valintoihin ja motiiveihin. Näyttämön toiminta assosioituu heidän omaansa, ja he rinnastavat ja vertailevat. Näin ollen Turkan kauden valinnat olivat joukkoviestinnän aistitilassa 1980-luvun Suomen mediakuluttajille toiminnan lähtökohta. Sitä voi määritellä systeemiteorian termin uusina operaatioita katalysoivaksi ”moottoriksi”. Uuden retoriikan termin

752 Ks. Luhmann 1995, 49 ja 67.

753 Ks. Luhmann 1995, 161: “We could like to call “symbolically generalized” the media that use generalizations to symbolize the nexus between selection and motivation, that is, represent it as a unity. Important examples are: truth, love, property/money, power / law, and also, in rudimentary form, religious belief, art, and, today, standardized “basic values.” In all these cases this – in a very different way and for very different interactive constellations – is a manner of conditioning the selection.”

754 Emt., 161.

Turkan kauden mediadiskurssi merkitsi operaationa osallistumista yhteiskunnalliseen trendiin. Burken termein se tarkoitti ”saman tekemistä” kuin muut tekivät.⁷⁵⁵

Tällaisessa tilassa esittävän merkin tulee olla yksinkertainen, mutta samalla sen tulee sisältää moninaista tapahtumallista performatiivisuutta, ja lisäksi siltä odotetaan kannanottoa. Sen tulee pystyä sitomaan taustakontekstien energioita ja sisältöjä. Ruumiillisuus on tällainen mediaikoni. Teatterikorkeakoulun toimintaa koskeissa diskursseissa näyttelijäopiskelijan ruumiillisuus oli ikoninen merkki, jota saatettiin yhdistää erilaisiin merkityksiin 1980-luvun Suomessa. Ehkä tästä syystä media niin paljon käytti sitä.

Jotta mediaikoni olisi merkityksellinen, siihen täytyy voida projisoida kulttuurisia tarpeita ja konteksteja. Nämä projisioinnit voidaan ymmärtää Burken teoreettisessa viitekehityksessä taiteen yhteiskunnallisena substansseina.⁷⁵⁶ Turkan kauden näyttelijän ruumiillisuuteen pystyi projisioimaan kahden samansuuntaisen yhteiskunnallisen ilmiön substanssin. Toinen oli uusi kapitalismi, toinen systeemiteoreettinen maailmankuva. Nämä ovat toisiinsa kytkeytyneitä ja Turkan kauden esittävän ruumiillisuuden yhteiskunnallisia substansseja.⁷⁵⁷ Kaaosteorian maailmankuva ja sen epäjatkuvuuden ja peruuttamattomien prosessien teemat materialisoituivat näyttelijäopiskelijoiden ruumiiden altistumisessa vaaratilanteille. Tämä asiantila projisioitiin kulttuurisesti koulutustoiminnan praksikseen. Kaaosteorian maailmankuva nähtiin 1980-luvulla varmasti uhkana, mutta koska se näytti pystyvän selittämään kaoottisia ilmiöitä, siitä oltiin kiinnostuneita. Kulttuurintutkijat Stephen Best ja Douglas Kellner (1997) ovat väittäneet, että postmoderni aikakausi ja yhteiskunta voitaisiin nähdä monilla aloilla simultaanisena kokeiluna, jolla pyritään ymmärtämään ja tutkimaan kaaosta.⁷⁵⁸ Pirjo Stähle määrittää kiinnostuksen kohdistuneen viime vuo-

755 Vrt. Burke 1941, 19.

756 Ks. Burke 1945, 23–25. *Substanssin* käsite Burken ajattelussa perustuu Baruch Spinozan filosofiaan ja on vastakkainen Aristoteleen filosofiselle substanssin käsitykselle. Spinoza esittää, että taide saa merkityksensä sen suhteesta ympäristöön. Spinozan ja Aristoteleen näkemysten välillä on vastakkaisasetelma: Aristoteleen mukaan olion merkitys on ”siinä itsessään” (”in itself”); Spinozan mukaan olion substanssi tai sen olemus tulee käsittää olion suhteena kaikkeen sen ympärillä (”nothing less than *the totality of all that exists*”). (Burke 1945, 25) Burke muotoilee John Locken esittämän näkökulman pohjalta: analysoitu tutkimuskohde saa merkityksensä verkoston kautta, joka paradoksaalisesti *on jotain mitä tutkimuskohde ei ole*. (Burke 1945, 23)

757 Emt., 23–25.

758 Ks. Aarnio 2008, 148: “[B]est and Kellner note that both quantum mechanics and chaos theory offer ‘a dynamic view of reality’ in which complexity and unpredictability appear as crucial features. [. . .] For them, such a vision is distinctively postmodern because it aims at reconciliation between the crucial elements of Newtonian and post-Newtonian paradigms of thought.”

sikymmeninä yleisten lakien, periaatteiden, symmetrian ja harmonian sijasta muutoksen luonteeseen, kehittymiseen ja radikaaleihin uudistusprosesseihin.⁷⁵⁹ Näitä maailmankuvallisia muutoksia Turkan kausi materialisoi.

Stephen Best ja Douglas Kellner määrittävät postmodernille aikakaudelle ominaiseksi pyrkimyksen ymmärtää yhteiskuntaa kaoottisten prosessien tilana ja luoda sellainen kokonaisvisio, joka pystyy sisällyttämään modernistis-newtonilaisen maailmankuvan systeemiteoreettiseen maailmankuvaan vain tietyissä suljetuissa ala-systeemeissä vallitsevana poikkeuksena, ei enää koko systeemissä.⁷⁶⁰

Turkan näyttelijäopiskelijan ruumiillisuuden esitys pystyi käyttämään hyväkseen Bestin ja Kellnerin määrittämää kulttuurista tarvetta tutkia systeemiteoriaa ja olla sitä määrittävä kommunikatiivinen merkki. Toisaalta ympäristön kehitys tuki samaa motiivia. Stählen mukaan nyky maailman kehitys on johtanut siihen, että ihminen on alkanut rakentaa yhteiskunnallisia mekanismeja, jotka toimivat yhtä kaoottisesti kuin luonnon nähdään toimivan. Esimerkiksi finanssimarkkinat, internet tai liikeneruuhkat käyttäytyvät kuin lintuparvi, joka järjestäytyy lentäessään eri muodostelmiin ilman ulkoista kontrollia, tai kuten ennalta arvaamattomasti muuttuva säätötila.⁷⁶¹ Kaoottisten finanssimarkkinoiden kaltaisilla järjestelmillä on ollut suuri vaikutus ihmisen kulttuuriin, jopa kumuloituvana, kuten Sennett on osoittanut. Pirjo Stähle on esittänyt, että Suomen yritykset ja julkiset organisaatiot ovat kasvavassa määrin joutuneet sopeutumaan yhä kaoottisemmaksi muuttuneeseen kilpailuympäristöön, minkä vuoksi ne ovat alkaneet soveltaa systeemiteorian paradigmoja oman toimintansa strategioiksi 1980-luvulta lähtien.⁷⁶² Mannermaan termein tämä kulttuurinen kiinnostus on *muutoshypeä*.⁷⁶³

Mannermaan mukaan Suomen yhteiskunnan rakenne muuttui 1980-luvulla ratkaisevasti, kun siirryttiin yhteiskunnan epävakaiseen evolutionaariseen kehitysvaiheeseen.⁷⁶⁴ Työpaikoilla ja talouselämässä on havaittavissa korrelaatiota työn olosuhteiden ja tieteellisen maailmankuvan välillä. Sosiaalisen kapitalismin työn

⁷⁵⁹ Stähle 2004, 3.

⁷⁶⁰ Best and Kellner 1997, 219: “[a] synthetic theory where reversibility and irreversibility, chance and necessity, dynamics and thermodynamics, entropy and evolution, natural selection and self-organization [. . .] are synthesized but in which the old paradigm applies only to certain closed subsystems of nature and in which chance, irregularities, and the dynamic movement of open systems are the rule rather than the exception.”

⁷⁶¹ Stähle 2004, 5.

⁷⁶² Emt., 1, 5 ja 9.

⁷⁶³ Mannermaa 2009, 20.

⁷⁶⁴ Mannermaa 1991, 240–241.

organisaatioissa ihanteena oli vakaus, ja tieteellisesti maailmankaikkeuden olemusta pidettiin vakaana. Epävakauteen ja epäjatkuvuuteen perustuva kaaosteoreettinen maailmankuva sitä vastoin on paradigmaattisesti erilainen kuin aiempi newtonilainen maailmankuva. Työpaikkojen toiminnan ja tieteellisen maailmankatsomuksen välillä näyttää olevan toistuvuutta, joka saattaa olla merkki kulttuurisesta korrelaatiosta. Näistä ilmiöistä rakentui Turkan kauden substanssi.

Kun Turkan kautta tarkastellaan retorisen identifikaation teorian näkökulmasta, se näyttää pystyneen mobilisoimaan teatterillisiä tapahtumia, jotka samastuvat 1980-luvun Suomen yhteiskunnallisiin tapahtumiin. Täten kauden näyttelijöiden voi tulkita edustaneen laajempia yhteiskunnallisia merkityksiä. Itseensä viitaten pystyi teatteriesitys materialisoimaan kaaosta, uudistumisprosesseja ja hallitsemattomia ilmiöitä. Organisaatiouudistus ja näyttelijäopiskelijoiden ruumiillisuus tarjosivat median ikonisina merkkeinä mahdollisuuden käsitellä kulttuurista kehitystä kommunikatiivisesti. Turkka onnistui tällä tasolla luomaan jokapäiväisen kokemuksesta esteettisen muodon ja pragmatisti John Deweyn määrittämän taiteen ihanteen mukaisen esityksen.⁷⁶⁵

Ruumiillisuus ja simultaaninen virtuaalisuus ovat leimallisia niille teatteritoiminnan muodoille, joiden on tulkittu 1900-luvun jälkipuoliskolla olleen osa kaaosteorian maailmankuvaa tutkivaa liikettä. Teatterintutkija Erika Fischer-Lichte (2008) on esittänyt, että 1960-luvulta lähtien teatterin nykyesitys on pyrkinyt ymmärtämään ja tutkimaan kaaosteoreettisia dynamiikkoja omassa toiminnassaan: yhteys kaaosteoriaan on nykyesityksen perustava motiivi.⁷⁶⁶ Fischer-Lichten mukaan myös yleisö on ollut 1900-luvun viimeisinä vuosikymmeninä valmiimpi hyväksymään kriittisen näkemyksen niistä agendoista, joilla rationaalinen järki ja valistuksen perintö olivat rajanneet maailmaa ja ihmisen olemusta koskevasta selityksestään.⁷⁶⁷ Turkan kauden teatteria ja Fischer-Lichten usein mainitsemia tutkimustapauksia, Marina Abramovičin 1970-luvun performansseja *Rhythm 0* (1974) ja *Lips of*

⁷⁶⁵ Vrt. Dewey 2005, 1.

⁷⁶⁶ Ks. Fischer-Lichte 2008, 206–207: ”Today, chaos theory or microbiology in particular bring home the fact that the world is “enchanted” and that it forever eludes the grasp of science and technology – probably to the advantage of humankind. [. . .] While this recognition has become prevalent in the sciences only towards the very end of the twentieth century, it has formed the underlying principle of art since the performative turn in the 1960’s.” Ks. myös Aarnio 2008, 148: “[B]est and Kellner note that both quantum mechanics and chaos theory offer ‘a dynamic view of reality’ in which complexity and unpredictability appear as crucial features. [. . .] For them, such a vision is distinctively postmodern because it aims at reconciliation between the crucial elements of Newtonian and post-Newtonian paradigms of thought.”

⁷⁶⁷ Fischer-Lichte 2008, 167–168 ja 206–207.

Thomas (1975) ja Joseph Beuysin performanssia, *Coyote. I like America and America likes me* (1974) yhdistää toisiinsa yritykset kohdata hallitsemattomuus, peruuttamattomuus ja ennustamattomuus. Tämä on manifestoitunut luonnon kohtaamisena esimerkiksi Joseph Beuysin *Coyote. I like America and America likes me* -performanssin kaltaisissa nykyesityksissä: Beuys sulkeutui reaalisen koojootin kanssa pieneen tilaan moneksi vuorokaudeksi.⁷⁶⁸ Serbialaisen Marina Abramovičin 1970-luvun performansseissa havainnollistui manifesti ihmisluonnon ennustamattomuuden kohtaamisesta. *Rhythm 0* -performanssissa Abramović antoi yleisölle luvan tehdä itselleen mitä tahansa käyttämällä esineitä, jotka Abramović oli asettanut näyttämölle, ja kun jotkut katsojat sitten tekivät hänelle suoranaista väkivaltaa, yleisö ajautui kriisiin.⁷⁶⁹ *Lips of Thomas* -performanssissa Marina Abramović vahingoitti reaalisenä persoonana omaa ruumistaan. Kun katsojat ymmärsivät, että taiteilija ei aikonutkaan lopettaa ja että hänelle saattaisi tapahtua peruuttamattomia vaurioita, niin hänet kannettiin näyttämöltä ja esitys loppui.⁷⁷⁰ Molemmissa Abramovičin performansseissa katsojien keskuudessa puhjennut kriisi johtui ainutkertaisen ruumiin ja esitystapahtuman ennakkoimattoman, hallitsemattoman ja peruuttamattoman luonteen suhteista. Turkan kauden teatterimuoto materialisoi rinnasteisella tavalla ennustamattomuuden, peruuttamattomuuden ja epäjatkuvuuden suhteen ruumiilliseen läsnäoloon. Turkan mediayleisö kriisiytyi samasta syystä kuin Abramovičin yleisö pelätessään, että näyttelijäopiskelijoille tapahtuisi peruuttamattomia vammoja. Yleisö kriisiytyi esitystapahtuman muuttuessa ennustamattomaksi ja hallitsemattomaksi. Turkan kauden toiminta siirsi makrokokoon saman prosessin kuin Abramovičin performansseissa.

Soveltamalla Fischer-Lichten Abramović-analyysia Turkan kauteen voidaan muodostaa malli yleisön aktiivisesta roolista Turkan kaudella. Fischer-Lichte analysoi Abramovičin performansseissa tapahtunutta merkityksen tuotannon mekanismeita autopoieettisena esittäjän ja yleisön suhteena. Tuloksin lähtökohtana olevat katsojien oivaltamat merkitykset eivät sijaitse havaituissa objekteissa; katsojat eivät tulkitse objektien sisältämiä merkityksiä hermeneuttisesti.⁷⁷¹ Sen sijaan katsojat luovat esityksestä merkityksiä autobiografisin assosiaatioin. Esityksen materialisoimat tapah-

⁷⁶⁸ Fischer-Lichte 2008, 101, 102.

⁷⁶⁹ Emt., 153.

⁷⁷⁰ Emt., 11.

⁷⁷¹ Ks. Fischer-Lichte 2008, 156–157: “The processes of generating meaning that operate with the help of self-referentiality and association, that oscillate between “symbol” and “allegory”, can thus hardly be described as a hermeneutic process aimed at understanding the performance. As the analysis shows, the generation of meaning instead affects the autopoiesis of the feedback loop. It actively partakes in the creation of the performance.”

tumat ilmenevät kuitenkin interventiona, jotka syrjäyttävät katsojan autobiografisen tulkinnan ajoittain. Lopulta katsojissa tapahtuu fuusio, jossa autobiografista merkityksen tuottamista ei voi erottaa esitykseen osallistumisen tapahtumasta.⁷⁷² Näin ollen esitystapahtumassa toteutuvaa merkityksen tuotantoa ei voi kukaan ennustaa eikä kontrolloida. Mekanismi on kompleksinen. Warren Weaverin (1948) määritelmän mukaan se ei käsitä vain yhtä, kahta tai neljää vaan lukemattomia muuttujia.⁷⁷³ Turkan kauden yleisösuhteen, merkitystuotannon ja tekijyyden mekanismit joukko- viestinnän aistitilassa olivat tällaiset.

Jos taideteoksen tekijää ei enää hyväksytä teoksensa kontrolloijaksi, on seurauksena modernistisen tekijäpainotteisen taidekäsityksen ajautuminen syvään kriisiin. Teosperustaisuuden puuttuminen korostuu Richard Schechnerin artikkelissa *The End of Humanism* (1982), jossa hän määrittää postmodernin edellyttävän luopumista siitä humanismin näkökulmasta, että ihminen on maailman mitta, ja sosiobiologisen (*sociobiology*) maailmankuvan omaksumista, jonka mukaan ihminen on suhteessa laajempiin systeemeihin – biologis-lääketieteellisiin, tuotannollisiin tai informaation virtauksiin.⁷⁷⁴ Näitä Schechner määrittää *todellisuuden ultimaatumeiksi* (*ultimate reality*). Schechnerin mukaan postmodernin teatterin muoto ja dynamiikka kuuluvat osana samaan liikkeeseen tietokonekielen ja ylikansallisten taloudellisten organisaatioiden kanssa.⁷⁷⁵ Molemmat piirteet, ruumiillisuus ja altistuminen aineettomille dynamiikoille, ilmenevät Turkan kauden teatterikäsityksessä. Toisin sanoen näyttelijäopiskelijan maailmasuhde vastasi systeemiteorian tapaa nähdä maailman ja ihmisen suhde. Myös Turkan kausi edusti taiteena sellaista, jota ei voinut määrittää taiteen

772 Ks. Ficher-Lichte 2008, 156: “[p]erception does not lead to an attempt to understand the performance but one’s identity and biography (Lorenzer 1970 and 1972). Such an attempt, too, will likely be disrupted as new phenomena appear in space and redirect the spectator’s perception – if at first only subliminally – from pondering themselves and their biographies back to the performance. [. . .] A theatrical element is perceived in its phenomenal being and physically affects the audience. Consequently, the process of constituting a fictive world is brusquely interrupted. In its place we find the “fusion” of perceiving subject and perceived object. The spectator submits to a stream of associations which may lead to further auto-biographical reflection. When the perception shifts once more to the order of representation, the causal chain of understanding and constituting the character cohesively is broken. The spectators will have to resume whenever their memory allows them to.”

773 Mannermaa 1991, 185.

774 Schechner 1982, 96: “Humanism measures all enterprise against the scale of what people can imagine and/or do; its motto is, of course, “Man is the measure of all things.” Humanism is a very arrogant, anthropocentric, expansionist, and high-energy ideology. Both capitalism and Marxism are humanist. Sociobiology is not humanist. Sociobiology sees the sources and limits of human action in genetic structures. Sociobiology is but one harbinger among many of the stability I’m talking about. Other harbingers are computer languages, multinational corporations, and postmodern performance.”

775 Emt., 96.

tekijä tai vastaanottaja vaan molemmat. Teatterin esittäjän merkitykset perustuivat suhteisiin tämän-ja-tuon välillä. Jos Joseph Beuysille kompleksisen tapahtuman esittämisen lähtökohta oli luoda suhde, jonka toinen osapuoli oli villieläin (kojootti), niin Turkalle hallitsemattoman suhteen toinen osapuoli oli 1980-luvun Suomen yhteiskunta. Turka houkutteli yhteiskunnan huomiota erilaisilla atraktoreilla kuten metaforisesti houkutellaan villieläintä ja loi suhteen jota ei voinut hallita.

Mediajulkisuuden näyttämöllä tapahtunutta reagointia Turkan kauden praksikseen sijoitettuihin performatiivisiin atraktoreihin voi määrittää systeemiteoreettisessa viitekehyksessä Kitty Zijlmansin käyttämällä taideteoreettisella termillä *follow-up*:

Only those [artworks] which find a 'follow-up', which gives rise to more communication, are successful; they are the art system's motors. In this framework of a differential communicative context, the utterance takes shape and its meaning lays, or rather, it is constituted in and by the communicative process itself – it is generated by that communication.⁷⁷⁶

Turkan teatteria erotti 1980-luvun Suomen muusta teatteritoiminnasta poikkeuksellisen voimakas palaute ja toiminnallisuus katsojissa ja kulttuurisissa kommentaattoreissa – *follow-up*. Tämä tekee Turkan kaudesta esimerkin systeemiteoreettisesta teatteritaiteesta, ja kyky synnyttää kommunikaatiota on systeemiteorian viitekehyksessä arvo.

Teatteritaide, joka rakentuu *follow-up*ille, ei ole aidoimmassakaan muodossa teos vaan *prosessi*. Turkan kaudella prosessi korostui sen suhteessa suurempaan ilmiöön, koko 1980-luvun Suomen muutokseen, joka myös on tulkittava prosessiksi. Prosessi näyttäytyy kauden esityksissä monina aspekteina aiheissa ja esitysmuodoissa. Tästä syystä modernistinen teoskäsitys ei sovellu Turkan kauden taiteen tulkinnan lähtökohdaksi.

Taiteen tulkinnan lähtökohtana *follow-up* tuhoaa modernistisen taiteen paradigman. Tämä johtuu siitä, että *follow-up* ei syntyäkseen tarvitse syvällistä ymmärrystä taiteesta, ilmiön voi tuottaa ymmärtämätön taiteen kuluttaja, käyttäjä. Käyttäjä-orientoitunut näkökulma on korostunut 2000-luvun Suomessa taide-keskusteluissa ja kulttuuripoliitikassa, esimerkiksi Juha-Pekka Hotisen mielestä taideteoksen tekijänoikeudet olisi

776 Zijlmans 2008, 10. Zijlmans viittaa tällä artikulaatiolla Luhmannin teoreettiseen näkemykseen.

poistettava, koska teoksen merkityksen luo lopulta taiteen käyttäjä, vastaanottaja.⁷⁷⁷ Tätä näkökulmaa voi kritisoida käyttäjä-subjektin idealisoinnista.⁷⁷⁸ Tämän idealisaation varaan jännittyy käyttäjä-käsitteen suggestiivisuus. Hotisen kommentti on kuitenkin merkittävä, koska se osoittaa, miten tärkeäksi taiteen kriteeriksi *follow-up* on muodostumassa nyky-Suomessa. Turkan kauden tekijyyden voidaan nähdä perustuvan *follow-up* -ilmiöön – piirre, joka tekee siitä ennakkotapauksen nykykehitykselle.

Follow-up rikkoo perinteisen teatteritaiteen merkityksen konseptit sekä tulkinnan että merkityksen välittymisen kannalta: taiteen merkityksen syntymiseen ja välittymiseen ei välttämättä edes tarvita taideobjektista tehtyä välitöntä havaintoa; siihen riittää vilkaisu yhdistettynä muulta taholta tulevaan tietoon, jolloin objekti yhdistyy välähdyksenomaisesti johonkin kontekstuaaliseen merkitykseen. Katsojalle tulkinta syntyy fragmentin suhteesta muuhun kontekstiin. *Follow-up* saa syntynsä attraktiosta, ja periaatteessa sen luo katsoja, kuluttaja, taiteen käyttäjä. Äärimmäisissä tapauksissa kuluttaja, jolla ehkä on jostain seikasta pelkkä mielikuva, tekee johtopäätöksen ja luo merkityksen, joka vastaa hänen tarpeeseensa juuri sillä hetkellä. Yhteiskunnalliset tarpeet luovat *follow-upin*.

Finanssimarkkinoiden merkityksenmuodostus on metafora tämänkaltaiselle taiteen tulkinnalle. Markkinoilla syntyy tiettyjä odotuksia ja tarvetta tietynlaiseen attraktioon, ja kun joku liikeyritys promotoi itseään odotuksia myötäilevällä tavalla, kuluttajat reagoivat. Turkan kauden koulutustoiminnasta tehty merkityksenmuodostus perustui tämänkaltaiseen prosessiin: suuri osa kommentoivista keskustelijoista ei ollut nähnyt yhtään opiskelijaesitystä eikä Turkan harjoituksia.

⁷⁷⁷ Hotinen, *Teatterikorkea* 1/2009.

⁷⁷⁸ Hotinen määrittää tulevaisuudessa (tai jo vuonna 2010) julkisuuteen astuvan taiteen käyttäjän ”vahvaksi käyttäjäksi”. Ks. Hotinen 2009, 54: [v]ahva käyttäjä on vastaanottajana hyvin kriittinen. Jos teos ei vastaa hänen vaatimuksiaan, hän hylkää sen nopeasti. [. . .] Toiseksi käyttäjä ei voi ryhtyä tekijäksi ilman valmiuksia. Taiteilijaa tarvitaan käyttäjän tukena monella tavalla, opettajana, opastajana, valmentajana tai konsulttina, tulkkina tai tukijana, teoksen osia toimittavana alihankkijana.” Mielestäni tekijänoikeuksien poistamisen jälkeen esiin astuvat käyttäjät eivät todennäköisesti ole vahvoja käyttäjiä. Tulevan käyttäjän vertauskuva on vuosina 2010–2011 Helsingin (ja Berliinin) katukuvassa toimiva mustalaismuusikko, joka soittaa hanurilla samaa kappaletta tunnista toiseen. Hän soittaa vasemmalla kädellä mitä sointuja sattuu, eikä päivienkään soittamisen jälkeen yritä korjata sointujaan. Häntä ei kiinnosta niinkään musiikki vaan raha. Tämä on mielestäni musiikin käyttäjän määritelmä. Katusoittaja ei ole vahva käyttäjä, häntä käytetään, ja manageri ottaa rahat pois päivän päätteeksi. Hän on käyttämisen ketjun pää. Väkivalta on käyttäjyyden kulttuurin keskeinen elementti. Jos tekijänoikeudet poistettaisiin kokonaan, yleistyisi käyttäjiin kohdistuva väkivalta mutta ei vahva käyttäjä. Tietenkin tätä väkivaltaa on jo olemassa yhteiskunnassa. Taiteen tekijät ja taide eivät nyky muodossaan innosta väkivaltaan siinä määrin kuin ehkä tulevaisuudessa, mutta toisaalta tekijänoikeuksista luopuminen on väkivaltaan usuttamista. Hotisen ennustama tulevaisuus voi olla reaalinen. Mutta taide etsii aina muotonsa, sillä siihen on nähdäkseni ihmisissä perustava tarve.

Follow-up ei syrjäytä taiteen arvottamisessa perinteisiä mittapuita. Voimakkaan *follow-upin* ovat synnyttäneet sellaiset taideteokset, jotka ovat myös perinteisessä mielessä ”hyvää taidetta”.⁷⁷⁹ Taiteen *follow-up* ei ole uuden kapitalismin kontekstiin rajautuva ilmiö vaan universaali. Osoittaakseni tämän käytän esimerkkinä ”hyvän taiteen” ja *follow-up* -ilmiön yhteydestä Konstantin Stanislavskin kertomusta hänen teatteriryhmänsä esittämästä Ibsenin *Kansanvihollisen* (1882) yleisösuhteesta Pietarissa 4.3.1901. Tässä esityksessä Stanislavski itse esitti tohtori Stockmannin roolia.

Vuonna 1901 Venäjällä vallitsi voimakas yhteiskunnallinen epätasapaino: tsaarin hallintoa vastustamaan nousi kapinallinen kansanliike, ja tsaarin sotilaat hyökkäsivät kapinoitsijoita vastaan. Teatteriyleisöllä, joka seurasi Stanislavskin roolityötä, oli ilmeisesti mielessään äskettäin Kazanin aukiolla pidetty mielenosoitus, jossa oli kuollut ihmisiä. Kun Stanislavski lausui viidennessä näytöksessä repliikkina ”Miehen ei pitäisi koskaan vetää parhaita housuja jalkaansa, kun lähtee taistelemaan vapauden ja totuuden puolesta”, yleisö suorastaan räjähti suosionosoituksiin, nousi seisomaan ja ryntäsi ramppiin ojentaen käsiään Stanislavskia kohti. Esitys oli keskeytettävä.⁷⁸⁰ Esityksen yleisösuhteessa tapahtui *follow-up* teatterin aktin ja simultaanisen yhteiskunnallisen tilanteen merkityksien vuorovaikutuksen vuoksi.

Teatteriseurue ei ollut tietoinen – ei myöskään Stanislavksi – yhteydestä näytelmän tapahtumien, sisällön ja senhetkisen poliittisen tilanteen välillä. Mutta myöhemmin Stanislavski tulkitsi, että yleisö oli yhdistänyt repliikin spontaanisti Kazanin aukion kuohuttavaan mellakkaan, jossa moni uusi puku oli repeytynyt vapauden ja totuuden nimissä. Tilanteessa tapahtui retorinen identifikaatio, jota Stanislavski itse erittelee seuraavasti:

Kenties juuri tämän näytelmän valitseminen ja roolien tulkitseminen juuri tällä tavoin vastasivat ihmisten intuitiivisesti yhteiskunnassa vallitsevaa mielentilaa ja maamme elinoloja: kansa odotti kiihkeästi sankaria, joka julistaisi pelottomasti hallituksen ja sensuurin tukahduttamaa totuutta.⁷⁸¹

779 Vrt. Halsall 2008, 196–206. Halsallin esimerkkejä *follow-up*’ia aikaansaaneista kuvataiteilijoista ovat muun muassa Harmenszoon van Rijn Rembrandt ja Andy Warhol. Pidän heitä hyvinä taiteilijoina. Tämä on tietysti näkökulmakysymys.

780 Benedetti 1993, 36.

781 Emt., 37.

Tapahtui siis *follow-up* -reaktio, jota samalla voi määritellä yhteiskunnalliseksi heilahdukseksi näyttämöllä tai toisaalta taiteellisen esityksen herättämäksi voimakkaaksi elämykseksi. Oliko tämä taidetta? Varmaankaan se ei sitä ollut Stanislavskille, sillä esittäjänä hän ei pyrkinyt siihen. Mutta entäpä jos joku pyrki vastaavaan prosessiin täysin tietoisesti ja onnistuisi herättämään vastaavanlaisen yleisön toiminnan? Voisiko esityksen silloin määritellä taiteeksi?

Tässä tapauksessa esitetty *ele* ja sitä seuraava yleisön *reaktio* voisivat olla taidetta, joka tietoisesti pelaa hallitsemattomalla dynamiikalla. Tällöin taiteen tekijätkään eivät voisi ennalta tietää, millainen esitys tulee olemaan. Taide paljastaisi itsensä ennalta arvaamattomasti tavalla, jota Stanislavski määritteli:

Minä en löytänyt näytelmän ”sanomaa”, se itse paljasti itsensä minulle.⁷⁸²

Stanislavskin tulkinnan mukaan *Kansanvihollisen* esityksessä merkittävä tekijä yleisön reaktion heräämisessä oli taiteen laatu. Stanislavski oli tehnyt rooliaan uskollisesti hänen näyttelijäntaiteensa ihanteelle. Jos hän ei olisi ollut taiteellisesti *autenttinen* näyttämöllä, eivät katsojien tunteet olisi heränneet. Varsinainen autenttisuus oli tapahtunut mellakan yhteydessä teatterin ulkopuolella. Johtopäätöksenä Stanislavski toteaa:

Sinä päivänä opin omakohtaisesti, kuinka suuri voima oikealla, autenttisella teatterilla on ihmisiin.⁷⁸³

Stanislavski kiteyttää yhdistelmän, jolla on tärkeä merkitys *follow-up* ‘in syntyy: taiteellinen laatu, jota edustaa näyttelijän autenttisuuteen pyrkivä esitys ja uskollisuus teatteritaiteelle, sekä sattumanvarainen kontekstuaalinen kulma, jossa tämä esitys on maksimaalisessa suhteessa yhteiskunnallisen kontekstin tapahtumiin. Laukaisijana vuorovaikutukseen voi toimia yksi repliikki. Teho joka vapautuu on maksimaalinen.

Äkillisesti syntyvää ennakoimatonta kontekstin ja esittäjän vuorovaikutusta, joka yllättäen *organisoi* *pysyvälouonteiseksi tilaksi*, on systeemiteoriassa analysoitu *lock-in*- ja *attraktori*- käsittein. Stanislavskin *Kansanvihollisen* esityksessä aktualisoitui

782 Benedetti 1993, 37.

783 Emt., 37.

systemiteorian termin määritely hetki, jolloin taiteenkuluttajissa jokin ”nakshti” ja tietty *attraktori* (*attractor*) sai kuluttajat performatiivisiksi jokseenkin järjestäytyneellä tavalla. Tämä hetki määritellään systemiteoriassa termillä *lock-in*.⁷⁸⁴ Periaatteessa *lock-in* liittyy sellaisten kompleksisten systeemien käyttäytymiseen, jotka eivät kuulu taidemaailman kontekstiin:

Dynamical systems of the self-reinforcing or auto catalytic type – i.e., systems with local positive feedbacks – in physics, chemical kinetics, and theoretical biology tend to process a multiplicity of asymptotic states or possible ‘emergent structures’. The initial starting state combined with early random events or fluctuations acts to push the dynamics into the domain of one of these asymptotic states and thus to select the structure that the system eventually locks into.⁷⁸⁵

Halsallin mukaan taidemarkkinat, galleriat ja monet muut ilmiöt toimivat taiteen historiassa tämän dynamiikan mekanismien mukaisesti. *Lock-in* tarkoittaa sitä, että kuluttajat alkavat vastata tiettyyn attraktoriin positiivisella palautteella (*positive feedback*). Positiivinen palaute voi tarkoittaa suosionosoituksia, myönteisiä kokemuksia, osallistumishalua tai teoksen ostamista tai teatteriesityksen toistuvaa kuluttamista. Se tarkoittaa myös sitä, että kuluttajien tekemät valinnat syrjäyttävät toiset vaihtoehdot ja muuttuvat pysyväluonteisiksi tiloiksi, joihin systeemi asettuu.⁷⁸⁶ Systeemin jämähdettyä tiettyyn tilaan sen käyttäytymistä ei ole helppo muuttaa, vaan valinta on peruttamaton.⁷⁸⁷ Esimerkkinä attraktoreista ja systeemin *lock-in* ‘istä pidetään taidemaailmassa galleristi Charles Saatchin toimintaa Englannissa 1980-luvulla ja hänen rooliaan nousevien kykyjen esiinnostajana. Saatchista itsestään muodostui kyvykäs attraktori, johon koko hänen kontrollissaan oleva taidemaailma uskoi. Julian Stallabrass on kritisoinut Saatchin toimintaa siitä näkökulmasta, että siinä taide alistettiin kulutusobjektiksi:

Art objects are near-perfect commodities: lacking the complications of usefulness, they are pure tokens of exchange, their value based on opinion

784 Halsall 2008, 74.

785 Arthur 1988; Halsall 2008, 75.

786 Lewin 1992, 20: “Most complex systems exhibit what mathematicians call attractors, states to which the system eventually states, depending on the properties of the system.”

787 Halsall 2008, 80.

alone. Yet the power of their exchange value is taken for an aesthetic charge. . . Money is the necessary and often the sole *raison d'être* of the gallery system.⁷⁸⁸

Videokasettimarkkinoilla 1970-luvulla tapahtuneessa globaalissa kilpailussa *lock-in* ilmeni siten, että kuluttajat valitsivat VHS-formaatin, vaikka Betamax-formaattia pohdittiinkin parempana vaihtoehtona. Kuluttajien valinnassa tapahtui *lock-in*, ja sen jälkeen Betamaxin kulutus väheni ratkaisevasti.⁷⁸⁹ Tulee mieleeni, että Suomen teatterimaailman kontekstissa tietynlaista *lock-in*ä edustaa toistuva ilmiö: katsojien ja teatterikriitikkojen suosiossa on useimmiten yksi teatterintekijä kerrallaan, ja kun *lock-in* kohdistuu toiseen teatterintekijään, edellinen menettää sen. Tätä ilmiötä on populaaristi kuvattu ”yhden totuuden käytännöksi”.⁷⁹⁰ Turkka oli nimekkäänä teatterintekijänä ollut attraktori jo 1970-luvulla, mutta Hanna Suutelan mukaan kuitenkin vain teatterin pienemmässä piirissä. Teatterikorkeakoulun kaudella yleisön huomion ja suosion lukitsivat yhteiskunnalliset rakenteet, joita kausi materialisoi toiminnoissaan, yhteiskunnallisten rakenteiden ollessa attraktoreita. Toisaalta Turkan persoona vaikutti myös attraktorina vastaavalla tavalla kuin 1970-luvulla.⁷⁹¹ Stanislavskin *Kansanvihollisen* esityksessä vuonna 1901 vallankumoukseen yllyttävä ele yhdistettynä Stanislavskin näyttelijäntyön autenttisuuteen ja laatuun muodostui attraktoriksi, joka sai yleisön suunniltaan.

Sergei M. Eisenstein sovelsi teatteriteoreettisessa esseessään *Montage of Attractions* (1923) attraktori-käsitettä teatterin esteettisiin elementteihin. Eisenstein käytti termiä *attraktio* (*attraction*), mutta tulkitseen hänen tarkoittaneen samaa kuin Halsall

788 Stallabrass 1999, 80.

789 Halsall 2008, 75.

790 Heikki Luostarinen ja Turo Uskali (2006) tulkitsevat ”yhden totuuden maa” -metaforaa Suomen olosuhteissa valtaan viittaavasta näkökulmasta, joka tuottaa keskusteluja rajoittavia tekijöitä. Itse tulkitseen ”yhden totuuden maa” -metaforan osittain Luostarisen ja Uskalin tavalla valtaan kytkeytyvänä, ja keskustelun järjestäytymistä voi osittain pitää suomalaisen kansankulttuurin yhdenmukaisuuden tavoittelemisen taipumuksena eli kansasta itsestään lähtevänä tarpeena, joka Suomessa on historian kautta opittu hyvänä ja varmana kollektiivisen toiminnan piirteenä. Tähän viittaavat myös sosiologi Martti Siisiäisen (1998, 221) näkökulmat suomalaisen kollektiivisen toiminnan ankkuroitumisesta historialliseen perintöön. Ks. Luostarinen & Uskali 2006, 190: ”Journalismin dialogisuus liittyy kysymyksiin, joihin usein viitataan toteamalla, että Suomessa ei ole kunnan keskustelua tai että se on ”yhden totuuden maa”. [. . .] ”Yhden totuuden maa” saattaa viitata yhtäältä eliittien tapaan ja mekanismeihin rakentaa sisäinen konsensus tärkeissä kansallisissa kysymyksissä. Toisaalta sillä voidaan tarkoittaa myös median keskinäistä yhdenmukaisuutta ja tapaa karsia vaihtoehtoiset tai valtavirralla vastakkaiset näkemykset pois julkisuudesta.”

791 Suutela 2006, 57–58.

attraktori-käsitteellään.⁷⁹² Eisensteinin mukaan jokainen produktion osa – valot, äänet, liike, ja myös älylliset ja psykologiset elementit – voi olla teatterin ”aggressiivinen aspekti”, joka ohjaa katsojaa tiettyyn suuntaan ja aikaansaa emotion, ja teatterintekijän tulee matemaattisesti kalkuloiden aiheuttaa katsojille näiden avulla emotionaalisia shokkeja.⁷⁹³

On relevantti mahdollisuus, että Turkka tavoitteli samankaltaista kombinaatiota kuin mitä tapahtui Stanislavskin *Kansanvihollisen* esityksessä. Korkeatasoisen teatteritaitteen ja juuri oikean kontekstuaalisen kulman yhteisvaikutus voisi olla teatteritaitteen uudenlainen muoto.

Miten tämän muodon voi määrittää? Voiko sen purkaa elementeiksi, jotka ovat tärkeitä yhteiskunnallisen heilahduksen syntymiselle? Teatterin käyttämän attraktorin täytyy vastata riittävän monen subjektin yhteiskunnalliseen tarpeeseen, pystyäkseen aiheuttamaan ison joukon lukkiutumisen itseensä. Yhteiskunnalliset tarpeet ovat keskeinen kriteeri, kun määritellään Turkan kauden attraktoreiden kontekstuaalisuutta: jos joku attraktori aiheutti katsojien lukkiutumisen tiettyyn ilmiöön sosiaalisessa kontekstissa, niin sitä voisi pitää validina todistuksena siitä, että vastaava attraktori toimi samoin myös Turkan kauden esityksessä. Poikkeuksellisen kiinnostuksen Turkan koulutustoimintaa kohtaan voi siis tulkita johtuneen attraktoreista, jotka olivat aktivoineet subjekteja jo aikaisemmin 1980-luvun Suomen yhteiskunnallisessa kontekstissa. Turkan koulutustoiminta ei synnyttänyt attraktoreita vaan materialisoi niitä aineellistaessaan sosiokulttuurisia rakenteellisia toimintoja, joita yhteiskunnassa muutenkin toteutettiin. Turkka käytti samoja attraktoreita kuin uusi kapitalismi ja uusliberalismi mutta myös niitä, joita edustivat 1970-luvun lopulla esiin nousut varhainen ekologinen liike ja muut uudet yhteiskunnalliset liikkeet.

Attraktoreiden piti välttämättä olla sellaisia että ne herättivät yleisön palautteen (*feedback*). Esittävyuden muotojen ekspansio yli teatterin perinteisten rajojen tuskin

792 Näkemykseni on, että Eisensteinin teoriassa on muiltakin osin tavattoman paljon yhteensopivuutta systeemiteorian näkemyksiin ja samojen tai samankaltaisten termien käyttöä.

793 Ks. Carlson 1984, 356: “[I]n the essay “Montage of Attractions”, written for his [Eisenstein’s] production of an Ostrovsky play in 1923, he states that the objective of “every utilitarian theatre” is “to guide the spectator in the desired direction.” Every part of the production – color, sound, and movement as well as intellectual and psychological elements – must be considered in terms of this objective. [...] Instead of building up a self-contained illusion of reality, the production will be composed of an assemblage of “attractions”. An attraction is “any aggressive aspect of the theatre; that is, any element of it which subjects the spectator to a sensual or emotional impact.” Further, these must be “experimentally regulated and mathematically calculated to produce in him certain emotional shocks.” Myös: Eisenstein 1970.

olisi onnistunut, elleivät näyttelijäopiskelijat olisi tunteneet saavansa positiivista palautetta monelta suunnalta. Palautteen ehtona ei välttämättä ole se, että attraktori sinänsä koetaan myönteiseksi, vaan että sen esille tuonti vaikuttaa katalysoivasti. Myös kaoottiset dynamiikat saattoivat olla attraktoreita, joka herättivät sekä tekijöiden että yleisön kiinnostuksen. Niitä materialisoitui kumuloituvalla tavalla 1980-luvun Suomen yhteiskunnassa ja edelleen 2000-luvun Suomessa. Niistä haluttiin tietoa.

Sekä 1900-luvun alku Venäjällä että 1980-luku Suomessa olivat epästabiileita yhteiskunnallisia vaiheita, joihin voi liittyä yhteiskunnallisen heilahduksen synty, kuten systeemitoreettinen ja evolutionaarinen tulevaisuudentutkimus ovat osoittaneet. Sama korrelaatio näyttää pätevän myös teatterintutkimuksen kontekstissa.

5 Uuden retoriikan näkökulma virtuaalisen tilan teatteriin

5.1 Attraktoreiden ja uusien näyttämöiden retoriset aspektit

Turkka oli aikaisemminkin 1960–1970 -lukujen urallaan käyttänyt yhteiskunnallisia attraktoreita teatterissaan; voi jopa sanoa, että Turkka erosi tässä mielessä suomalaisista teatterintekijöistä. Hänen teatterinsa jakautui aina kahteen näyttämöön, varsinaiseen näyttämöön teatterissa ja näyttämöön yhteiskunnallisessa keskustelussa, jonka aktivoivat teosten estetiikkaan sijoitetut attraktorit. Tämä selittää Turkan spesifisen kulttuurisen laadun: sitä on aina seurannut kahtiajakautuneiden rintamien diskurssi, kiista (*strife*). Aiemmin systeemiteoreettisesta näkökulmasta käsittelemääni teatterin murtautumista virtuaaliseen aistiavaruuteen on syytä tarkastella myös uuden retoriikan, erityisesti Kenneth Burken (1941, 1945, 1950, 1989) termin: retorisenä esi-tyksenä.⁷⁹⁴

Turkka pystyi hyvin kontrolloimaan virtuaalisessa mediatilassa syntyneitä merkityksiä. Hänen voi tulkita käyttäneen attraktoreita, joiden vaikutusta hän oli voinut tutkia yhteiskunnallisessa toiminnassa ennen niiden soveltamista teatteriin. Hän oli voinut havaita, että tietyt attraktorit olivat synnyttäneet kiistan, joka oli jakanut yhteiskunnalliset subjektit kahteen rintamaan. Tällaisen attraktorin aiheuttaman yleisön käyttäytymisen voi ennustaa tietyn sosiologisen ennakkotapauksen perusteella. Uuden kapitalismin metaforat, joita lanseerattiin 1980-luvun alun Suomessa, olivat tämän strategian päivitetty versio: retorisuuden olennainen piirre – toinen oli 1980-luvun Suomessa uuden kapitalismin sanaston käyttö vaikutuksen välineenä – *konflikti*, oli näkyvissä 1980-luvulla, kun vähittäinen pörssiin ja markkinatalouden vapauttaminen herättivät suomalaisissa uuden arvomaailman kritiikkiä. Kansa alkoi jakaantua uuden kapitalismin kannattajiin ja vastustajiin. Tässä on nähtävissä retorisen kansankokouksen muoto, sekä kiista että konflikti, jotka olivat olemassa jo ennen Turkan kauden teatteritoimintaa, kuten myös niiden syy, historiallinen epäharmonia.

794 Vrt. Summa 1996, 55: ”[Kenneth Burken mukaan retoriikan] [k]autta ymmärretään ei-harmonisiin suhteisiin liittyviä inhimillisen toiminnan muotoja.” Emt., 57: ”Burken projektissa retoriikka on ihmisten tai ihmisryhmien välisiin ristiriitatilanteisiin liittyvä ilmiö, joka äärimuodoissaan on lähempänä konfliktia kuin järjestäytyntä toimintaa. Retoriikka on olemukseltaan ei-harmonisten tilanteiden ilmiö.”

Turkan aiempi versio vastaavasta asetelmasta ilmeni hänen ohjauksissaan 1970-luvulla erityisesti Hannu Salama -dramatisoinnin *Siinä näkijä, missä tekijä* esityksessä. (1976). Se reflektoi maailmankuvallista yhteiskunnallista kehitysvaihetta 1970-luvulla, jossa vasemmistolaisen puoluepoliittisesti artikuloineen liikkeen delegitimaatio alkoi. Se oli kietoutunut samanaikaisesti tapahtuneeseen systeemiteoreettisen maailmankuvan esiinnousuun. Salama käytti romaanissaan suomalaisen kommunistisen liikkeen metaforana omaa sukuaan ja sen 40-vuotista historiaa tavalla, jossa kommunistinen aate ja suvun arkielämä sekoittuivat toisiinsa, ja niistä tuli toistensa metaforia. Attraktorina toimi puoluepoliittisen ideologian ja arkielämän praksiksen rinnastaminen – samanlainen suhde kuin 1980-luvulla virtuaalisen uuden kapitalismin retoriikan ja ruumiillisuuden rinnastus.

Salaman romaanissa ja Turkan esityksessä kommunistien arkipraksis ei vastaa puolueen suomalaisesta kommunistista julkituomaa kuvaa; kuvauksen poliittinen kärki oli näyttää uskottavasti, ettei vasemmistolainen puoluekoneisto kohtaa arki-subjektin todellisuutta ja tarpeita, vaan että poliittiset johtajat näyttivät Pispalan kommunistisen yhteisön näkökulmasta pettäneen kansan. Turkan esityksen kuvausta pidettiin lehdistössä ja teatterikritiikeissä laajana sosiaalisena panoraamana Suomen kommunistien elämästä, uskottavana ja vakuuttavana siinä määrin, että sen luoma kuva vasemmistolaisen puoluepolitiikan rappiosta vaikutti aidolta. Praksiksen esitys kyseenalaisti puoluepoliittisen ideologian. Esityksen retorinen attraktori oli siis kahden näyttämön rinnastus.⁷⁹⁵ Kun vasemmistolaisen liikkeen kehitys oli jo aikaisemmin herättänyt kiistaa sen kannattajien piirissä, oli todennäköistä, että myös esitys herättäisi rinnasteisen, lähinnä poliittisen kiistan. Näin myös tapahtui.

Turkka määritteli *Aiheita*-romaanissaan (1983) näyttämöllisen esitystrategiansa, jossa näyttämö rakentuu sosiologisista arvoista ja normeista. Tälle näyttämölle sijoitettu toimija ja hänen näyttämöllinen aktinsa määräytyvät merkityksiltään sen mukaan, miten ne ovat suhteessa sosiologiseen näyttämöön:

Yleisesti luullaan että tunteet ovat alkuperäisiä ja välittömiä. Olen toista mieltä. Tunteet seuraavat arvoja. Näet miehen repivän kukkia puistossa ja suutut. Kuulet

795 Vrt. Kytömaa 1993, 43: ”Turkan kyky sulauttaa yhteen voima ja vastavoima havainnollistuu [Hannu Mäkelän *Voimamiehen*] käsiohjelmassa esiintyv[ä]ss[ä] Turkan komment[issa]: ”halu löytää itselleen tausta, joka velvoittaa enempi kuin itse pystyisi.” Kytömaan havainnot osoittavat Turkan käyttäneen toimija-konteksti asetelmia teoksellisesti *Voimamiehessä* monella tasolla. Ks. Emt., 43: ”Samoin teatteriperinteet [konteksti] voivat muodostaa sekä esitystä [toimija] lamauttavan että sitä ruokkivan voiman. Yhteisön ja Voimamiehen (perinteen) taustat ovat koko ajan läsnä esityksessä. Kuoro ilmentää niitä toimimalla kriitikon sanoin ”elävänä kulissina, suurena yleistäjänä” Vrt. Marttila *Iltä-Sanomat*, 18.2.82.

että hän vie niitä äitinsä haudalle ja liikutut. Tunteet tulevat perässä, ei niitä voi uudistaa. Ne uudistuvat kun arvoja luodaan ja moraalialia uusitaan.⁷⁹⁶

Siinä näkijä, missä tekijä -esitykseen sijoitettuna attraktorina vasemmiston arkielämä olikin kuin ”kukkia repivä mies”, josta yhdellä katsojalla oli eri mielipide kuin toisella, riippuen siitä, miksi ja millaiseksi näyttämö tulkittiin. Katsomossa syntyi alkuperäisiä vastakkaisasetelmia vastaava kiista, joka oli perustaltaan kiista näyttämöstä, joka esitti kommunismista kaksi mahdollisuutta, arkiikäytännön ja ideologisen näyttämön. Kiistaa voi Burken termein määrittää esteettisesti ”asenteiden tanssiksi”.⁷⁹⁷ Teatterikorkeakoulun praksiksen performanssissa systeemitheorian metaforat, epätasapaino, kasvu, heilahdus, näyttäytyivät kahdella näyttämöllä: niitä tukevassa retoriikassa ja ruumiillisen subjektin arkielämän näyttämöllä.

Näyttämön luomisen dramaturgiasta voi johtaa turkkalaisen teatterin retorisen kyvyn manipuloida yleisön tulevia reaktioita määrittämällä, mikä on *näyttämö*: tarkastellaanko siinä asioita ideologisesta vai arkielämän näkökulmasta.⁷⁹⁸ Kyse on siitä, mitä yleisö tietää, mitä ei. Tästä näkökulmasta Turkan ylikorostunut mediaretoriikka alkaa näyttää perustellulta: kyse oli näyttämön kehystämisestä julkisesti eli sen määrittämisestä, mistä näkökulmasta Teatterikorkeakoulun praksista tuli tarkastella, informaation ’syöttämisestä’ 1980-luvun Suomen mediakuluttajille. Näin ollen Turkan vuoden 1982 linjanvetopuheessa esittämät kontekstuaaliset väitteet eivät olleet vain teatterin reflektiota vaan aktiivista ja informatiivista näyttämöllisen näkökulman ja näyttämön rakentamista – siis teatteria.⁷⁹⁹

796 Turkka 1983, 20.

797 Burken mukaan toiminnan tapa ilmentää subjektin asennetta ja myös psykofyysinen elekieli. Burken mukaan subjektin tapa kävellä ja hänen kirjoituksensa voivat ilmentää samaa asennetta, ”asenteen tanssia”. Ks. Burke 1941, 9: ”The symbolic act is the *dancing of an attitude*.” Ks. Emt., 10–11: ”Do we not glimpse the labyrinthine mind of Coleridge, the *puzzle* in its pace, ”danced” in the act of walking [. . .] [s]omething so ”practical” as a bodily ailment may be a ”symbolic” act on the part of the body, in this materialization, *dances* a corresponding state of mind.” Katsojien kiistassa ”tanssivat asenteet” monilla tasoilla.

798 Johdan Josette Feralin (2002) *teatterillisuus* -käsitteestä, Kenneth Burken (1945) dramatismin teoriasta ja Bruce McConachien (2005) dramatismi-tulkinnasta tulkintani *näyttämö*- että *teatteri* -käsitteistä ja missä suhteessa nämä ovat *näkökulma* -käsitteeseen. Ks. väitöstyön johdanto s. 34–37.

799 Ks. Feral 2002. Vrt. seuraavat Kaarina Kytömaan (1993) määritelmät ”esille tuonnista” ja ”kehystämisestä” *teatterillisuutena* Turkan *Voimamies* -ohjauksessa (1982): Vrt. Kytömaa 1993, 42–43: ”Keir Elamin [1991, 18] käsitteen ”etualalle tuonti” tai ”kehystys” (*framing*) avulla on mahdollista etsiä sovituksesta lisää nimenomaan Turkalle tyypillisiä [. . .] piirteitä. Kehystyksen avulla ohjaaja saa huomion kohdistetuksi haluamaansa nimenomaiseen asiaan. Yleensä hän protagonistia vetää näyttämöllä enimmäin huomion puoleensa, mutta nyt Turkan etualalle tuoma Nuori väki horjuttaa tätä autonomisoitunutta käsitystä. [. . .] Juuri teatterillisuutta Turkka tässä esityksessä näyttää etsineen kiinnittäessään katsojan huomiota koodiin niin monin eri tavoin.”

Turkka kehysti Teatterikorkeakoulun kauden alusta asti manifestoimalla 1980-luvun Suomen rakennemuutoksessa ja uudessa kapitalismissa käytettyä retoriikkaa ja rinnastamalla oman toimintansa tähän yhteiskunnalliseen kehitykseen. Turkka pyrki luomaan manifestin kautta *Siinä näkijä missä tekijä* -esityksen asetelman: yleisön piti tiedostaa esityksen aiheen olevan yhteiskunnallinen, kollektiivinen ja ajankohtainen prosessi, jota ei ole loppuunsaatettu. Koska tämän Salama-esityksen ydin oli, että siinä rinnastettiin toisaalta poliittisen liikkeen aatteellinen maailmankuva ja sen retoriset metaforat ja toisaalta arkielämän subjektien maailmankuva ja sen toiminnalliset metaforat, myös Turkan kauden praksiksessa täytyi sanoilla olla tunnistettava uuskapitalismille ominainen luonne. Ideologisen manifestin täytyi materialisoitua esityksessä. Tehtävä oli luultua vaikeampi: *Siinä näkijä, missä tekijä* -esitystä katsova yleisö tiesi ja tiedosti vasemmistolaisen ja kommunistisen liikkeen olemuksen ja tilanteen – mutta 1980-luvun suomalaiset eivät olleet yhtä tietoisia uuden kapitalismin ja uusliberalismin esiinnoususta. Manifestin tehtävä oli informatiivinen, sen tuli palvella esityksen tarpeita. Turkka joutui ensin rakentamaan yleisölleen tietoisuuden uudesta kapitalismista, ja vasta sen jälkeen hän saattoi tehdä siitä teatteria. Tästä näkökulmasta Turkan uupumaton tiedotus mediassa ja lausuntojen yhteiskunnallinen sisältö ovat Teatterikorkeakoulun kaudella perusteltuja teatteritoiminnan osia. Turkan täytyi ensin rakentaa silloisen ajankohdan ideologinen näyttämö ja vasta sen rinnalle oma praksiksen näyttämönsä. Näyttämöiden antagonismi herätti kahdensuuntaista performatiivisuutta ja toimi retorisenä attraktorina. Mediajulkisuudessa reagoitiin kaksijakoisesti Turkan kauden praksiksen esiin tuomaan näkemykseen epätasapainosta, kasvusta ja heilahduksista toiminnan metaforina. Näin ollen attraktorista syntyi kiista, ja se puolestaan materialisoi kamppailun asianomaisen yhteiskunnallisen liikkeen olemuksesta, suunnasta ja merkityksistä.

Uuden retoriikan näkökulmasta uuden kapitalismin esitys laajeni spatiaalisesti ja ajallisesti yli teatterin perinteisten kontekstien tavalla, jota voi määrittää Burken samastumisen (*rhetorical identification*) ja symbolisen toiminnon teorioiden kautta.⁸⁰⁰ Näiden mukaan *autonomiset* elementit taiteessa tai yksilön toiminnassa samastuvat vastaaviin elementteihin laajoissa yhteiskunnallisissa ilmiöissä.⁸⁰¹ Varsinkin jos voi havaita tiettyjen elementtien toistuvuuden tilastollisesti sosiaalisessa kontekstissa ja taiteessa niitä voi pitää tietyn kulttuurisen ja yhteiskunnallisen ilmiön merkitsi-

800 Burke 1941, 18 – 19.

801 Ks. samastaminen Kenneth Burken retorisen identifikaation ja symbolisen toiminnan teorioiden viitekehyksessä: väitöstyön johdanto, s. 37–39. Ks. Burke 1950, 20–21; Burke 1941, 18–19.

jänä (*symbolic action*). Burken näkökulmasta taide on toimintaa, eikä tiettyjen elementtien esitys näyttämöllä ole vain esitys vaan elementtien yhteiskunnallisen merkityksen tuottamista sosiaalisessa esityskokemuksessa. Burken mukaan elementtien näyttämöllinen käyttö samastuu yhteiskunnallisiin motiiveihin, ellei esitys julkituo eroa tähän käyttöön.⁸⁰² Yleisö ottaa väistämättä kantaa näihin yhteiskunnallisesti laajempiin elementteihin, yhtyy niihin tai sanoutuu niistä irti.

Määrittelen retorisen esityksen Turkan omin termein, *edustamisen* käsitteen kautta. Tämä oli Turkalle keskeistä: teatteri edustaa, esittää, esittäessään villitsee tai jakaa yleisön samastuessaan edustettavaan: ”Siinä teatterissa, joka nykyään voisi yleisönsä vangita, käsite rooli on vanhentunut. Roolin tilalla on edustaminen.”⁸⁰³ Edustamisen näkökulmasta Turkan Teatterikorkeakoulun kauden esitys 1980-luvun uudesta kapitalismista ja systeemiteoreettisesta maailmankuvasta ilmeni niitä edustavien prosessien ja metaforien tekemisenä näyttämöllä – tekemiseen verkostoituneiden merkitysten edustamisena. Merkityksen muodostamisen mekanismi toimi siten, että yleisö tunnisti näyttämöllä esitetyt seikat, prosessit ja metaforat näyttämöllä sekä niiden kytkennän yhteiskunnalliseen todellisuuteen. Yleisö tulkitsee niiden esittämisen puheenvuorona ja kannanottona yhteiskunnalliseen ja muuhun näyttämölliseen kontekstiin, jossa näyttämötoiminta edusti yhteiskunnallisten diskurssien elementtejä.

Systeemiteoreettisten ja uuden kapitalismin metaforien esityksen välittyminen tulee ymmärrettäväksi Burken retorisen identifikaation kautta: yleisö ymmärtää näyttämöllä taiteen näennäisesti riippumattomien elementtien ja prosessien kytkennän yhteiskunnalliseen todellisuuteen ja tunnistaa ja tulkitsee elementit todellisuutta *edustaviksi*. Ja jos osa yleisöstä yhtyy siihen, mitä edustetaan ja osa ei, saattaa tästä syystä syntyä kansankokoukselle ominaisia aktiivisia tai aggressiivisia reaktioita. Nämä voivat koskea sekä esityksen aiheena käytettävää aineistoa että esittämisen aktia ja ottaa kantaa joko puolesta tai vastaan. Kiista voi tapahtua esityksen ja yleisön välillä tai yleisön jäsenten kesken, joko esityksen ollessa käynnissä tai jälkeinpäin. Se saattaa koskea myös esittäjiä, esitetyn aineiston ja esitysaktin oikeudellisuutta, eettistä

802 Burke yhdistää sosiaalitieteiden tilastotieteellisen tarkastelutavan taiteentutkimukseen; metodologisesti symbolinen ja tilastollinen ovat hänelle sama asia. Yksi novelli ei ole tilastollisesti merkitsevä määrittämään laajempaa kulttuurista kontekstia. Mutta jos eri kirjailijoiden tuotannossa ilmeni sama ja samanaikainen toistuva aihe niin niiden voisi katsoa edustavan tilastollisesti jotakin yhteistä sosiaalista trendiä.

803 Kantonen, *Teatteri*-lehti 10/82. Retorisen edustamisen voi tulkita teatterilliseksi, jos sitä kehystämässä on Margaret Wilkersonin (1992, 239) termein selittävä viitekehys, joka johdattaa yleisöä sosiaaliseen ja kulttuuriseen tutkimukseen yleisön omasta toiminnasta; ja jos ”edustaminen” ilmenee Marvin Carlsonin (2006, 299) termein tiedostettuna esilletulona ja -panona.

merkitystä, tarkoituksenmukaisuutta. Tätä kautta esitys ja sen luoma kiista ottavat kantaa yhteiskunnalliseen tilanteeseen, ja esitys muuttuu kiistassa argumentatiivisesti esittäväksi premissiksi.

Esitys kasvaa yleisön reaktioiden kautta myös sosiaalisesti toiminnaksi. Esityksen aikakäsitys laajenee: esittäjät voivat esittää julkisuudessa performatiivisia ilmoituksia jo ennen itse esitystä, ja yleisö voi ottaa kantaa näihin ilmoituksiin performatiivisesti, jolloin esitys laajenee jo ennen varsinaista näyttämöesitystä tapahtuvaksi. Kyseessä on kokonaisesitys, josta varsinainen näyttämöesitys on yksi osa. Esittäjiä on yhtä monta kuin performatiivisia toimijoita.

5.2 Suomen yhteisöllisyyden pysyvälaatuiset viitekehykset Turkan kauden ruumiillisuuden esityksessä tarkasteltuna Risto Alapuron institutionaalinen perintö -käsitteen ja 1950–1960 -lukujen kirjasotien kautta

Turkan kauden teatterillisuutta ja sen kulttuurisen vastaanoton retoriikkaa ei voi ymmärtää ottamatta huomioon sen suhdetta pysyvänlaatuisiin yhteisöllisiin kollektiivista toimintaa määrittäviin sääntöihin, joita 1980-luvun Suomessa yhä oli vallalla, kun se muuttui rakenteellisesti uuden kapitalismin suuntaan. Nämä sosiaalista järjestystä koskevat säännöt ja käsitykset eivät olleet mistään yhteiskunnallisen kehityksen jaksosta riippuvaisia. Niitä voi määrittää jo perimätiedon mukaan suomalaisten mielenmaisemaan ankkuroituneiksi piirteiksi. Mannermaan mukaan tällaisia viitekehyksiä tarvitaan, jotta ”ihmisten päät pysyisivät kasassa” tietoyhteiskunnan ”muutoshypessä”.⁸⁰⁴ Ne kuuluvat Kenneth Burken uuden retoriikan taiteentulkinnassa toiminnan tavan (*agency*) alueelle. Burke pitää toiminnan tapaa yhtä tärkeänä tai-

804 Mannermaa 2009, 20.

teellisen ilmaisun elementtinä kuin tekoa, tekijää, teon tarkoitusta tai näyttämöä.⁸⁰⁵ Toiminnan tapaa määrittävät viitekehykset voivat olla turvallisuutta tuottavia, mutta myös repressiivisiä. Kapina asenteita ja henkistä aktiviteettia määräviä kehyksiä vastaan oli Turkan kauden yksi sosiaalinen substanssi.⁸⁰⁶ Turka oli 1960–1970 -lukujen urallaan kapinoinut näitä kollektiivisia viitekehyksiä vastaan, ja tämä kapina siirtyi myös Teatterikorkeakouluun.

Tällaisen järjestyksen merkitys Turkan kauden maaperänä (*stance*) valottuu näkökulmasta, että Turkan kauden voi tulkita kuuluvan useista samansisältöisistä (*consubstantial*) tapauksista koostuvaan pitkäkestoiseen tapausten sarjaan suomalaisessa kirjallisuudessa ja teatterissa, sarjaan, joka on rikkonut sen viitekehyksiä. Nämä tapaukset näyttävät aiheuttaneen suurimmat skandaalit Suomen sodanjälkeisessä taiteessa. Ne ovat synnyttäneet kulttuurisen vastaanoton tavan, joka toistuu samankaltaisena 1950-luvulta 2000-luvulle.⁸⁰⁷ Vastaanotolle on tunnusomaista taiteeseen ja sen tekijöihin kohdistuva julkinen painostus.

Pekka Tarkan (1966) tutkimuksessa Suomen 1950- ja 1960-lukujen *kirjasodista* on määritelty kulttuurista palautetta, jonka Salaman *Juhannustanssit* (1963) ja Paavo Rintalan *Sissiluutnantti* (1962) herättivät tavalla, joka osoittaa niiden laajenneen yleisön performatiiviseksi toiminnaksi:

805 Burke 1945, xv: "What is involved, when we say what people are doing and why they are doing it? [. . .] We shall use five terms as generating principle of our investigation. They are: Act, Scene, Agent, Agency, Purpose. In a rounded statement about motives, you must have some world that names the *act* (names what took place, in thought or deed), and another that names the *scene* (the background of the act, the *situation* in which it occurred); also, you must indicate what person or kind of person (*agent*) performed the act, what means or instruments he used (*agency*), and the *purpose*. [. . .] [b]e that as it may, any complete statement about motives will offer some *kind* of answers to these five questions: what was done (act), when or where it was done (scene), who did it (agent), how he did it (agency), and why (purpose)." Burken mukaan kaikki viisi termiä ovat dialogissa toistensa kanssa. Niiden suhteita hän määrittää ratioiksi. Jotkut ratiot painottuvat tietyissä tutkimustapauksissa. Turkan kauden yhteiskunnallisesti kontekstuaalisten merkitysten tapauksessa painottuu *agent-scene-ratio* eli Turkan kauden tapa toimia ja sen suhde 1980-luvun Suomessa vallinneisiin käsityksiin sopivasta toiminnan tavasta. Nämä käsitykset muodostavat yhden Turkan kauden näyttämön (*scene*).

806 "Ks. Burke 1945, 22–23: "Yet etymologically "substance" is a scenic word. Literally, a person's or a thing's substance would be something that stands beneath or supports the person or thing. [. . .] [t]he groundwork, subject-matter, argument of a narrative, speech, poem; a starting point, a beginning."

807 Samasubstanssisuus"-käsite (*consubstantiality*) kuuluu Kenneth Burken retorisen identifikaation teoriaan. Ks. Burke 1950, 20–21: "A is not identical with his colleague, B. But insofar as their interests are joined [. . .] Here are ambiguities of substance. In being identified with B, A is "substantially one" with person other than himself. Yet at the same time he remains unique, an individual locus of motives. Thus he is both joined and separate, at once a distinct substance and consubstantial with another."

[s]ekä Sissiluutnantti että Juhannustanssit ovat vuosiksi menettäneet alkuperäisen olemuksensa. Jotkut yksityiskohdat ovat nousseet esille ärtymyksen aiheiksi. Yksioikoisuudesta huolimatta tällainen vastaanotto on kiintoisa tapahtuma sille, joka näkee kirjallisuuden yhtenä yhteiskunnan instituutiona.⁸⁰⁸

Tarkan analyysissa voi havaita verrattavissa olevan *follow-up*in, jonka kirjasodat synnyttäneet romaanit herättivät, mutta lienee selvää, että 1950- ja 1960-luvuilla tätä ei aiheuttanut uusi kapitalismi tai uusliberalismi eikä 1980-luvulla kommunismi. Sen sijaan kirjasotien teoksia ja Turkan kautta yhdistävät ruumiillisuuden estetiikka ja se, että ruumiillisuudesta tulee yhteiskunnallinen merkki: tekijät identifioivat retorisesti ruumiillisuuden työväenluokkaiseen subjettiin viittaavaksi merkiksi; toisaalta ruumiillisuus viittaa yksilön toiminnalliseen riippumattomuuteen kaikista yhteiskunnan sidosryhmistä (aktionismi). Kirjasotia ja Turkan kauden kulttuurista esitystä yhdistävä seikka on, että ruumiillinen subjekti esitetään yhteiskunnallisella näyttämöllä siten, että ruumiillisuudesta tulee merkinä samanarvoinen kuin yhteiskunnallisista merkityssisällöistä.

Toiminnan tapa taiteen ja yhteiskunnan elementtinä korostuu näissä teoksissa. Ruumiillisuus edustaa merkinä yksilön toiminnan tapoja, aktionismia sekä yksilön päämääriä; sillä on vastakulttuurinen suhde Suomessa tärkeään kollektiivisen toiminnan tapaan, yhteistyöhön ja yhteisiin päämääriin. Näyttää siltä, että ruumiillisuuttaan korostavan alemman yhteiskuntaluokan subjektin esittäminen suomalaiskansallista yhteiskunnallista projektia toteuttavalla näyttämöllä on synnyttänyt kitkaa, joka heijastuu kulttuurisessa vastaanotossa. Tämä johtuu perimmältään kahden toiminnan tavan antagonistisesta suhteesta. Tätä ilmiötä tarkastellessa voi edetä tutkimukseen, mitä ruumiillisuus on merkinnyt Suomessa ja Suomen taiteessa, kun sen kautta on käsitelty yhteiskunnallisia asioita. Kysymys siitä, millä näyttämöllä taide esittää toiminnan tavan ja samalla ottaa kantaa siihen, mikä toiminnan tapa on oikea ja kenellä on oikeus päättää toiminnan tavoista, näyttää olevan tärkeä ja vastuulliseksi nähty Suomen taiteessa ja sen kulttuurisessa vastaanotossa.⁸⁰⁹

808 Tarkka 1966, 7.

809 Vrt. Steinbock 1985, 239: ”On vaikea välttää vaikutelmaa, että kertomataiteisiin ja kertomiseen sinänsä liittyy meillä vahva moraalinen sävy, joka tuo mieleen vuosisadan alun ’suuret kansankuvaukset’. Kertomataiteilija kokee itsensä kansakunnan historialliseksi muistiksi ja omaksitunnoksi. [. . .] Kertominen ikään kuin saattaa taiteilijan armon tilaan.”

Yhteensopiva näyttämö-toimintatapa -ratio (*scene-agency-ratio*) ja esityksen saama laaja ja kiihkeä vastaanotto johtaa siihen, että itse teoksen taiteellinen merkitys jää jopa vähäisemmäksi kuin sen synnyttämä *follow-up*. Tämä ilmenee sarjassa suomalaisia teoksia pitkällä aikajänteellä: kirjastosien romaaneissa, Turkan 1960–1970 -lukujen teatterissa, Turkan Teatterikorkeakoulun kaudessa (1982–1985), Jumalan teatterin Oulun aktissa (1987) ja Kristian Smedsin ohjaamassa Väinö Linnan *Tuntemattomassa sotilaassa* (2007) Suomen Kansallisteatterissa. Juuri tästä pitkäkestoisesta linjasta, joka ulottuu 1950-luvulta 2000-luvulle, voi havaita suomalaisen yhteiskunnan yhteisöllisyyden pysyvän viitekehyksen.

Kaikissa näissä teoksissa taiteen estetiikkaa yhdistää korostunut ruumiillisuus, fiktiivisten henkilöiden dynaamisesti esittävä ele, joka on avoin ja kapinallinen manifesti yksilön vapauden, itsemääräämisoikeuden ja kansalaistottelemattomuuden puolesta, ja *aktionismi* toimintakulttuurina ja *modus* kansanluonteena. Teokset esittävät vision, jossa suomalainen yhteiskunta rakentuu yksilön vapaalle toiminnalle, itsemääräämisoikeudelle ja oikeudelle kansalaistottelemattomuuteen. Tämän näkemyksen esille tuova elementti on ruumiillisuus kansallisella näyttämöllä. Lisäksi yksi yhdistävä tekijä on, että kaikki nämä esitykset sisältävät joko suoria tai välillisiä viittauksia vuoden 1918 kansalaissotaan tai muihin vastaaviin väkivaltaisiin yhteenottoihin, joissa Suomen kansallinen yhtenäisyys on rakoillut ja tämä on purkautunut avoimena väkivaltana. Kaikkia näitä teoksia on seurannut repressiivinen ja sensuuri-toimenpiteitä vaativa *follow-up*.

Tekijät näyttävät muodostavan yhtenäisen verkoston. Turkalla on taustansa kautta yhteydet Linnnaan ja Salamaan: kolmikön kasvuympäristö on työväenluokkainen 1930–1950-lukujen Tampere. Tampere on suomalaisessa historiassa paikkakunta, jossa työväenluokan ja porvariston väliset konfliktit ovat purkautuneet väkivaltaisimmin. Jumalan teatterin jäsenet olivat Turkan oppilaita ja tunnustivat Turkan teatterin innoittajakseen.⁸¹⁰ Julkisuudessa Turkka leimattiin Oulun aktin provokaattoriksi, vaikka suora yhteyttä ei pystytty osoittamaan. Turkka itse totesi julkisuudessa hyväksyvänsä oppilaidensa toiminnan. Smeds on useaan otteeseen julkisuudessa ilmoittanut Turkan keskeiseksi vaikuttajakseen ja määritellyt itsensä ”vara-Turkaksi”,

810 Seppänen 1995.

Turkan yhteiskunnallisen teatterin perinnön jatkajaksi.⁸¹¹ Smedsin teatterityö integroituu edellämainittuun tekijöiden verkostoon muidenkin kuin Turkan kautta: hänen työssään ilmenee yhteys myös tähän asti vähemmälle käsittelylle jääneeseen kolmanteen kirjajon kirjailijaan, Paavo Rintalaan. Rintalan vaikutus Smedsin teatterissa ilmenee Rintalan romaaniin perustuvassa *Jumala on kauneus* -produktiossa (2000). Rintalan filosofiaa muistuttavaa ajattelua ilmentää Smedsin yksilöä ja rahvasta korostava yhteiskunnallinen filosofia, karvalakki-Suomen yksilöitä korostava *ectos*, joka paikantaa kaikki tärkeät merkitykset vain yksilöön, ei valtion eikä yhteisöihin.⁸¹²

Väinö Linnan *Tuntematon sotilas* (1954), kirjajon teoksista ensimmäinen, kehysti näyttämökseen kansallisen aiheen, Suomen jatkosodan, ja rinnasti proletarisen ruumiillisen subjektin toimintakulttuurin toiseksi näyttämöksi käyttämällä sotilasta näkökulmana; romaani esitti aktiosta dramaturgisen näkemyksen, jolla itsenäisyys säilytettiin. Linnaa syytettiin kansallisen yhtenäisyyden rikki repimisestä.

Paavo Rintalan *Sissiluutnantti* (1962) edusti psykofyysisyyden tuontia kansalliselle näyttämölle nostaten ärsykeeksi protagonistin ja lotan seksuaalisen aktin. Tämä psykofyysisuus tulkittiin proletariseksi aktionismiksi, ja sitä vastaan hyökättiin sosiaalisiin ja moraalisiin perustein.

Hannu Salaman *Juhannustansseissa* (1963) välittyi suomalaisen *aktionismin* ja *moduksen* perinne 1960-luvun kaupungistuneen työväenluokan elämäntyylisiin. Salama toi demokratisoituvan Suomen tanssilava-kontekstiin satunnaisuuden, epäjatkuvuuden, petoksellisuuden, yksilöllisten tarpeiden, pakkomielteiden teemat ja ennen kaikkea elinvoiman, joka ilmeni paitsi aistillisena seksuaalisuutena myös väkivaltaisuutena ja huoraamisena. Salaman kirjallisuudessaan toteuttama väkivaltaisen roskakin siirto kulttuuriseen turvalliseen jatkumoon ei yleisessä yhteiskunnallisessa mielessä

811 ”Vara-Turkka” -termi on Smedsin itse leikkillisesti käyttämä. Tässä viittaa muun muassa kahdenkeskisiin keskusteluihini Smedsin kanssa. Vrt. Vuori, *Helsingin Sanomat* 16.4.2011: ”Tallinnalaisen Von Krahli -teatterin johtaja Peeter Jalakas sanoo, että Smedsin työssä kohtaavat Jouko Turkan ja puolalaisen, unikuvia näyttämölle loihtineen Tadeusz Kantorin henget.”

812 Vrt. Tarkka 1966, 15–24. Useimmissa Smedsin näyttämöteoksissa on – kuten Rintalan romaanien henkilögalleriassa – pääsääntöisesti työväestöä. Molempien asenne muihin yhteiskuntaluokkiin näyttää kielteiseltä. Ks. Emt., 19–20: ”Keskiluokkaan tai oppineistoon kuuluvat henkilöt esiintyvät vain harvoin Rintalan teoksissa edukseen. [. . .] Selvitykseksi selvälle kahtiajakautumalle Rintalan henkilöstössä ei käy perinteinen herraviha tai katkeruus. Syyt ovat lähinnä katsomukselliset.” Ks. Emt., 24: ”[k]ansallisvaltion ajatus on yksilöllisesti ja metafysisesti suhtautuvalla Rintalalle vieras. Rintala näyttää liittyvän pikemminkin Arvid Järnefeltin meillä aloittamaan tolstoilaiseen perinteesseen, jossa kansallisen auktoriteetit korvautuvat universalistisilla uskonnollisväritteillä arvoilla.” Mielestäni Smedsin ideaali ”karvalakki”-subjekti edustaa maailmankatsomukseltaan vastaavaa linjaa, huomioon ottaen Smedsin vahvan uskonnollisen pohjavireen.

varmaankaan edustanut kehittävää yhteiskunnallista näkemystä. *Juhannustanssit* kuvasi yhteiskuntaa kuitenkin yhtä uskottavasti tai uskottavammin kuin useat edistykellisemmän yhteiskunnallisen agendan sisäistäneet 1960-luvun romaanit.⁸¹³

Turkan ohjaama *Sinä näkijä, missä tekijä* (1976) Helsingin Kaupunginteatterissa näyttämöllisti Salaman vuotta aikaisemmin ilmestyneen romaanin kuvaaman kansallisen instituution, kommunistisen liikkeen ja rikkoi sen yhtenäisyyden eetoksen esittämällä liikkeen jakautuneena aktionistisiin kommunisteihin ja puolueorganisaation parlamentaarisiin johtohenkilöihin. Salaman kuvaus omasta suvustaan, pispalalaisista kommunisteista, suvun yhteisön tapojen, kohtaloiden, ruumiillisten subjektien ja heidän materiaalsen elämänsä kuvaus, oli merkityksenmuodostuksen lähtökohta, johon kommunistinen poliittinen ideologia rinnastettiin toistuvasti. Väen metaforat, huoruus ja petturuus, samastettiin retorisesti puoluepoliittisen instituution metaforiksi. Pispalalaiset kommunistit halveksivat avoimesti virkamiesmäisiä poliitikkoja vieraantuneina ja realiteeteista piittaamattomina luokanpettureina. Pekka Tarkka on määrittänyt Salaman *Sinä näkijä, missä tekijä* -romaanin seuraavasti:

Tuloksena on rakkauden ja vihan, huoruuden ja poliittisen petturuuden monisäikeinen verkko, jossa ihmisten ryhmäsidonnaisuus ja luonteiden selkeärajaisuus käy problemaattiseksi.⁸¹⁴

Turkka oli toistuvasti käyttänyt ruumiillista subjektia ideologioille vastakkaisena näyttämöllisenä elementtinä vastaavasti kuin tässä esityksessä ja kyseenalaistanut oman aikansa poliittisten liikkeiden legitimitettä. Joensuun Kaupunginteatterissa Jouko Puhakan *Hyvästi Mansikki* (1969) esitti 1960-luvun elinkeinorakennetta muuttavan, maaltamuuttoa tukevan kansallisen projektin maalaisperheen alisteisesta näkökulmasta; Kotkan Teatterissa Jussi Kylätaskun *Runar ja Kyllikki* (1974) esit-

813 Burken *courtship*-retoriikka ilmenee Salaman *Juhannustanssit* -romaanin (1964) alussa linja-autossa tapahtuvassa kuvauksessa: matkustajat kuvataan luokkarajat ylittävien seksuaalisten kohtaamisten verkoston kautta. Ks. Salama 1964, 12: ”Etupenkissä oli sulhasensa kanssa vaalea ja kopea parturi josta Lasse oli saanut tipparin eikä välittänyt tervehtiä; liikeapulaisia, tehtaalaisia, pari laitospiesoppilasta, rakennustyöläisiä ja varastomiehiä ja autonapummiehiä. Puolivälissä autoa istui upseerioppilas jutellen lättätytölle vieressään. Tyttö yritti olla asiallinen ja punastui huomattaessaan Lassen katselevan peilin kautta. Lasse hymähti äänekkäästi, tiesi ettei se puoli autoon kuulu mutta näkyy; hassua ettei tyttö ollut hävennyt jakaessaan persettä peräpään viidelle rekkakuskille, mutta nyt sitten ujusteli kun upseerioppilas puhui.”

814 Tarkka 1980, 80.

ti suomalaisen kyläyhteisön arvoperinteet kuvaten sopeutumattomia rakastavaisia yhteisön paineessa.

Jumalan teatteri -ryhmän tekemässä performanssiaktissa Oulun teatteripäivillä vuonna 1987 neljä Turkan entistä oppilasta riisuuntui alastomiksi Oulun Kaupunginteatterin näyttämöllä suomalaisten teatterintekijöiden edessä, he viiltelivät itseään partakoneen terillä, ruoskivat toisiaan, heittelivät yleisöä ulosteilla. Jumalan teatterin Oulun akti juontui jäsenten pettymyksestä kulttuuripoliittisen konsensuksen diskurssiin ja he näkivät ainoana vaihtoehtona aktionismin.

Kristian Smedsin *Tuntemattomassa sotilaassa* estetiikka oli korostetun ruumiillista ja kehystys koostui institutionaalisista elementeistä: Suomen Kansallisteatteri, kansankunnan keskeinen teatteri-instituutio; *Tuntematon sotilas* -teos, joka oli muokkautunut Suomen kansan yhtenäisyyden vertauskuvaksi, mutta jonka alkuperäismerkityksen Smeds repi esille; talvi- ja jatkosodat, itsenäisyyden monumentit. Esityksestä muotoutui ajankohtainen kansallinen projekti: taustana oli uusi kapitalismi, jota vastaan esityksen sotilaat kapinoivat lahtaamalla vuoden 1918 toimintakulttuurin tapaan valtaapitävien poliitikkojen ja julkisuuden henkilöiden sukupolven ja valitsemalla siten mielipiteensä tuonnin välineeksi aktionismin. ”Ammuttujen” joukossa oli presidenttiä myöten useita 2000-luvun eturivin poliitikkoja ja kulttuurivaikuttajia, niiden joukossa Jouko Turkka. Myöhemmin vuonna 2010 Smeds osoitti olevansa kirjasotien edustaman rahvaan aktionismin perinteen jatkaja väittämällä, että suomalaisen näyttelijän ja koko kulttuurin juuret ovat Piispa Henrikin murhaajassa, Lallissa. Selvemmin ei voi teatterin alaluokkaista aktionismia osoittaa teatterin yhteiskunnallisesti kontekstuaaliseksi merkitykseksi kuin kriitikon sanoin:

Smedsille suomalaisen ja näyttelijän ja koko kulttuurin juuret ovat Lallissa: ”Tyyppeä tulee himaansa, näkee että piispa on nussinut vaimoa ja syönyt leivän. Ei hyvä. Se ottaa sukset ja hiihtää tämän riikinkukon kiinni, ja siellä aukealla jäällä, kelmeällä hangella täysikuun valossa, horisontissa tummansinisets metsät, tämä mykkä kaveri halkaisee piispan kallon yhdellä iskulla. Veri vuotaa jäälle. Lalli ottaa piispan hiipan ja alkaa jorata. Siinä meillä on suomalaisen teatterin perusvärit ja -asetelma, näyttelijä ja näyttämö.”⁸¹⁵

815 Vuori, *Helsingin Sanomat*, 10.11.2010.

Näiden teosten nostattama vastarintama on toistuvasti käyttänyt argumenttina Suomen kansallisen yhtenäisyyden metaforaa.⁸¹⁶ Tämä samastuu sosiologi Risto Alapuron (1988) määrittämään kulttuurisen toiminnan metaforaan, ”institutionaaliseen perintöön”, millä Alapuro tarkoittaa poliittista ohjelmaa, joka alleviivaa kansallista homogeneisuutta ja integraatiota – ”kulttuurista homogenisaatiota, valtion rakennusta [ja] [. . .] luokkapohjaista kollektiivista toimintaa.”⁸¹⁷ Tämä motiivi perustuu Suomen herkästi särkyvään geografiseen asemaan idän ja lännen välissä. Kyky kokonaiskansalliseen ja luokat yhdistävään mobilisaatioon on määritelty valtion olemassaolon reunaehdoksi. Suomen kansakunnan yhtenäisyys on katsottu välttämättömäksi takeeksi tästä ulkoisen vaaran uhatessa.⁸¹⁸ Alapuro ja Stenius kuitenkin osoittavat, että tämä fennomaanien 1800-luvulla politisoima Suomen kansakunnan yhtenäisyyden motiivi vaikutti alempien ja ylempien luokkien hierarkiaan ja että taustalla oli Suomen valtionmuodostuksessa yläluokan strategia säilyttää valta-asemansa.⁸¹⁹

Sosiologi Tapani Suominen (1997) on nähnyt Snellmanin luoman ”institutionaalisen perinnön” vaikuttaneen suomalaisen yhteiskunnallisen toiminnan kulttuuriin pitkäkestoisella tavalla: 1950–1970 -lukujen ”reaalipolitiikka” ja konsensus periytyvät Suominen mukaan fennomaanien politiikan luomasta lojaalisuuden tarpeesta

816 Vrt. Suominen 1997, 159: “Taistelu [kirjailija Paavo Rintalan] Sissiluutnantista sisälsi voimakkaita metonymisiä elementtejä: kuvaamalla joitakin lottia, joilla oli seksuaalisia tarpeita, Rintala oli arvostelijoidensa mukaan halventanut kaikkia lottia ja koko Suomen kansaa. Eikä kysymys ollut enää yhdestä kirjasta vaan keskustelu laajeni koskemaan kaikkia destruktiivisia voimia, jotka uhkasivat kansan moraalialia ja isiltä perittyjä arvoja.”

817 Alapuro, 1988, 9. Vrt. Tapper 2011, 3.

818 Vrt. Suominen 1997, 157–158: ”Kansalliset myytit kertovat usein enemmän toiveista kuin toteutuneesta historiasta. Yksi tällainen myytti on suomalaisten kansallisen yhtenäisyyden korostaminen. Vuoden 1918 tosin pahasti rikkoivat tätä ihannekuva – ehkä juuri siksi siitä niin pitkään vältettiin puhumasta. Sotavuodet 1939-1945 merkitsivät puolestaan konsensusta olosuhteiden pakosta. Ulkoinen uhka, joka sotien jälkeen näyttäytyi suurelle osaa kansaa kommunismin vaarana ja Neuvostoliiton painostuksena, oli valtion kohdistuvaa lojaalisuutta vahvistava tekijä.”

819 Alapuro & Stenius 1987, 14.

ja konfliktien pelosta.⁸²⁰ Sosiologi Martti Siisiäisen mukaan ”[k]ollektiivisen toiminnan keinovalikoimat ovat ankkuroituneet kansallisiin poliittisiin ja organisatorisiin traditioihin [ja ne] muuttuvat suhteellisen hitaasti⁸²¹:

Kuten Risto Alapuro on osoittanut tarkastellessaan mielenosoituksia, suomalainen kulttuuri on painanut selvän leimansa niiden omaksumaan keinovalikoimaan. Yhteinen kulttuuri ja yhteinen kansallinen historia muodostavat sen perustan, jolta keskinäinen yhteisymmärrys mielenosoittajien ja heidän ympäristönsä välille on syntynyt ainakin 1960-luvun protesteihin saakka. Suomalaisten mielenosoitusten yhteisiä piirteitä ovat olleet rauhanomaisuus, lainkuuliaisuus ja toiminnan kurinalaisuus.⁸²²

Tapani Suominen on johtanut Alapuron näkemyksestä suomalaisen reaali politiikan käsitteen, joka syntyi Suomisen mukaan sodanjälkeisessä Suomessa. Sen keinot eivät näytä muuttuneen perustavanlaatuisesti. Alapuron määrittelemä konsensus syntyi Suomen valtionmuodostuksessa 1800-luvulla yläluokkaisen virkamiehistön toimesta ja on säilynyt 2000-luvulle. Kun yhdistää politiikan eturyhmät ja sitä tukevan kulttuurisen tradition, voi todeta, että konsensusta ei edusta välttämättä mikään yksittäinen eturyhmä vaan kollektiivinen pyrkimys yhtenäisyyteen ja kulttuuriseen

820 Vrt. Suominen 1997, 156: ”[j]ännite kapinoinnin ja lojaalisuuden välillä on leimannut suomalaista yhteiskuntaa ja suomalaisten tietoisuutta monilla [. . .] aloilla. Suomalaiseksi selviytymis- ja eloonjäämisstrategiaksi näyttää usein muotoutuneen ovela opportunisti. Toisen maailmansodan jälkeen se on saanut nimen ”reaalipoliittikka”. [. . .] Länsimaissa usein käytetty ”suomettumisen” käsite herätti [. . .] suurta ärtymystä Suomessa. Neuvostoliiton romahtamisen jälkeen on alkanut uusi tunteenomainen keskustelu suomalaisten väitetyistä ”rähmälläänolosta”. Suomalaisten reaali poliittista taitavuutta on monesti kiitetty siitä, että suomalaiset pystyivät kehittämään yhteiskuntaansa suhteellisen itsenäisesti jo Venäjän vallan aikana. Hintana tästä olivat ulkoiset lojaalisuuden vakuutukset [. . .].” Ks. Emt., 157: ”Vallitsevaksi valtionfilosofiaksi tuli jo 1800-luvun alkupuolella hegelianismi, joka J. W. Snellmanin mukana sai kansallisen suomalaisen muotonsa. [. . .] Laura Kolben mukaan Helsingin yliopiston ylioppilaskunnassa yhdistyi 1960- ja 1970-luvuilla kaksi linjaa, toisaalta snellmanilais-fennomaaninen valtakunnallista eheyttämistä ja valtion kokonaisuutta korostanut aatteellisuus ja toisaalta vasemmiston suunnitteluideologia. Vasemmistoradikaalit uskoivat valtiojohtoiseen suunnitteluun ja politiikkaan siinä kuin porvarilliset oikeistoideologitkin. ”Valtiokollisuus leimasi niin vanhempaa oikeisto- kuin nuorempaa vasemmisto-hegeliläisyyttäkin”, Kolbe tiivistää.” Ks. Emt., 158: ”Saksan historian yhteydessä esiin noussut käsite *Konfliktangst* [konfliktien pelko] ei ole vailla historiallista relevanssia myöskään Suomessa. Konsensuksen vaatimus ei ole hävinnyt rauhan tultua – isänmaan tulevaisuus koettiin yhä uhatuksi. Tiedotusvälineet harjoittivat itsensuuria – tunnettuja olivat presidentti Paasikiven purkaukset niitä lehtiä kohtaan, jotka olivat ylittäneet näkymättömät rajat.”

821 Ks. Siisiäinen 1998, 221; vrt. Tilly 1988; vrt. Tarrow 1989; vrt. Siisiäinen 1990a.

822 Siisiäinen 1998, 221; vrt. Alapuro 1989.

homogeenisuuteen.⁸²³ Turkan voi tulkita hyökänneen linjapuheissaan juuri tätä kollektiivista sovinnasta tasapääsyyttä ja sen sisältöjä vastaan.⁸²⁴

Turkan kauden *follow-up*'in voi kytkeä osaksi kirjasodista alkanutta ja Turkan oppilaiden ja Smedsin jatkamaa taiteen herättämien skandaalien sarjaa. Kauden diskursseissa ruumiillisuutta vastustanut eturyhmä oli uusliberalismia pönkittänyt ”valan koneisto”, joka näki välttämättömäksi kansallisen yhtenäisyyden säilyttämisen 1980-luvun alun kivuliaassa siirtymässä uusliberalismiin ja hyvinvointivaltion vähittäiseen purkamiseen. Janne Seppänen on esittänyt Jumalan teatterin Oulun aktista tulkinnan, että se toi, Michel Foucaultin (1986) termein, yhteiskunnallisen ”vallan koneiston” näkyväksi aktivoimalla tätä aktia vastustaneen kulttuurisen diskurssin.⁸²⁵ Myös Tarkka kohdisti huomionsa ”suuren enemmistön” toimeenpanovaltaan, joka heijastui kirjasotien yhteydessä sensuurivaatimuksina.⁸²⁶

Seppäsen foucaultlaisesta näkökulmasta vallan merkitsijä Turkan kauden tapauksessa – kuten myös Jumalan teatterissa – oli se, että mielipiteen ilmaisuilla pyrittiin luomaan Turkalle epäedullinen subjektipositio, diskriminoimaan hänet yhteisjärjestelmästä ja muotoilemaan hänet varoittavaksi havaintovälineeksi osoittamaan yhteismitallisille kansalaisille, mitä on ideaali suomalaisen yhteiskunnan yhtenäisyys.⁸²⁷ Tässä valossa Turkan kauteen pätee Seppäsen tulkinta, jonka mukaan teatterillinen

823 Vrt. Eriksson 2010, 195–196. Vrt. Jalava, *Helsingin Sanomat*, 5.9.2011: ”[J. V. Snellmanin] [k]oottuja teoksia voidaan pitää suomalaisen nationalismin peruskirjana. [. . .] Vähintään yhtä olennaista on se, mihin hänen ajatuksiinsa on vuosikymmenten ja -satojen saatossa käytetty.”

824 Turka määritteli *Kansan Tahtossa* vastavoimakseen ”meidät” ja käytti termiä ”kansan valtavan enemmistön tahto”. Ks. *Kansan Tahto*, 12.3.1983: ”Mun käsittääkseni tämä perustuu siihen, että status quo on syntynyt pienintä pahaa haettaessa.” [. . .] Mulla on sellainen käsitys, että tämä vastaa ihmisten valtavan enemmistön tahtoa.”

825 Seppänen, 1995, 126, 127: ”Myös tämän koneiston sisältä katsottuna Jumalan teatterin akti herätti tuottavan vallan toimimaan: koneisto uudisti ja vahvisti itseään yhteiskunnallisena instituutiona ja sovelsi juridiikan säännöstöä saadakseen aikaiseksi erottelevan vaikutuksen. [. . .] Akti siis nostatti toiminnallista kykyä kahdella eri vallan kentällä, mutta samalla tuotti itseensä kohdistuvia rajoituksia ja tuomioita.” Vrt. Foucault 1986, 156. Vrt. Eriksson 2010, 195: ”[Foucaultin mukaan] [v]alta ei sinänsä sijaitse missään tiettyssä paikassa eikä kuulu oikeastaan kenellekään. Valta tulee esille käytännöissä, tekniikoissa ja toimintatavoissa antaen niille tehoa ja vaikuttavuutta.”

826 Ks. Tarkka 1966, 8: ”*Tuntematon sotilas, Täällä Pohjantähden alla, Sisiluutnantti ja Jubannustansit* ovat osoittaneet, että kirjallisuus on meillä yhä eräässä mielessä koko lukutaitoisien kansan asia [. . .] kirjallisuuden ja laajan lukijakunnan välit ovat Suomessa nykyään [. . .] kireämmät kuin eurooppalaisen realismin kukoistuskautena. Sensuurivaatimukset, oikeusjutut ja takavarikot ovat Suomessa yleisiä. Tämä viittaa häiriöön kirjallisuuden ja yhteiskunnan suhteissa. Kirjasodissa on ollut kysymys ilmeisesti laajemminkin sosiaalisen kentän piilevistä vastakohtaisuuksista.” Vrt. Anttonen, *Kansan Tahto*, 12.3.1983.

827 Seppänen 1995, 125–126: ”Valta siis rakentaa yhteiskunnallisille toimijoille asemia, jotka nojaavat sekä positii-visessa että negatiivisessa mielessä erojen luomiseen. Jokin yhteiskunnallisten toimijoiden ryhmä voi tuottaa subjek-tiasemia, jotka ovat hyvin tuottavia ryhmän oman sisäisen toiminnan kannalta mutta vetävät samalla rajoja muihin yhteiskunnallisiin toimijoihin.”

toiminta aiheutti yhteiskuntaan itseensä kohdistuneita rajoituksia ja tuomioita.⁸²⁸ Kaikkiin kosiskelun retoriikkaa käyttäviin teoksiin ja tekijöihin on kohdistettu oikeustoimia tai sensuuritoimenpiteitä tai niillä on uhattu.⁸²⁹ Tämä piirre koskee koko Turkan 1960- ja 1970-lukujen teatteritoimintaa:

Turkka on jatkuvasti ollut konfliktissa sovinnaisen teatteriyleisön ja julkista sanaa hallussaan pitävien tahojen kanssa. Toisinaan konflikti on ollut hedelmällistäkin. Turkka on jopa itse provosoinut sitä. [. . .] Turkan ja hänen yleisönsä konflikti on usein ollut maailmankatsomusten ja maailmankuvien konfliktia. [. . .] Taideteosten muodosta johtuvat ristiriidat ovat asia erikseen - epätavallinen kerrontatapa on loukannut katsojien itsetyytyväistä mielenrauhaa ja katkaissut kommunikaation.⁸³⁰

Toisaalta on huomioitava, että Turkkaa on myös aina puolustettu. Retorisen toiminnan merkitsijät, kahtia jakautuneet rintamat ja kiistat ilmenevät Turkan kauden diskursseissa:

Turkka on sairas. Turkka on fantastinen. Turkka on kaikkea siltä väliltä. Iltalehden Kuuma Linja oli eilen tukossa soitoista.⁸³¹

Mitkä oikeastaan ovat edellä määrittämäni teosten sarjan ruumiillisuuden ja institutionaalisen kontekstin troopin yhteiskunnallisesti kontekstuaaliset merkitykset? Kirjasotien teoksissa – ja myös Turkan kaudella – ruumiillisuudesta rakennettiin näyttämö, johon sijoitettiin kansallisesti tärkeitä projektit, kuten talvi- ja jatkosodan tai 1960-luvun modernisaatiokehitys, kuitenkin niin, että ruumiillisuus oli näkökulma näihin. Se viittasi kansaan tai, jos niin halutaan, *rahvaaseen* tai *väkeen*. Tämän luokkaperustaisen viittauksen lisäksi se viittasi yksilön voimaan määrittää yhteiskuntaa: ruumiillisuus edusti merkinä erilaista toiminnan dramaturgiaa kuin kollektiivinen projekti. Tässä dramaturgian perustana ovat yksilön tarpeet ja subjektiiviset käsitykset, anti-parlamentaristinen modus ja aktionismi. Kirjasotien teokset oikeuttivat yksilön merkityksen uudella tavalla. Näiden teosten voidaan tulkita populaarin

828 Emt., 126–127.

829 Vrt. Tarkka 1966, 8.

830 Paavolainen 1987, 13,14,15.

831 Torikka, *Iltalehti*, 2.6.1983.

merkityksensä ja saamansa positiivisen palautteen vuoksi edustaneen yhteiskunnallista heilahdusta, joka näyttäytyi yksilön esiinnousuna julkiseen tilaan sekä proletariaatin vallanottona tai -haluna. Tästä näkökulmasta myös Turkan kauden ruumiillisuus edusti yksilön toiminnan valtaanpääsyn aktia: mediajulkisuudessa proletaariset ”ruumiit” alkoivat määritellä uusliberalismin oikeistolaista tematiikkaa.

Käsittelen tässä luvussa ruumiillisuutta merkinä yhteiskunnallisesta toiminnan tavasta kolmen teorian viitekehyksessä. 1) Kenneth Burken (1950) *courtship*-retoriikan viitekehyksessä se edustaa ideologian ja yksilön vastakkainasettelua *courtship*-teorian läpi suodatettuna, sosiaalisten sidosryhmien yhteisöllisenä repressiivisenä järjestyksenä, jota taide kyseenalaistaa yksilöön viittaavan seksuaalisen ruumiin esityksellä. 2) Paolo Virnon (2006) *väen* politiikan viitekehyksessä ruumiillisuus edustaa toiminnan tapaa, joka on vastakkainen keskusjohtoisen valtion kollektiivisen mobilisaation ihanteelle. Yhteiskunnallisten kontekstien järjestyksen murtuminen ilmenee *väen* tungeksimisena kansallisvaltion politiikan alueelle, julkiseen tilaan.⁸³² 3) Amartya Senin (2009) yhteiskuntafilosofian viitekehyksessä näen ruumiillisuuden merkityksen niinkin laajana, että se edustaa länsimaisen yhteiskunnan poliittisessa filosofiassa hegemonista yhteiskunnallisen toiminnan näkemystä, realisaatiopainotteista vertailua (*realization focused comparison*) filosofisena näkökulmana. Tätä filosofiaa edustavana ruumiillisuus myös luo vastakkaisuuden toiselle hegemoniselle länsimaiselle yhteiskuntafilosofian traditiolle, transsendentaaliselle institutionalismille (*transcendental institutionalism*), mikä on Suomen valtionfilosofian, hegeliläis-snellmanilaisen yhteiskuntanäkemysten muoto.⁸³³ Kirjasodat ja Turkan kausi edustavat tämän mukaan Suomen valtiofilosofian kyseenalaistavaa näkemystä yhteiskunnasta. Tämän viitekehyksen merkitystä ei voi aliarvioida tulkittaessa näiden mielenilmausten herättämää yhteiskunnallista vastustusta. Siitä huolimatta tätä poliittisen filosofian aspektia ei ole juurikaan artikuloitu teosten kulttuurisessa vastaanotossa. Turkan kauden ruumiillisuus edustaa toiminnan tapana kaikkia näitä yhteiskunnallisesti kontekstuaalisia merkityssisältöjä. Näiden aspektien tutkimus selittää Turkan kauden kulttuurisen vastaanoton kiistoja ja konflikteja uuden retoriikan näkökulmasta.

832 Virno 2006, 11. Virno määrittää kansallisvaltion kannalta järjestäytymätöntä kansanosaa *väeksi*; *väki* kansan vastakohtana edustaa *kansallisvaltion* yhtenäisyyden murtumaa. Ks. Virno 2006, 11: “[v]äki merkitsee *paljoutta*, joka pysyy *sitkeästi* *paljoutena* julkisella näyttämöllä, kollektiivisessa toiminnassa ja yhteisten asioiden hoitamisessa, sulautumatta Yhdeksi, katoamatta keskihakuisen liikkeeseen. [. . .] Spinozalle *väki* on kansalaisvapauksia kantava rakenne (vrt. Spinoza 1677).

833 Vrt. Suominen 1997, 157.

Burken tutkimuksessa taiteen retoriikasta ruumiillisuuden ja seksuaalisuuden käyttö taiteen elementteinä näyttöytyy länsimaisen kirjallisuuden retorisen strategiana: kirjailijat ovat käyttäneet seksuaalisia intiimejä kohtauksia yhteiskunnallisen kuvauksen näkökulmana siten, että eri yhteiskuntaluokkia edustavien subjektien kohtaaminen tapahtuu luokkarajat poistaneen seksuaalisuuden tematiikan kautta. Burke määrittää tämän retorisen strategian *courtship*-käsitteellä. Sitä edustavat kirjailijat, kuten William Shakespeare, Thomas Mann, Henry Miller ja Franz Kafka ja yhteiskunnallisen filosofian alueella Wilhelm Reich.⁸³⁴ *Courtship* tarkoittaa kosiskelua ja seurusteluaikaa.⁸³⁵ Ruumiillinen estetiikka ja seksuaalisuuden kuvaukset edustavat Burkelle retorista taiteen *courtship*-strategiaa, jossa arkielämän subjektin taso kosiskelee ideologiaa ja luokkaerojen valtaa. Ruumiin seksuaalisuuden voi tulkita edustavan *väkeä*, Burken esittämästä näkökulmasta, kuten on tehnyt esimerkiksi Henry Miller romaaneissaan tai Wilhelm Reich yhteiskuntafilosofiassaan haastamalla yhteiskunnallisen toiminnan lähtökohdaksi poliittisen tai luokkahierarkiaa ylläpitävän vallan toimintakulttuurin.⁸³⁶ Seksuaalisuus on ”seurustelutilana” luokka-asetat tai ideologiset positiot kyseenalaistava ja sisältää valta-asetemien täyskäännön potentiaalin. Yläluokkainen subjekti alentuu luokka-arvoltaan, jos hänen seksuaalisuutensa paljastuu, varsinkin jos partneri edustaa alemmaa luokkaa. *Courtship*-retoriikassa taide tuo yläluokan henkilöt ja merkitykset alaluokan kontekstiin:

Jos korkean luokkastatuksen omaava nainen (”a woman of refinement”) etsii kommunikaatiota yhteiskunnan roskasakin kanssa, tämä seksuaalisen tason las-
kun edustama himokkuus voi tulla mielikuvaltaan lähes mystiseksi.⁸³⁷

Turkan teatterissa *courtshipia* edustaa *Siinä näkijä missä tekijä* -produktio. Siinä kommunistisen ideologian laskeutuminen pispalalaisten määriteltäväksi oli metaforisesti ideologian laskeutumista *väen* toimintakulttuuriin, se oli poliittinen mutta

834 Burke 1950, 208.

835 Hurme, Malin, Syväoja 1996, 441.

836 Burke 1950, 209: “[Henry Miller and Wilhelm Reich] might be taken as evidence of the ways in which concentration upon “sexual revolution” can weaken the fervor of political revolution. But the political implications of sexual imagery would not stop at this point. For, in a subtler sense, all such terminologies may contribute ultimately to the same broad social and political changes.”

837 Burke 1950, 208: “If a woman of higher social standing (“a woman of refinement”) were to seek communion by profligate abandonment among the “dregs of society,” such yielding in sexual degradation could become in imagination almost mystical.”

retorisen humoristinen häpäisyn akti. Se manifestoi myös väen politiikkaa ja tapaa osoittaa voimansa ja delegitimoida yläluokan valta. Ruumiillisuuden rooli tässä näytelmässä on paitsi humoristisen julkea myös vakava ja poliittinen.

Turkan esittäessä uusliberalismin ja uuskapitalismin retoriikkaa tuomalla sen näyttelijäopiskelijoiden seksuaalisten ruumiiden tasolle tapahtui vastaava ideologinen ja samalla yläluokkainen laskeutuminen kansankulttuurin tasolle. Kun tämä huomiointi julkisesti, *väki* tungeksi mediatalaan ja näytti, miten käsitellään ja muokataan kansallisvaltion ideologiaa – samalla tavoin kuin Burken esimerkissä yläluokan naisesta, joka etsii seurustelukumppania rahvaan alaluokan rosakasakin keskuudesta.

Burken *courship*-retoriikan tulkinta painottaa ideologian ja yksilön vastakkaisasetelmaa. Tämän tutkimukseni kontekstissa vastakkaisasetelma ilmenee virtuaalisuus-ruumiillisuus-polarisaationa. Ideologia on merkityksiltään universaali, siis virtuaalinen. Yksilö taas paikantuu puoluepoliittisen diskurssin delegitimoiduttua uudessa kapitalismissa ruumiillisuutena; ruumis on merkki virtuaalisten ideologioiden yhteiskunnallisesta realisoitumisesta subjektin arkielämässä. Nämä molemmat ilmenemis- muodot ovat yhteiskunnassa myös näyttämöitä: ideologia esittää näyttämönä yhden, ruumiillisuus toisen kuvan samasta seikasta. Turkan teatterin tapa oli materialisoida teatterin näyttämölle molemmat näistä näyttämöistä: Teatterikorkeakoulun kauden esityksessä, myös *Siinä näkijä, missä tekijän* näyttämökuvassa, olivat läsnä sekä ideologiset merkitykset että ruumiillisuuden edustamat vastakkaiset merkitykset. Nämä rinnastettiin, pantiin dialogiin.

1980-luvun Suomessa ideologista näyttämöä edusti uuteen kapitalismiin ja uusliberalismiin johdatteleva julkishallinnon retoriikka.⁸³⁸ Sen luonteelle oli tunnusomaista virtuaalinen ei-paikallisuus, ei-henkilökohtaisuus. Hilikka Summan (1988) retorisen tutkimuksen mukaan uusliberalistinen retoriikka ilmeni ensimmäiseksi julkisen hallinnon virkamiesten virkakielen persoonattomina ilmauksina. Tämä tutkimus Suomen asuntoviraston virallisten lausuntojen kielestä (*administrative rhetoric in the planning and budgeting of welfare policies [. . .] five-year plans for the housing sector for the periods 1875–79 . . . 1988–92*) osoittaa, että virkamiehistö oli jo 1980-luvun alussa siirtynyt 1970-luvulle ominaisesta kehitysoptimistisesta terminologiasta

838 Ks. esim. Alasuutari 2006, 44–45.

tehokkuuden terminologiaan.⁸³⁹ Summan tutkimissa artikloissa sanat viittasivat jo 1980-luvulla epätasapainon, kasvun ja instrumentalismin eetokseen. Sanat esittivät tämän eetoksen ei-personoidussa, juridisessa muodossa, mutta silti artiklat eivät olleet vain sanoja, vaan ne edustivat uusliberalismin ideologista toimintakulttuuria. Sanoilla on performatiivista voimaa.

Uusliberalismia toimeenpanevien sanojen yhteiskunnallinen oikeutus perustui Suomessa valtiolliseksi poliittiseksi filosofiaksi jo J. V. Snellmanin muotoilemaan, G. W. Hegelin institutionalistisesta filosofiasta vaikutteita saaneeseen yhteiskunnalliseen näkemykseen, jossa transsendentalistisen institutionalismin periaatteen mukaan yhteiskunnan perustana ovat instituutiot ja niiden toimeenpanovalta. Instituutioiden positio yhteiskunnan keskiössä tuli siis esiin virkamiehistön sanoissa. Sosiologi Pauli Kettusen (1987) havainto, että uusliberalistisessa julkishallinnon retoriikassa käytettiin jo Snellmanin ja hänen aikaistensa soveltamaa kansallisen yhtenäisyyden vaa-detta, luo yhteyden suomalaiseen pitkäkestoiseen poliittiseen traditioon – siitä huolimatta, että politiikan linja oli muuttunut.⁸⁴⁰

Kun hallinnollisia sanoja välineenä käyttäen toimeenpantiin ratkaisuja, jotka vaikuttivat ihmisten elämän perustaan, kyseessä oli retorinen prosessi, jossa instituutioiden sana mullisti 1980-luvun Suomen yhteiskunnan rakenteet. Tällöin ruumiillisuus muodostui kriittisen sosiologisen esityksen välineeksi, jollaisena se näyttäytyi Siltalalla (2004), Sennettillä (2007) ja McKenziellä (2001): ruumiillisen kokemuksen esitys asettui vastavoimaksi institutionaaliselle poliittiselle filosofialle, ja reaalisuutensa viitaten sama tapahtui myös Turkan kaudella.

Turkan kaudella ruumiillisuus alkoi julkisessa puheavaruudessa määrittää uuden kapitalismin ja uusliberalismin kansallista projektia. Voi sanoa että julkinen tila muuttui metaforisesti *väen* mielikuvia edustavaksi näyttämöksi. Kyseessä oli *väen* voiman

839 Summa 1988, s. 9–10: "The texts of the 70's repeatedly refer to the needs of low-income groups and to the role housing policy should have in society, speaking in a language of the 'general logic of welfare policy'. The overall picture of the texts of the 80's is that the statements are less well-grounded; if any grounds are given, they often refer to the financial frames, to the need to make the policies more efficient or to other targets put up by the Ministry of Finance."

840 Ks. Kettunen 1987, 287: "Kansallisvaltio on muuttumassa kansainvälisen kilpailukyyn asettamien taloudellisten pakkojen välityksinstanssiksi. Tämä toiselta puolen on – sanan monessa merkityksessä – kova ideologinen perustelu kansallisvaltion ylläpitämiselle. Välttämättömyydet, joihin poliittiset päätökset ja ennen kaikkea epäpoliittisina esitettävät taloudelliset ratkaisut perustetaan, vaativat niitä selittävää viitekehystä. On kyettävä vakuuttamaan, että kyse on "meidän" kilpailukyvyttämme. Vaikka pääoma tulee luonteeltaan yhä selvemmin ylikansalliseksi, se tarvitsee kansallisvaltiota jos ei muuhun, niin viitekehyyksi 'meille'."

manifesti, ja tapahtui yhteiskunnallisen vallan täyskäännös: ruumis alkoi määrittää sanoja. Ilmiötä voi määrittää myös näyttämöiden taisteluksi. Tästä voi johtaa tulkinnan, jonka mukaan Turkan kauden saama positiivinen palaute johtui siitä, että yleisesti kannatettiin yhteiskunnallisten virtuaalisten seikkojen tuomista kansanomaisen tarkastelun piiriin. Tätä kansanomaista tarkastelua edusti ruumiillisuus.

Turkan *courtshipiin* kuului härnäävä, milloin kansanomaisen rehevästi iloittleva, milloin häpäisevin teatterillisesti karrikoidun elein operoiva aspekti. Jos Salaman *courtship* (kosiskelu) on usein tympeää ja ehkä häijyintä Suomen kirjallisuudessa, on Turkan ruumiillinen *courtship*-dramaturgia värikästä ja hilpeätä. Se oli kuitenkin yhtä strategisen tietoista ja taktista kuin Salamalla, ja sen iloluonteisuuden taustalla oli repressiivisiin kulttuurisiin rajoituksiin suunnattu kritiikki eli vakavat kysymykset.

Turkan kauden ”seksuaaliset ruumiit” liittyivät häpeän kokemiseen. Häpeän ilmapiiiri oli keskeinen tekijä kauden teatteria vastustaneissa julkisissa hyökkäyksissä. Tarkastelen Burken *courtship*-teorian kautta häpeän roolia Turkan kauden teatterin julkisessa imagossa. Burken mukaan pöyristys, joka seuraa aristokratian ja kansan välistä seurustelua tai metaforista yhdyntää, ilmentää aina luokkayhteiskunnan rajojen puolustamista, vaikka pöyristyksen yhteydessä puhuttaisiinkin vain pahennuksesta.⁸⁴¹ Jos kirjallisuus esittää yläluokkaisen ja alaluokkaisen subjektin välisestä seksuaalisesta aktista tarkan kuvauksen, tällainen kuvaus voi fasinoida yhteiskunnallisesti tavalla, johon pelkkä ”pornografia ei kykene”.⁸⁴² Todellisuudessa tällaisessa kuvauksessa ei ole lainkaan kyse seksuaalisuudesta vaan sosiaalisten rajojen purkamisesta: yhteiskunnalliset luokat ovat yhdynnässä keskenään.⁸⁴³

Häpeää ja häpäisemistä luokkaperustaisen hämmennyksen muotona todentavat pöyristystä seuranneet performatiiviset aktit, joilla yritettiin saada Turkka lopettamaan ruumiillisuutta korostava tapansa kosiskella yleisöä repressiivisten yhteisöllis-

841 Burke 1950, 208: “By the “principle of courtship” in rhetoric we mean the use of suasive devices for the transcending of social estrangement. There is the “mystery” of courtship when “different kinds of beings” communicate with each other. Thus we look upon any embarrassment or self-imposed constraint as the sign of such “mystery.”” Ks. Emt., 209: “In [Thomas Mann’s] “Death in Venice” the artist-audience relation is subtly interwoven with courtship between youth and age as classes; in “Mario and the Magician” the social mystery has strongly political connotations.”

842 Burke 1950, 208: “A writer who gave particularized descriptions of sexual yielding under such conditions might fascinate in a way that mere “pornography” could not. The work might be prosecuted as pornography; but it would really embody [. . .] much the same rhetorical element as shapes the appeal of Shakespeare’s Venus and Adonis (which treats of a hot-and-cold relation between persons of different classes, here figured as divine and mortal, while the real subject is not primarily sexual lewdness at all, but “social lewdness” mythically expressed in sexual terms).”

843 Vrt. Burke 1950, 208.

ten aspektien kautta. Burken mukaan *courtshipin* repressiivinen aspekti ilmenee juuri tällaisessa homogenisaation vaatimuksessa: yhteisön jäsenen tulee noudattaa muiden omaksimia tapoja. Yhteisöjen tapa osoittaa subjektille oikeat menettelytavat on pehmeä osviitta, usein rituaalit.⁸⁴⁴

Turkalle häpeän kokemus ja esittäminen oli positiivinen asia. Yksi hänen pedagogialleen tunnusomainen vaatimus oli, että näyttelijän tulee ”häpäistä itensä” yleisön edessä. Kulttuurinen häpeän ilmapiiri näytti seuranneen Turkkaa aina 1960-luvulta saakka. Turkka kirjoitti kirjankin nimeltä *Häpeä* (1994). Miksi häpeän tuntu teatteritilassa oli hänelle positiivinen seikka ja oliko se? Käsittäakseni näyttelijöiden itsensä häpäiseminen katsojien edessä on Burken *courtship*-teorian näkökulmasta mielekäs. Turkalle häpeän kokemisen reaktiot olivat varma merkki siitä, että tiedostamaton sosiaalisen järjestyksen raja oli ylitetty. Kun hänen mielestään hegemoninen sosiaalinen järjestys kahlitsi luovuutta ja ajattelua, hän tietoisesti kannusti näihin häpeää herättäviin akteihin.⁸⁴⁵ Häpeä oli myönteinen asia Turkan pedagogiassa, sillä sen tavoitteena oli esityksen psyykkisen tehon maksimoiminen näyttämöllä esimerkiksi yhteiskunnalle eikä suinkaan Turkan itsetarkoituksellinen halu häpäistä näyttelijäopiskelijoita tai katsojia.⁸⁴⁶

Turkka oli ilmeisesti täysin tietoinen näistä *courtship*-mekanismeista ja näyttää jopa omaksuneen tavan tasapainoilla toisella jalalla häpeän rajojen ulkopuolella, toisella jalalla rajojen sisällä. Hikisten ja animaalisten näyttelijäopiskelijoiden ruumiiden julkistaminen mediakuivissa tulkittiin tiettyjen yhteiskunnan eturyhmien taholta oppilaiden ”alentamiseksi”. Asetelmaa korosti se, että jotkut näyttelijäopiskelijat olivat ”paremmista piireistä”. Viitataan edellä kerrottuun Lilli Suomalaisen tapaukseen. Tämän näyttelijäopiskelijan isä oli kuuluisa *Helsingin Sanomien* pilapiirtäjä, tunnettu porvarillisesta ja konservatiivisesta maailmankuvastaan. Kun Lilli Suomalainen näyttäytyi mediakuivissa urheiluasuisena ja samastui muiden opiskelijoiden ”seksuaalisiin ruumiisiin”, syntyi mielikuvan tasolla seksuaalinen akti, jossa alaluokkainen kulttuuri yhtyi eliittiin. Kun Suomalainen joutui kuntotestien takia eroamaan Turkan kou-

844 Burke 1950, 235.

845 Vrt. Kytömaa 1993, 35.

846 Ks. Turkan lausuma, Kytömaa 1999, Artikkelit E, s. 4/6: ”Ei mitään tarinaa, vaan uusi elämän tunne, uusi elämän tarkoitus katsojalle!”

lutuksesta viikon opiskelujan jälkeen, lehdistö nosti metelin syyttäen Turkkaa.⁸⁴⁷ Koska Suomalainen ei kuitenkaan ehtinyt osallistua varsinaiseen opetustoimintaan, syy skandaaliin ei voinut olla opetuksessa. Syy saattoi olla siinä, ettei Suomalainen vaan Suomalaisen edustama luokka koki itsensä häpäistyksi.⁸⁴⁸

Suomalaisen tapauksesta alkoi laajamittainen Turkan mustamaalaaminen lehdistössä. Välttämättä kysymys ei ollut yksilöstä vaan ”vallan koneesta” ja syvään ankkuroiduista sosiaalisista säännöistä. Turkan kautta käsittelevien kulttuuristen diskurssien muotoa voi tulkita kosiskeluksi, vihjauksiksi ja sosiaalisiksi rituaaleiksi. Turkkaa kosiskeltiin sekä keppiä että porkkanaa käyttäen omaksumaan hegemoninen ei-aktionistinen konsensus. Tässä tapauksessa yhteisöllinen kosiskelu saattoi olla tiedostettua. Burke käyttää esimerkkinä yhdysvaltalaisen sisäoppilaitosten rituaaleja, jossa uutta oppilasta hiostettiin erilaisin koetuksin ja velvollisuuksin ja hänen annettiin ymmärtää, että näin kuuluu vihkiä oppilas laitoksen ”salaiseen järjestykseen”.⁸⁴⁹ Burken mukaan tällainen rituaalisuus on helpompi kestää, koska se on julkisesti artikuloitua.

Burken mukaan kosiskelu on useimmiten sosiaalisissa yhteisöissä vähemmän tiedostettua. Yhteisöön pyrkivä on kandidaatti, joka toivoo pääsevänsä sisäpiiriin jäseneksi (*insider*), ja vielä käydessään läpi rituaalisia koetuksia hän on osittain ulkopuolinen (*outsider*).⁸⁵⁰ Kandidaatin asemaa ei määritellä selkeästi, vaan se hämärretään (*to haze*); jopa se, miten hän voi päästä sisäpiiriläiseksi, hämärretään. Tällä korostetaan yhteisön sisäpiiriin pyhyttä, arvovaltaa, mysteeriä – kuten myös poliittinen yläluokka

847 Suomalainen ei läpäissyt kuntotestejä eikä Turkan säännösten mukaan voinut osallistua opiskeluun; Suomalainen määrättiin kasvattamaan kuntoa itsekseen, kunnes täyttäisi yleiset kuntovaatimukset. Ks. esim. Tyrkkö, *Ilta-Lehti*, 4.10.1983. Samalta näyttelijäntyön kurssilta lähti myös muutama muu naispuolinen opiskelija, mutta lehdistö ei ollut kiinnostunut heistä lainkaan.

848 Lilli Suomalaisen asema tulkittuna Chaudhurin *Neiti Julie* -luennan kautta: Suomalainen oli Turkan koulutustoitminnan suhteen metaforisesti vastaavassa positiossa kuin aristokraattinen Julie suhteessaan alaluokkaiseen Jeaniin.

849 Burke 1950, 234–235: “For though hazing is a trial, the “guilty” defendant may hope for eventual admission into the inner sanctum, the holy of the holies. The candidate who is being hazed can hope to become an *insider*, even while he undergoes ritual punishments that impress upon ihm his nature as a partial *outsider*. Or rather, the situation is like that of “exclusive” schools where the upper classmen impose menial duties upon the newcomers; or it is like hierarchic codes for imparting mystery to fraternities and secret orders. No, there is one important difference: usually, where such rituals prevail, they are recognized formally, so that, even while the discomfitures build up as much “reverence” as the dingy institution can command, the candidate knows where he is, knows what acts will finally permit him to become one with the mystic substance. But where there are no such formal fixities, the situation is not recognized for what it is. Though the candidate is being hazed, neither he nor his persecutors recognized what is going on. Hence, nobody is quite sure what the defendant’s “guilt” is, or what kind of “trial” he must face, or for what purpose.”

850 Emt., 235.

korostaa. Subjektin annetaan tuntea itsensä syylliseksi johonkin, mutta ei koskaan määritellä, mihin. Tätä eivät tiedosta välttämättä syyttäjätäkään.

Häpeän käsite liittyy keskeisesti myös Turkan uraan. Sen voi tulkita kytkeytyvän *courtship*-yhteisössä oleviin syyllistäviin mekanismeihin. Kosiskelun initaatorituaalin epäonnistuessa tätä epäonnistunutta kosiskelua voi seurata dramaattinen ja väkivaltainen prosessi. Kosiskelun repressiivinen muoto voi kääntyä dramaattiseksi, jos subjektin soveltumattomuus perustuu seksuaaliseen poikkeavuuteen tai esimerkiksi rodulliseen erilaisuuteen – seikkoihin, joille subjekti ei voi mitään. Poikkeavuudesta tulee syyllisyyden lähde, jota ei kuitenkaan artikuloida. Myös poliittinen kanta voi estää subjektia pääsemästä sisäpiiriin. Pehmeän kosiskelun jälkeen useita epäonnistuneita rituaaleja voi seurata äkillinen yhteisöstä poissulkemisen akti. Yhteisöstä poissulkemisen akti määritetään häpeää käsittelevässä tutkimuksessa erääksi keskeiseksi mekanismiksi, jolla häpeä syntyy.⁸⁵¹

Turkan kiinnittämättä jättäminen Helsingin Kaupunginteatteriin ja Turkan persoonasta Teatterikorkeakoulun kaudella luotu julkinen kuva ilmentävät *courtshipin* aspekteja: vihjailevia, suostuttelevia, kosiskelevia, hämärtäviä ja dramaattisia yhteisöstä erottamiseen liittyviä. Metaforisesti ne sisältävät piirteitä, jotka Burke liittää Franz Kafkan *courtship*-mekanismeja kuvaavaan kirjallisuuteen, kuten hänen romaaneissaan *Oikeusjuttu* ja *Linna*. *Oikeusjutun* päähenkilöä K:ta syytetään, ja syytökset tuhoavat hänen elämänsä, mutta syytöstä ei koskaan artikuloida.⁸⁵² Kafkan tapauksessa syyllisyyden lähteeksi on tulkittu hänen juutalaisuutensa. *Linnan* päähenkilö yrittää loputtomasti päästä tapaamaan vallanpitäjiä linnaan, mutta ei koskaan pääse. Turkkaan kohdistettiin usein syytöksiä, joita ei perusteltu. Esimerkiksi Turkan kauden seksuaalisuutta kommentoitiin jossakin hyökkäävimmissä lehdistökeskusteluissa uskonnolliseen riivaukseen viittaavin termein.⁸⁵³ Näitä kommentteja voidaan pitää Burken mukaisina tyyppillisinä *courtship*-mekanismin seurannaisvaikutuksina.

Vaikka Turkan koulutustoimintaa syytettiin spesifisesti väkivallasta – tosin toteen näyttämättä – kulttuurista kommentointia leimasi värikäs uskonnollissävyytteen ja seksuaalisiin perversioihin viittaavan kuvaston käyttö: Turkka määriteltiin

851 Ks. esim. Hellsten 2008.

852 Burke 1950, 134.

853 Ks. esim. *Iltalehti*, 31.5.1983.

seksuaaliseksi perversiksi, paholaisen riivaamaksi ja demoniseksi villitsijäksi.⁸⁵⁴ Näyttelijäopiskelijoiden seksuaalisuuden herättämä uskonnollis-seksuaalisen mysteerin ilmapiiri ja vastustuksen muoto vihjailevana, erilaisten todistamattomien väitteiden massana sopii hyvin Burken analyysin rinnalle luokkahierarkian ylläpitämisenä pidättyvyyden ja selkeytymättömien artikulaatioiden kautta: annetaan ymmärtää, että subjektin tulee hävetä, määrittelemättä häpeämisen syytä.⁸⁵⁵

August Strindbergin näytelmää *Neiti Julie* (1888) voi puolestaan pitää esimerkkinä *courtship*-dramaturgiaan perustuvasta näytelmäklassikosta, joka ilmentää yhteisöstä poissulkemisen pelkoa, kun yhteiskuntaluokkien rajat ylittävä seksuaalisuus paljastuu julkisesti. Luokkarakenteeseen tunkeutuvan seksuaalisuuden herättämiä pelkoja ja voimakkaita tunteita Turkan kaudella voi ymmärtää *Neiti Julien* klaustrofobisten tunnelmien ja Una Chauhdhurin Strindberg-tulkinnan kautta.⁸⁵⁶

Tietämäni mukaan yhteiskunnallinen havainto Turkan rakentamasta ruumiillisuuden ja instituutioiden välisestä vuoropuhelusta mobilisoi edellä esitetyn kaltaisia ahdistuksia 1980-luvun Suomessa. Vaikka ei voi semanttisesti väittää, että nämä pääosin tiedostamattomat tapaukset olisivat olleet juuri kyseisten tuntemusten taustalla, ne selittävät kokonaisuutta ja syitä, miksi Turkan toimintaan reagoitiin voimakkaasti.

Burken termein hallinnollinen ja luokkayhteiskunnan eliitti esittäytyy julkisesti aina anti-seksuaalisena. Seksuaalisuuden vastakohta on uskonnolliseen mysteeriiin verrattavissa oleva virtuaalinen ruumiittomuus. Ideologia on aina virtuaalista. Sotilaallisen voiman edustama epäseksuaalisuus on osa yläluokan ja julkisen hallinnon ”glamouria”, joka edustaa politiikassa kirkollista mysteeriä. Yläluokkainen eliitti turvautuu usein uskonnollisen mysteerin kaltaisiin keinoihin luodessaan arvovaltansa kansan silmissä ja luokkaeron itsensä ja rahvaan välillä. Tämän fasadin rikkomus

854 *Iltalehti*, 31.5.1983: ”Nyt kohisee jälleen. [. . .] Kohteena on se pirun riivaama Jouko Turkka, teatterikorkeakoulun demooninen rehtori. [. . .] Minua on itse asiassa haukuttu kaikeksi muuksi, mutta ei vielä homoksi ja varkaaksi”, hän sanoo. Väärin, sillä tämänkertaisen kohun yhteydessä muutama on keskusteluissa jo väittänyt häntä hintiksi.”

855 Burke 1950, 134–135.

856 Una Chaundhuri (2005) Strindbergin *Neiti Julie* -tulkinta luo yhteyden burkelaisen courtship-dramaturgiaan. *Neiti Julien* juoni viittaa ”kysymykseen yhteiskuntaluokasta”; aristokraattinen Julia ja miespalvelija Jean kokevat kielletyn suhteensa häpeällisenä ja joutuvat piiloutumaan palvelusväen silmiltä. Chaundhuri 2005, 91: ”Strindberg näkee vaivaa kuvatakseen piiloutumisen myös ennalta määrättyä kohtalona. Vaikuttaa siltä, että toimiessaan joutamattoman luokkayhteiskunnan tabujen ja sääntöjen mukaan henkilöahmot on tuomittu rikkomaan kahta oman yhteiskuntansa järjestelmää, seksuaalisuutta ja reviiiriä.”

koetaan uskonnollisen mysteerin häpäisynä.⁸⁵⁷ Burken mukaan luokkaeroihin perustuvan arvovallan rakentamiseen kuuluu myös poliittisten toimijoiden pidättyvyys, sanomatta jättäminen: pidetään yllä kiusallista hiljaisuutta, vihjataan mutta annetaan ymmärtää että tarkoitetaan enemmän kuin sanotaan ja mitä koskaan tulee ymmärrettäväksi. Burke vertaa tätä luokanopettajan ja oppilaan suhteeseen, kun opettaja pidättyy puhumasta ja luo käsityksen, ettei oppilas voi ymmärtää opettajan ajatuksia.⁸⁵⁸ Oppilaan häpeä on tässä yhteydessä luokkaeron tunnustamiseen.

Turkkaa yritettiin kosiskella ja taivutella teatterimaailmassa yleisesti hyväksytyyn järjestykseen, mutta Turkka ei siihen suostunut eikä siten voinut läpäistä rituaalisia testejä, joita pääsy sisäpiiriin olisi edellyttänyt. Vastaava tapaus sattui Turkan uran keskeisessä käännekohtassa. Hänen syrjäyttämisenä Helsingin Kaupunginteatterista johtui niinkään yhteisöllisistä syistä. Turkka jäi aina ulkopuoliseksi suhteessa tämän teatterin hallitukseen huolimatta siitä, että hänen ohjauksensa toivat mainetta teatterille ja että niiden taiteellinen laatu oli suomalaisen teatterin huipputasoa.⁸⁵⁹ Esimerkiksi *Sinä näkijä, missä tekijän* edustama ruumiillisuuden ja poliittisen vallan välinen seksuaalinen yhdyntä ja häpäisy, luokkarajojen ylitys, olivat taiteellisesti merkittäviä tekoja. Tämän Turkan ohjaaman ja dramatisoiman näytelmän esitystä pidettiin 1970-luvun yhteiskunnallisen teatterin ehkä merkittävimpana teoksena. Tabujen rikkomisesta ei kuitenkaan teatterin johtokunnassa pidetty, sillä vuonna 1982 se aktivoi Turkan mobilisoinnin pois Helsingin Kaupunginteatterista – juuri kun hän oli teatteriohjaajana saavuttamaisillaan taiteellisen uransa huipun ja sanomalehtien dokumentaation perusteella ehkä kansainvälisen läpimurron.⁸⁶⁰ Turkan irtisanomisen perusteita ei koskaan selkeästi artikuloitu teatterikriitikkojen aktiivisesta tiedustelusta huolimatta – seikka, joka viittaa *courtshipin* mukaiseen rituaaliseen hämärtämiseen

857 Burke 1950, 208–212.

858 Burke 1950, 210.

859 Näyttelijä Aarre Karenin (Aarre Karenin haastattelu 2007) mukaan Turkan ja Kaupunginteatterin ”tribuunikerroksen” välit olivat aina etäiset. Vrt. Kytömaa 1999, Artikkel E, s. 3/6.

860 Ks. Siikala, *Helsingin Sanomat*, 31.1.1982: ”Berliiniläisen Deutsches Theaterin ohjaajakaksikko Klaus Erforth ja Alexander Stillmark kävivät vastikään Helsingissä. Paras suomalainen esitys heidän mielestään oli *Murtovarkaus*, ja he pitivät sitä niin tärkeänä, että se pitäisi saada Eurooppaan. [. . .] Dagens Nyheter on seurannut tarkasti Turkan ohjaustöitä. Viime vuonna siinä ilmestyi suuri Turkka-haastattelu tekijänä Disa Håstad. Hiukan myöhemmin kävi saman lehden teatterikriitikko Bengt Jansson Helsingissä ja kirjoitti *Murtovarkaudesta* mm. näin: ”Se on ilmeen ja eleen ihmeiltä. . . Ihanteellinen vierailuproduktio. En ole ikinä nähnyt esitystä, joka tämän paremmin sopisi vierailuohjelmaksi. . . Ei kieliongelmiä. Vain ihanaa, fantastista teatteria!”

(*to haze*): annettiin vaikutelma, että Turkka oli syyppä johonkin mutta ei artikuloitu mihin.⁸⁶¹

Turkan kiinnittämättä jättämiseen vaikutti dokumentaation perusteella Helsingin Kaupunginteatterin johtajaksi juuri valittu Ralf Långbacka. Turkan näyttämöllinen seksuaalisuus oli aina koettu liian rohkeana ja sopimattomana.⁸⁶² Långbacka piti seksuaalista avoimuutta näyttämöllä sosiaalisesti turmiollisena ja totesi sen samana vuonna 1982 ilmestyneessä teoksessaan *Muun muassa Brechtistä*. Hän kirjoitti olevansa hyvin huolissaan, lähes epätoivoinen, koska psykofyysisen teatterin – Grotowski, Artaud, Brook eli nykyään *postdramaattinen* teatteri – kaltaiset ilmiöt olivat yleistyneet Euroopassa ja Yhdysvalloissa.⁸⁶³ Suomessa Artaud'n vaikutteet olivat olleet harvinaisia teatterissa; mainintoja on vain Ylioppilasteatterin Jaakko Pakkasvirran ja Otso Appelqvistin kokeiluista⁸⁶⁴, joita pidettiin poliittisen ”yhden totuuden” teatterin vastaliikkeenä.⁸⁶⁵ Tätä taustaa vasten on ymmärrettävämpää, että Långbacka piti psykofyysistä teatteria oikotienä moraalittomuuteen, väkivaltaan ja jopa itsetuhoon.⁸⁶⁶

861 Vrt. Burke 1950, 234–235. Helsingin Kaupunginteatterin johtokunta kyllä perusteli irtisanomista muun muassa ohjelmistopoliittikalla. Turkan pienelle näyttämölle ehdottama Kyösti Wilkunan seikkailutarina *Tapani Löfving* ei kelvannut johtokunnalle, koska se ei kaivannut seikkailutarinaa. Seuraavaksi Turkan pienelle näyttämölle ehdottama, ja jo sinne syksyksi 1982 kaavailtu William Shakespearen *Hamlet* ei sopinut ohjelmistoon. Tämä peruttiin ohjelmistopoliittisena riskinä, koska suurelle näyttämölle ohjaisi Lasse Lindeman Schillerin *Maria Stuart* -klassikon. Kahden klassikon nähtiin vievän pohjan toisiltaan. Ks. Siikala, *Helsingin Sanomat*, 24.1.1982: ”Vaikka yrittäisi lähestyä Hamletin eväämistä mitä kautta tahansa, sille ei löydy muuta järjeställistä selitystä kuin Turkka-vastaisuus.”

862 Paavolainen 1987, 13.

863 Ks. Långbacka 1982, 35–48. Långbacka määrittää vastustamansa myytti- ja rituaaliteatterin koulukunnaksi, jota edustavat muun muassa Antoine Artaud'in ja Jerzy Grotowskin teatterikäsitteet; sitä edustavat Långbackan kirjoituksessa myös Living Theatre, La Mama -teatteri ja teatteriohjaajat Peter Brook ja Andrej Serban.

864 Ks. Kallinen 2001, 200–201: ”Pakkasvirran kauden ilmaisullisissa kokeiluissa nuorten esiintyjien psykofyysinen vapauttaminen oli keskeisessä asemassa. Se ei ollut suinkaan vain muodollista kikkailua, vaan pyrki pureutumaan koko sodanjälkeisen sukupolven patoutuneisiin ahdistuksiin ja niiden purkamiseen. Jatkoa ja jälkikaikuja sille voi nähdä vapaan kasvatuksen (ja erikoisesti A.S. Neillin kehittämässä Summerhill-) ideologiassa, joka kumousvuoden 1968 aikana sai voimakkaan jalansijan myös YT:n toiminnassa. Tämän ajattelutavan keskeinen taustavaikuttaja oli Wilhelm Reich, joka teokset (*The Sexual Revolution*, *The Function of the Orgasm*) [...] ylipäättään suurten ikäluokkien (1954 – 49 syntyneiden) radikaalin etujoukon piirissä, joka tämän psykologisen ja seksuaalisen vapautumisen kautta löysi tiensä myös poliittiseen emansipaatioon.”

865 Kallinen 2001, 200: ”Minulle [Otso Appelqvistille] on hahmottunut tärkeäksi tämän vuosisadan teatterin kehityksessä paljon (brechtiläistä teatteria) epäyhtenäisempi traditio, jonka kuuluisin nimi on ehkä Artaud. [...] Eikäsitteellisesti toimivat hommat, joissa ei argumentoitu ja väitely, kiinnostivat minua [...] Suhtauduin varauksella pyrkimykseen välittää totuus näyttämöltä, koska koin totuuden suhteellisena ja vaativana käsitteenä.”

866 Långbacka 1982, 41: ”Ja se ”älyllisen, järkeen sidotun, analyttisen” teatterin halveksunta joka seuraa rituaaliteatterin jäljissä johtaa meidän yhteiskunnassamme helposti päinvastaiseen tulokseen: niiden suurten rituaalien ihailuun joilla esim. Hitler ja natsismi ympäröivät itsensä. Groteski itsemurhaajalahko joka johti Guayanassa muutama vuosi sitten yli 800 henkilön organisoituun joukkoitsemurhaan on esimerkki siitä mihin rituaali- ja myytti-ideologia voi johtaa.”

Nämä Långbackan hyökkäykset ruumiillisuutta vastaan tulevat mielekkäiksi, jos niitä tarkastellaan Burken *courtship*-teorian luokkayhteiskunnan ja sen häiriötekijöiden analyysin näkökulmasta. Burke osoittaa, ettei seksuaalisuus ole perustava syy tällaiseen kannanottoon, vaan Långbackan perusteita ja hänen teatterinäkemystään on relevanttia tarkastella Amartya Sen'in (2009) yhteiskunnallisen poliittisen filosofian tutkimuksen viitekehyksessä.

Turkan ja Långbackan teatterikäsitukset olivat perustaltaan yhteiskuntafilosofia. Långbacka on itse tulkinnut teatterinsa filosofista luonnetta, muun muassa osoittamalla sen yhteyden valistuksen ajatteluun. Turkan teatterin yhteiskuntafilosofista näkemystä sen sijaan ei ole tutkimuksellisesti artikuloitu, mutta näkemykseni mukaan Turkan ja Långbackan teatterikäsitysten ero on rinnasteinen kahden poliittisen filosofian pääsuuntauksen antagonismin kanssa. Amartya Sen'in mukaan nämä ovat historiallisesti länsimaisessa kulttuurissa olleet transsendentaalinen institutionalismi (*transcendental institutionalism*) ja reaalisatioperustainen vertailu (*realization focused comparison*).⁸⁶⁷ Käsittääkseni Turkan teatterin ruumiillisuus sai substanssinsa jälkimmäisestä poliittisesta filosofiasta: ruumiillisuus edusti reaalisatioihin fokusoivaa vertailevaa tarkastelua, joka oli agonistisessa suhteessa transsendenttisen institutionalismin edustamiin virtuaalisiin ideaaleihin.

Edellä kuvaamaani jännitettä ei olisi syytä käsitellä väitöskirjassani, ellei se edustaisi suomalaiseen yhteiskuntaan historiallisista syistä rakentunutta jännitettä, joka heijastuu sosiaalisen käytöksen aktiivisena vahtimisena. Transsendentaalisen institutionalismin edustajat ovat silloin tällöin julkituoneet jyrkkiäkin käsitteitä sosiaalisen käytöksen normeista.⁸⁶⁸ Instituutioita ylläpitävän

867 Ks. Sen 2009, 5–6, 7: “[t]ranscendental institutionalism [. . .] concentrates its attention on what it identifies as perfect justice, rather than on relative comparisons of justice and injustice. [. . .] [i]n searching for perfection, transcendental institutionalism concentrates primarily on getting the institutions right, and it is not directly focused on the actual societies that would ultimately emerge. [. . .] In contrast with transcendental institutionalism, a number of other Enlightenment theorists too a variety of comparative approaches that were concerned with social realizations (resulting from actual institutions, actual behaviour and other influences). [. . .] The distance between the two approaches, *transcendental institutionalism*, on the one hand, and *realization-focused comparison*, on the other, is quite momentous.”

868 Sen 2009, 6–7: ”It is important, however, to note here that transcendental institutionalists in search of perfectly just institutions have sometimes also presented deeply illuminating analyses of moral or political imperatives regarding socially appropriate behavior. [. . .] Even though they have focused on institutional choices, their analyses can be seen, more broadly, as ‘arrangement-focused’ approaches to justice, with the arrangements including right behaviour by all as well as right institutions.”

sosiaalisen sopimuksen täytyy koskea myös yhteiskunnallista ja siis ruumiillistakin käyttäytymistä.⁸⁶⁹

Sen'in mukaan transsendentaalisen institutionalismin perinne alkoi englantilaisen filosofi Thomas Hobbesin kehittämänä 1600-luvun Englannissa, ja sitä ovat jatkaneet eri tavoin muun muassa Jean-Jacques Rousseau, John Locke ja Immanuel Kant.⁸⁷⁰ Instituutio pyrkii määrittämään oikeudenmukaisuuden ideaalia olemusta – eikä pyri etsimään välineitä, joilla oikeudenmukaisuutta voitaisiin tarkastella suhteellisena, toisin sanoen kontekstin olosuhteista riippuvaisena käsitteenä, etsien käytännön parannusehdotuksia ja tarkastellen kriittisesti myös oikeudenmukaisuuden ideaalia itseään.⁸⁷¹ Sen ”sijoittaa” tämän ”täydellisyuden” yhteiskunnalliseen instituutioon ja pyrkii määrittämään oikeanlaisen yhteiskunnallisen instituution mallia olettaen, että jos instituutio on oikeanlainen, oikeudenmukaisuus toteutuu yhteiskunnassa.⁸⁷² Instituutio välittyy yhteiskunnallisille subjekteille siihen sitoutumiseen kuuluvan yhteiskuntasopimuksen muodossa.

Sen'in mukaan realisaatioihin keskittyvä vertaileva poliittinen filosofia – jota edustavat muun muassa Adam Smith, Jeremy Bentham, Karl Marx ja John Stuart Mill – sen sijaan tutkii yhteiskunnan realisaatioita, jotka seuraavat instituutioiden ja sosiaalisen käyttäytymisen vaikutuksista.⁸⁷³ Tämä filosofinen suuntaus keskittyy enemmänkin epäoikeudenmukaisuuden havainnoimiseen ja pyrkii sen poistamiseen tai vähentämiseen – tavoittelematta ideaalia oikeudenmukaisuutta.⁸⁷⁴ Se asettaa pääpainon yhteiskuntaa tarkastelevalle subjektille: subjekti rakentaa yhteiskunnan ja määrittää sen instituutioita.

869 Vrt. Långbacka 1982, 35: ”[”rituaalisen” teatterin agenda on, että] yleisö on vedettävä mukaan toimintaan, ei enää katsojina vaan myötävaikuttajina”. [”Tämä teatterimuoto”] ”yrittää poistaa luonnottoman – kuten sanotaan – jaon teatteriin ja yleisöön.” Teatterin konventionaalinen näyttämö-yleisö-suhde voi olla mielekäs transkendentiaalisen institutionalismin näkökulmasta. Yleisön osallistuminen teatteritapahtumaan vertautuu *väen* olemiseen.

870 Sen 2009, 5, 6.

871 Sen 2009, 5-6.

872 Emt., 5-6: ” [Transcendental institutionalism] concentrates its attention on what it identifies as perfect justice, rather than on relative comparisons of justice and injustice. It tries only to identify social characteristics that cannot be transcended in terms of justice, and its is thus not on comparing feasible societies, all of which may fall short of the ideals of perfection. [. . .] Second, in reaching for perfection, transcendental institutionalism concentrates primarily on getting the institutions right, and it is not directly focused on the actual societies that would ultimately emerge. [. . .] Both these features relate to the ‘contractarian’ mode of thinking that Thomas Hobbes had initiated, and which was pursued by John Locke, Jean-Jacques Rousseau and Immanuel Kant.”

873 Emt., 7.

874 Emt., 7.

Långbackan teatterinäkemyksessä on piirteitä transkendenttaalisesta institutionalismista. Turkan teatterinäkemyksessä taas näyttää olevan piirteitä realisaatioihin keskittyvästä vertailevasta poliittisesta filosofiasta. Långbackan teatterikäsitteissä institutionalisoituja rakenteita näyttävät olevan tulkinta Brechtin eppisestä teatterista ja suomalainen laitosteatteri eli ”teatteritalo”. Långbackalle Brechtin eppinen teatteri näyttää edustavan universaalia näkemystä historiallisesta kehityksestä, instituutiota. Tämä rakenne on Långbackalle yhteiskunnallisen oikeuden toteutumisen lähtökohhta. Hänen näytelmävalintansa ovat olleet useimmiten aktuellista yhteiskunnallisesta todellisuudesta tai ainakin sen paikallisista aspekteista irtautuneita. 1960–1970-lukujen ohjaajien, Kalle Holmbergin ja Turkan, mainittiin toistuvasti keskittyneen kansallisiin suomalaisiin näytelmiin mutta Långbackan kansainvälisiin näytelmiin.⁸⁷⁵ Långbackan *Galilein elämä* -produktio (1987) kelpaa esimerkiksi: näyttämökuvan ei voi sanoa sisältäneen viittauksia 1980-luvun Suomeen. Ainoastaan näyttelijöiden ruumiit olivat ”paikallisia”. Långbackan ohjauksessa nämä ”paikalliset” ruumiit noudattivat tiukasti ohjaajan universaalien näkemysten lainalaisuuksia harjoitushuoneen lattiaan piirrettyjä viivoja myötäillen. Kuitenkin esitys saattoi olla ajankohtainen Långbackan näkökulmasta, koska se edusti universaalia instituutiota, joka on ajasta ja paikasta riippumaton ja edustaa absoluuttia oikeudenmukaisuuden ideaalia tai sen syntymisen mahdollisuutta.⁸⁷⁶

Ymmärtääksemme paremmin ruumiillisuuden roolia näissä poliittisissa filosofioissa ja niitä edustavassa teatterissa voimme selvittää Paolo Virnon tutkimuksen viitekehityksessä ruumiillisuuden suhdetta Thomas Hobbesin transsendentaaliseen institutionalismiin. Hobbes asetti vastakkain *kansan* ja sitä edeltäneen organisoimattoman *väen* käsitteet.⁸⁷⁷ Hobbesille *kansa* noudatti yhteiskuntasopimusta ja käyttäytyi sen mukaisesti julkisessa tilassa, *väki* ei. Käytös paljastaa poliittisen olemuksen. *Väen* julkinen käytös on ei-organisoitua, kahlitsematonta, moneutta, ruumiillisuutta. Hobbesille *väki* edustaa ”luonnontilaa”, joka on vastakkainen kansallisvaltion ”yhteiskuntaruumiille”.⁸⁷⁸ Turkan kauden yhteiskunnallisesti kontekstuaalinen merkityssisältö kiteytyi ruumiillisuuden ja teatteritalon, liikkuvan ja luovan ruumiin ja

875 Vrt. Steinbock 1985, 292: ”Voidaksemme olla kansainvälisesti merkittäviä meidän on oltava ennen kaikkea kansallisia”, Jouko Turkka sanoi *Sinä näkijä, missä tekijä* -näytelmän jälkimainingeissa.” Vrt. Paavolainen 1987, 10: ”Juu, ne ulkomaiset näytelmät ei oikein tahdo multa onnistua...Enkä mä ole koskaan käsittänyt miksi ulkomaisia näytelmiä ylipäänsä pitäisi esittää.”

876 Vrt. Långbacka 1982, 23 – 25.

877 Virno 2006, 10.

878 Emt., 13.

pysyvän sosiaalisen järjestyksen arkkitehtuurin välisissä antagonistisissa jännitteissä. Kauden agenda: subjektin alati uudistuva ja aiemmat muodot rikkova toiminta on tärkeämpi yhteiskunnallisen merkityksenmuodostamisen lähtökohta kuin kansakunnan vakauden ja pysyvyyden idea. Tämä oli *väen* käytöstä.

Långbackan teatterin olemukseen sisältyi pyrkimys määrittää oikeudenmukaisuuden ideaalia olemusta sijoittamalla se sopivaan yhteiskunnalliseen instituutioon ja määrittämällä sitä oikeanlaisella instituution mallilla – esimerkiksi Brechtin eepiseen teatteriin tai valistuksen rationaalisuuteen. Turkka edusti erilaista näkemystä. Jotta voitaisiin ymmärtää hänen vieroksuneen suhdettaan Långbackan teatteriin, on otettava huomioon näkökulmien syvälinen vastakkaisuus. Turkan tulkinnan mukaan Långbacka muun muassa oletti, että jos instituutio on oikeanlainen, niin yhteiskunnassa toteutuu oikeudenmukaisuus.⁸⁷⁹ Turkan teatteri taas – kuten Sen'in mukaan realisaatioihin keskittyvä vertaileva poliittinen filosofia – pyrki tutkimaan yhteiskunnan realisaatioita, jotka johtuvat instituutioiden ja sosiaalisen käyttäytymisen vaikutuksista.⁸⁸⁰ Turkan teatteri keskittyi enemmänkin epäoikeudenmukaisuuden kriittiseen havainnointiin ja pyrki epäkohtien poistamiseen tai vähentämiseen käytännön tasolla – eikä siis tavoitellut ideaalia oikeudenmukaisuutta.⁸⁸¹ Tällaista hahmotamista edusti jo *Siinä näkijä, missä tekijä* vertaillen kammunistista ideologiaa (institutionalismia) ja suomalaisten kammunistien arkea. Sama suhde hahmottuu Turkan kauden näyttelijäopiskelijoiden esiin tuoman uuden kapitalismin kulttuurin ja sen mukaisen ideologisen mielikuvan välille. Turkan teatteria voi näin määrittää piikiksi institutionalistien lihassa.

Ruumiillisuuden ja teatteritalon vakaiden muotojen sosiaalisia jännitteitä tuottava antagonismi reflektoi Turkan ja Långbackan teatterinäkemysten suhdetta. Tulkitsen Långbackan universaaliuteen pyrkivän teatterikäsitteen edustaneen filosofisesti institutionalismia, ja tästä syystä ruumiillisiin ja paikallisiin merkityksiin toistuvasti viittava Turkka ei sopinut yhteistyöhön Långbackan kanssa Helsingin

879 Sen 2009, 5–6: "[Transcendental institutionalism] concentrates its attention on what it identifies as perfect justice, rather than on relative comparisons of justice and injustice. It tries only to identify social characteristics that cannot be transcended in terms of justice, and it is thus not on comparing feasible societies, all of which may fall short of the ideals of perfection. [. . .] Second, in reaching for perfection, transcendental institutionalism concentrates primarily on getting the institutions right, and it is not directly focused on the actual societies that would ultimately emerge. [. . .] Both these features relate to the 'contractarian' mode of thinking that Thomas Hobbes had initiated, and which was pursued by John Locke, Jean-Jacques Rousseau and Immanuel Kant."

880 Emt., 7.

881 Emt., 7.

Kaupunginteatterissa. Näen tämän kiistan kahden filosofisen tradition ääripäitä henkilöivän teatterintekijän välisenä.⁸⁸²

Institutionalismi tai sitä vastaavat muodot eivät sinänsä ole kielteisiä. Monien suomalaisten institutionaalisen filosofian edustajien ja teatterintekijöiden ajattelu on rakentavaa ja moniarvoistavaa. Ruumiillisuus voi olla institutionaalisen filosofian elementtinä teatterissa. Turkan ja Långbackan edustamien teatterikäsitysten laatua ja tasoa tuskin voi kiistää. Tutkimukseni kohdistuu siihen, miksi nämä eivät voineet antaa toisilleen sijaa yhdessä teatteritalossa. Toisaalta tutkin Turkan kauteen kohdistettuja julkisia hyökkäyksiä tämän sijaa-antamattomuuden merkitsijöinä suomalaisessa yhteiskunnassa.

Turkan kaudella esitettiin ja toteutettiin uuden kapitalismin työkalutuurin normeja, mutta esittäjien ruumiillinen käytös tulkittiin vasta-argumenttina hobbesilais-hegeliläis-snellmanlaiselle poliittiselle filosofialle, jonka mukaan valtio instituutioineen on yhteiskunnan rakentamisen lähtökohta. Subjektin täytyy palvella tätä virtuaalista kokonaisuutta, kun valtio vastavuoroisesti turvaa subjektin olemisen. Suomen valtiollinen filosofia on historiallisesti edustanut tätä koulukuntaa: J. W. Snellmanin poliittisen ajattelun hegeliläisen filosofian vaikutus on ollut merkittävä.⁸⁸³ Tähän filosofiaan on retorisesti samastunut esimerkiksi J. L. Runebergin luoma myytti urheasta, esivallalle uskollisesta suomalaisesta sotilaasta.⁸⁸⁴ Tapani Suominen on nähnyt suomalaisen taiteen kapinoineen 1950-luvulta alkaen tätä oikeisto-hegelianisia arvoja edustavaa näkemystä vastaan kritisoidulla ”porvarillista hegemoniaa, joka vallitsi kouluissa, kirkossa, armeijassa, tiedotusvälineissä ja koko yhteiskunnassa.”⁸⁸⁵ Tämä kriittinen taide esittää esivallalle alistaisen subjektin sijasta aktiivisen subjektin ja käyttää dramaturgisesti arkielämää merkitystenmuodostamisen lähtökohtana, alkaen 1950–1960 -lukujen kirjasodista, yhtenä kehityksen ääripäänä Turkan kausi, joskin ristiriitaisena tapauksena.

882 Viittaan Långbackan ajattelutapaan, että Helsingin Kaupunginteatterin toimijoiden tuli pystyä yhteistyöhön ja jakaa yhteinen kieli ja päämäärä. Ks. *Uusi Suomi*, 16.8.1983: ”Mitkä ovat nuo peruslähtökohdat, jotka mahdollistavat hyvän teatterin tekemisen? kysyi Långbacka puheessaan vastaten: - Ensimmäinen niistä on yhteistyö. Mutta se on mahdollista vain, jos meillä on yhteinen kieli ja yhteiset päämäärät, ja ne taas syntyvät vain, jos me pystymme ne määrittelemään.”

883 Suominen 1997, 157: ”Vallitsevaksi valtiofilosofiaksi Suomessa tuli jo 1800-luvun alkupuolella hegelianismi, joka J. W. Snellmanin mukana sai kansallisen suomalaisen muotonsa. [. . .] [Laura Kolben (1990) mukaan 1960- ja 1970-luvuilla] ”Valtioukollisuus leimasi niin vanhempaa oikeisto- kuin nuorempaa vasemmistohegeliläisyyttäkin.”

884 Emt., 155.

885 Emt., 158.

Suomen taiteen historiassa tämä problematiikka on ollut yksi keskeisimmistä taiteen yhteiskunnallisesti kontekstuaalisista merkityssisällöistä. Taide on nähty yhteiskuntafilosofisesti vastuullisena toimintana,⁸⁸⁶ ja sen tähden kansakunnan yhtenäisyyden idean ja sen instituutioiden perustavan merkityksen kyseenalaistamista taiteessa on pidetty kansakunnalle vaarallisena ja suorastaan oikeuttavan yhteiskuntakriittistä taidetta vastaan suunnatut hyökkäykset.

Turkan kausi kriittisen yhteiskuntapoliittisen filosofian edustajana näyttää olevan yhteismitallinen osa sellaista laajaa Suomen taiteen historiassa toistuvaa työväestön kuvausten sarjaa, joka luo pysyvän jännitteisen konfliktin työtä ja työtä tekevää subjektia koskevien merkitysten välille.

Ilmeneekö institutionalismi suomalaisessa yhteiskunnassa pitkäkestoisina tapoja koskevinä normeina? Institutionalismi Suomen yhteiskunnallisena järjestyksenä oli juurtunut Suomeen jo 1800-luvulla. Myös snellmanilaisen politiikan kulttuurinen vaikutus suomalaisen kollektiivisen toiminnan keinovalikoimiin näyttää olleen vahva. Sosiologi Martti Siisiäisen mukaan suomalaiskansallisiin poliittisiin ja organisaattoriin traditioihin ovat ankkuroituneet rauhanomaisuus, lainkuuliaisuus, valtiosuuntautuneisuus, varovaisuus ja poliittinen ”realismi”,⁸⁸⁷ ja näistä keinovalikoimista poikkeaminen herättää vastareaktioita.⁸⁸⁸ Institutionalismi voidaan siis käsittää suomalaisen yhteiskunnan arkielämän normina. Tämän seikan merkitystä ei voi aliarvioida tulkittaessa Turkan kauteen kohdistettujen hyökkäysten motiiveja.

Suomalaisen teatterin toimintakulttuurissa Långbackan vastareaktio Turkkaa ja ruumiillista teatteria kohtaan ilmensi aktionismin ja realisaatioperustaisen fokuksen toimintakulttuureihin kohdistettua vastustusta. Långbackan vuonna 1983 pitämä puhe Helsingin Kaupunginteatterin tulevasta toimintakulttuurista reflektoi parlamentarismia ja institutionaalisesti jaettujen päämäärien ja niitä koskevan yksimielisyyden välttämättömyyttä ”hyvän teatterin” reunaehtona; instituutiosta piti raivata pois ”häiriötekijät”, kuten pelko, epävarmuus ja ahdistuneisuus:

886 Ks. Steinbock 1985, 239.

887 Siisiäinen 1998, 219–227.

888 Siisiäinen 1998, 235. Vrt. Laurila, *Suomen Luonto*, 1996, 1: ”Hyväksyttävä kansalaistottelemattomuus noudattaa samoja periaatteita, joita siinä on käytetty viime vuosisadan puolelta saakka. Sen tunnusmerkkeihin kuuluvat väkivallattomuus ja oman itsensä rohkea, avoin alttiiksi laittaminen. Kunnan kansalaisaktivisti ei touhua yön pimeydessä polttamassa taloja, rikkomassa turkisliikkeiden ikkunoita tai suihkuttamassa spraymaalilla ihmisten turkkeihin ja juoksemalla karkuun.”

Mitkä ovat nuo peruslähtökohdat, jotka mahdollistavat hyvän teatterin tekemisen? kysyi Långbacka puheessaan vastaten: - Ensimmäinen niistä on yhteistyö. Mutta se on mahdollista vain, jos meillä on yhteinen kieli ja yhteiset päämäärät, ja ne taas syntyvät vain, jos me pystymme ne määrittelemään. – Jotta pystyisimme yhteisiä päämääriä määrittelemään, meidän täytyy pystyä puhumaan avoimesti, kriittisesti mutta myöskin innostavasti omasta työstämme. Ja suurin peikko tässä niin kuin kaikkialla on meidän kaikkien pelko, epävarmuus, ahdistuneisuus. Jos haluamme päästä eteenpäin, meidän on ensiksi raivattava tieltä kaikki nämä estot.⁸⁸⁹

Historiantutkija Heikki Ylikankaan (2007) ja sosiologi Tapani Suominen (1997) suomalaista yhteiskunnallista radikalismia koskevista havainnoista voi johtaa tulkinnan, jonka mukaan institutionalismiin sopeutuminen on ollut tunnusomaisinta suomalaiselle radikalismille. Tämän sopeutuvan toimintakulttuurin Långbacka toi mukanaan Kaupunginteatteriin. Ylikangas ja Suominen ovat määritelleet myös 1960-luvun vasemmistoradikalismien keskeiseksi piirteeksi sen johtajien tavan liittoutua yhteiskunnallisen ”vallan koneiston” kanssa. Ylikankaan mukaan vasemmistoradikalismien johtajien porvarillinen luokkatausta ja liikkeen strategiat ja välineet olivat siinä määrin samat kuin 1800-luvun fennomaanisen liikkeen, että voi sanoa historian toistavan itseään.⁸⁹⁰ Tämä tulee ilmi juuri vasemmistoradikalismien toimintakulttuurissa, ei sen käyttämissä sanoissa. Ylikankaan kriittinen tulkinta koskeekin vasemmistoradikaalien toimintakulttuuria, mikä lopulta määritteli liikkeen saavutukset. Tästä Ylikangas vetää johtopäätöksen, että vasemmistoradikalismi ei saanut aikaan juuri mitään ja että sen johtajien perimmäinen motiivi ei ollut lainkaan työväenluokan etujen ajaminen: ”Tosiasiaa [vasemmistoradikalismien johtajat] eivät kuuluneet työväestöön eivätkä näin ollen kyenneet marxilaisten mittapuiden mukaan artikuloimaan ilmoille sen etua. Se mihin he kykenivät ja minkä he toivat esille, oli loppujen lopuksi heidän oma etunsa.”⁸⁹¹ Proletaarinen vasemmistoradikalismi ei ollut toimintakulttuuriltaan *väen* politiikkaa.

889 *Uusi Suomi*, 16.8.1983.

890 Ks. Ylikangas 2007, 327–328: ”Jos haluaa etsiä vertailukohtia 1960-luvun ylioppilasradikalismille, on palattava 1870- ja 1880-luvulle saakka. Mukana eläneiden kuvaukset tiivistunnelemaisista fennomaani-illoista pitkälti toistastaa vuotta sitten poikkeavat vain vähän 1970-luvun ’solidaarisuusilloista’ kertovista kirjaanviennestä.”

891 Emt., 329–330: ”Opiskelevan nuorison perimmäiseksi ongelmaksi jäi tarve tehdä itsestään tarpeellinen, päästä niin lähelle valtaa, kunniaa ja tärkeää tekemistä kuin suinkin. [. . .] Se menetteli samoin kuin 1800-luvulla: liittoutui vahvistuvan opposition kanssa, asettui sen tulkiksi itseään toki unohtamatta. [. . .] Silti useimmat niistä, jotka nousivat barrikadeille, saattoivat jo 1970-luvun puolivälissä kantaa liitურaitaa. [. . .] He todella valtasivat ne johto- ja virkapaikat, joihin he tähtäsivät.” Ks. Suominen 1997, 251: ”[s]uuri määrä virkamieskunnassa ja politiikassa tärkeisiin aseisiin nousseista vaikuttajista oli lähtöisin radikaaliliikkeistä. Suomessa radikaalien integroituminen hallintoon ja parlametarismiin oli varsin ainutlaatuinen ilmiö – vastaavia tendenssejä oli tosin myös Ruotsissa, mutta ei yhtä laajasti.”

Vertailemalla Tarkan ja Seppäsen havaintoja ja tulkintoja taiteen ja yhteiskunnan välisen suhteen häiriöistä Ylikankaan, Suomisen ja Siisiäisen havaintoihin yhteiskunnallisten liikkeiden toiminnan ehdoista suhteessa kulttuurisiin rakenteisiin, voi esittää tulkinnan, että häiriöiksi taiteessa ja politiikassa katsotaan sellaiset toiminnan muodot, joissa rikotaan suomalaisen kollektiivisen toiminnan totuttuja keinovalikoimia. Voi myös tulkita, että Alapuron määrittämä pyrkimys homogeenisuuteen⁸⁹² koskee erityisesti toiminnan tapaa, sillä juuri se näyttää eniten rajaavan pois ei-toivottuja seikkoja Suomen yhteiskunnasta.

Onko tämä piirre, jota määrittäisin peri-ihmiseen sitoutuneeksi, vaikuttanut suomalaisiin teatterintekijöihin? Kysymystä voi tarkastella siitä näkökulmasta, että vasemmistoradikaalin liikkeen ja kulttuuriradikalismien välille syntyi 1960-luvulla voimakas sidos. Taiteilijat – erityisen näkyvästi teatterintekijät – edustivat vasemmistoradikalismien kollektiivista eetosta: taide liittoutui poliittisen liikkeen kanssa. Dan Steinbockin (1985) mukaan tämä vaikutti taiteen merkityksiä kaventavasti ja samoja kollektiivisia yhden asian liikkeen merkityksiä korostavasti kuin muukin vasemmistoradikalismi.⁸⁹³ Kulttuuriradikalismien taiteelliseksi metaforaksi muotoutunut Arvo Salon *Lapualaisooppera* (1967) jo sisälsi sen taiteilijat tiukkaan puoluepoliittiseen ryhmäkuriin sitoneen tendenssin, jota Dan Steinbock määrittää seuraavasti:

Salon ja Saarikosken kulttuuriradikalismi, johon sisältyi aimo annos suvaitsevaisuutta ja ennakkoluulottomuutta, idealistista pasifismia ja romantisoitua politiikkaa, kaventui vain muutamassa vuodessa ahdasmieliseksi poliittiseksi radikalismiksi, jossa edellytettiin vankkaa yhteisrintamaa, kovakouraisia otteita ja taidetta politiikanteon keinona. Tästä suuntauksesta ei puuttunut protestanttisen etiikan sävyjä, jotka nyt suodattuivat poliittisiin linjavetoihin – ”jos et ole puolellamme, olet meitä vastaan”.⁸⁹⁴

1960–1970 -lukujen politisoituminen ja sen edustama yhteisöllisten keinojen rajoittuneisuus ilmeni *Lapualaisoopperan* näyttämöllisessä esteettisessä muodossa ja näyttelijöiden psykofyysisessä liikkeessä ja yleisösuhteessa. Phillip B. Zarrillin (2008) termin kyse on *Gestaltista*: sopeutumisesta ympäristöön.⁸⁹⁵ *Lapualaisoopperan* ”näyttämölliset ruumiit” esittivät voimakasta tarvetta identifioitua kollektiiviseen

892 Ks. Alapuro 1988, 9.

893 Steinbock 1985, 237–238.

894 Emt., 237–238.

895 Zarrilli 2008, 635, 645 ja 646.

joukkoon: esittäjät seisoivat riveissä, tekivät organisoituna ryhmänä kollektiivisia joukkoliikkeitä, lauloivat yksiaanisesti. *Lapualaisooppera* identifikoitui estetiikkaltaan – puvustukseltaan, musiikiltaan, elekieleltään – 1960-luvun poliittisesti radikalisoituneeseen nuoren sukupolven elämäntapaan liittyneeseen eetokseen ja järjestötoiminnallisesti vasemmistoon. Vasemmisto oli poliittisena liikkeenä jo aiemmin puolueena identifioitunut parlamentaariseen poliittiseen järjestelmään. Tämän prosessin taustalla vaikutti suomalaisen kollektiivisen toiminnan historiallinen malli, jota Alapuro ja Stenius ovat määrittäneet alkuperältään fennomaanien pyrkimykseksi luoda järjestötoimintaa kansan keskuuteen ja kytkeä se valtiooon.⁸⁹⁶ Steinbockin määritelmä kulttuuriradikalismista, ”jos et ole puolellamme, olet meitä vastaan”, ilmentää ”vallan koneen” tapaa luoda subjektipositioita.⁸⁹⁷

Turkan teatterin 1960–1970 -lukujen näyttämöestetiikka edusti täysin vastakaista, kiemuraista, yksilöä korostavaa näyttämöllisyyttä ja tapaa luoda subjektipositioita, ja sitä edusti myös ”esitysten avoin eroottisuus, alkuaikoina jopa rivous ja tapa esittää kärjistetyksi.”⁸⁹⁸ Samaa ”meistä” eroon pyrkimistä Turka edusti myös praksiksen tasolla edustamalla, eli Paavolaisen termein yksilökeskeistä taiteilijäkäsitystä tilanteessa, jossa muu teatterikenttä korosti taiteilijan yhteiskunnallista sitoutuneisuutta:

Turka edusti [taiteilijaa, joka ei] lahjoita instrumenttiakaan minkään asian palvelukseen.⁸⁹⁹

Turkan estetiikka samastuu Salaman romaanitaiteen ruumiillisuuteen: julkeasti ja pahatapaisesti itseään esiintuovat, ryhmäsidonnaisuutta epäilevät ja aktiivisesti huoraamisella, väkivaltaisuudella ja katkeruudella itsensä samastumiskelvottomiksi tehneet protagonistit pyrkivät erottumaan yhteisöllisistä rajoituksista. Salaman romaanien psykofyysisyys ei vastaa *Lapualaisoopperan* kollektiivisia ryhmäliikkeitä: fokuksessa on häiriöliikkeitä tekevä yksilö. Salaman ja Linnan teokset korostivat

896 Alapuro & Stenius 1987, 18: ”Erityisesti fennomaanien integraatiopyrkimykseen kuului vapaan järjestötoiminnan kytkeminen alusta pitäen valtioon.” Vrt. Siisiäinen 1998, 219: ”Suomalaiselle kollektiiviselle toiminnalle on kautta vuosikymmenten ollut tyypillistä yhdistysmuotoinen organisoituneisuus. Tärkeät yhteiskunnalliset liikkeet ovat lähes poikkeuksesta hyväksyneet formaalin yhdistyksen organisoitumisen mallikseen ja mukauttaneet toimintamuotonsa ja –sisältönsä sen vaatimuksiin.”

897 Vrt. Eriksson 2010, 195 – 196: ”[Michel Foucaultin mukaan] [v]alta ei sinänsä sijaitse missään tiettyssä paikassa eikä kuulu oikeastaan kenellekään. Valta tulee esille käytännöissä, tekniikoissa ja toimintatavoissa.”

898 Paavolainen 1987, 14.

899 Paavolainen 1987, 215.

rahvaan kuvauksen psykofyysisyyttä. Linna otti *Tuntemattoman sotilaan* lähtökohdaksi halunsa lisätä suomalaisen sotilaan kuvaukseen jotain, minkä fennomaani Runeberg oli unohtanut teoksessaan *Vänrikki Ståhlin tarinat* (1848, 1860): pään.⁹⁰⁰ Teokset kehystivät ruumiinosien lisäyksen ja korostuksen kautta institutionaalisen perinnön toimintakulttuurin, valtio- tai järjestöjohtoisen byrokraattisen kulttuurin viholliseksi ja sietämättömäksi ja korjausta vaativaksi seikaksi, vaikka pidättäytyivät esittämästä verbaalisesti artikuloitua yhteiskunnallista ohjelmaa. Ne saattoivat institutionaalisen perinnön edustajat naurunalaisiksi. Teosten kansankuvaus oli vakuuttavaa ja uskottavaa, ja tästä syystä teokset saavuttivat provokaatiota syvemmän tason ja vaikuttivat.

Turkan kritiikki yhteisöllistä rajoittuneisuutta ja konsensukseen alistumista kohtaan ilmeni myös 1970-luvun julkilausumassa: ”Eivät kansakunnan karismaattiset johtajat ole ongelma, vaan se alistumisen halu jonka he saavat aikaan.”⁹⁰¹ Turkka teki taiteellisessa työssään suoria viittauksia vuoden 1918 kansalaissotaan ja ilmoitti teatterinsa yhteiskunnallisen merkityksen olevan tämän kahtiajaon tuomisessa nykyyhetkeen: “Yksinäinen Jouko Turkka: Työlläni pidän haavoja auki kansakunnan ruumiissa.”⁹⁰²

Turkka toi kollektiivisuuden vastustuksen mukanaan Teatterikorkeakouluun hyökätessään linjapuheessaan 1982 ”järjestötoiminnan” edustamaa kulttuurista konsensusta vastaan. Samalla hän hyökkäsi sitä toimintakulttuuria vastaan, jonka Långbacka seuraavana vuonna 1983 olisi tuova mukanaan Helsingin Kaupunginteatteriin. Turkka sen sijaan olisi pitänyt tehtävänänsä kitkeä näyttelijöistä 1960–1970 -lukujen suomalaisen vasemmistolaisen radikaalin teatterin ja yleensä vasemmistoradikalismien toimintatavan. Nyt hän ilmaisi pyrkimyksensä vuoden 1982 linjapuheessa:

Enää ei tarvita näyttelijätyyppejä, jotka esittävät uskottavasti brechtalaisittain “lukevan työläisen kysymyksiä” tai esittävät analyttistä tunnetta, vihaa, rakkautta. Elävää teatteria ei synny ryhmäkokouksissa, joissa päätetään “tavoitteet” ja valitaan “keinot” ja näyttelijät “tulevat sellaisina kuin ovat”. Teatteri ei Turkalle ole myöskään sama kuin sosiologinen totuus, keskimääräisyys. Eikä norsunluu-

900 Suominen 1997, 159: ”Linnan tietoisena tarkoituksena oli rikkoa J. L. Runebergilta periytyvä myytti jalosta ja vaatimattomasta suomalaisesta sotilaasta. Linna itse totesi kymmenen vuotta myöhemmin, että hän halusi antaa suomalaiselle sotilaille jotakin, jonka Runeberg oli unohtanut – pään.” ks. *Suomenmaa* 26.7.1969.

901 Hytönen, *Helsingin Sanomat*, 16.10.1977.

902 Hytönen, *Helsingin Sanomat*, 16.10.1977.

tornista alas astunut nöyristelevä näyttelijä, joka hymyilee ympäriinsä: "Olen yksi teistä."⁹⁰³

Kollektivismiin kulttuurin vastaisuutta Turkan linjapuheessa edustivat termit "tavoitteet", "ryhmäkokoukset" ja "lukevan työläisen kysymykset"; antiyksilöllistä yhteiskuntakäsitystä edustivat termit "sosiologinen totuus" ja "keskimääräisyys", erilaiset kategoriat ja "linjat". Turkan linjapuhetta voi tulkita hänen aiemman esteetiikkansa ja julkilausumiensa perusteella: yksilöllisyys tarkoitti ei-kollektiivisuutta, proletaarista aktionismia ja modusta. Turkan käyttämät termit "oma persoonallinen voima" ja "yksilökohtainen voima" ja "erityisenergia" viittasivat aktionismiin ja pyrkimykseen tehdä näyttelijäopiskelijoista kulttuuripolitiikan kontekstissa sitoutumattomuutta emansipatorisesti korostavia taiteilija-yksilöitä, kirjasantien ja salamalaislinnalais-turkkalaisen taiteen perinteen ja suomalaisen aktionismin ja moduksen edustajia. Turkan koulutuksen kulttuuripoliittinen päämäärä oli tuottaa näyttelijöitä, jotka olisivat yksilöllisyydestään tietoisia eivätkä sitoutuisi normeihin tai kollektiivisiin päämääriin.

Tämänpäivän näyttelijällä on oltava kyky omalla persoonallisella voimallaan vangita yleisönsä. Näyttelijän on välitettävä yksilökohtainen voima. Hänen on pystyttävä huippusuoritukseen, oltava kuin urheilija tai muusikko. Ei kukaan tule teatteriin katsomaan ihmistä yleensä tai näyttelijää yleensä, vaan jotain tiettyä näyttelijää, jolla on karisma.⁹⁰⁴

Näin ollen Turkan kauden ruumiillisuuden merkityssisältö on tamperelaisessa proletaarisessa aktionismissa – tai pikemminkin Linnan, Salaman ja Turkan siitä konstruoimassa muodossa, jolla nämä taiteilijat pyrkivät vaikuttamaan suomalaisen kulttuuripolitiikan puheavaruudessa. Teatterillisuus, joka syntyi pysyväläatuisen suomalaisen yhteisöllisyyden viitekehyksen vastustamisesta, on yksi lisä Turkan kauden metaforiin, systeemiteorian ja uuden kapitalismin metaforien rinnalle. Toiminnan tavat ovat näyttämöitä. Näyttämöinä ne ovat rakentuneet uuden kapitalismin maailmankuvallisen näyttämön sisälle, mutta niiden perintö on vanhempi: uutta kapitalismia on organisoitu institutionalistisen toimintakulttuurin fennomaanis-suuntaisiin perinteisiin; vastakulttuuristen liikkeiden toimintakulttuuri on ollut väen politiikkaa,

903 Siikala, *Helsingin Sanomat*, 29.8.1982.

904 Siikala, *Helsingin Sanomat*, 29.8.1982.

ja sellaisena se viittaa jo Baruch Spinozan yhteiskunta-ehdotukseen, jonka Thomas Hobbes ja muut institutionalistit hylkäsivät.⁹⁰⁵

5.3 Narratiivinen tieto Turkan kauden näyttämönä – kertomus Turkan kauden esityksessä

Tarkastelen Turkan kauden esitystä useiden päällekkäisten näyttämöiden rakentamisena. Turkan kausi pyrki tuottamaan tietoa ja kommunikoimaan yhdistelemällä makro- ja mikrotasoja, virtuaalisia ja yksilöllisiä, saattamalla mahdollisimman erilaisia ja eri suuruusluokan ilmiöitä yhteen ja mahdollistamalla niiden vertailun teatterillisen esityksen aktissa.

Turkan kauden esitys loi laajetessaan virtuaaliseen tilaan etymologisen näyttämön, joka vastasi kaupungistumista edeltäneiden kyläkulttuurien tilaa. Paradoksaalisesti näyttämö informationalisoitui; viittaaan Scott Lashin (2002) näkemykseen, jonka mukaan vastakulttuurisuuden on informationalisoitava teknologisoituneessa tietoyhteiskunnassa.⁹⁰⁶ Näyttämö edusti pienryhmän ja väen elektivää kommunikaatiota: jäsenystä, jossa kompleksisuus hallittiin tuottamalla siitä ruumiillisuuden kautta sivistävää tietoa. Se muistutti Jean-Francois Lyotardin (1985) *narratiivinen tieto* -käsitettä.⁹⁰⁷ Hanna Suutelan (2006) mukaan näyttelijäkoulutus on aina ollut Suomessa kansallisia roolimalleja määrittävä instituutio:

[s]uomalaisista näyttelijöistä koulutetaan suomalaisia ihmisen kuvia, miesten ja naisten malleja. Teatterikorkeakoulu tavoitteineen voidaan nähdä välineenä, jonka tarkoitus on tuottaa näyttelijäoppilaista suomalaisuuden representaatioita.⁹⁰⁸

Suutelan mukaan näyttelijäkoulutuksessa tuotetaan useimmiten yhteiskunnallisesti määrittynyt representaatoruumis, joka käsittää ”erilaiset kauneus- ja

905 Virno 2006, 10–14.

906 Ks. Lash 2002, 8–11.

907 Lyotard 1985, 33–41.

908 Suutela 2006, 58.

terveysnormit, tieteelliset, filosofiset ja esteettiset käsitykset ihmisruumiista”.⁹⁰⁹ Turkan tarve julkistaa koulutuksen prosessi oli retorinen: ruumiiden muokkaamisen prosessi toi esille arvot ja normit. Turka ei kuitenkaan tyytynyt vain reflektioon, hän tunsikin kutsumusta tehtävään: ”Kulttuurin pitäisi antaa ihmisille eväitä hallita omaa elämäänsä ja näyttää arvoja siinä, mitä ja mistä ihmiset elää.”⁹¹⁰ Tätä varten piti luoda uusia sankareita suomalaisten roolimalleiksi.

Turkkalaisten ruumiiden välittämää tietoa suunnattiin yhteiskunnalliselle näyttämölle, jota voidaan tarkastella sosiologi Ulrich Beckin termin varhaisemman modernismin ”puitteistariisunna” muistuttavana prosessina.⁹¹¹ Beck tarkoittaa subjektin jäämistä totuttujen sosiaalisten viitekehysten ulkopuolelle, kun aiemmat yhteiskunnan kollektiiviset ja ryhmäspesifit merkityslähteet hiipuvat, hajoavat ja menettävät tehoaan.⁹¹² Tällöin kaikki määrittely-yritykset siirtyvät yksilön itsensä tehtäväksi. Beckin mukaan postmodernille tunnusomainen käsite *yksilöllistymisprosessi* tarkoittaa juuri tätä.⁹¹³ Turkan kaudella ruumiillisuus viittasi subjekteihin, jotka ”joutuvat lisääntyvässä määrin näkemään, tulkitsemaan ja käsittelemään omina asioinaan ne mahdollisuudet, uhkat ja vaikeat elämäkerralliset valinnat, jotka oli aiemmin mahdollista ratkaista perhe- tai kyläyhteisössä tai tukeutuen yhteiskuntaluokkaan tai -ryhmään.”⁹¹⁴ Lyotardin tulkinnassa subjekti ei kuitenkaan ole jäänyt täysin vaille totuttuja etymologisia viitekehyksiä: kyläyhteisöiden entinen merkityksien muodostamisen prosessi, jota Lyotard nimittää narratiiviseksi tiedoksi, saa uusia muotoja. Mediayhteiskunnan teoriassa ruumiillisille käytännöille onkin yhteiskunnan merkityksentuotossa tarjolla tärkeä rooli eleinä (*gesture*), jotka eivät tyhjenny virtuaaliseen mediainformaatioon.⁹¹⁵ Ruumiintekniikoilla voidaan tarjota ratkaisumalleja tilanteisiin, joiden kuvaukseen politiikan diskurssi tai semioottiset merkit eivät kykene.⁹¹⁶

909 Emt., 59.

910 Anttonen, *Kansan Tahto*, 12.3.1983.

911 Beck 1995, 12.

912 Beck 1995, 19.

913 Emt., 19.

914 Emt., 19–20.

915 Ks. Lash 2002, 114–128.

916 Lash 2002, 31: “Thus where economic and political development are comfortable in the language of rational choice, decisions, preference schedules, strategic interests, steering mechanisms, rational actions and the like [. . .] culture does not operate at that sort of level. Its symbols provide the images of dreams, the unarticulated horizon of actions, the habits and tacit technologies of bodies.”

Lyotardin mukaan narratiivinen tieto välitetään kerronnallisesti subjektien kesken tai mediassa, ja se koskee kauas semanttisen tieteen yli ulottuvia tiedon aspekteja, kuten esimerkiksi taivaan, vuodenaikojen kukkien ja eläinten maailman ilmiöitä: ”[m]itä tulee tehdä [. . .] vanhempien, sukupuolten välisten erojen, naapurien, ulkomaalaisten tms. suhteen.”⁹¹⁷ Narratiivinen tieto on olennaisesti tietoa subjektien kulttuurisista valmiuksista, kaikesta mitä subjekti tarvitsee selviytyäkseen.

tieto-taito (*savoir-faire*), elämäntaito (*savoir-fivre*) ja kuuntelemisen taito (*savoir-écouter*). Kyseessä ovat siten pelkän totuuskriteerin määrittelyä ja soveltamista paljon laajemmat valmiudet, joiden piiriin mahtuvista käsitteistä mainittakoon lisäksi tehokkuus (tekninen harjaantuneisuus), oikeudenmukaisuus ja / tai onnellisuus (eettinen tietämys), äänen ja värin kauneus (auditiivinen ja visuaalinen taju).⁹¹⁸

Koulutustoiminta oli Turkalle mitä sopivin paikka narratiivisen tiedon välittämiselle. Siellä kerrottiin tarinoita ja tarinat tuottivat sankareita ja koulutustoiminta itsekkin muuttui tarinaksi. Lyotardin mukaan kertomus ja erityisesti *taru* sisältävät perinteistä kansantietoutta yhteiskunnallisen oikeutuksen perustasta: ”Taru on tiedon nimenomainen muoto, ja tätä useassakin eri mielessä.”⁹¹⁹ Turkan koulutustoimintaa voikin tarkastella eräänlaisena mediataruna näyttelijäopiskelijoiden kohtaamista sadunomaisista haasteista muiden 1980-luvun suomalaisten puolesta Turkan pian myyttiseksi muodostuneessa koulutustoiminnassa:

[i]tse kansantarujen aiheena on niin sanoaksemme myönteinen tai kielteinen koulutus (*Bildung*), toisin sanoen sankarin edesottamusten onnistuminen tai epäonnistuminen, joista puolestaan johdetaan yhteiskunnan instituutioiden legitimiisyys (myyttien tehtävä) tai jotka edustavat myönteisiä ja kielteisiä (onnekas tai epäonninen sankari) vallitseviin instituutioihin yhdentymisen malleja (legendat ja sadut).⁹²⁰

Sankaruus näyttelijän esityksen elementtinä toistui Turkan näyttelijäntyötä koskevassa retoriikassa Teatterikorkeakoulun kaudella. Hän pyrki luomaan

917 Lyotard 1985, 37.

918 Lyotard 1985, 34.

919 Emt., 36.

920 Emt., 36.

näyttelijäopiskelijoistaan sankareita, jotka olisivat kulttuurisia attraktioita sekä näyttämöllä että mediassa. Heidän tehtävänsä kuului olla esimerkillisiä subjekteja ja toisaalta Turkan kansansivistystyön tulosten välittäjiä:

Turkka haluaa kouluttaa itsestään tietoisia näyttelijöitä, jotka hyväksyvät ja tajuvat sen, että juuri heitä ihmiset tulevat katsomaan jokailtaisen tv-tuijottamisen vaihtoehtona.⁹²¹

“Kiinnitimme erityistä huomiota miten kokelaat käyttäytyvät, kun fyysisesti väsyvät. Siinä tuli esille selittäjiä ja lannistujia.” [. . .] “Me emme halua kouluun kärsijöitä ja häviäjiä. Sinne tarvitaan voittajia.”⁹²²

Näyttelijäopiskelijoiden onnistumisten ja epäonnistumisten julkituonti harjoitustilanteessa ja mediassa oli retoriikkaa: Turkka halusi välittää epäonnistumisten ja onnistumisten kautta tulkintansa siitä, mitkä yhteiskunnalliset valmiudet työnteekijyydessä olivat sopivia, mitkä eivät. Välittämällä tietoa siitä, mitkä ominaisuudet näyttelijäopiskelijoissa tuottivat menestyksen ja näyttämöllisen arvovallan, näyttelijänkoulutus loi retorisesti suomalaisten miesten ja naisten kuvia ja vaikutti yhteiskunnallisesti ”usuttavasti”. Turkan sankarit tuottivat ruumiillista tietoa olosuhteista, joita 1980-luvun Suomen työtätekevät subjektit kohtasivat työpaikoilla.

Turkan kauden narratiivinen tieto voisi olla tietoa esimerkiksi ihmisen ylevyydestä siinä samassa merkityksessä kuin Virno tarkoittaa ylevyyden menetyksen uhkaa postfordilaisessa yhteiskunnassa verratessaan subjektin kokemusta lumivyöryn valtaan joutumiseen.⁹²³ Seuraavaa Ulrich Beckin määritelmää voi tulkita lumivyörykokemukseksi:

Huippunopea teollinen dynamismi vie meidät uuteen yhteiskuntaan ikään kuin varkain, ilman edeltävää vallankumouksellista räjähdystä ja sivuuttaen poliittiset väittelyt ja parlamenttien ja hallituksen päätökset.⁹²⁴

921 Siikala, *Helsingin Sanomat*, 29.8.1982.

922 *Iltä-Sanomat*, 31.5.1983.

923 Virno 2006, 20–27.

924 Beck 1995, 13.

Beckin mukaan tästä seuraa yksilön viitekehysten murtuminen: subjekti jää yksin määrittämään itseään.⁹²⁵ Virnon mukaan kyvyttömyys hallita haasteiden suurta määrää johtaa ahdistuksen ja suojautumisen dialektiikkaan, jossa pelissä on yksilön kyky säilyttää ylevyytensä.⁹²⁶ Esittämällä ruumiillisesti tehon legitimaatiota koulutustoiminta toi esille, mihin tilanteisiin subjekti joutuu ja mitä uhkia joutuu kohtaamaan Beckin kuvailemassa prosessissa, ja miten hän voi säilyttää ylevyytensä ja kykenee suojautumaan. Ennaltaehkäisevä suojautuminen on ensisijaista toimintaa ylevyyden säilyttämisessä.⁹²⁷

Turkan kaudella tutkittiin sitä, miten näyttelijä-subjekti voi selvitä free-lance-ammattinharjoittamisen olosuhteista säilyttäen ylevyytensä. Pyrittiin kaoottisten olosuhteiden simulaatiolla kuvaamaan lumivyörymäisiä kokemuksia, joita Sennettin ja McKenzien mukaan uuden talouden subjektit joutuvat kokemaan työpaikoilla. Tämä tieto voisi vastata Turkan esittämää käsitystä taiteen tehtävästä auttaa ihmisiä selviämään elämästä eli osoittaa, miten subjekti voi toteuttaa ainakin perustarpeensa.⁹²⁸ Taide, joka sisältää arkikokemuksen ylevyyttä koskevaa tietoa, voisi vastata sellaisen subjektin tarpeeseen, jota Turkka kuvaa karrikoidulla esimerkillä kirjastoon ryntäävästä miehestä joka huutaa: ”Antakaa jotain, äkkiä!”⁹²⁹

Paolo Virnon näkemyksen mukaan *väen* politiikan ensisijaisena ”[l]ähtökohtana on suojauskeinojen hankkiminen”. Seuraavana toimenpiteenä on tutkia suojautumista uhkaavia vaaroja. Tästä johdan motiivin Turkan kauden suoritusympäristön materialisoimiseen, Teatterikorkeakoulun sisäiseen ympäristöön.⁹³⁰ Kyseessä oleva esitys opetti suojautumista itseensä viittaavasti ja tutki, millaiset vaarat työtätekevää subjektia uhkasivat 1980-luvun Suomessa.

Narratiivinen tieto edustaa juuri subjektien tarvitsemaa tietoa, johon bitin (*byte*) ja taloudellisten tilastojen tieto ei ulotu. Kun sekä Turkka että opiskelijat Teatterikorkeakoulussa ennen Turkan kauden alkua tunsivat, ettei heillä ole

925 Beck 1995, 19.

926 Virno 2006, 20–21.

927 Virno 2006, 25: ”Itse ajatus, että ensin kokisimme ahdistusta ja vasta sitten alkaisimme toimia hankkiaksemme itsellemme suojaa, on virheellinen. Koko ärsyke-reaktio-malli tai syy-seuraus-malli on tässä sopimaton. On syytä pikemminkin uskoa, että lähtökohta on suojauskeinojen hankkiminen. Sitten, otettuamme itsemme suojelun päämääräksi, keskitymme tutkimaan millaisten vaarojen kanssa olemme tekemisissä.”

928 Ks. Anttonen, *Kansan Tahto* 12.3.1983.

929 Turkka 1983, 17.

930 Ks. Virno 2006, 25: ”Ennen kaikkea suojelemme itseämme. Sitten, otettuamme itsellemme suojelun päämääräksi, keskitymme tutkimaan millaisten vaarojen kanssa olemme tekemisissä.”

toimintaansa selittävää viitekehystä, kyse oli narratiivisen tiedon kriisistä: 1980-luvun muuttuva yhteiskunta ei tarjonnut subjektille välineitä, joiden turvin esittää ”kelvollisia arvottavia lausumia”.⁹³¹ Ruumiillisuus ja pienkulttuuri olivat subjektin osaa määrittävä sosiokulttuurinen viitekehys, johon tunnettiin 1980-luvun Suomessa aitoa tarvetta. Tästä syystä Turkan kausi tuli voimakkaan huomion kohteeksi.

NTNA-haastattelujen perusteella Turka ei opettanut varsinaisesti teatterin tekemisen ammattitaitoa: useat opiskelijat mainitsivat, että näyttelijän ammattitaito piti opiskella työelämässä.⁹³² Siitä huolimatta he pitivät Turkan opettamaa tietoa tärkeänä. Heille opetettiin elämisen ja selviytymisen taitoa, kykyä kuunnella itseään ja muita. Esimerkiksi Tero Jartti totesi haastattelussa opetuksen tärkeimmäksi anniksen, että hän oppi tarkastelemaan ympäristöään uteliaasta, kyseenalaistavasta ja luovasta näkökulmasta.⁹³³

Akateeminen tutkimus ei ole toistaiseksi käsitellyt Turkan kauden kerronnallista tasoa, vaikka se on kauden silmiinpistävä piirre. Näyttelijänkoulutuksessa edesautettiin näyttelijäopiskelijoita sisäistämään roolejaan kertomuksien kautta ja avustettiin heitä itsearviointiin oman urakehityksen rakentamisessa; uranluonti on oman elämäntarinan (*life-narrative*) aktiivista rakentamista. Kertomusten ja tarinoiden välityksellä tapahtuva kommunikaatio näyttää olleen teatterikoulutuksen sosiaalisista muodoista yhtä tärkeä kuin ruumiillisuus ja nämä kaksi nivoutuivat toisiinsa. Turkan kauden kulttuurisen esityksen kertomukset välittyivät mediassa ja arkipuheessa huhuina, legendoina, kaupunkitarinoina ja myytteinä. Kauden luonnehtiminen spekaattikeliksi muistuttaa Lyotardin määritelmää kansantarusta.

Kertomusmuotoa ei tule sekoittaa käsitteellisesti *narratiiviin* siinä merkityksessä kuin se ilmenee kirjallisuuden ja teatterin teoriassa. Narratiivilla tarkoitetaan muun muassa draaman tai kirjallisen teosmuodon lineaarista ja aristoteelista *alku-keskikohtaloppu-rakennetta*. Tämä syrjäytyi kokemuksellisen ruumiillisen esityksen ja läsnäolon tieltä Turkan kaudella. Hans-Thies Lehmann (2006) ja Richard Schechner (1982) ovatkin väittäneet narratiivin merkityksen vähenneen postdramaattisessa teatterissa.⁹³⁴

931 Ks. Lyotard 1985, 34; vrt. Turka, *Soihtu* 5-6/79; Paavolainen 1987, 139–140.

932 Ks. esim. 4Ma, NTNA-haastattelu, 25.10.2008.

933 Tero Jartin haastattelu 2007.

934 Ks. Lehmann 2006, 18: ”The ’principles of narration and figuration’ and the order of a ’fable’ (story) are disappearing in the contemporary ’no longer dramatic theatre text’ (Poschmann).” Richard Schechnerin artikkelin *The End of Humanism* (1982) taulukoissa (s. 98 ja 105) jaotellaan teatterin elementit moderniin ja postmoderniin teatteriajatteluun. Molemmissa moderniin teatteriin sisältyy *narratiivi*; sivulla 98 sen on korvannut *rituaali*, sivulla 105 *informaatio* (*information bits*). Ks. Schechner 1982, 99–100: ”Multiplex signals can’t be successfully translated into simplex codes, like writing [. . .] Sending multiplex signals is the main mark of postmodern theatre.”

Turkan kaudella tarinamuoto (*tale*) kuitenkin säilyi ja jopa korostui suullisen kertomuksen muodossa. Sosiaalisen kerronnan kautta syntynyttä muotoa voi Margaret Wilkersonin (1992) termein kuvata ”selittävänä viitekehystenä”. Sen ansiosta teatteri ei tarjoa pelkästään ”[p]eiliä, jonka kautta yhteisö voi heijastella itseään” vaan myös auttaa muodostamaan ”[k]uvastuksensa voimalla havaintoja kulttuurista”.⁹³⁵ Tämä viitekehys teki Turkan kauden kulttuurisesta esityksestä teatterillisen esityksen.

Miten sitten voi teoreettisesti ymmärtää kertomusta jokapäiväisen sattumanvaraisessa tilassa? Jälkiklassisen narratologian *luonnollisen kertomuksen* käsitteen mukaan tarina ja kerronta ovat ihmisen *kognitiivisia skeemoja* kuten myös Josette Feralille (2002) *teatterillisuus*. Kertomus on tilanteellinen esitys⁹³⁶; tilanteellisuus on aistiavaruus, joka sitä katalysoi ja jonka kautta sen perusolemus on ei-tekstuaalinen. Kertomus ilmenee kokemuksellisuutena tilanteessa.⁹³⁷ Se palvelee myös selviytymistä: Donald Polkinghorne (1988) tarkastelee kertomusta psykologisenä kykynä lukea ja esittää sekä tekstejä että tapahtumia kertomuksina, jotka palvelevat *mielen jäsentämisen prosessia*. Kertomusta ei katalysoi mikä tahansa tilanne vaan sellainen jossa havaitaan murtuma (*trouble, cleft*).⁹³⁸ 1980-luvun Suomessa uuden kapitalismin esiinnousun myötä tapahtuneen maailmankuvallisen ”käänteen”⁹³⁹ seurauksena murtui aiempi maailmankuva. Tästä syystä käynnistyi sosiaalinen kertomusten kerronta ”inhimillisenä strategiana, jonka avulla pyritään hallitsemaan aikaa, prosessia ja

935 Wilkerson 1992, 239; vrt. Carlson 2006, 299.

936 Ks. Herman 2009a, 17–22: ”[K]ertomukset ovat tilanteellisia esityksiä [eivät tekstejä] [Ne] rohkaisevat vastaanottajia tekemään päätelmiä tapahtumien ajallisesti jäsenyneestä kulusta.”

937 Ks. Hyvärinen 2010, 143: ”Luonnollinen tarkoittaa [jälkiklassisen narratologian teoreetikko Monika] Fludernikille lähinnä sitä, että kertomus ja kokemuksellisuus liittyvät ihmiseen ruumiillisena olentona ja että kertomuksia kerrotaan osana jokapäiväistä keskustelua. Toisaalta taiteen ja arjen vastakkaisuus tulisi hänen mukaansa purkaa kertomuksen teoriassa ja fiktiota ja suullista kerrontaa tulisi kyetä tarkastelemaan saman, yleisen teorian rajoissa.” Ks. Tammi 2010, 66: ”[Jälkiklassisen narratologian teoriaa edustavat tutkijat korostavat] kertomusmuodon alituista läsnäoloa inhimillisessä elämässä ja kulttuurissa. Kertomuksia löytyy, kuten sanonta kuuluu, kaikkialta. [Tutkijat] ovat jo olleet valmiita tarjoamaan luonnollisten, tosielämän kertomusten mallia sovellettavaksi kaikkiin kertoviin esityksiin, olivat ne sitten kirjallisia tai ei-kirjallisia, fiktiivisiä tai reaalisia (esimerkiksi arkielämän suullisia kertomuksia).” Fludernik 1996, 34; jälkimmäisen kursiviivon on lisännyt Tammi 2010, 69: ”[Luettaessa jotain kertomuksena] tekstiin sovitetaan tietty makrokehys eli juuri kerronnallisuus. Silloinkin, kun lukijat kohtaavat näennäisen lukukelvottomia, perin pohjin epäjohdonmukaisia tekstejä, he alkavat hakea keinoja, joiden avulla nämä tekstit voitaisiin palauttaa kertomuksiksi. [Kerronnallistettaessa] jostain tekstistä tehdään kertomus pakottamalla se kerronnallisuuden muottiin.”

938 Ks. Hyvärinen 2010, 139–140; Ks. Bruner 1990, 1991. Feralin mukaan murtuma (*cleft*) jokapäiväisyyden tilassa (*quotidian space*) on teatterillisuuden perusta; Feralin näkemys rinnastuu luonnollisen kertomuksen teoriaan.

939 Vrt. Hyvärinen 2010, 141: ”[K]ertomus tarvitsee aina yllätyksen, onnen kääntymisen tai [Vladimir] Proppin [1968] tarinoiden yllättävän käänteen”. Vrt. Propp 1968, *Morphology of the Folktale* (orig. 1928, *Morfologia skazki*).

muutosta”.⁹⁴⁰ Suomalaisten subjektien näkemykset niin kutsutusta ”kulttuurisesta käsikirjoituksesta” (*script*) eli odotetun mukaisista tapahtumankuluista olivat järkkyneet.⁹⁴¹ Turkan kaudesta tuli kansan kertomien tarinoiden kohde, koska se toi esille tämän murtuman. Sen epäjärjestyistä ja kaoottisuutta voidaan ymmärtää näyttelijäopiskelijoiden kokemina *kanonisuu*den ja *murtuman* vuorotteluina. Näyttelijöiden kokemukselliset aktit taru-viitekehysten sisällä ilmensivät David Hermanin termin kertomusten ulottuvuutta: ”[m]illaista on käydä läpi syntynyt epäjärjestys”.⁹⁴² Tällaista kokemuksellisuutta pidetään sekä rakentavana että kriittisenä elementtinä kerronnassa.

Scott Lash (2002) ja Walter Benjamin (1977a) painottavat kansantarinoiden (*tales*) yhteisiä piirteitä: anonyymejä kertojia on monia ja yhden aloittamaa kertomusta jatkaa ja muuntaa toinen kertoja, ja kerronta etenee loputtomasti uusiutuvana verkostona (*web*).⁹⁴³ Tätä hyvin nykyaikaista verkosto-idea on hyvin vaikea toteuttaa aidosti konventionaalisen teatteriesityksen kontekstissa, vaikka purkaisi draaman narratiivin lukemattomiksi informaatio-signaaleiksi: yleisösuhte sisältää väistämättä alku-loppu -rakenteen. Yritys vaikuttaa lähes mahdottomalta – minkä Schechner tätä tavoitellessaan myöntääkin.⁹⁴⁴ Erika Fischer-Lichte (2008) on analyysissään hälventänyt reaalisen elämän eroa teoksiin ja avaakin näkymän teatterillisuuteen ja verkostoitumiseen jokapäiväisenkin tilassa. Hän on muotoillut kriteeriksi, onko tapahtuma askelma (*threshold*), josta käsin syntyy autopoieettinen vuorovaikutus: toimijat ja todistajat alkavat yhdessä rakentaa merkityksiä. Tätä Fischer-Lichte määrittää esteettiseksi kokemukseksi (*aesthetic experience*).⁹⁴⁵ Fischer-Lichte ei kuitenkaan tutki tarinamuotoa. Turkan kausi on esimerkki verkostoituneesta tekijyydestä, jossa on fischerlichteläinen ”kynnys”, joka katalysoi tarinankerrontaa. Mekanismi muistuttaa

940 Herman 2003a, 2, kursiiivi lisätty.

941 Vrt. Bruner 1990; 1991 ja Herman 2002, 85–92.

942 Ks. Herman 2009a, 17–22: ”[Kertomuksia katalysoivat ja niissä ilmenevät] [t]apahtumat eivät ole millaisia tahansa, vaan ne johtavat johonkin häiriöön, epätasapainoon tai ristiriitaan. [. . .] [Ne] sisältävät kokevan tietoisuuden, jonka välityksellä voidaan ymmärtää, millaista on kokea ja käydä läpi syntynyt epäjärjestys. [. . .] [k]okemuksellisuus on sekä ”rakentava” että ”kriittinen” elementti kerronnallisuudessa.”

943 Ks. Lash 2002, 130–131: “The tale of the storyteller is not a single, disembedded narrative but is tangled up with what Benjamin calls a ‘web’ of tales, a web constituting a ladder that spans space and time, the profane and the sacred (p. 457). The novelist’s narrative is a work of art. It is disembedded and finds its meaning as such. The storyteller’s tale is, like the artisan’s product, not art but artifact. It is inextricably intertwined in a set of practices (p. 448).”

944 Schechner 1982, 97: ”[T]he works of Cage and others using indeterminacy accounts for only a few of the many postmodern performances, thought that few represents postmodern thought in its purest sense.”

945 Fischer-Lichte 2008, 199: “That is to say, aesthetic experience concerns the experience of a threshold, a passage in itself; the very process of transition already constitutes the experience.”

aiemmassa yhteydessä käsittelemääni Stanislavski-esimerkkiä: ero syntyy, koska nyt kyseessä ei ole heilahdus vaan verkoston kasvu, joka tasapainottaa, jäsentää ja ylläpitää. Kyseinen muoto on haastava; siinä edellytetään perinteisen teatterintekemisen taidon lisäksi lahjakkuutta käyttäen taktisesti kulttuurisen kontekstin murtumia, jotta katalysoitaisiin aitoa verkostoitunutta kerrontaa yleisössä. Turkan halu korostaa yleisön roolia todentuu hänen julkituomassaan toiveessa: ”Minä haluan keskeisen tapahtuman katsomoon enkä näyttämölle.”⁹⁴⁶ Hänen taktiikkansa sisältää murtuman idean jo lähtökohtana: ”Pitää silmällä sitä, mikä on totta – astua siihen, mikä on tuleva.”⁹⁴⁷

Turkka rakensi kauteensa huolellisesti ja taitavalla dramaturgialla mediatarinan, jota tarvittiin narratiivisen tiedon levitystä varten. Siinä Suomi joutui 1970-luvulta alkaen kokonaisvaltaiseen yhteiskunnalliseen kriisiin. Turkka loi tarinan keinoin käsityksen kriisiin joutuneesta Suomesta ja esitti Teatterikorkeakoulun roolin tämän tarinan sisällä yhtenä episodina. 1980-luvun alussa oltiin tarinan käännekohdassa, josta tarinan tuli jatkua eteenpäin. Turkka loi mielikuvan, että hän ja hänen opiskelijansa materialisoivat tämän tarinan ja olivat sen päähenkilöitä. He elivät kaikkien 1980-luvun suomalaisten tarinaa, ja heidän edesottamuksensa olivat kaikkia koskevia. He tekivät Teatterikorkeakoulussa tekoja kaikkien puolesta.

Turkka välitti 1980-luvun olosuhteiden simulaation idean niin opiskelijoille kuin mediayleisölle *narratiivista tietoa* muistuttavana tarinankerrontana. Hän käyttäytyi kuin tarinankertoja, jonka kertomisen tavan Lyotard rinnastaa etnografiseen dokumentaatioon *kasinahua*-kertojasta, joka aloittaa kertomuksensa näin: ”Tässä on kertomus siitä ja siitä. . . sellaisena kuin sen aina olen kuullut. Nyt kerron sen vuorostani teille, kuunnelkaapa.”⁹⁴⁸ Turkka välitti *jo alkanutta* tarinaa eteenpäin solmukohdina muiden solmukohtien joukossa, yhtenä kertojana tarinan edelleen kerronnassa.⁹⁴⁹

946 Seppälä, *Teatteri* 3/81, 19; Kytömaa 1999, 10–11.

947 Kytömaa 1999, Artikkel E, sivu 5/6. (Lausuman alkuperäislähde puuttuu Kytömaan artikkelista)

948 Lyotard 1985, 37.

949 Ks. Lyotard 1985, 37: ”Kasinahua-kertoja aina aloittaa kertomuksensa kiinteällä kaavalla: ”Tässä on kertomus siitä ja siitä. . . sellaisena kuin sen aina olen kuullut. Nyt kerron sen vuorostani teille, kuunnelkaapa. Päättyessään kertomuksensa hän jälleen käyttää tätä muuttumatonta kaavaa: Tähän päättyy kertomus siitä ja siitä. [. . .] Tämän kaksinaisen pragmaattisen johdattelun eritely tuo esiin seuraavaa: kertoja perustaa kompetenssinsa kertoa tarina yksinomaan siihen seikkaan, että hän on kuullut sen. Tämänkertainen kuulija saa kuunnellensa potentiaalisesti saman oikeuden. Taru esitetään toisinnoksi (vaikka kertoja kertoessaan keksisi paljonkin omasta päästään), vieläpä samaksi kautta aikojen.” Vrt. Lash 2002, 130 – 131; vrt. Benjamin 1977a, 457.

Tällä tarunomaisella tavalla Teatterikorkeakouluun materialisoitiin Suomen reaalityodellisuus, jossa näyttelijäopiskelijat kohtaisivat kaikki ne vaarat, joita jokainen 1980-luvun suomalainen kohtaisi arkielämässään. Näyttelijöiden tehtävä oli kohdata nämä vaarat voittoisasti ja osoittaa, että niistä voidaan selvitä. Tämä kerronnallinen rakenne muistuttaa sadun rakenteita.

Turkan voi tulkita välittäneen opiskelijoille poliitikkojen tarvitsemia taitoja, ja teatterikoulutus esityksenä omaksui Virnon kulttuuriteollisuudelle määrittämiä retorisia tehtäviä.⁹⁵⁰ Näyttelijäopiskelijoiden poliittikommainen näytteilläölo voidaan ymmärtää narratiivisen tiedon *Bildungina*. Tästä syystä Turkka hylkäsi teatterikoulutuksensa roolin käsitteen ja korvasi sen edustamisen käsitteellä: ”Siinä teatterissa, joka nykyään voisi yleisönsä vangita, käsite rooli on vanhentunut. Roolin tilalla on edustaminen.”⁹⁵¹ Tarinamuoto selviämistarinoineen onkin avain Turkan kauden teatterillisen esityksen tulkintaan. Tästä syystä Turkan piti tehdä näyttelijöistään median aistitilan ikoneita.

Tarinamuodon kautta voi ymmärtää paremmin, että Turkan näyttelijäopiskelijat eivät läpieläneet koulutustoiminnan koetuksia *reaalisina henkilöinä* vaan *esiintyjinä* laajassa tarinassa, josta teatterikoulutus oli osa. He olivat tarinan hahmoja. He mielsivät itsensä niiksi jo koulutuksen aikana. Ainoastaan tämä voi selittää, että he kokivat koulutuksen pääosin myönteisenä, eivätkä traumatisoituneet: uhkat ja riskit eivät tapahtuneet heille reaalisina persoonina vaan roolihahmoille tarinassa, jollaiseksi he mielsivät teatterikoulutuksen.

Tiedon roolia Turkan kauden kulttuurisen esityksen aiheistossa korostaa Turkan kerronnan tapa edustaa casinuhua-intiaanien kerrontaperinnettä: Turkka perusti kompetenssinsa kertojana yksinomaan havaintoihinsa 1980-luvun todellisuudesta. Tämä vaati erontekoa taiteesta ja tekijänoikeudesta teatterin viitekehyksenä ja johti siirtymään, jossa yhteiskunnan kollektiivisten käytäntöjen ja tarinankerronnan verkosto tuli teatterin praksiksen viitekehykseksi. Turkka varoi esittämästä, että hän olisi itse keksinyt aiheet tarinoihin, joita korkeakoulussa simuloitiin. Hän puhui *muista*: havaitsemistaan 1980-luvun Suomen yleisistä tavoista. Hän käytti esitysmuotona passiivia: ”mitä nyt tavoitellaan”.⁹⁵² Turkka välitti 1980-luvun yleisiä käsityksiä siitä, mitä valmiuksia subjekteilla täytyisi välttämättä olla menestyäkseen työelämässä. Näin

950 Virno 2006, 57–62.

951 Kantonen, *Teatteri*-lehti 10/82.

952 Ks. Ollikainen 1988, 197: ”Ilman kykyä nopeasti hankkia tarvittava tekniikka ja kykyä keksiä tai omaksua tarvittava esteettinen periaatevarasto, ei näytä mahdolliselta saavuttaa sitä *mitä nyt tavoitellaan*.” (Kursivointi tekijän)

ollen Turkka välitti oman tulkintansa työelämän olosuhteista. Kun opiskelijat kokivat sisäistäen Turkan määrittämiä sosiaalisia ehtoja, he muuttuivat Turkan rakentaman kerronnallisen viitekehyksen ansiosta vertaissubjekteiksi 1980-luvun suomalaisille.

Turkan kauden herättämä kiinnostus ja performatiivisuus johtui siitä, että Turkan rakentama tarina toimi 1980-luvulla muihin konteksteihin sovellettavissa olevana viitekehyksenä, johon *muutkin* mediakuluttajat saattoivat liittää performatiiviset aktinsä. Tarinamuodon rakentama kulttuurinen viitekehys vetosi suomalaisiin siinä määrin, että syntyi julkisuusbuumi. Tarina on pitänyt Turkan teatterin merkityksiä yllä vuodesta 1985 aina 2010-luvulle. Turkan kaudesta välittynyt tieto on siirtynyt eteenpäin nimenomaan tarinamuodossa, ei ensisijaisesti näyttämökokemuksen välittömän tapahtuman muodossa.

Kuten jälkiklassisen narratologian teoreetikko Donald Polkinghorne (1988) on todennut, ”[k]ertova muoto voi sisällyttää itseensä ja luoda lähes loputtoman kirjon erilaisia tarinoita.”⁹⁵³ Myös Turkan kauden tarinoiden ympärille on keräytynyt muita kertomuksia. Turkan entiset opiskelijat ovat julkaisseet epätavallisen suuren määrän tunnustuksellista kirjallisuutta, joko fiktiivistä tai dokumentaarista.⁹⁵⁴ Runsaan tunnustuksellisen kirjallisuuden synty on mahdollistunut Turkan alun perin rakentaman tarinallisen viitekehyksen ansiosta: teokset tukeutuvat laajempaan viitekehykseen kuin omaansa viitatessaan Turkan rakentamaan tarinaan. Tämä johtuu siitä, että Turkan rakentama tarina koskee yleisemmällä tasolla subjektin osaa 1980-luvun muutoskriisissä, eikä se ole menettänyt vetovoimaansa ja substanssiaan 2000-luvulle tultaessaan, onhan kulttuurinen tilanne edelleen hyvin samankaltainen kuin 1980-luvulla. Turkan kauden muotoutuminen tarinaksi on mahdollistanut sen, että esimerkiksi näyttelijäopiskelija Eppu Salminen (ei ollut Turkan opetuksessa) saattoi kytkeä oman tarinansa paljon suurempaan taruun Turkasta – ja sen substanssiin. Tarinat yllyttävät tarinaan.⁹⁵⁵

Turkan kausi muodostui *paitsi kerronnaksi myös teksteiksi*. Tässä mielessä Turkan kauden tapausta muistuttaa kirjallisuudentutkija Maria Mäkelän (2010) kirjallisen kerronnan kautta analysoima Yhdysvaltain presidentti Bill Clintonin ja Monica Lewinskyn rakkaussuhdetta. Tapahtumaa käsitelleisiin teksteihin kuului erikois-

953 Ks. Polkinghorne 1988, 15.

954 Turkan kaudesta kertovia tunnustuksellisia kirjoja ovat muun muassa Anna-Leena Härkösen *Sotilaan tarina* (1986), Kari Kontion *Kausi helvetissä. Eli neljä vuotta Turkan koulussa* (1988), Ville Virtasen *Menkää mielenhäiriöön* (2001) ja Eppu Salmisen *Lasten ristiretki* (2009).

955 Ks. Salminen 2009.

syöttäjä Kenneth Starrin raportti (1998) ja myös Clintonin omaelämäkerta *Elämäni* (2004). Mäkelän mukaan: ”[Kaikkien edellä mainittujen tekijöiden] kertomuksilla tapahtumista on kaksi keskeistä tavoitetta: luoda eheä ja uskottava syiden ja seurausten ketju sekä vakiinnuttaa tämän eheyden avulla oma versionsa psykologisesta totuudesta tapahtumien taustalla.”⁹⁵⁶

Jo kauden aikana syntyneiksi teksteiksi voi lukea Turkan *Selvitys oikeuskanslerille* -romaanin (1984) ja monet lehdistökirjoitukset. Mäkelän viitekehyksessä näitä kaikkia voi pitää ”on-line-elämäkertoina”: ne loivat ”eheitä ja uskottavuuteen pyrkiviä syiden ja seurausten ketjuja”, muokkaamalla versioita ”psykologisesta totuudesta” Turkan kaudesta. Olennaista on, että tässä yhteydessä teksti ja kerronta alkavat toimia *näyttämökuvina* – viittaa Burken näkemykseen, että kirjailija voi muokata taustaa käsittelemällä toimijan psykologista tulkintaa.⁹⁵⁷ Ehkä kielteisimmän ja tarkoitushakuisimman näyttämökuvia rakensi Turkan innokkain kritisoija, Turkan ”Starr-erikoissyöttäjä”, *Aamulehden* toimittaja, teatteriarvostelija ja pakinoitsija ”Parras” eli Olavi Veistäjä.⁹⁵⁸ Erkka Lehtola ja Raimo Seppälä (1989) toteavat: ”Pahinta Parraksen pakinoissa oli, että ne olivat syntyneet juorujen ja ilmiantojen, jopa ’palkittujen’ ilmiantojen pohjalta.”⁹⁵⁹ Parraksen aloitteesta Turkan kausi samastettiin Saksan kansallissosialistien fasististen tekoihin – näyttämökuva sekini:

Näyttelijän identiteetti, persoonallisuus ei kehity oikeaan suuntaan Jouko Turkan villissä rallissa, mikä vastustamattomasti tuo mieleen Saksan kansallissosialistien armottomat samanhenkiset fyysiset ja ideologiset kasvatus ja koulutusmenetel-

956 Mäkelä 2010, 194. Mäkelän mukaan Starrin raportin kuvaus ”herättää kuuluisan kirjallisen esikuvan: markiisi de Saden pornografi[set klassikkokertomukset] (s. 194); Mortonin elämäkerta rakentaa Monica Lewinskystä Gustave Flaubertin Emma Bovary -tyyppistä *ingenue*-hahmoa ja mahdolluttaa Lewinskyn samaan muottiin kuin prinssessa Dianan Mortonin kirjoittamassa Diana-elämäkerrassa (s. 192 ja 195); Clinton itse muokkaa Lewinsky-suhteen osaksi poliittista suurmiehen kehityskertomusta *Bildungsroman*-perinteen mukaisesti siten, että ”suhde Lewinskyyn liittyy sujuvasti osaksi vastoinkäymisten ja epäonnistumisten kudelmaa, välttämättömäksi pahaksi matkalla kohti suurempaa hyvää” (s. 190).

957 Ks. Burke 1945, 9.

958 Ks. Laiho 1991, 15: ”Jouko Turka -aiheisia pakinoita ja kolumneja löytyi tutkittavista lehdistä [*Aamulehti*, *Helsingin Sanomat*, *Ilta-Sanomat*, *Kansan Uutiset* vuosina 1981, 1983, 1987 ja 1989] yhteensä 36, joista peräti 24 oli *Aamulehdessä*.”

959 Lehtola & Seppälä 1989, 163.

mät. Jouko Turkka treenaa suomalaisia näyttelijäopiskelijoita niin kuin natsit Hitlerjugendiaan neljä-viisi vuosikymmentä sitten.⁹⁶⁰

Uuden Suomen pakinoitsija ”Kalan” (kirjailija Pekka Lounela) kirjoituksessa Turkan toiminta näytettiin sen sijaan suhteessa 1980-luvun ’näköisilmiöihin’ ja siitä syntyy aivan toisenlainen näyttämökuva:

Ilahtuneena, suorastaan riemastuneena luin keskiviikon lehdestä Riitta Wickströmin tekemän Jouko Turkan haastattelun. [. . .] Ensimmäisenä hän määrittelee teatterille uuden, entistä haastavamman tehtävän näköisilmiöiden kentässä. ”Ajan draama on nähtävissä Virenin juoksussa tai Keke Rosbergin kilpa-autoilussa”, sanoo Turkka.⁹⁶¹

Nämä ovat näyttämöitä. *Näyttämö* -termiä sovelletaan kuten Kenneth Burke (1945) *näyttämö/konteksti* -termiä (*scene dramatismin* teoriassaan ”puhevaruuteen” rakentuneina tiloina, joissa kertomuksessa kuvatun subjektin *teolle, toimijuudelle, toiminnan tavalle* tai *tarkoitukselle* voidaan retorisesti muodostaa taustakontekstiksi *jokin toinen teko* ja *toisen subjektin toimijuus, toiminnan tapa tai tarkoitus*.⁹⁶² Näiden näyttämöiden kautta Turkan kauden toiminta valottui ja sai erilaisia merkityksiä riippuen näyttämöstä. Jokainen näyttämökuva rakensi Turkan kauden toiminnasta kertomusta valikoivine estetiikkoineen ja tapahtumakuvauksineen. Mediayleisö, toimittajat ja Turkka itse opiskelijoineen *kaikki yhdessä* muokkasivat Turkan kauden toiminnasta kertomusten spektaakkelin, jossa rakennettujen näyttämökuvien suhde oli kiistelevän *diskursiivinen*⁹⁶³ ja *kamppailullisen retorinen*. Kuitenkin väitän Turkan itsensä valaneen perustan kertomusmaisuukselle, jossa aiheita voitiin käsitellä eri näkökulmista, ja että hän teki tämän tietoisesti. Perustan väitteeni siihen, että jo 1960–1970-luvuilta alkaen häntä ympäröineeseen ”puhevaruuteen” syntyi vastaavia kilpailevia

960 Parras, *Aamulehti*, 20.2.1983, 13. Parraksen rakentamaa näyttämöä kierrätti puolitoista kuukautta myöhemmin *Demari* 1.4.1983: ”Turkan opetusmetodeja on lehtitietojen perusteella ehditty tulkita jos miksi sensitiviy trainingista ja Hitler-jugendin äkseerauksesta lähtien.”

961 ”Kala”, *Uusi Suomi*, 6.6.1982.

962 Vrt. Burke 1945, xv.

963 Ks. Hyvärinen 2010, 135: ”Emile Benveniste (1971, 205 – 207) ja Gérard Genette (1976, 9) [. . .] esittävät, että suurin osa suullista kerrontaa kuuluisi ”diskurssin” eikä siis lainkaan ”kertomusten” kategoriaan. Tämä 1800-luvun historiankirjoituksen ja joidenkin realististen romaanien omaksuma tyyli sai heidät puhumaan kertomuksista, jotka kertovat itse itseään. Historianfilosofi Hayden White (1987) omaksui tämän ajatuksen ja yleisti sen saman tien kaikkien historiankirjoitukseen.”

diskursseja ja narratiiveja hänestä ja hänen teatteristaan, toisin kuin muista suomalaisista teatterintekijöistä keskimäärin.⁹⁶⁴ Kiistojen väkivaltaisen luonteen taustalla voi nähdä perimmältään *kansan* pyrkimyksen saattaa Turkan teatterikoulutustointa kanonisoidun kulttuurin piiriin ja rajoittaa sitä poikkeamana kulttuurisesta konsensuksesta:

[Kansan psykologialla ja sen kerronnallisuudella on legitimaatiovoimaa ja auktoriteettia ja niiden kautta] myös voimaperäisiä keinoja, joiden tarkoitus on saattaa poikkeava ja epätavallinen ymmärrettävään muotoon.⁹⁶⁵

Miten sitten voi ymmärtää merkityksentuotannon prosesseja Turkan kauden kontekstuaalisessa suhteessa 1980-luvun Suomen yhteiskunnalliseen kehitykseen? Paras määrittäminen Turkan kaudesta esityksenä on: Se oli tarina – eikä ollut totta. Tarinana Turkan kausi näyttää herättävän 2000-luvun julkisuudessa jatkuvasti kiistoja ja kamppailuja ikään kuin se ei olisi koskaan lakannutkaan.

5.4 Turkan kauden kertomuksen painottumisen suhde postdramaattisen teatterin teoriaan

Tarinamuodon merkittävyys Turkan kaudessa pakottaa uusintamaan tai vähintäänkin tarkentamaan tiettyjä draamanjälkeistä postdramaattista teatterimuotoa (*postdramatic theatre*) koskeneita yleistäviä käsityksiä. Tätä koskevien teoreettisten muotoilujen tärkeä kehittäjä ja itse käsitteen luoja Hans-Thies Lehmann (2006) on todennut, että kun draamassa juoni ja dialogi olivat kantavat elementit, niin draamanjälkeisessä teatterissa narratiivin merkitys vähenee ja narratiivin korvaa tilallisuus.⁹⁶⁶ Lehmannin näkemys on varmasti oikea, jos draamanjälkeisen teatterin tarkastelu rajataan laboratoriomaisessa teatteritilassa tapahtuvan kokeellisen nykyesityksen ja sen esitysanalyysin tasolle.

964 Vrt. Paavolainen 1987, 14–15.

965 Ks. Bruner 1990, 47. Vrt. Herman 2002, 85; 2009a, 97, 2009b. Bruner näkee kansan psykologian kertomuksen sosiaalisen muotojen taustalla, ja Brunerille kansan psykologia pyrkii *kanonisuuteen*. Bruner ja David Herman näkevät kertomuksen synnyllä olennaisena *kanonisuuden ja murtuman tasapainottelun*.

966 Ks. esim. Lehmann 2006, 18; vrt. Schechner 1982.

Mutta jos teatteritilaksi tulee sosiologisen praksiksen tila, kertomusmuoto palautuukin taas tärkeäksi. Sosiologi Richard Sennett on osoittanut, että kertomusmuoto on erittäin tärkeä yhteiskunnallisen praksiksen tilassa. Hän määrittää tätä narratiiviseksi liikkeeksi: ”[Narratiivisen liikkeen] tunteessa on kyse yksinkertaisesti siitä, että ajallisesti erilliset tapahtumat liittyvät toisiinsa, että kokemukset kasautuvat.”⁹⁶⁷ Tarvitaan teatteritapaus, joka hyödyntää tätä piirrettä ja yhdistää sen teatteriin, jotta voisimme analysoida, kuinka tärkeä tämä piirre voi olla teatterissa. Turkan kausi on tällainen tapaus.

Tällöin teatterin kertomusmuoto ei ilmene itse näyttämön autonomisessa tilassa vaan (systemiteoreettisin termein) kehämäisinä palautteina teatterin ja sen yleisön vuorovaikutuksessa – jopa hyvin laajoina, mutta sitäkin merkittävämpinä kehinä. Kehät sijoittuvat kauas perinteisen teatteriesityksen näyttämö-alueen ulkopuolelle mutta kohtaavat kuitenkin teatterin näyttämöllä ja näin ollen sitovat näyttämön noihin laajempiin kehiin. Kertomusmuotoa tarkastellaan tällöin systeemiajattelun holistisesta näkökulmasta, joka painottaa kokonaisuutta osien kustannuksella; se ei ilmene yksittäisissä elementeissä vaan elementtien välisissä suhteissa.⁹⁶⁸ Nämä relaatiot ilmenevät kybernetiikan näkökulmasta juuri kehinä.⁹⁶⁹ Turkan Teatterikorkeakoulun kauden teatteri on ainoa suomalainen teatteritoiminnan jakso, joka on aktiivisesti ja jyrkin profilein hyödyntänyt tätä kehämäistä teatterin ja yhteiskunnallisen praksiksen eri kontekstien relaatiota ja yhdistänyt sen kautta teatteritoiminnan kontekstin oman aikansa yhteiskunnalliseen kontekstiin. Samalla sitä voidaan pitää äärimuotona teatterin liikkeestä pois draaman viitekehyksistä.

On huomattava, että kertomusmuodon ilmeneminen tärkeänä tekijänä kahdessa ääripäässä, draamassa ja Turkan kauden kauaksi draamasta etääntyneessä teatterimuodossa, tekee kertomusmuodon hylkäämisestä jälkidramaattisessa teatterissa poikkeustapauksen.

967 Sennett 2007, 171.

968 Ks. Hirvi 2006, 115.

969 Vrt. Hirvi 2006, 125: ” [k]yberneetikot korvasivat perinteiset yksitekiäiset syy- ja seuraus-mallit (kuten ärsyke-reaktiomallit) kehämalleilla, joita usein sanotaan säätöpiireiksi ja joihin kuuluu palautekytkentä. Kun ihmien ojentaa kätensä ottamaan vesilasias, käden liikettä ohjaa näköaistin ja asento- ja liikeaistin antama jatkuva palaute. Kausaalimalli muodostaa tässä suljetun kehän, koska liikkuvan käden tietyllä hetkellä saamaan viestiin kuuluu tieto käden asennosta hetkeä aikaisemmin. [. . .] Kybernetiikka osoitti, että ”kehätapauksia” on paljon eikä tiedemiehen tarvitse pelätä niitä, koska nekin voi kuvata matemaattisesti. Näin kybernetiikan ajatukset laajensivat eksaktin tieteen alaa valtavasti.”

Kertomusmuoto ei ilmennyt Turkan kauden teatterissa draaman aristoteelisenä juonena. Se hylkäsi perinteisen aristoteelisen juonellisen dramaturgian jo 1970-luvun teatterissaan ja pilkkoi sen dramaturgian saavuttaakseen tilallisemmän vaikutelman.⁹⁷⁰ Sen sijaan Sennettin mainitsemaa narratiivisen liikkeen kokemusta rakennettiin Turkan kaudella tietoisesti, ja Turkka kehysti kauden näyttelijäopiskelijat linjapuheissaan ja muissa julkilausumissaan narratiivisen liikkeen edustajiksi, jolloin heidän praksiksensa näyttäytyi tarinamuodon osana.

Turkan kaudella kertomusmuotoa käytettiin siis säätämään 1980-luvun suomalaisten subjektien maailmankuvallista orientaatiota yhteiskunnassa ja kulttuurissa. Turkka halusi ehdottomasti palvella tätä tarvetta: hän loi tarinan, jonka hänen näyttelijäopiskelijansa todensivat läsnäolollaan. Jos tulkitaan tätä maailmankuvallisesti orientoivaa funktiota teatterin termein, voidaan korvata käsite *maailmankuva* käsitteellä *näyttämö* ja nimittää maailmankuvallista orientaatiota näyttämölliseksi orientaatioksi, näyttämön rakentamiseksi. Tämän mukaan kertomusmuodolla ja näyttämöllä oli riippuvuussuhde maailmankuvaa säätävässä orientaatioissa.

Ainoa Lehmannin teoreettisia muotoiluja koskeva tarkennusehdotukseni onkin, että kertomusmuoto ilmenee kehämäisenä rakenteena postdramaattisen teatterin ja sen kulttuurisen kontekstin välisissä palautteissa. Kertomusmuoto on tärkeä myös postdramaattisessa teatterissa, mutta se paikantuu tilallisesti eri tavalla kuin draamassa. Kohtaukset eivät järjestäydy aristoteelisen juonen periaattein, vaan itse teatterimuoto kertoo tarinaa itsestään. Tämä tarina johtaa siihen, että teatteri ilmaisee itseään kulttuurisesti väistämättä tarinamuodossa. Jos Lehmann olisi artikkeloinut, että hänen jälkikdraamallisen teatterinsa narratiivia koskevat teoreettiset muotoilut ovat kertomus, hänen muotoiluun ei tarvitsi täydentää, ei ainakaan omasta näkökulmastani.

Mutta onko kehämäisen palautteen rakentama narratiivisen liikkeen tuntu sama asia kuin draaman kertomusmuoto, juoni? Vai puhummeko kahdesta eri asiasta? On erotettava toisistaan kertomusmuodon ilmiasu ja sen perustava funktio. On tarkasteltava vaikutuksia, joita draamalla ja jälkikdraamallisella teatterilla on yleisöön ja edettävä vaikutuksien tarkastelusta takaperin kohti teatterin muodon tutkimusta. Näkemykseni mukaan maailmankuvaa rakentavat tekijät muuttuvat ilmiasultaan

970 Vrt. Aarre Karénin haastattelu 2007. Karén kertoi Helsingin Kaupunginteatterin näyttelijöiden laskeneen leikkiä ”turkkalaisesta” dramaturgiasta: Jos heittäisi näytelmän plarin ilmaan ja keräsi sivut uudelleen siinä sattumanvaraisesti järjestyksessä, johon ne olivat levinneet näyttämön lattialle. Turkka rikkoi järjestelmällisesti klassista aristoteelista muotoa. Oheinen näyttelijöiden kertoma ”metafora” on eräänlainen osoitus Turkan sukulaisuudesta jälkikdraamaattiselle teatterille.

– esimerkiksi yhteiskunnallisen praksiksen tilassa ja teatteritilassa – mutta toteutavat samaa funktiota. Tästä näkökulmasta draamassa juonen dominanssi ja jälkidraamallisessa teatterissa itse teatterimuodon oleminen ovat osa narratiivista liikettä ja tuottavat samankaltaisen vaikutuksen. Sekä draaman aristoteelinen juoni että narratiivinen liike aikaansaavat subjektissa syntyvän tunteen, että ajallisesti erilliset tapahtumat liittyvät toisiinsa ja subjektien kokemukset kasautuvat.⁹⁷¹ Vaikka jälkidramaattisessa teatterissa kertomus on poissa itse näyttämöltä, yleisö täydentää poissaolon kehämäisten palautteiden kautta. Tämä kuitenkin ilmenee teatterillisena elementtinä vasta kun jälkidraamallinen teatteri alkaa hyödyntää tätä kehämäistä ulottuvuutta ilmaisussaan ja merkityksien muodostamisen mekanismeissaan alleviivautusti, artikuloidusti ja tiedostaen, kuten Turkan kaudella tehtiin. Tämä ulottuvuus aktivoi katsojien pyrkimyksen nähdä teatteri osana laajemman kulttuurisen kehityksen jatkumoa ja prosessina, jossa katsojat orientoivat omaa positiotaan peilaamalla sitä teatteriin. Kertomusmuoto paljastuu osaksi jälkidraamallista teatteria. Juuri tämän vuoksi Turkan kausi osoittautuu jälkidraamallisen teatterin narratiivia koskevien teoreettisten muotoilujen kannalta tärkeäksi teatteritapaukseksi. Kun maailmankuvaa säätevien tekijöiden ilmiasu vaihtuu niiden siirtyessä reaalisen praksiksen tilasta teatteritilaan, mutta funktio ei muutu, voimme ymmärtää draaman juonen ja Turkan kauden kertomusmuodon samankaltaisuuden: ne ”tekevät samaa”.⁹⁷²

Yhteiskunnallisen praksiksen tilassa myös dekonstruoidaan kertomusmuotoa siten kuin postdramaattinen teatteri dekonstruoi draamalle ominaista juonen lineaarista jatkumoa. Tätä määrittää narratiivisen toimijuuden käsite. Sennettin mukaan tämä toimijuus tarkoittaa näennäisen loogisen tarinan purkamista irrallisten tapahtumien joukoksi, jota tarkastelemalla voidaan havaita, mistä tapahtumissa pohjimiltaan on kyse.⁹⁷³ Tämä tapahtuu yhteiskunnallisen praksiksen tilassa keskustelun muodossa, joka purkaa yhteiskunnalliset tapahtumat yksityiskohtiinsa. Turkan kauden yhteiskunnallisessa kontekstuaalisuudessa ilmeneekin subjektien kulttuurinen tarve käydä tapahtumia läpi yhä uudelleen. Tapahtumia puretaan osiin ja näitä osia tarkastellaan. Toisaalta kerrotaan yhä uusia tarinoita ja rakennetaan vastavuoroisesti kokonaisuutta. Turkan kaudella uuden kapitalismin tarinan elementtejä purettiin osiin ja irrallisia kertomuksen paloja sovitettiin näyttelijäopiskelijoiden habituksiin

971 Vrt. Sennett 2007, 171.

972 Burke 1941, 19.

973 Sennett 2007, 175.

ja heidän elämäntarinoihinsa. Näin tarkasteltiin, mitä seikkoja uuden kapitalismin kertomukset oikeastaan sisälsivät.

Teatterintutkimuksen, sosiologian ja systeemiteorian dialogin näkökulmasta tarinamuoto on näitä tieteenaloja yhdistävä elementti Turkan kaudella. Tarinamuoto on myös esimerkki siitä, että Turkan kautta ei voi ymmärtää vain teatterintutkimuksen perinteisten teorioiden ja käsitteiden kautta vaan kierrättämällä näitä koskevat tulkinnat muiden tieteenalojen systeemien läpi, jotta ne avautuvat. Silloin paljastuu myös, mitä teatterin elementtejä on teatterin perinteisen kontekstin ulkopuolisissa toiminnan ja ajattelun metaforissa.

Turkan kauden näyttämöille luotiin teatterillisia elementtejä, joiden muoto syntyi sosiaalisesta kontekstista ja yhteisöllisistä tarpeista. Vaikka Turkan teatteritoiminta eteni kauas perinteisen teatterikontekstin ulkopuolelle, se ei merkinnyt teatterillisuuden katoamista esityksestä eikä teatterin tappiota. Teatterilliset elementit, kuten kohtaus, tarina, roolit, näyttämökuvaa, ne kaikki materialisoituivat Turkan kauden virtuaalisille näyttämöille.⁹⁷⁴ Sosiaalisessa kontekstissa toimineet subjektit rakensivat ne sinne oman performatiivisuutensa kautta.

974 Vrt. McConachie 2005, 33.

6 Johtopäätökset

Johtopäätös-lukuni koostuu kolmesta osasta. Luvun ensimmäisessä osassa määritän Turkan kauden kolmea 1980-luvun Suomen yhteiskunnan ilmiötä: uutta kapitalismia, systeemiteorian maailmankuvaa ja ruumiillisuutta *väen* kielioppina, emansipaationa ja tunkeutumisenä julkiseen tilaan. Nämä aiheet ovat sosiologisesti keskeisiä Turkan kauden yhteiskunnallisessa kontekstuaalisuudessa. Luvun toisessa osassa kiteytän näkemykseni Turkan kaudesta nykyteatterin esityksenä. Tarkastelen kauden esitystilaa, tekijyyttä, *säiliö*-metaforaa, koherenssia, ruumiillisuutta ja kertomusta kontekstuaalisen esityksen elementteinä. Lopuksi tarkastelen Turkan kautta tietona ja kiteytän näkemykseni sen yhteiskunnallisesti kontekstuaalisesta luonteesta sekä kulttuurisen keskustelun tapoja käsitellä tätä tietoa.

6.1 Yhteiskunnalliset ilmiöt Turkan kauden teatteritilassa

6.1.1 Turkan kauden työn esitys

Määritän Turkan kauden keskeiseksi asiasisällöksi uuden kapitalismin työn ja työelämän käsittelyn. Teatterityö laajeni silloin uuden kapitalismin työn kautta sisältämään 1980-luvun yleisempiä maailmankuvallisia merkityksiä: legitimaatiota, aikakäsitystä, dynamiikkaa, kertomusta, instituutioiden arkkitehtuuria, muutoksen tarvetta, subjektin osaa ja näitä koskevia muutoksia. Tutkimukseni osoittaa, että teatterikoulutukseen liittyvässä työelämän simulaatiossa ilmeni niitä työn malleja, joita Suomessa on alettu soveltaa työelämään 1980-luvulta lähtien. Toiminta ja tapahtumat voidaan nähdä rinnasteisina hegemonisille 1980-luvun Suomen työn käytännöille, strategioille ja tuotekehitykselle.

Maailmankuvallisia 'vipuja' säätämällä Turkkala toteutti maailmankatsomuksellisen muutoksen prosessin Teatterikorkeakoulun pienoismaailmassa. Mikään muu teatteritoiminta ei ole Suomessa edustanut yhtä perustavanlaatuisesti tehon ja suorituskyvyn legitimaatiota, eikä koskaan aikakäsitys ole siinä määrin ollut trendien nopeiden vaihteluiden jaksottama kuin Turkan kaudella. Nämä ja monet muut rinnas-

teisuudet todistavat uuden kapitalismin kulttuurin ilmenemisestä maailmankuvan tasolla, jolla olen Turkan kautta syventävästi tarkastellut.

Turkan kauden tilanne ja tapahtumat eivät sulkeudu ainutlaatuisuuteensa. Aikakauden haasteet ja kriisi koskivat koko Suomea: Sennettin aineiston kuvaukset yritysmaailman maailmankuvallisesta kriisistä – eli ”patruunoiden” hämmennyksensä sijoittajien alkaessa määrittää heidän toimintaansa – ovat rinnasteiset 1980-luvun Helsingin Kaupunginteatterin johtajan Paavo Liskin ahdistukselle kulttuuripoliitiikan alkaessa lisätä teatterin taloudelliseen selviytymiseen kohdistuvaa painetta. Kulttuuripoliittikka edusti laajempaa mahdollisuusrakenteen muutosta. Teatteritalojen johtohenkilöt pitäytyivät perinteisissä toimintamuodoissa. Turkka sen sijaan muunsi johtamansa koulutusinstituution muistuttamaan toiminnaltaan uuden kapitalismin yritysmaailman instituutioita, joissa uudistus markkinoitiin rakennemuutoksien nimellä sijoittajille ja työntekijöille.

Esitystutkimuksen aineistona Turkan kausi muistuttaa Jon McKenzien *Perform or Else. From Discipline to Performance* (2001) -tutkimuksessa analysoimaa Yhdysvaltojen NASA'n Marshall Space Centerin Challenger-avaruussukkula -projektia, jossa McKenzien mukaan materialisoituivat Yhdysvaltojen suoritusellisuuden aikakauden käytännöt ja normit instituutioiden arkkitehtuurin (*organizational performance*), kulttuurisen esityksen (*cultural performance*) ja teknologian tuotekehittelyn (*techno-performance*) osa-alueilla. McKenzie on analysoinut kulttuurista esitystä praksiksen tasolla ja pitänyt Challenger-projektin organisaatiota ja sen kulttuurisia ja teknologisia toimintoja kulttuurin olemuksen kiteytyksenä. Olen pyrkinyt osoittamaan, että Turkan kausi kiteytti 1980-luvun Suomen useita kehityssuuntia.

Turkan Teatterikorkeakoulun kauden tutkimus tuo esitystutkimukseen suhteessa McKenzien tutkimukseen seuraavanlaista lisäarvoa: McKenzien tutkiman työn kulttuurisen esityksen ja teatterin esitystraditioiden välillä on katkos. Marvin Carlsonin (2006) mukaan on McKenzie, edetessään praksiksen esittävyteen työpaikoilla, organisaatioissa ja teknologiassa, jättänyt näiden esitysmuotojen yhteyden teatterin traditioihin käsittelemättä – tai on jopa kadottanut sen.⁹⁷⁵ Turkan kausi ei kadottanut tätä yhteyttä: se oli teatterikoulutusta ja -esitystä – ja vieläpä säilytti perinteisen teatterimuodon. Turkan kauden positio perinteisessä teatterissa tekee siitä tärkeän nykyesityksen tutkimuksen esimerkin, jonka avulla voi tutkia, miten teatterin elementit

975 Vrt. Carlson 2006, 299.

muuttuvat uuden kapitalismin ja tietoyhteiskunnan maailmankuvallisten tekijöiden vaikutuksesta.

Turkan kauden ja McKenziin Challenger-projektin esitysmuodon voi kiteyttää innovaatio-käsitteen kautta toiminnan monien osa-alueiden praksiksien kokonaisuutena siten kuin Pirjo Stähle ja Markku Wilenius (2006) sen moniulotteisesti määrittävät: ”Innovaatio on [. . .] tuotteen, organisaation toimintamallin, ansaintalogiikan ja markkinoinnin muodostama kokonaisuus, jona osia ei voi erottaa toisistaan.”⁹⁷⁶ Stählen ja Wileniuksen mukaan innovaatioissa ei ole kyse ”[a]inoastaan tuotekehityksestä, vaan kaikesta sellaisesta innovatiivisuudesta, jonka seurauksena syntyy uusia tuotteita ja palveluja, liiketoimintatapoja ja toimintakonsepteja, brändejä ja symbolimaailmoja.”⁹⁷⁷ Turkan kausi olikin teknologinen, organisatorinen, sosiaalinen, symbolinen tai yhteiskunnallinen esitys ja sen merkitykset olivat laajat.⁹⁷⁸ Yhteiskunnallinen mielenkiinto kohdistui tällaiseen organisaatioiden esitykseen 1980-luvulla ja myös ”teatteritaloissa” keskusteltiin organisaatiouudistuksista. Turkan kausi oli niiden kontekstissa pisimmälle viety muoto tästä kokonaisuudesta.

Turkka teki useita teatterin muotoa koskevia uudistusrityksiä, jotka tavoittelivat nimenomaan tietoyhteiskunnan mahdollisuuksia. Hän toteutti Teatterikorkeakoulussa kokeellisuutta ja teatterin ja teatterikoulutuksen tuotekehittelyä. Näen Turkan toiminnan tämän aspektin tarkoittaneen erilaisiin tulevaisuuden vaihtoehtoihin varautumista, uhkaavien ja toivottavien vaihtoehtojen hahmottamista.⁹⁷⁹ Tulevaisuudentutkija Lucien Gerardin’nin (1971) tavoin Turkka ei nähnyt teatterin tulevaisuutta menneisyyden toistona vaan oletuksena 1980-luvulla Suomessa tapahtuneeseen tuotantorakenteen muutokseen, joka saattaisi aiheuttaa myös merkittäviä laadullisia muutoksia teatterin keinoihin.

Olen soveltanut Peter Checklandin (1985) yhteiskunnallisen emergenssin teoriaa tutkiakseni, mitä yhteiskunnallisen kompleksisuuden tason ominaisuuksia Turkan kausi sovelsi teatteritoimintaan. Sen organisaatio näyttää sijoittuneen emergentille kompleksisuuden tasolle, mutta se ilmensi ominaisuuksia, jotka eivät ilmene alemmilla kompleksisuuden tasoilla.⁹⁸⁰ Checklandin teorian valossa modernistisen yhteiskuntavaiheen teatterille tärkeä muoto taiteen elementtinä syrjäytyi Turkan kaudel-

⁹⁷⁶ Stähle & Wilenius 2006, 211.

⁹⁷⁷ Stähle & Wilenius 2006, 18.

⁹⁷⁸ Vrt. Stähle & Wilenius 2006, 196.

⁹⁷⁹ Vrt. Mannermaa 1991, 18–19.

⁹⁸⁰ Mannermaa 1991, 248.

la, ja median kommunikatiiviseen vuorovaikutukseen soveltuvat elementit otettiin käyttöön.⁹⁸¹ Tätä siirtymää kohti tietoyhteiskunnan aineetonta vuorovaikutusta olen määrittänyt näyttelijän muuntumisella tietoa sisältäväksi mediaikoniksi Niklas Luhmannin (1995) standardisoidun mediamerkityksen teorian kautta.

Turkan kauden tuotantorakenteen muutosta ja teatteria ”tuotteena” katalysoitiin Pentti Malaskan (1989) yhteiskunnallisen transformaatiodynamiikan teorian viitekehysessä järjestelmällisillä ristikatalyyttisillä transformaatiodynamiikoilla. Nämä dynamiikat ilmenivät siinä, että yhteiskunnan toisten osa-alueiden prosesseja ja keinoja sovellettiin teatteritoiminnan kehittämiseen. Tuottavuutta ei pyritty lisäämään entisin keinoin. Turkka toi teatterikoulutuksen kontekstiin urheilun ja mediajulkisuuden, ja teatterin ekspansio sovelsi mediajulkisuuden esitysareenoilla ristikatalyyttisiä dynamiikkoja. Tämänkaltaisen tuotekehittelyn vuoksi Turkan kautta voi mielestäni pitää teatteri-instituution metaforana suomalaiselle uudistavan kasvun yhteiskuntavaiheelle ja sen edustamalle tuotantorakenteen muutokselle.⁹⁸² Turkan kausi edusti (Malaskan viitekehysessä) teatterin tuotantorakenteessa poikkeamaa, jonka seurauksena teatteri ja sen tuote siirtyivät täysin uusille, aiemmin ei-kuviteltavissa olleille urille.⁹⁸³ Kuitenkin kauden teatteri näyttää säilyttäneen teosmuodon – kuten esimerkiksi grotowskilaisen ”köyhän teatterin” – eräänä elementtinään, joka ilmeni opiskelijaesityksissä. Emergenssin teorian mukaisesti aiempi teatterin taso kuitenkin sai merkityksiä uusien yhteiskunnan vuorovaikutustarpeiden edustaman lisäulottuvuuden kautta: sai lisäarvoa, joka tuli esille medianäkyvyydessä.

Turkan kauden teatteri-instituutio omaksui tärkeitä tietoyhteiskunnalle ominaisia piirteitä. Mika Mannermaan termein se verkostoitui 1980-luvun Suomen yhteiskunnan kehitysilmioihin ja pyrki poistamaan organisaation hierarkisuutta, omaksumaan joustavuutta ja nopeaa muutoskykyä. Se tähtäsi monisektoraalisuuteen ja horisontaalisuuteen luomalla uusia näyttämöitä joukkotiedotusvälineisiin ja sosiaalisen praksiksen tiloihin – ja toteutti ubiikin tietoyhteiskunnan toiminnan tapoja. Ennen kaikkea oli tarkoitus muodostaa teatterin koneistosta orgaanisten aivojen tapaan toimiva elävä systeemi.⁹⁸⁴

Turkan teatterikoulutuksen kautta ei ole havaittu suomalaiseksi innovaatioksi, sen esiasteeksi tai edes sellaisen kunnianhimoiseksi yritykseksi. Mahdollinen selitys

981 Vrt. Checkland 1985, 78; ks. myös Koskiahho 1986, 8–11; vrt. Mannermaa 1991, 208, 248.

982 Mannermaa 1991, 200, 209.

983 Vrt. Mannermaa 1991, 209.

984 Vrt. Mannermaa 2009, 161.

voi olla konsensuksen järjestykseen sisään kirjoitetussa ”valtafilterissä”, suodatimessa, joka seuloa epäsuotavaa informaatiota pois hierarkisen organisaation päätöksentekoprosessista tai käytännöistä tai uskomuksista.⁹⁸⁵ Valtafilteri saattoi estää Turkan kauden edustaman innovatiivisuuden hyväksymisen ja leviämisen, koska se uhkasi vallalla olevaa teatterikulttuuria ja koska se toi esille valtavirrasta poikkeavia merkityksiä yhteiskunnallisesta siirtymästä uuden kapitalismin kulttuuriin. Turkan kauden radikaaleihin uudistuksiin suhtauduttiin kriittisesti 1980-luvun teatterikentässä. Sosiaalinen taipumus konsensukseen saattaa vaikuttaa repressiivisesti myös 2010-luvun suomalaiseen innovaatiopolitiikkaan.

Turkan kauden avulla voi hahmottaa teatterin ja teatterintutkimuksen tulevaisuuden kehitysvaihtoehtoja. Pidän tutkimukseni tärkeänä tuloksena sitä, että Turkan kausi täytti Edward Cornishin (1977) tulevaisuudentutkimuksen määrittämät funktiot. Turkan kausi 1) lisäsi niiden viitekehysten laaja-alaisuutta, jotka liittyvät päätöksiin teatterin tulevaisuudenkehityksestä, ja avusti siten teatterin tavoitteiden ja toiminnallisten prosessien hahmottamisessa, 2) hahmotti erilaisista päätöksistä aiheutuvia uhkia ja mahdollisuuksia, osittain simuloimalla näitä omalla toiminnallaan, 3) tarjosi teatterin muotoa ja yhteiskunnallista *funktiota* koskeville ongelmanratkaisuille uusia vaihtoehtoisia lähestymistapoja ja 4) edisti valinnaisuutta päätöksenteossa lisäämällä teatterin tulevaisuutta koskevien näkemysten moninaisuutta.⁹⁸⁶

6.1.2 Systemi- ja kaaosteorian mallit Turkan kaudella

Tutkimukseni osoittaa, että kaaosteorialla ja sen dynamiikka-, prosessi- ja tietokäsityksen omaksumisella oli tärkeä osa teatterin esityskäytäntöjen, -strategioiden ja -mallien uusintamisessa. Systemiteorian periaatteen mukaan meidän on osallistuttava kokonaisuuteen ymmärtääksemme kokonaisuutta ja maailmaa. Turkan kausi ei tehnyt näyttämöllistä esitystä uudesta kapitalismista, vaan simuloi sitä *praksiksessaan* lähestyen kuvattavaa ilmiötä ”sisältä päin”.⁹⁸⁷ Tämä osallistuva, itseensä viittaava esitystapa on myös tapa esittää uutta kapitalismia: maailmankuvan muutoksen ”runkoäänä”; organisaatiouudistuksen kokonaisuus ei avaudu psykologiseen realismiin perustuvassa esityksessä. Sitä ei voi ymmärtää osallistumatta.

⁹⁸⁵ Hautamäki, 2008, 4.

⁹⁸⁶ Vrt. Cornish 1977, 217–228; Mannermaa 1991, 20.

⁹⁸⁷ Ks. Stähle 2004, 3. Vrt. Varela & Johnson 1976.

Toinen systeemiteorian keskeinen metafora on maailman mieltäminen jatkuvina dynaamisina muutosprosesseina. Turkan kausi oli radikaali rakennemuutos jo itsessään, se kuvasi ja esitti tätä muutosta ”sisältä päin”, eläytyen, sisäistäen. Se oli mitä se esitti. Kolmas malli liittyy uudistumiseen. Määrittelen sen vaihdannaksi. Turkan kauden voi nähdä toteuttaneen systeemiteorian spesifistä mallia muutosprosessien toteutumistavalle. Teatterikoulutus ”raotti” sulkeutuneita rajojaan (*closure*) ja päästi ulkoisen ympäristön elementtejä sisäänsä.⁹⁸⁸ *Autopoiesis*-teorian mukaisesti vieraiden rakenteiden sisäistäminen ja työstäminen lisäsi kauden elinvoimaa ja osaltaan myös kommunikaatiota, jossa teatterikoulutus osallistui kaikkien systeemien kokonaisverkoston rakentumiseen ja jossa verkosto puolestaan muutti vastavuoroisesti teatterikoulutusta. Turkan kaudella toteutettuja järjestelmällisiä siirtymiä ”ulkoa sisälle” olivat 1980-luvun yhteiskunnallisesta kontekstista tuotu tehon eetos ja uuden kapitalismin työn mallit. Koulutukseen tuotiin myös joukkoviestinnän mediastrategioita, ja näiden soveltamisen seurauksena turkkalainen teatterikoulutus profiloitui joukkoviestimissä mielikuvayhteiskunnan mainosstrategioiden keinoin. Kauden uusiutumisstrategia ilmensi kontekstuaalisesti 1980–2000 -lukujen suomalaisen yhteiskunnan rakennemuutoksissa toteutettuja siirtymiä, joissa talouden ja teknologian tehokkuuden metamalleja on siirretty esimerkiksi yliopistoon ja terveydenhuoltoon.

Turkan kauden rakennemuutoksessa toteutui kaaosteorian maailmankuvan omaksuneen yhteiskunnan normatiivisille käytännöille ominainen epätasapainon ja kaaoksen laillistaminen, ja toteutui sekin näkemys, että tällä voi olla edistyksellisiä ja luovia vaikutuksia. Ulkoisesta ympäristöstä tuotettu vieras informaatio aiheutti teatterikoulutuksen systeemissä kaaoksen. Turkan kausi oli instituutiona epätasapainon tilassa siten kuin (Mannermaan mukaan) nykyaikaisen yritysjohdon strategiakirjallisuus luovalta instituutiolta edellyttää. Teatterikoulutuksen systeemissä tapahtui uusiutumista, hyppäysmäisiä tapahtumia ja rakenteellisia muodonmuutoksia. Ennen kaikkea se pystyi tuomaan esille epätasapainon vaikutukset ihmiseen. Tämä on Turkan kauden tärkeä aihe.

Ihmisen kokemuksen painottuminen toi esille yhteiskunnan muutosprosessien ketjun loppupäässä olevan subjektin ja hänen arkikokemuksensa työstä. Uuden ihanneihmisen malli ja ristiriidat saatiin näkyville, kun näyttelijäopiskelijoiden

988 Vrt. Stähle 2004, 14: ”Luhmannin (1995a) mukaan autopoieettinen systeemi on perustaltaan itsenäinen ja ympäristöstään riippumaton, ja siinä mielessä suljettu. Itseensä viittaava sulkeuma (*closure*) antaa systeemille mahdollisuuden avautua, mutta olla myös avautumatta, ja käyttää ympäristöstä saatua informaatiota hyödyksi omassa uudistumisprosessissaan.”

hallitsemattomuuden kokemuksesta tehtiin esittävä. Muutosprosessin ketjun päässä olevan näyttelijäopiskelijan positiota voi määrittää ”kulttuuristen voimien ruumiillisen hyväksynnän” käsitteellä.⁹⁸⁹

Yhteiskunnallisen kontekstuaalisuuden kannalta oli merkittävää, että Turkan kauden kokeilu sijoittui konventionaaliseen valtiolliseen korkeakouluun ja vaikutti sitä kautta kulttuurisesti yhteiskunnan puheavaruudessa ja kansansivistystoiminnassa.⁹⁹⁰ Turkan kausi pakotti suomalaisen yhteiskunnan keskustelemaan epätasapainon dynamiikkaan liittyvistä eettisistä kysymyksistä ja seurannaisvaikutuksista. Yrityselämässä ja politiikassa omaksutut ideat saattavat tuottaa kontrolloimattomia palautteita toisissa konteksteissa. Yhteiskunnan koherenttius ilmenee kaaosteorian termein iteraationa ja perhosefektinä. Näistä syistä Turkan kauden työn ja työntekeytyksen esitykset toivat esille ihmisen kokemusta ja testasivat kaaosteorian maailmankuvaa. Richard Schechnerin (1982) kaksi ideaa toteutui: idea teatterista maailmankuvan testajana⁹⁹¹ ja kaaosteorian maailmankuvaan kuuluvat ideat: Sattumia ei ole. Kaikki liittyy kaikkeen. Ennakoimaton on todennäköistä.⁹⁹²

Kautta voidaan pitää suomalaisessa teatterissa pisimmälle kaaosteoriaa tutkineena ja soveltaneena teatteritoiminnan jaksena ja osana samanaikaista teatterin kehityssuuntaa, jota amerikkalaisessa teatteriteoriassa edusti muun muassa Schechner (1982) ja Erika Fischer-Lichten (2008) mukaan 1960-luvulla aloittanut performatiivinen teatteriliike. Turkan kauden lukeutuminen tähän liikkeeseen saattoi johtua suomalaisen yhteiskunnan erityisluonteesta ja aktuullista tilanteesta. Sosiologi Scott Lashin (2002) mukaan Suomi on tehnyt hyppäyksen ohi modernien yhteiskuntarakenteiden maatalouspainotteisesta

989 McKenzie 2001, 8.

990 1980-luvulla toimintansa aloittaneet suomalaiset performanssiryhmät, Homo S ja Jack Helen Brut eivät tavoitelleet muun performatiivisen teatteriliikkeen tavoin positiota yhteiskunnan puheavaruuden keskiössä. Vastaavaa kokonaiskansallista taiteen muutosprosessin kansallistamista saa hakea Neuvostoliitosta 1920–1930-lukujen kulttuurivallankumouksesta, jossa taiteesta pyrittiin tekemään koko kansan asia ja jokapäiväisen elämän käytäntöjen osa. Tämä ero luonnehtii, miten Turkan kausi poikkesi koko muusta länsimaisesta performatiivisesta teatterista.

991 Vrt. Schechner 1982, 99. Ks. väitöstyö s. 173.

992 Vrt. Schechner 1982, 97: “One of the key assumptions of the postwar/postmodern is that there are no accidents. Everything is connected to everything else; all experience is part of a system. In fact, the unplanned = the terrible, the catastrophic. What used to be thought unplanned or anarchic or chaotic is now organized under the statistical heading ‘indeterminate’.”

tuotantorakenteesta suoraan postmoderniin tietoyhteiskuntaan.⁹⁹³ Kaaosteorian kulttuurinen vaikutus näyttää omaksutun lähes maalaismaisella innokkuudella, tuoreesti ja ennakkoluulottomasti vailla modernismin skeptisyyttä ja yhteiskuntakritiikkiä.

Tulkintani uuden kapitalismin ja kaaosteorian yhteydestä on perustunut Pirjo Ståhlen (2004) ja Mika Mannermaan (1991, 2009) ja muun tutkimuskirjallisuuteen sisältämiin viitteisiin. Olen lisäksi soveltanut uuden retoriikan tieteenalan malleja ja tutkinnallista lähestymistapaa samaan tapaan kuin filosofi Georg Henrik von Wright (1998) tutkiessaan marxismin ja 1800-luvun kemian malleja ja niiden perustalta tehdyjä yhteiskuntaa ja luontoa rinnastavia analogioita. Tällainen soveltaminen näyttää jatkuvan 1980–2000 -luvuilla Suomessakin. Turkan kauden epätasapaino herätti kysymyksiä, onko sillä eettistä oikeutusta ja onko sen edustamalla teatteriajattelulla jatkuvuutta. Von Wright toteaa kemian mallien soveltamisen tuottaman luonnon ja yhteiskunnan rinnastamisen olevan vaarallista.⁹⁹⁴ Keskustelun herääminen on tärkeää, samoin sen suunnan kääntäminen yhteiskuntaa koskevaksi.

Kaaosteorian dynamiikat ja mallit verkostoituvat Turkan kauteen ja yleensä uuteen kapitalismiin sen tunnistettavimpien ilmiöiden, kuten kvartaalitalouden finanssimarkkinoiden heilahtelujen, internetin ja tiedonvälityksen informaatiotulvan sekä yhteiskunnan kompleksistumisen vaikutuksen kautta. Nämä ovat olemukseltaan kaaosteorian kuvaamia omalakisesti organisoituvia ilmiöitä ja heilahdusmaisia dynamiikkoja. Turkan kausi osoitti, että nämä voivat olla aikamme estetiikkaa.

6.1.3 Ruumiillisuus väen kielioppina, emansipaationa ja tunkeutumisena julkiseen tilaan

Korostuneen ruumiillisuuden ja aktionismin näkyvyys 1980-luvun Suomen puheavaruudessa oli suuri ja leimasi Turkan kauden yhteiskunnallisesti kontekstuaalisia merkityksiä. Kyseessä oli Turkan, eliitin jäsenen, konstruoima toiminnan tapa,

993 Ks. Lash 2002, 37: "It may be worthy of consideration especially in today's context of countries like Korea, the other NICs, the post-socialist countries, other Western 'boundary' countries like Finland. These countries seem to be making – in the economy, politics and culture – an intensively sped-up transition from a pre-modern and traditional social ordering directly to postmodernization, skipping over, as it were, the stage of modern. The disadvantages to this of course are that the bases of democratic politics, the legal underpinnings of the constitutional state and citizenship rights, are not very secure. The advantages are that the more vivid memory of pre-modern and communal forms of sociation may well have unanticipated advantages in the global informational culture."

994 von Wright 1998, 459.

mutta opiskelijoilla oli kulttuurinen tarve siihen ja sen reflektointiin kulttuurisiin sisältöihin. Aineistosta tulevat esille molemmat seikat.

Käyttämäni sosiologisen ja poliittisen filosofian tutkimuksen viitekehyksessä ruumiillisen aktionismin kontekstuaalisuus viittaa seuraaviin yhteiskunnallisiin merkityksiin: 1) Paolo Virnon (2006) *väen* kieliopiksi määrittämiin yhteiskunnallisiin ilmiöihin, joita 1980-luvun alkupuolen Suomessa ilmeni ja jota edustivat muun muassa aatteelliset ryhmittymät kuten varhainen ekologinen liike ja sosiologi Esa Konttisen (1998) tutkima nuoren sukupolven kiinnostus subjektivismiin, arkielämän muotoihin ja 1970-luvun puoluepoliittisen järjestäytymisen muotojen hylkäämiseen. Julkisessa tilassa näiden liikkeiden luopumista parlamentarisesta diskurssista ja ruumispoliitikkaa voi pitää Virnon viitekehyksessä *väen* käytöksenä. *Väki* oli haaste aiemmille yhteiskuntaa ylläpitäville sopimuksille. 2) Aktionismiin ja ruumiilliseen äärimmäisyyteen olivat kontekstuaalisessa yhteydessä Risto Alapuron (1988) ja Martti Siisiäisen (1998) määrittämiin käsityksiin suomalaiseen tajuntaan ankkuroituneista kollektiivisen toiminnan normeista – niitä rikkoen.

Suomalaisten sisäistämää kollektiivisen toiminnan normia on usein kuvattu *konsensukseksi*. Tähän laajaan käsitteeseen on sosiologi Tapani Suominen (1997) sisällyttänyt muun muassa seuraavat ilmiöt: ”reaalipoliitikka”, vaikenemisen kulttuuri, ”rähmällään olo”, opportunisti ja konfliktien pelko. Kyse on sosiaalisesta normista: toiminnan tapa (*agency*) on Suomessa tärkeämpää kuin toiminta itse. Sosiologian tutkijat Risto Alapuro (1988) ja Suominen ovat tulkinneet kollektiivisen toiminnan käsitysten juurtuvan jo fennomaanien 1800-luvulla rakentamille visioille suomalaisesta kollektiivisesta toiminnasta. Konsensusta on usein tulkittu J. W. Snellmanin valtionfilosofiaksi muotoutuneen ajattelun kautta. Kuitenkin Suomen sosiaalista historiaa leimaa kaksijakoisuus suhteessa valtiosuuntautuneisuuteen ja tätä lojaliteettia vastaan kapinoiviin tendensseihin.⁹⁹⁵ Olen tutkimuksessani rinnastanut Virnon käsitteellistämän *väen* yhteiskunnallisen olemuksen tämän kapinan olemukseen siinä spesifisessä merkityksessä kuin Turkan kuvaamat aktionistiset pienryhmät ovat edustaneet 1960-luvulta lähtien. Pidän mahdollisena soveltaa väki -käsitettä Turkan teatterin ja toiminnan tulkintaan seuraavasta syystä: Suomalaisen yhteiskunnan yhtenäisyyden murtumien ja ristiriitojen sarja ilmentää *väen* ja kansallisvaltion ideoiden antagonismia vaikka *väki* ei anti-parlamentarisena ilmenisi Virnon käsittelemässä postfordi-

995 Suominen 1997.

laisessa tilanteessa. Olen johtanut väen käsitteestä Turkan näyttämöestetiikan eleen, *moneuden*.

Väen kielioppina oli Turkan kauden toiminnalla kireä suhde suomalaiseen institutionalismiin, valtiolliseen korkeakouluun rakennuksena, kansalliseen kulttuuripolitiikkaan puheavaruutena ja kansalliseen projektiin mobilisoida Suomi yhtenäiseksi kansakunnaksi. Turkkalainen instituutio-yksilö -trooppi materialisoitui Henri Lefebvren (1986, 1991) termin ruumiiden tilan tuotantona suhteessa näihin yhteiskunnan kehityssuuntiin. Kenneth Burken (1950) *courtship*-retoriikan termin ruumiilliseen kaupunkitilan tuotantoon liittyi taiteen retorinen keino kyseenalaistaa ideologisia yhteiskunnallisen retoriikan muotoja. Burken näkökulmasta kyse oli myös alaluokan ja yläluokan välisten rajojen ylityksestä. Jännitettä tuskin tarvitsisi käsitellä tässä väitöstyössä, ellei se liittyisi Teatterikorkeakoulun vaiheisiin. Suomalaiseen yhteiskuntaan historiallisista syistä rakentunut jännite heijastuu sosiaaliseen järjestykseen aktiivisena vahtimisena ja on vaikuttanut suomalaisen teatteritoiminnan aihevalintoihin, estetiikkoihin ja kulttuuriseen palautteeseen. Tämä jännite tuli keskeisesti esiin myös Turkkaan liittyneissä julkisissa kiistoissa.

Tätä jännitettä sivuavassa filosofisessa ja yhteiskunnallisessa retoriikassa ilmenee piirteitä, joista olen johtanut yleisemmän käsitteellisen tulkinnan, että Turkan taiteen ruumiillisuus oli aina edustanut sitä länsimaista poliittista filosofiaa, jonka Amartyan Sen (2009) on määrittänyt merkittäväksi yhteiskuntafilosofiseksi traditioksi ja kutsunut sitä reaalisaatioperustaiseksi vertailevaksi tarkasteluksi (*realization focused comparison*). Kontekstuaalisesti merkittävää on, että Suomen valtionfilosofia puolestaan on aina edustanut tuon edellä määrittämäni yhteiskuntafilosofisen tradition merkittävintä vastavoimaa, transsendentiaalista institutionalismia (*transcendental institutionalism*). Olen tulkinnut Turkan teatterin sisältävän yhteiskuntafilosofisen perustan. Tästä näkökulmasta selittyy Turkan esittämä laitosteatterin kritiikki tavalla, jota ei aiemmin ole artikuloitu teatterintutkimuksessa.

Tämä ”teatteritaloihin” sosiaalisia jännitteitä tuottava antagonismi reflektoi Turkan ja Ralf Långbackan teatterinäkemyksen suhdetta Helsingin Kaupunginteatterissa. Långbackan universaaliuteen pyrkivä teatterikäsitys edusti filosofisesti institutionalismia, kun taas Turkka toistuvasti viittasi ruumiillisuuden kautta paikallisiin merkityksiin ja näytti tietoisesti delegitimoivan institutionalismin tuottamia merkityksiä. Oli kysymys kahden teatterintekijän ja kahden filosofian tradition välisestä erosta.

Yhteinen kieli ja päämäärä puuttuivat.⁹⁹⁶ Sama jännite ilmeni jo Turkan suhteessa 1960–1970 -lukujen yhteiskunnallisesti radikaaleihin teatteriliikkeisiin.⁹⁹⁷

Perustelen johtopäätöksiäni Kenneth Burken (1941, 1945, 1950) ajattelusta johtamillani tulkinnan malleilla: yksi ainutkertainen tapaus ei ole validi osoitus kontekstuaalisista merkityksistä, mutta useiden tapausten sarja on. Koko tutkimukseni perustuu useiden samansuuntaisten tapausten rinnastamiseen. Turkan kausi ei ole yhteiskuntapoliittisen kiistan katalysoijana ainutkertainen tapaus vaan lenkki pitemmässä suomalaisen kirjallisuuden ja teatterin sarjassa, joka alkaa 1950–1960 -lukujen *kirjasodista*.

Edellä mainittu sarja osoittaa, että Suomen taiteen historiassa yhteiskunnallisen toiminnan tapaa ja filosofiaa koskeva problematiikka on ollut yksi keskeisimmistä taiteen yhteiskunnallisesti kontekstuaalisista merkityssisällöistä. Taide on nähty yhteiskuntafilosofisesti vastuullisena toimintana. Kansakunnan yhtenäisyyden idean ja sen instituutioiden perustavan merkityksen kyseenalaistaminen taiteessa on usein nähty jopa kansakunnalle vaarallisena ja legitimoivan taiteilijoita ja taidetta kohtaan suunnatut retoriset hyökkäykset. Eräänä syynä Turkan kauden kulttuurisen merkityksen muodostumiseen ovat suomalaisen yhteiskunnan piilotetut ristiriidat. Pekka Tarkka (1966) on artikuloinut näkemyksensä 1950–1960 -lukujen kirjasotien syistä tältä perustalta.

Osa Turkan radikalismia oli instituutioihin tukeutumisen piirteen tunnistaminen itsessä ja muissa sekä väite sen heijastumisesta teatteriesityksiin samanmielisyytenä ja retorisena identifikaationa. Tästä näkökulmasta näyttää mahdolliselta ymmärtää Turkan teatterille tunnusomaista ruumiillisuuden estetiikkaa ja pyrkimystä murtaa Teatterikorkeakoulussa vallinnut näyttelijäopiskelijoiden keskinäisen solidaarisuuden kulttuuri. Tästä näkökulmasta voi myös ymmärtää Turkan opiskelijoiden vaikeuksia laitosteattereissa heidän siirryttyään ammattiinsa koulutuksen jälkeen: suurin osa Turkan heille opettamista elämäntapaan kuuluvista toiminnoista, kuten lenkkeily ja korkeaprofiliset näyttelijäntyön tekniset manööverit teatteriharjoituksissa, erottivat yksilön kollektiivisen samanmielisyyden kulttuurista, toisin sanoen muista laitosteatterin näyttelijöistä.

996 Viitaan ”yhteinen kieli ja päämäärä” -muotoilulla Långbackan puheeseen Helsingin Kaupunginteatterissa. Ks. *Uusi Suomi*, 16.8.1983: ”Mitkä ovat nuo peruslähtökohdat, jotka mahdollistavat hyvän teatterin tekemisen? kysyi Långbacka puheessaan vastaten: - Ensimmäinen niistä on yhteistyö. Mutta se on mahdollista vain, jos meillä on yhteinen kieli ja yhteiset päämäärät, ja ne taas syntyvät vain, jos me pystymme ne määrittelemään.”

997 Vrt. Steinbock 1985.

Turkka on koko 1960-luvulta alkaneen uransa ajan puhunut yksilöllisen luovuuden puolesta samanmielisyyttä vastaan.⁹⁹⁸ Kulttuurisesti konsensuksen ja samanmielisyyden vastaisuus ilmenee tarkoitukseltaan rakentavana: samanmielisyyttä estää luovuutta ja kehitystä. Samanmielisyyden syvään juurtuneen yhteiskunnallisen rakenteen kritiikki on yleistynyt Suomessa.⁹⁹⁹ Turkan kauden korkeaprofilista toimintaa reflektoinutta vähättelevää vastustusta voi tarkastella yhteiskunnan kehittymisen kannalta kielteisenäkin: analyttisen erittelyn puute estää kehityksen.

6.2 Turkan kauden nykyesitystä koskevat johtopäätökset

Turkan kauden esittävyys jakautui kolmelle näyttämölle. Nämä olivat 1) perinteinen näyttämömuoto opiskelijaproduktioiden julkisissa esityksissä, 2) sosiaalisen praksiksen esittävyyden muodot, joihin sisältyivät päivittäinen teatterikoulutus, opiskelijakunnan urheilullisuus elämäntapana, Turkan julkilausumat mediaan ja yleensä Turkan retoriikka, organisatoriset muutokset Teatterikorkeakoulussa, 3) medianäyttämö, jolla edellä mainitut kaksi näyttämöä esittivät fragmentaarisia otteita ja jossa Turkan kauden kommentoijat esiintyivät, 4) relevantti edellisten kolmen yhteyteen kuuluva 1980-luvun Suomen yhteiskunnallinen praksis. Sillä Turkka viittasi jatkuvasti julkilausumissaan koulutustoimintansa praksiksen rinnasteisuuteen aikansa yhteiskunnallisen praksiksen kanssa. Määritän nämä näyttämöt kokonaisesitykseksi ja Paolo Virnon termein speaktaakkeliksi.

On huomioitava, että kauden teatteritoiminta oli perinteistä ”teatteritalossa” tapahtuvaa teatterityön harjoittelua, ja kauden opiskelijaesityksien esittäjä-yhteisö-suhde oli konventionaalinen. Turkan kaudella opetettiin näyttelijäntöön perusteet

998 Vrt. esim. Steinbock 1985, 296–207: ”[p]äinvastoin kuin monet muut – hän [Turkka] on koko ohjaajanuransa ajan pitänyt luterilaisen kirkon oppeja ja protestanttista etiikkaa muodontajun esteenä. Tästä näkökulmasta sellaiset ”edistykelliset” produktiot [1960-luvun vasemmistolaisvaikutteiset teatteriesitykset] jotka pitäytyivät radikaaleina vain tarinan tasolla, mutta varjelevat mahdollisimman pitkälle esitysmuotoa, tulee nähdä kirkollisten oppien raskauttamina.”

999 Vrt. esim. Harmaakorpi & Aula, *Helsingin Sanomat*, 13.12.2011: ”Läpimurtojen teko vaatii luovaa hulluutta. Tiedeyhteisöissä ja yritysmaailmassa vallitseva konsensushakuisuus ja tehokkuusvaatimukset haittaavat merkittävien innovaatioiden syntyä. [. . .] Darpan [Defence Advanced Reserach Projects Agency] malli korostaa, että radikaaleihin innovaatioihin tarvitaan hulluja visioita. Niiden vihollisina pidetään ideoiden vertaisarviointia ja samanmielisyyden hakemista. [. . .] Suomen menestyksen kannalta elintärkeitä radikaaleja innovaatioita syntyy vain jos samanmielisyyden perinne murretaan. [. . .] Kansallisen innovaatiojärjestelmän tulee olla globaalissa kilpailussa erimielinen ja visioissaan kaheli. Siihen vaaditaan kovaa kanttia.”

onnistuneesti, mistä osoituksena oli opiskelijoiden ongelmaton siirtymä ”teatteritaloihin” ja useiden heistä profiloituminen sukupolvensa johtavina näyttelijöinä.

Turkan kauden yhteiskunnallinen kontekstuaalisuus sijoittui kuitenkin pääosin praksiksen alueelle: praksiksesta tuli esitys. Olen usein eri tavoin määrittänyt, ettei tämä lisäulottuvuus olisi ollut mahdollinen ilman 1980-luvun teknologista, tuotantorakenteellista ja muita kulttuurisia muutoksia, jotka tuottivat sille tukena olevan mahdollisuusrakenteen. Ellei 1980-luvun Suomessa olisi kiinnostuttu erilaisten organisaatioiden kyvystä sopeutua praksiksen tasolla ja keksiä ketterästi toimintamalleja ja tuotteita, ei Turkan kaudestakaan olisi kiinnostuttu.

Kahdella uudella näyttämöllä toimijat eivät edustaneet taiteentekijyyttä eikä perinteistä teosmuotoa. Tässä tilassa esittävyttä olen analysoinut muun muassa Josette Feralin (2002) ja jälkiklassisen narratologian luonnollisen kertomuksen teorioiden. Niiden mukaan tekijyys on jokamiehen edustama *kognitiivinen skeema*. Mutta ilman murtumaa jokapäiväisessä – kerronnallista tai eleellistä – kognitiiviset skeemat eivät käynnisty ja ala tuottaa esitystaiteen kaltaisia rakenteita jokapäiväisen tilaan: jäsentämään ja luomaan mielekkyyttä siihen. Turkan kauden yhteiskunnallisesti kontekstuaalisen teatteritapahtuman tekijyyttä ei tulekaan etsiä toimijoista vaan maailmankuvallisesta *murtumasta*. Olen pyrkinyt osoittamaan, että maailmankuvan muutos tilana ja tilanteena oli esittävä *per se* jopa siinä määrin, että se edusti speaktaakkelin tekijyyttä.

Turkalla oli poikkeuksellinen kyky havaita murtumia ja materialisoida niitä teatterin lavalla siten, että yhteiskunnallisten dynamiikkojen laaja kehä ilmaantui ja tuotti hänen teatteriinsa lisäarvoa. Tätä olen määrittänyt attraktorin käsitteellä. Attraktorin materialisaatiosta seurasi yleisön rituaalinen teatterillisuus Bruce McConachien (2005) määrittämällä tavalla – kannustusta tai kieltämistä. Väitöstyöni on perimmältään tämän lisäarvon tutkimusta.

Turkan tekijyys ilmenee näin ollen kontekstin tuomisena etualalle. Kaarina Kytömaa (1993) on Hannu Mäkelän kuunnelmaan perustuvan Turkan *Voimamies* (1982) -ohjauksen analyysissaan osoittanut, että kontekstin tuominen etualalle samanarvoiseksi kuin pääosan esittäjä, toteutui taktisena tekstuaalisten ja eleellisten elementtien sijoittamisena suhteeseen esittäjiin. Turkan medialausumia voi pitää samankaltaisina taktiikkana, jonka seurauksena mediayleisö tulkitisi teatterikoulutuksen toimintaa ja toimijoita samanarvoisina suhteessa 1980-luvun Suomen yhteiskunnallisesti kontekstuaalisiin elementteihin. Näin Turka toteutti samaa esitysstrategiaa

jokapäiväisen virtuaalisessa tilassa kuin oli toteuttanut perinteisemmässä teatterin teoskontekstissa.

6.2.1 Turkan kausi säiliönä

Turkan kauden esityksellistä luonnetta tarkastellessa olen todennut, että systeemi-teoreettiset dynamiikat ovat sen merkittävin esittävä sisältö. Näiden dynamiikkojen väkivaltainen törmäily teatteritilan rajoja tai näyttelijäopiskelijoiden ruumiillisia rajoja vastaan olivat Turkan kauden keskeinen ilmaisullinen sisältö. Dynamiikkojen yhteiskunnallisesti merkitsevä sisällönä on mielestäni pidettävä sitä, että kaoottiseksi koettu luonto on tullut keskeiseksi osaksi ihmisen rakentamaa yhteiskuntaa, jossa ilmiöt käyttäytyvät kuten aiemmin nähtiin luonnon käyttäytyvän. Ihmisen oma toiminta on alkanut 1900-luvun jälkipuoliskolla näyttäytyä yhtä kaoottisena, omalakisena, itseorganisoituvana kuin luonto. Viitataan tällä Pirjo Ståhlen (2004) ja Mika Mannermaan (2009) määritelmiin 2000-luvun Suomesta.

1980-luvun Suomen yhteiskunnan dynamiikkojen paikantaminen ja vangitseminen teatteritilaan on mielestäni Turkan kauden esittävyden akteista merkittävin. Tulkitsen sitä George Lakoffin ja Mark Johnsonin (1980) *säiliö*-metaforan käsitteellä: teatteritila käsitetään ikään kuin suljettuna tilana, jollainen konventionaalinen näyttämö on. Kaaosteorian dynamiikat näyttivät artikuloituvan kiinnostavalla tavalla vasta kun niiden vapaa ja hallitsematon virtaavuus kahlittiin ja pakotettiin näyttämölle lokeroon tai säiliöön, jonka jälkeen niitä päästiin tarkastelemaan (vaikka tiedettiinkin että dynamiikkaa ei voi lokeroida tarkkailuun, jos kunnioitetaan sen reaalista olemusta).

Turkan kausi ilmensi modernistista teatterin näyttämöä ja ihmiskäsitystä ja ajattelun metaforia siten, että heilahdusten teatterillinen materialisointi oli perustavanlaatuisesti väkivaltainen ja konstruoitu, laboratoriomainen teko. Teolla pyrittiin kontrolliin. Suuri osa kauden väkivaltaista luonnetta liittyy yrityksen luonnottomuuteen. Käytössä oli useita *säiliöitä*, joista Teatterikorkeakoulun harjoitussali ja näyttelijäopiskelijoiden ruumis olivat tärkeimmät. Voimakkaita dynamiikkoja pakotettiin väkivalloin näihin *säiliöihin*. Tällainen väkivaltainen vangitseminen ilmensi mielestäni halua ilmaista ja kuvata maailmaa.

Turkan kauden kuvaamien heilahdusten ja niiden materialisaatioiden välillä on kuitenkin perustavanlaatuisen kahden maailmankuvan ristiriita. Kontrollin ja hallinnan pyrkimykset edustavat modernismia. Turkan kausi sijoittui modernistisen teatterin muodon ja modernismin jälkeisen, ei-näyttämöllistyvän heilahduksen puoliväliin – eli kahden maailmankuvan väliin. Tästä syystä se välittyi yleisölle osittain molempien ominaisuuksien kautta: toisaalta esittävänä, toisaalta puhtaana dynamiikkana. Heilahdukset ilmenivät liikkuvuudessa monen näyttämön välillä, joihin ne oli pakotettu. Ne eivät artikuloituneet puhtaasti yhdelläkään näyttämöllä. Turkan kautta onkin syytä tarkastella allegoriana, jota muun muassa Scott Lash ja John Urry (1994) pitävät epäorganisoidun kapitalismin tärkeänä esteettisenä muotona ja jota voi pitää myös kaaosteorian maailmankuvallisena estetiikkana siksi, että keskus ei siinä ole ihmisen, vaan kompleksiset yhteydet eri alueiden välillä.¹⁰⁰⁰ Olen pyrkinyt tutkimuksessani löytämään tällaisia yhteyksiä.

Turkan kauden Teatterikorkeakoulu oli perimmältään *säiliö*. Metaforana *säiliö* helpottaa ajattelua ja hahmotusta (Lakoffin ja Johnsonin termin). Hahmottamisen tarve oli mielestäni ydinkysymys Turkan kaudella. On kuitenkin kysyttävä, voiko teatterillista prosessia koskaan ajatella ilman säiliö-metaforaa. Tosin säiliö on luonnonton ajatus luonnon kannalta, mutta ihmisen ajattelun kannalta luonnollinen. Ehkä teatterin tekijä ja katsoja aina tiedostavat esitetyn keinotekoisuuden ja kiinnostuvat ihmisyydestä *per se*?

6.2.2 Systemin koherenssin merkitys

Säiliö-tematiikkaan kuuluu systeemiteoreettinen paradoksi, jonka mukaan systeemit ovat aina suljettuja huolimatta niiden avoimuudesta kommunikaatiolle. Francis Halsall (2008) on todennut, että ollakseen koherentti täytyy systeemissä olla järjestys, joka koskee sen jokaista osa-aluetta ja toimintaa.¹⁰⁰¹ Koherenssi liittyy systeemin sulkeutuneisuuteen ja oli dialogissa Turkan kaudella koulutusyhteisön avoimen kommunikatiivisuuden kanssa. Kun teatteri toteuttaa liukuman vuorovaikutteiseen aistiava-

1000 Vrt. Lash & Urry 1994, 53: ”This shift to things and to fragments involves at the same time a break with the notion expressive unity and an acceptance of the subject only as de-centred. [. . .] There is no reason why an anti-foundational ethos cannot provide a foundation for contemporary sensibility. There is further no reason why this source which fuls an important segment of contemporary ethics must itself be moral. Why cannot it simply be an aesthetic source of contemporary morality?”

1001 Halsall 2008, 22–24.

ruuteen mediassa ja sosiaalisessa praksiksessa ja alkaa toimia erittäin monitekijäisessä tilassa, systeemin yhtenäisyys näyttäytyt tärkeänä tekijänä. Tutkitussa kaudessa merkillepantavimpia ominaisuuksia on teatterikoulutuksen hajanaisen systeemin selkiytyminen yhtenäiseksi toimintakulttuuriksi Turkan alaisuudessa.

Koherenssin kulttuurista merkitystä tarkastelen 1980-luvun taidekontekstia vasten. Turkan kausi korostuu kulttuurihistoriallisesti koherenttina yhteisönä. Aineistoni osoittaa, että vielä 1960–1970 -lukujen aikana oli voimassa perinteinen käsitys taiteen lajeista ja rajoista. Mutta 1980-luvun alussa tapahtui taidekentän pirstaloituminen ja rajojen laajentuminen. Janne Seppäsen (1995) havainto taiteilijoiden henkisestä pahoinvoinnista puhuu selvää kieltä näköpiirin laajentumisen, hallitsemattoman moninaisuuden ja koventuneen kilpailun tuottamista ongelmista.

Aineisto osoittaa, että systeemin koherenssi merkitsi Turkalle ja opiskelijoille arvoa. Ne näyttelijäoppilaat, jotka olivat opiskelleet korkeakoulussa jo ennen Turkan kautta, korostivat alkuajan koulutuksen epämielikkyyttä: siitä puuttui yhtenäisyys. Turka toi kouluun yhtenäisen järjestyksen ja maailmankuvan, jossa merkitykset suhteutuivat kokonaisideaan. Systeemiajattelun näkökulmasta yhtenäisyys viittaa elinvoimaan. Turkan organisatoristen muutosten eli erillisten oppiaineiden ja opiskelijoiden kurssisidonnaisuuden purkamisen voi tulkita tähdänneen siihen, että opiskelijat saataisiin mahdollisimman paljon yhteyteen toistensa ja systeemin keskuksen, Turkan, kanssa. Kaudelle luonteenomaisten toimintojen ympärille rakennettiin erittäin kommunikatiivinen toimintatapa. Kauden elinvoiman osoituksena on sen saavuttama kulttuurinen näkyvyys ja huomio ja ennen kaikkea koulun suuri henkinen virkeys.

Turkan kauden teatteritoiminnan elinvoima perustui tiettyyn yksipuolisuuteen, ja se vastusti kulttuurisessa palautteessa esitettyjä monipuolistumisen vaatimuksia. Turkan tavoittelemaa yhtenäistä järjestystä kritisoiitiin kapeudesta ja yksipuolisuudesta. Mutta Niklas Luhmann (1995) on puoltanut systeemin yksinkertaisuutta: systeemin tulee aina olla yksinkertaisempi kuin ympäristönsä, jotta se ei luhistuisi liialliseen kompleksisuuteen. Autopioeettisen kommunikaation näkökulmasta yksipuolisuus on arvo systeemin suhteessa ympäristöön. Erilaisuus on arvo. Luhmannin mukaan systeemit käyttävät ulkoista ympäristöä ”negatiivisena peilinä”, joka hahmottaa mitä ne *eivät* ole.¹⁰⁰²

1002 Vrt. Stähle 2004, 14: ”Itseensä viittaava autopioeettinen prosessi riippuu kyvystä tehdä ero itsensä ja ympäristön välillä. Luhmann korostaa, että jos autopioeettisella systeemillä ei olisi ympäristöä, niin sen olisi luotava sellainen peilikseen.” Vrt. myös Luhmann 1986a, 175.

Systeemi osallistuu koodiaan vaihtamatta aktiiviseen vaihdantaan ympäristön kanssa.
¹⁰⁰³ Vain erilainen systeemi voi olla hyödyksi muille systeemeille, koska vain se pystyy näkemään ja tuottamaan uuden näkökulman ja sen merkityksen.

6.2.3 Ruumiillisuuden merkitys

Ruumiillisuus ilmeni Turkan kaudella esittämisen estetiikassa, opiskelijayhteisön elämäntavassa, pedagogisessa metodissa, maailmankuvallisessa näkökulmassa, niinkään se määrittäi Turkan kauden ulkoisen imagon. Ruumiillisuutta tuleekin ymmärtää systeemiä koossa pitävänä järjestyksenä, jolla oli myös kommunikatiivinen merkitys. Ruumiillisuus oli Turkan kaudelle ominainen tapa järjestellä ja jäsenellä yhteiskunnallisia seikkoja. Se ei ollut ainoastaan kommunikatiivinen rakenne vaan myös Turkan kauden sisäinen kommunikatiivinen muoto, joka yhdisti teatterikoulutusjärjestelmän yhtenäiseksi rakenteeksi.

Koherenssin näkökulmasta voi tarkastella Turkan pyrkimystä sijoittaa kaikki merkitykset näyttelijän psykofyysiseen ruumiiseen. Ruumiista tuli teatterin tila ja myös käsitteellinen tila, jonka avulla virtuositeetti lokeroitui näyttelijöiden ruumiisiin. Turkka kiinnitti suunnatonta huomiota näyttelijäopiskelijoitensa virtuoosisen esittämisen kykyyn, mikä ilmensi pyrkimystä saada heilahdusmaisia dynamiikkoja kontrolliin.

Keskeinen havaintoni näyttelijäopiskelijan ruumiillisuuden käsitteellisistä merkityksistä 1980-luvun Suomessa on, että ruumiillisuudella oli vastakulttuurisia ja jopa poliittisia merkityksiä. Tämä johtui siitä että uuden kapitalismin kulttuurisessa perinteessä politiikan alue oli omaksunut talouden tehokkuuden näkökulmia. Tämän seurauksena politiikka oli useiden sosiologien mukaan menettänyt kykynsä artikuloida yhteiskunnallisen subjektin tilannetta ja tarpeita.

Toisaalta vastakulttuurin eri muodot näyttävät uudessa kapitalismissa artikuloidun usein ruumiillisuutena. Sosiologisessa tutkimuskirjallisuudessa on ruumiillisuutta pidetty uuden kapitalismin työskulttuurin ideologisia sisältöjä vastustavan argumentaation merkinä. Vastaava tendenssi (ja merkki) ilmeni Turkan kauden työn

1003 Stähle 2004, 11: "[autopoeettisen systeemin] sulkeutuneisuus koskee kuitenkin ainoastaan systeemin ydinolemusta, ei sen muita funktioita. Sen sijaan voidakseen pitää muut operationaaliset funktionsa toimintakykyisinä, systeemin on osallistuttava vaihdantaan ympäristönsä kanssa. *Esimerkiksi solu kommunikoi ympäristönsä kanssa, toisin kuin geneettinen koodi, joka solua ohjaa.*" Vrt. myös Jantsch 1981, 65.

simulaatiossa. Molemmista sitä merkkiä käytetään kommunikaatiossa, jossa kritisoidaan työn käsitettä uudessa kapitalismissa.

Ruumiillisuus-virtuaalisuus -polariteetti näyttää myös korvanneen aiemman vasemmisto-oikeisto-polariteetin hyvin laajamittaisesti länsimaisessa yhteiskunnassa, ja ruumiillisuus (merkinä) on omaksunut niitä tehtäviä ja näkökantoja, joita aiemmin edusti vasemmisto. Tämän rakenteen Turkka oli ottanut huomioon, ja tätä pidän merkittävänä kulttuurisena oivalluksena. Turkka toteutti siirtymän vasemmistolaisen puoluepolitiikan merkeistä ruumiillisiin merkkeihin, vaihtamatta näkökulmaansa.

20 vuotta myöhemmin Sennett, McKenzie ja Siltala ovat kuvanneet uuden kapitalismin työolosuhteita jännittämällä polaarisen vastakkaisuuden virtuaalisten systeemien ja työntekijöiden ”kulttuuristen voimien ruumiillisen hyväksynnän” välille.¹⁰⁰⁴ Työntekijöiden ruumiillistamien käytäntöjen analyysina ja esityksenä ilmestyi Siltalan *Työelämän huononemisen lyhyt historia* -teos, josta tuli suuri tapahtuma. Luhmannin mukaan Siltalan teoksen tiedoissa ei ollut ”kyse [pelkästään] tosiasioihin viittaavasta datasta, vaan tiedosta joka koskettaa ihmisiä henkilökohtaisesti.”¹⁰⁰⁵ Turkan kauden teatterin esillepano muistuttaa enemmän sosiologisen tutkimuskirjallisuuden esillepanoa kuin tyypilliset 1980-luvun suomalaisen teatterit tai teatterit yleensä.

Ruumiillisuutta on arvioitava käsitteellisenä näyttämönä suhteessa sen rooliin autopoiesis-teoriassa systeemin mediakoodina. Erkki Sevänen on todennut Luhmannin olettaneen, että ”kullakin autopoieettisella järjestelmällä on oma, erityinen mediansa ja mediakoodinsa, jotka erottavat sen ympäristöstään.”¹⁰⁰⁶ Tulkitsen *ruumiillinen/eiruumiillinen* -dikotomian Turkan kauden teatterin binäärisenä koodina ja tämän binäärisen opposition refleктоivan uudessa kapitalismissa esiin noussutta *virtuaalinen-konkreettinen* -polarisaatiota. Virtuaalisuuden tutkija Rob Shields (2003) on pitänyt tätä polarisaatiota keskeisenä kulttuurisena ja vallan jännitteenä uudessa kapitalismissa. Toisaalta se ilmeni jo 1600-luvun barokissa katolilaisuuden ja protestantismin taisteluissa. Luhmannin perustavat ideat kestävät yhteiskunnallisen siirtymän modernista yhteiskunnasta epäorganisoituun kapitalismiin. Toisaalta olen soveltanut luhmannilaista viitekehystä tavalla, jota voi määrittää uustulkinnaksi. Luhmannilaisen systeemin ankaralle jäsenyisyydelle on kuitenkin luultavasti kulttuurista tarvetta mitä pidemmälle heilahdusmainen epäorganisoitu kapitalismi etenee.

1004 Vrt. Carlson 2004, 297.

1005 Stähle 2004, 15.

1006 Sevänen 2011, 8.

Luhmannin viimeisten teosten tulkinta taiteen *funktiosta* maailman kontingentin luonteen esille tuojana¹⁰⁰⁷ sopii ruumiillisuuden ja uuden kapitalismin virtuaalisen retoriikan suhteen tarkasteluun: ruumiillisuus tuo esille virtuaalisen oikeutuksen sattumanvaraisuuden viittaamalla ruumiillisiin toimijoihin, inhimillisen olemuksen haavoittuvuuteen.

6.2.4 Kertomus näyttämönä

Kertomus oli Turkan kauden tärkeä ilmaisullinen elementti ja myös yhteiskunnallinen elementti, jonka funktio ehdotetaan jälkiklassisen narratologian luonnollisten kertomusten teoriassa *mieltä jäsentäväksi*. Näin ollen voi kertomustakin pitää koherenssin tekijänä. Kertomuksen tärkeyttä tulee myös tarkastella suhteessa Sennettin havaintoon, että uuden kapitalismin kulttuurissa vallitsee sellaisten kulttuuristen kertomusten puute, jotka tukisivat subjektin ”itsen” paikantamista suhteessa kulttuuriinsa. Kulttuuriset kertomukset ovat subjektille sosiologisesti tärkeässä näyttämön roolissa. Koherenssin näkökulmasta kertomus oli tärkeä elementti kaudessa: Turkan kausi hajaantui useiksi erillisiksi näyttämöiksi ja sen vaikutus laajeni teatterikoulutuksen ulkopuolisten subjektien performatiivisuuden muodoiksi. Esittäjien tietoisuus kertomuksen tasosta piti tätä kokonaisuutta kasassa.

Turkka liitti kulttuuriin kertomuksiin oman teatterikoulutuksensa rakentamalla promootiossaan jo alusta asti osaksi Suomen kulttuurista tarinaa siirryttäessä kulttuurisesta kertomuksesta toiseen. Hän rakensi paikan koulutustoiminnalle ja sen jäsenille kulttuurisen kertomuksen näyttämöltä. Hän määritteli, että Suomi oli siirtymässä yhdestä kulttuurikaudesta toiseen ja että kertomus jatkuisi. Turkka ja hänen näyttelijäopiskelijansa olivat satujen ja tarinoiden henkilöitä, joiden oli kohdattava haasteita ja suoriuduttava niistä voitokkaasti. Niin tekivät sankarit. Näyttelijät läpiväivät kaikkien 1980-luvun suomalaisten tarinaa. Koulutustoiminnan muotoileminen kertomukseksi oli suggestiivinen tapa kiinnittää huomiota ensinnäkin teatterikoulutukseen ja toisaalta kulttuurisen merkityksen artikulointiin.

Kertomuksen muotona Turkan kausi edusti kansankertomusta niissä merkityksissä kuin Jean-Francois Lyotard (1985), Scott Lash (2002) ja Walter Benjamin (1973a) ovat sitä määritelleet. Olen käsitellyt kertomuksen yhteiskunnallisia

1007 Sevänen 2011, 12; Luhmann 1986, 624.

merkityksiä erityisesti Lyotardin narratiivisen tiedon teorian kautta. Opiskelijoiden rooli sankareina artikuloituu tutkimuksessani 1980-luvun suomalaisten kertomuksessa esimerkkinä ylevyyttä ylläpitävien kulttuuristen ominaisuuksien emansipatorisena vaikuttajana filosofi Jean-Francois Lyotardin (1985) narratiivisen tiedon käsitteen lähtökohdasta. Kertomuksen kulttuurinen tehtävä, kuten Lyotard toteaa, on subjektien yhteiskunnallisten kelpoisuuskriteerien välittäminen, *Bildung*. Tätä se oli eritoten puhekkulttuureissa, jotka edelsivät kaupungistuneita kulttuureja, mutta Lyotard on nähnyt tämän sosiaalisen rakenteen siirtyneen myös kaupungistuneisiin kulttuureihin. Turkan pyrkimys oli rakentaa tämän kaltaisen kertomuksen näyttämö joukkotiedotusvälineiden aistiavaruuteen, jossa kommunikaatio yksinkertaistuisi ei-kaupungistuneiden kyläyhteisöjen kulttuurisen vuorovaikutuksen tasolle.

Suhteessa kauden materialisoimiin lumivyörymäisiin dynamiikkoihin tarinoiden sankarit opettivat suojautumisen mekanismeja, joita olen käsitellyt Virnon (2006) viitekehyksessä. Tässä mielessä kertomuksen rooli oli vakauttava ja merkitykseltään keskeinen myös näyttelijäopiskelijoiden psyykkisen selviytymisen kannalta Teatterikorkeakoulun haasteellisissa olosuhteissa.

Ulrich Beckin (1998) havainnoista päädytään näkemykseen, että narratiivisen tiedon kaltaisten yhteisöjä yhtenäistävien kommunikaation muotojen katoaminen uudessa kapitalismissa traditionaalisten viitekehysten murruttua on aiheuttanut post-modernille subjektille kriisin. Subjekti joutuu käsittelemään kaikki elämänsä riskit ja ongelmat yksin, ilman perinteisten traditioiden viitekehysten tukea. Näen tärkeänä tutkimustuloksena, että teatteri voisi olla instituutio, joka ottaa narratiivisen tiedon tarpeen täyttämisen tehtäväkseen sellaisella tavalla kuin tämä tehtävä Turkan keskeisenä motiivina ilmeni. Turkan julkisuuteen lanseeraaman mediakertomuksen suggestiivinen vetoavuus osoittaa, että narratiiviselle tiedolle oli sosiaalinen tarve.

Jos tarkastellaan Turkan kauden kulttuurista positiota 2000-luvulla, voidaan havaita, että kertomus on ollut elementti, jonka kautta Turkan kauden kulttuuriset merkitykset ovat pysyneet ajankohtaisina. Tutkimukseni osoittaa narratiivin läsnäolon liittyneen Turkan toimintaan ja että siitä on kulttuurisesti levinnyt lukematon määrä kertomuksia.

Hans-Thies Lehmannin (2006) näkemyksen mukaan narratiivin merkitys on vähentynyt siirryttäessä draamanjälkeiseen teatteriin, ja sen on korvannut teatterin elementtinä tila. Turkan kausi osoittaa kuitenkin, että kun teatteri irtautuu draaman muodosta ja perinteisistä viitekehyksistä, kertomus tulee jälleen merkittäväksi mutta

eri muodossa kuin draaman juoni. Teatteritieteellisen teorian kontekstissa voi narratiivi osoittautua Lehmannin arvioita tärkeämmäksi tekijäksi edetessä tarpeeksi kauas draamasta. Tämä on nähtävä suhteessa kaoottisiin dynamiikkoihin ja tarpeeseen järjestää niitä.

6.3 Lopuksi

Olen pyrkinyt osoittamaan, että Turkan kauden merkityssisältö oli laaja ja yhteiskunnallisesti kontekstuaalinen. Tämän kontekstisuuden merkitys voisi olla 1980-luvun Suomen maailmankuvallisten ilmiöiden tarkastelu teatterillisuuden ja kerronnallisuuden keinoin: kausi toteutti funktiota edesauttaa ymmärtämään ja jäsentämään nykyajan elämää ja vallitsevaa kulttuuria. Tätä voi pitää pyrkimyksenä koherenssiin. Turkan kauden tarkastelu saattaa auttaa myös laajentamaan käsityksiä teatterin mahdollisuuksista hahmottaa teatterin muotoa koskevia haasteita.

Toisalta Turkan kausi toi esille kulttuurisen *murtuman*, joka käynnisti teatterillisuuden ja kertomuksen luomisen skeemat. Kaoottiselta näyttäneet toiminnot välittyi ja artikuloitui katsojille dynamiikkojen herättäminä tuntemuksina, esimerkkinä Anneli Kannon referaatti fysiologisista vaikutuksista katsojan ruumiiseen hänen seurattessaan Turkan kauden *Daniel Hjortin* (1983) opiskelijaproduktion harjoituksia.¹⁰⁰⁸ Kanto kirjoitti harjoituksista referaatin *Kansan Uutisiin*. Siitä lähtien Turkan kausi määrittyi tietona.

Turkan kautta koskeva tieto ei ollut Lashin (2002) viitekehyksessä semioottinen merkki (*sign*), vaan siihen sisältyi ruumiillisen eleen (*gesture*) kyky ilmentää kulttuurisia merkityksiä, joita politiikan tai teknokratian kieli ei tavoita.¹⁰⁰⁹ Tieto oli performatiivista ja tapahtumallista. Tapahtumallisuus ilmeni performatiivisessa mediakulttuurin reagoinnissa omalla toiminnallaan. Tiedosta ei puhuta tällöin faktana vaan Luhmannin termin kokemuksellisenä tietona.¹⁰¹⁰ Turkan kausi reflektoi Marvin Carlsonin (2006) näkemystä teatterin nykyesityksen praksiksesta kulttuurisena tietona.¹⁰¹¹

1008 Ks. Kanto, *Kansan Uutiset*, 6.2.1983.

1009 Ks. Lash 2002, 31.

1010 Luhmann 1995, 61–69; Stähle 2004, 15.

1011 Ks. väitöstyö s. 32.

Tiedot Turkan kaudesta ovat olleet useasti monen ”solmukohdan” kautta kierrätettyjä. Tämä ilmentää systeemiteoreettista kommunikaatiota ja Turkan roolia kommunikaatiota ylläpitävänä ”moottorina”.¹⁰¹² Usein tämä on tapahtunut kertomuksen muodossa. Kauden dynamiikka välitti tietoa heilahduksista ja kaikesta, mitä ne edustavat: tietoa kansan ja kansakunnan vakaiden rakenteiden murtumisesta, luonnon ja ihmisyyden rajojen murtumisesta, tuotantorakenteen muutoksista, aiemmin vakaiden työn, toiminnan ja yksityisen ajattelun kontekstien vuotamisilmiöistä, subjektien viitekehysten murtumisesta johtuvista hallitsemattomuuden ja pelon tunteista, yleistyksen menetyksen pelosta, tuotekehittelystä, teknologisista innovaatioista ja niin edelleen. Lyhyesti, tietoa maailmankuvan muutoksesta.

Näen vastavuoroisuutta kaoottisten dynamiikkojen vangitsemisen ja niiden hallitsemisen akteilla sekä kulttuurisen palautteen tavalla vangita kauden merkityksiä. Koko Turkan kausi vangittiin, lokeroitiin siksi, että se ilmensi hallitsematonta dynamiikkaa: se oli mitä esitti. *Säiliö*, johon kausi on säilötty, on ollut Turkan henkilö. Näyttämö on määrittänyt toiminnan alkuperäksi Turkan itsensä. Tätä vastaan asetui Turkan näyttämöllistämä visio, jonka mukaan toiminnan näyttämö oli 1980-luvun Suomen yhteiskunta ja sen hegemoninen praksis. Aineistoni osoittaa, että Teatterikorkeakoulun kauden tapahtumat voidaan paikallistaa yleisemmin suomalaisille työpaikoille. Kauden merkitykset ovat meille kaikille yhteisiä.

Tieto Turkan kaudesta on vaikuttanut suomalaisiin, siitä on tullut prosessin elementti ja se on edelleenkin elävää. Sitä käytetään kulttuurisen neuvottelun elementtinä, eräänlaisena pelikorttina. Tämä pelikortti on tapahtumallinen ja performatiivinen.

1012 Vrt. Zijlmans 2008.

Tutkimuskirjallisuus ja lähteet

Tutkimuskirjallisuus

Aarnio, Juuso. 2008. *Rhetoric and Representation. Exploring the Cultural Meaning of the Natural Sciences in Contemporary Popular Science Writing and Literature*. Doctoral Dissertation, Department of English, University of Helsinki. Helsinki: Helsinki University Printing House.

Alapuro, Risto & Arminen, Ilkka. 2004. *Vertailevan tutkimuksen ulottuvuuksia*. Vantaa: WSOY.

Alapuro, Risto & Stenius, Henrik. 1987. ”Kansanliikkeet loivat kansakunnan”, teoksessa *Kansa liikkeessä* (Alapuro [et al.] toim.). Helsinki: Kirjayhtymä.

Alapuro, Risto. 1988. *State and Revolution in Finland*. Berkeley: University of California Press.

Alapuro, Risto & Arminen, Ilkka. 2004. ”Vertailut yhteiskuntatutkimuksessa” teoksessa Alapuro, Risto & Arminen, Ilkka (toim.), *Vertailevan tutkimuksen ulottuvuuksia*. Vantaa: WSOY.

Alasuutari, Pertti. 1996. *Toinen tasavalta. Suomi 1946–1994*. Tampere: Vastapaino.

Alasuutari, Pertti. 2006. ”Suunnittelualoudesta kilpailualouteen: miten muutos oli ideologisesti mahdollinen?” teoksessa Heiskala, Risto & Luhtakallio Eeva (toim.), *Uusi Jako. Miten Suomesta tuli kilpailukyky-yhteiskunta?* Helsinki: Gaudeamus.

Allardt, Erik. 2004. ”Vertailevan sosiologian tutkimusryhmä” teoksessa Alapuro, Risto & Arminen, Ilkka (toim.), *Vertailevan tutkimuksen ulottuvuuksia*. Vantaa: WSOY.

Aristoteles. 1997. *Retoriikka, Runousoppi*. Tampere: Gaudeamus Kirja.

Ball, Philip. 2004. *Critical Mass. How One Thing Leads to Another*. United Kingdom: Arrow Books.

Beck, Ulrich; Giddens, Anthony; Lash, Scott. 1995. *Nykyajan jäljillä: refleksiivinen modernisaatio*. Tampere: Vastapaino.

Benedetti, Jean. 1993. *Johdatus Stanislavskiin*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Best, Steven; Kellner, Douglas. 1997. *The Postmodern Turn, Critical Perspectives*. New York: Guilford Press.

Brecht, Bertolt. 1957. *Aikamme teatterista*. Helsinki: Tammi.

Bruner, Jerome. 1990. *Acts of Meaning*. Cambridge: Harvard University Press.

Bruner, Jerome. 1991. ”The Narrative Construction of Reality”. *Critical Inquiry* 18.

- Burke, Kenneth. 1941. *The philosophy of literary form*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Burke, Kenneth. 1945. *A Grammar of Motives*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Burke, Kenneth. 1950. *A Rhetoric of Motives*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Burke, Kenneth. 1989. *On symbols and society*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Carlson, Marvin. 1984. *Theories of the theatre*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Carlson, Marvin. 2006. *Esitys ja performanssi: kriittinen johdatus*. Helsinki: Like.
- Chaudhuri, Una. 2005. "Näytelmien tilat", teoksessa *Teatteriesityksen tutkiminen*. Pirkko Koski (toim.) Keuruu: Like.
- Checkland, Peter. 1985. *Systems Thinking, Systems Practice*. Bath, Avon: John Wiley & Sons, Pitman Press.
- Cornish, Edward. 1977. *The Study of Future*. Washington DC: World Future Society.
- Deleuze, Gilles. 2005. *Haastatteluja*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Dewey, John. 2005. *Art as Experience*. New York: Perigee.
- Eisenstein, Sergei M. 1978. *Elokuvan muoto*. Helsinki: Love Kustannus Oy.
- Eriksson, Marja. 2010. "Pelolla johtaminen: Johtajuuden karikkoja asiantuntijaorganisaatioissa", teoksessa Pietikäinen, Petteri (toim.), *Valta Suomessa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Feral, Josette. 2002. "Theatricality: The Specificity of Theatrical Language". *SubStance* # 98/99, Vol.31, nos.2 & 3.
- Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The Transformative Power of Performance*. London and New York: Routledge. Taylor & Francis Group.
- Fludernik, Monika. 1996. *Towards a "Natural" Narratology*. London & New York: Routledge.
- Gerardin, Lucien. 1971. "Study of Alternative Futures. The Scenarios Writing Method", teoksessa *Futures Research and Long-Term Planning*. Rumania: Piatra Neamt.
- Goffman, Erving. 1974. *Frame Analysis*. New York: Harper and Row.
- Halsall, Francis. 2008. *Systems of Art: Art, History, and Systems Theory*. Bern, Oxford: Peter Lang.
- Hatavaara, Mari; Lehtimäki, Markku ja Tammi, Pekka (toim.) 2010. *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus.

- Hautamäki, Antti. 2008. *Kestävä innovointi: innovaatiopolitiikka uusien haasteiden edessä*. Sitran raportti 76. Elektroninen aineisto. Helsinki: Edita Prima Oy.
- Heiskala, Risto. 2006. ”Kansainvälisen toimintaympäristön muutos ja Suomen yhteiskunnallinen murros” teoksessa Heiskala, Risto & Luhtakallio, Eeva (toim.) *Uusi jako. Miten Suomesta tuli kilpailukyky-yhteiskunta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Heiskala, Risto & Kantola, Anu. 2010. ”Vallan uudet ideat: Hyvinvointivaltion huomasta valmentajavaltion valvontaan”, teoksessa Pietikäinen, Petteri (toim.) *Valta Suomessa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Herman, David. 2002. *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Herman, David. 2009a. *Basic Elements of Narrative*. Malden: Wiley-Blackwell.
- Hirvi, Jussi. 2006. ”Kohti mielen ekologiaa. Järjestelmäajattelu ja muita ekologisen maailmankuvan rakennuspuita”, teoksessa *Ekopsykologia ja perinnetieto*. Irma Heiskanen & Kaarina Kailo (toim.). Helsinki: Green Spot.
- Hotinen, Juha-Pekka. 1990. ”Katoaako Turka Kekkosen mukana” teoksessa *Tekstuaalista häirintää*. Hotinen, Juha-Pekka. 2002. Helsinki: Like.
- Hurme, Raija; Pesonen, Maritta. 1973. *Englantilais-suomalainen suursanakirja*. Porvoo: WSOY.
- Hyvärinen, Matti. 2010. ”Eletty kertomus ja luonnollinen narratologia” teoksessa Hatavara, Mari; Lehtimäki Markku & Tammi, Pekka (toim.) *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Ilmonen, Kaj & Siisiäinen, Martti (toim.). 1998. *Uudet ja vanhat liikkeet*. Tampere: Vastapaino.
- Ilmonen, Kaj. 1998. ”Uudet ja vanhat yhteiskunnalliset liikkeet”, teoksessa *Uudet ja vanhat liikkeet*. Ilmonen, Kaj & Siisiäinen, Martti (toim.). Tampere: Vastapaino.
- Kallinen, Timo. 2004. *Teatterikorkeakoulun synty, ammattikoulusta akatemiaksi 1971–1991*. Jyväskylä: Like.
- Kallinen, Timo. 2001. *Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi. Miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Kantonen, Pekka. 2001. ”Ehdottomuus elämäntapana”. *Teatterilehti* 7/2001.
- Kettunen, Pauli. 1987. ”Vuoden 1906 Suomi, vuoden 1918 Suomi, Nyky-Suomi”, teoksessa *Kansa liikkeessä* (Alapuro [et al] toim.). Helsinki: Kirjayhtymä.
- Konttinen, Esa. 1998. ”Uusien liikkeiden tuleminen subjektiviteetin puolustamisen kulttuuri-ilmastossa”, teoksessa *Uudet ja vanhat liikkeet*. Ilmonen, Kaj & Siisiäinen, Martti (toim.). Tampere: Vastapaino.

- Koski, Pirkko. 2007. ”Ralf Långbackan visio ja Kaupunginteatterin todellisuus” teoksessa *Kansaa teatterissa. Helsingin Kaupunginteatterin historia*. Pirkko Koski ja Misa Palander (toim.) Keuruu: Like.
- Kytömaa, Kaarina. 1993. *Voimamiehen avantgarde*. Teatteritieteen pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.
- Kytömaa, Kaarina. 1999. *Turkasta, tekijästä*. Teatteritieteen lisensiaattitutkimus. Helsingin Yliopisto.
- Laiho, Katja. 1991. *Jouko Turkka – valtakunnansaatanana? Jouko Turkka Aamulehdessä, Helsingin Sanomissa, Ilta-Sanomissa ja Kansan Uutisissa 1980-luvulla*. Toimittajatutkiminnon tutkielma. Tampereen yliopisto, tiedotusopin laitos.
- Lakoff, George; Johnson Mark. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Lash, Scott. 2002. *Critique of Information*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.
- Lash, Scott & Urry, John. 1994. *Economies of Signs and Space*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.
- Lefebvre, Henri. 1991. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. London and New York: Routledge. Taylor & Francis Group.
- Lehtola, Erkki & Seppälä, Raimo. 1989. *Taitaa olla piru: Olavi Veistäjän elämä ja teatteri*. Porvoo: WSOY.
- Luhmann, Niklas. 1995. *Social Systems*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Luhmann, Niklas. 2000. *Art as a social system*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Luostarinen, Heikki & Uskali, Turo. 2006. ”Suomalainen journalismi ja yhteiskunnan muutos” teoksessa Heiskala, Risto & Luhtakallio, Eeva (toim.), *Uusi jako. Miten Suomesta tuli kilpailukyky-yhteiskunta?* Helsinki: Gaudeamus.
- Lytard , Jean Franchois 1985. *Tieto postmodernissa yhteiskunnassa*. Tampere: Vastapaino.
- Malaska, Pentti. 1989. ”A Conceptual Framework for the Self-Reliant Transformation of Africa”, teoksessa *Africa Beyond Famine. A report to the Club of Rome*, Lemma, Aklilu; Malaska Pentti (toim.). Midsomer Norton: Tycooly Publishing.
- Mannermaa, Mika. 1991. *Evolutionaarinen tulevaisuudentutkimus*. Helsinki: Vapokustannus.
- Mannermaa, Mika. 2009. *Jokuveli. Elämä ja Vaikuttaminen Ubiikkiyhteiskunnassa*. Helsinki: WSOYpro.

- McConachie, Bruce. 2005. "Kohti positivismiin jälkeistä teatterihistoriaa", teoksessa Koski, Pirkko (toim). *Teatterin ja historian tutkiminen*. Keuruu: Like. Orig. "Towards A Postpositivist Theatre History" – Artikkelin julkaistu: *Theatre Journal* (December 1985), vol. 37, no. 4. 465 – 486.
- McKenzie, Jon. 2001. *Perform or else, from discipline to Performance*. London and New York: Routledge.
- Mesarovic, Mihajlo 1985. "Complexity and the Global Future", teoksessa Jarva, Vuokko (toim.), *Managing Global Issues. Reasons for Encouragement*. Lahti.
- Mäkelä, Maria. 2010. "Medialukija romaanin opissa. Tapaus Clinton – Lewinsky ja kirjallisesti välittynyt kokemuksellisuus" teoksessa Hatavara, Mari; Lehtimäki Markku & Tammi, Pekka (toim.) *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Ollikainen, Anneli. 1988. *Lihat ylös!* Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Paavolainen, Pentti. 1987. *Turkan pitkä juoksu*. Helsinki: Gaudeamus.
- Paavolainen, Pentti (toim). 1999. *Aikansa häikäisevä peili*. Helsinki: Like.
- Paavolainen, Pentti. 2006. "Coercion for the Sake of Good Theatre: The Historiography on the Case Jouko Turkka", *Nordic Theatre Studies Volume 18 (2006)*.
- Patomäki, Heikki. 2007. *Uusliberalismi Suomessa*. Helsinki: WSOY
- Perelman, Chaim. 2007. *Retoriikan valtakunta*. Tampere: Vastapaino.
- Polkinghorne, Donald E. 1988. *Narrative Knowing and the Human Sciences*. Albany: State University of New York Press.
- Prigogine, Ilya. Stengers, Isabelle. 1984. *Order Out of Chaos. Man's New Dialogue With Nature*. Shambhala/Boulder & London: New Science Library.
- Schechner, Richard. 1982. *The End of Humanism: writings on performance*. New York: Performing Arts Journal Publications.
- Sen, Amartya. 2009. *The Idea of Justice*. London, New York, Toronto, Dublin, New Delhi, North Shore, Johannesburg: Penguin Books.
- Sennett, Richard. 2007. *Uuden kapitalismin kulttuuri*. Tampere: Vastapaino.
- Seppänen, Janne. 1995. *Tehtävä Oulussa. Tulkintoja Jumalan teatterin avantgardesta*. Tampere: Tampere University Press.
- Sevänen, Erkki. 2008. *The Modern and Contemporary Sphere of Art and its Place in Societal-Cultural Reality in the Light of System-Theoretical and Systemic Sociology*. Joensuu: Joensuun Yliopisto.
- Sevänen, Erkki. 2011. "Taiteen sfääri Luhmannin autopoieettisten sosiaalisten järjestelmien teorian näkökulmasta". (Vielä julkaisematon, mutta vuonna 2012 julkaistava artikkeli).

- Shields, Rob. 2003. *The Virtual*. London and New York: Routledge.
- Siltala, Juha. 2004. *Työelämän Huononemisen Lyhyt Historia*. Helsinki: Otava.
- Siisiäinen, Martti. 1998. "Uusien ja vanhojen liikkeiden keinovalikoimat", teoksessa *Uudet ja vanhat liikkeet*. Ilmonen, Kaj & Siisiäinen, Martti (toim.). Tampere: Vastapaino.
- Steinbock, Dan. 1985. *Taideteos ja taidekasvatus*. Helsinki: Gaudeamus Kirja.
- Stähle, Pirjo. 2004. "Itseuudistumisen dynamiikka – systeemiajattelu kehitysprosessien ymmärtämisen perustana" teoksessa *Näkymätön näkyväksi. Avauksia kehitysprosessien näkymättömän dynamiikan tutkimukseen*. Markku Sotarauta and Kati-Jasmin Kosonen (toim.). Tampere: Tampere University Press.
- Stähle, Pirjo; Wilenius, Markku. 2006. *Luova tietopääoma. Tulevaisuuden kestävä kilpailuetu*. Helsinki: Edita.
- Summa, Hilikka. 1988. *Ethos, Pathos and Logos in Central Government Planning Texts, Rhetoric as an approach to studying policy making process*; Paper prepared for the colloquium Language and Politics; University of Helsinki, 12-15 December, 1988.
- Summa, Hilikka. 1996. "Kolme näkökulmaa uuteen retoriikkaan. Burke, Perelman, Toulmin ja retoriikan kunnianpalautus", teoksessa Palonen, Kari & Summa, Hilikka (toim.). *Pelkkää retoriikkaa*. Tampere: Vastapaino.
- Suominen, Tapani. 1997. *Ehkä teloitamme jonkun. Opiskelijaradikalismi ja vallankumouksfiktio 1960- ja 1970 -lukujen Suomessa, Norjassa ja Länsi-Saksassa*. Helsinki: Tammi.
- Suutela, Hanna. 2006. "Nerous, teatteri ja sukupuoli" teoksessa *Kirjoituksia neroudesta: myytit, kultit, persoonat*. (Taava Koskinen Toim.). Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Sydänmaanlakka, Pentti. 2009. *Jatkuva uudistuminen. Luovuuden ja innovatiivisuuden johtaminen*. Hämeenlinna: Talentum.
- Tammi, Pekka. 2010. "Kertomusta vastaan ja ei-vastaan" teoksessa Hatavara, Mari; Lehtimäki Markku & Tammi, Pekka (toim.) *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Tapper, Janne. 2010. "The Social Substance of Jouko Turkka's Era at the Theatre Academy of Finland", *Nordic Theatre Studies Volume 22 (2010)*
- Tarkka, Pekka. 1966. *Paavo Rintalan saarna ja seurakunta: kirjallisuussosiologinen kuvaus Paavo Rintalan tuotannosta, suomalaisen kirjallisuuden rintamista ja kirjallisuuden asemasta kulttuurin murroksessa*. Helsinki: Otava.
- Virno, Paolo. 2006. *Väen Kielioppi*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Wilkerson, Margaret. 1992. "Demographics and the Academy", teoksessa Janelle Reinelt & Joseph Roach (toim.), *Critical Theory and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Wittgenstein, Ludwig. 1999. *Filosofisia tutkimuksia*. Juva: WSOY.

von Wright, Georg Henrik. 1989. *Logiikka ja humanismi*. Keuruu: Otava.

Worthen, William B. 2005. "Moderni drama ja teatterin retoriikka", teoksessa Koski, Pirkko (toim.) *Teatterin ja historian tutkiminen*. Keuruu: Like. Artikkelin on julkaistu esipuheena William B. Worthenin teoksessa *Modern Drama and the Rhetoric of Theater*. University of California Press, Berkeley 1992.

Ylikangas, Heikki. 2007. *Suomen historian solmukohdat*. Helsinki: WSOY.

Zarrilli, Phillip B. 2007. "An Enactive Approach to Understanding Action." *Theatre Journal* 59. 2008 by *The Johns Hopkins University Press*.

Lähteet

Haastattelut

Teatterikorkeakoulun *Näyttelijäntaide ja Nykyaika (NTNA)* -tutkimusprojektissa vuosina 2008–2009 tehdyt 27 Turkan Teatterikorkeakoulun kaudella opiskelleen näyttelijän videoidut haastattelut.

Näyttelijä Tero Jartin haastattelu (2007)

Näyttelijä Aarre Karenin haastattelu (2007)

Näyttelijä Antti Virmavirran haastattelu. NTNA-tutkimusprojektin julkaisu 2011.

Kirjallisuuslähteet

Långbacka, Ralf. 1982. *Muun muassa Brechtistä. Tekstejä teatterista*. Helsinki: Tammi.

Långbacka, Ralf. 2011. *Taiteellista teatteria etsimässä*. Helsinki: Siltala.

Salama, Hannu. 1964. *Juhannustanssit*. Helsinki: Otava.

Turkka, Jouko. 1983. *Aiheita*. Keuruu: Otava.

Sanomalehdissä julkaistut kirjoitukset

Anttonen, Kari. *Kansan Tahto*, 12.3.1983.

Haikara, Kalevi. *Teatteri* 2/1982.

Harmaakorpi, Vesa; Aula, Pekka. *Helsingin Sanomat*, 13.12.2011.

Hotinen, Juha-Pekka. *Teatterikorkea No: 2/09*

Jalava, Marja. *Helsingin Sanomat*, 5.9.2011.

Kajava, Jukka. *Helsingin Sanomat*, 26.4.1982.

”Kala”. *Uusi Suomi*, 6.6.1982.

Kanto, Anneli. *Kansan Uutiset*, 30.1.1982.

Kanto, Anneli. *Kansan Uutiset*, 29.4.1982.

Kanto, Anneli. *Kansan Uutiset*, 6.2.1983.

Kanttonen, Pekka. *Teatteri-Lehti* 10/1982

Karvonen, Erkki. *Helsingin Sanomat*, 24.2.2011.

- Kyläpää, Riitta. *Suomen Kuvalehti* 24/2010.
- Kyrö, Pekka. *Teatteri* 1/1981.
- Leivonniemi, Hanna. *Suomen Kuvalehti* 13/2011.
- Marttila, *Ilta-Sanomat*, 18.2.82.
- Rinne, Matti. *Ilta-Sanomat*, 5.10.1983.
- Seppälä, *Teatteri* 2/1980.
- Seppälä, *Teatteri* 3/1981.
- Siikala, Kirsikka. *Helsingin Sanomat*, 20.9.1981.
- Siikala, Kirsikka. *Helsingin Sanomat*, 1.9.1981.
- Siikala, Kirsikka. *Helsingin Sanomat*, 16.9.1981.
- Siikala, Kirsikka. *Helsingin Sanomat*, 24.1.1982.
- Siikala, Kirsikka. *Helsingin Sanomat*, 31.1.1982.
- Siikala, Kirsikka. *Helsingin Sanomat*, 29.8.1982.
- Siikala, Kirsikka. *Helsingin Sanomat*, 15.12.1982.
- Siikala, Kirsikka. *Helsingin Sanomat*, 30.10.1983
- Moring, Kirsikka. *Helsingin Sanomat*, 10.1.1987.
- Teronen, Arto. *Urheilulehti*, 26.1.1983.
- Torikka, Jalmari. *Ilta-Lehti*, 2.6.1983
- Torikka, Jalmari. *Ilta-Lehti*, 7.4.1984
- Turkka, Jouko. Haastattelu. *Eteenpäin* 2.4.1975.
- Turkka, Jouko. Haastattelu, toim. Arto af Hällström, *Teatteri-lehti* 9–10/1976
- Turkka, Jouko. Haastattelu, toim. Mattiesko Hytönen. *Helsingin Sanomat* 16.10.1977.
- Turkka, Jouko. Alustus Sosialistisen Opiskelijaliiton 1980-luku -seminaarissa, julk. *Soihdu* 5–6/1979.
- Turkka, Jouko. Alustus Jyväskylän Talvessa, julk. *Näköpiiri* 3/1979.
- Tyrkkö, Maarit. *Ilta-Lehti*, 4.10.1983
- Veltheim, Katri. *Uusi Suomi*, 7.2.1982.
- Veltheim, Katri. *Uusi Suomi*, 28.4.1982.
- Virtanen, Matti. *Helsingin Sanomat*, 2.6.1983.
- Vuori, Suna. *Helsingin Sanomat*, 10.11.2010.
- Vuori, Suna. *Helsingin Sanomat*, 16.4.2011.

Vuori, Suna. *Helsingin Sanomat*, 1.10.2011.

Välakangas, *Helsingin Sanomat*, 27.4.2011.

Helsingin Sanomat, 3.3.1983.

Iltä-Lehti, 31.5.1983.

Aamulehti, 1.7.1983.

Helsingin Sanomat 19.12.2010

Uusi Suomi, 12.8.1986.

Teatteri 1/83. Uusi Suomi, 16.8.1983

Tiedonantaja, 28.8.1985.

Sosiaalidemokraatti, 28.8.1986)

Muut lähteet

Pöytäkirja Helsingin Kaupunginteatterin taiteellisen toimikunnan kokouksesta
9.12.1981

Pöytäkirja Helsingin Kaupunginteatterin taiteellisen toimikunnan kokouksesta
8.10.1981.

Pöytäkirja Helsingin Kaupunginteatterin taiteellisen toimikunnan kokouksesta
26.1.1982.

Teatterikorkeakoulun videotalliointi Turkan ohjaajasta opiskelijaesityksestä *Tuhat ja yksi
yötä*. 1983.