

TYÖELÄMÄ-TRILOGIA

Länsimaisen teatterin historiaa tutkivan ajankohtaisen
esityssarjan ohjaaminen

Elina Kilkku
Pro gradu
013042630
Helsingin yliopisto, teatteritiede
2010

1 JOHDANTO	1
1.1 Taiteellis-tieteellinen Työelämä-projekti	1
1.2 Projektiin liittyvä tutkielma.....	2
2 BERTOLT BRECHT: <i>TEURASTAMOJEN PYHÄ JOHANNA</i> JA EEPPINEN	
TEATTERI.....	4
2.1 Ennakkosuunnittelu.....	4
2.1.1 Bertolt Brechtin eppinen teatteri lyhyesti.....	4
2.1.2 Eppinen teatteri ohjausratkaisuna.....	6
2.1.3 Eppisen teatterin keskeiset käsitteet	7
2.1.4 <i>Teurastamojen pyhän Johannan</i> eppisyys	9
2.1.5 Oma sovitukseni.....	12
2.1.6 Roolijako	14
2.2 Brechtin <i>Teurastamojen pyhä Johanna</i> -näytelmän ohjaaminen Brechtin eppisen	
teatterin periaatteiden mukaisesti	15
2.2.1 V-efektin tuottaminen	17
2.2.2 Ohjeita ohjaajalle	19
2.2.3 Näyttelijä eppisessä teatterissa	21
2.2.4 Lavastus ja puvustus	23
2.2.5 Valaistus ja musiikki.....	28
2.2.6 Katsojan tehtävä.....	29
2.3 Ensi-illan jälkeen.....	30
3 DARIO FO: <i>TYÖNANTAJAN HAUTAJAISET</i> , <i>COMMEDIA DELL'ARTE</i> JA	
KARNEVALISMI	35
3.1 Taustaa	35
3.1.1 Karnevalismi Fon töissä.....	35
3.1.2 <i>Commedia dell'arte</i> Fon henkilöiden rakennusaineena	37
3.2 Karnevalismi ja <i>commedia dell'arte Työnantajan hautajaisissa</i>	39
3.2.1 Tekstin ruumiillisuus.....	42
3.2.2 Henkilöt.....	44
3.3 Karnevaalin rakentaminen näyttämölle.....	45
3.3.1 Karnevalismin groteski maailmankuva.....	46

3.3.2 Tilaratkaisu: onko karnevaalitori mahdollinen teatteritilassa?	48
3.3.3 Poliittinen karnevaali	50
3.4 Commedia dell'arte ohjauksen apuvälineenä.....	52
3.4.1 Improvisaatio.....	52
3.4.2 Roolien rakentaminen	54
3.4.3 Lazzi.....	57
3.4.4 Visuaalisuus	59
3.5 Valmis esitys	61
3.5.1 Todellisuuden irvikuva.....	65
4 ERNST TOLLER: <i>KONEITTEN MURSKAAJAT</i> JA EKSPRESSIONISTINEN TEATTERI.....	67
4.1 Kohti trilogian päätösosaa.....	67
4.1.1 Ekspressionismin juuret	67
4.1.2 Ekspressionismi-käsite tässä yhteydessä.....	69
4.1.3 Saksalaisen ekspressionismin erityispiirteet	70
4.1.4 Ekspressionistinen draama	72
4.1.5 Ernst Toller.....	74
4.1.6 Koneitten murskaajat	76
4.1.7 Ekspressionismi Suomessa.....	77
4.1.8 Ekspressionismi tänään	79
4.1.9 Ekspressionismin ihmiskuva.....	80
4.2 Ekspressionismi käytännössä	80
4.2.1 Übermarionetten.....	84
4.2.2 Geist, Schrei ja Ich	85
4.2.3 Ekspressionismin fyysisyys	87
4.2.4 Ohjaaja ekspressionistisessa teatterissa.....	90
4.2.5 Ekspressionistinen visuaalisuus	91
4.2.6 Ekspressionistinen näyttämömusiikki.....	93
4.3 <i>Koneitten murskaajien</i> ohjaus Ylioppilasteatterissa	94
4.3.1 Roolijako	94
4.3.2 Visuaalisuus	96

4.3.3 Musiikki	97
4.3.4 Näyttelijäohjaus.....	97
4.3.5 Vertauskuvallisuus	99
4.3.6 Näytelmän sanoma ja reseptio	100
4.4 Harjoituskausi	101
4.5 Valmis esitys	106
5 YHTEENVETO: TYÖELÄMÄ-PROJEKTIN PÄÄTTYMINEN	108
LÄHDELUETTELO.....	110
LIITE 1: TEURASTAMOJEN PYHÄN JOHANNAN JUONISELOSTUS.....	115
LIITE 2: <i>TYÖNANTAJAN HAUTAJAISTEN</i> JUONISELOSTUS	118
LIITE 3: <i>KONEITTEN MURSKAAJIEN</i> JUONISELOSTUS	119
LIITE 4: COMMEDIA DELL'ARTEN PERUSHAHMOT.....	121
LIITE 5: ARVOSTELUJA	123

1 JOHDANTO

1.1 Taiteellis-tieteellinen Työelämä-projekti

Työelämä-projekti oli taiteellis-tieteellinen kokonaisuus, joka sisälsi yhteiskunnallista teatteria, kanta-aottavaa draamaa sekä tieteellistä tutkimusta. Projektiin kuului kolme Turun Ylioppilasteatteriin vuosina 2008–2010 ohjaamaani teatteriesitystä sekä niiden pohjalta kirjoitetut proseminaari- seminaari- ja Pro gradu -tutkielmat Helsingin yliopiston taiteiden tutkimuksen laitokselle. Kaikki esitykset käsittelivät nykypäivän työelämää, ja lisäksi niitä yhdisti vanhojen teatterityyliin hyödyntäminen, pyrkimys ymmärtää näytelmän sanoma ja kirjailijan tarkoittama tyylilaji, sekä tarkoitus tehdä perinteiden kunnioittamisesta huolimatta omannäköinen ja ajankohtainen esitys.

Olin ollut huolissani huonontuvasta työelämästä jo pitkään, ja tämän vuoksi suunnittelin vuonna 2008 kolmiosaisen, työelämää käsittelevän ohjaussarjan. Ensimmäinen osa sai ensi-iltansa maaliskuussa 2008 Turun Ylioppilasteatterissa, ohjasin sinne Bertolt Brechtin näytelmän *Teurastamojen pyhä Johanna*. Toinen osa, Dario Fon *Työnantajan hautajaiset* valmistui maaliskuussa 2009 ja trilogian viimeinen osa, Ernst Tollerin *Koneitten murskaajat*, nähtiin marraskuussa 2010.

Ensimmäinen tieteellinen osa, työelämän kuvaamista Brechtin eepisen teatterin keinoin tutkiva proseminarityö *Keitosta saa selvän vasta maistamalla – Brechtin Teurastamojen pyhä Johanna -näytelmän ohjaaminen Brechtin eepisen teatterin periaatteiden mukaisesti* valmistui toukokuussa 2008 ja Dario Fon, commedia dell'arten ja keskiaikaisen karnevaalikulttuurin käytännön toteutusta tutkiva seminaryö *Todellisuuden irvikuva – Dario Fon Työnantajan hautajaiset -näytelmän ohjaaminen karnevalismin ja commedia dell'arten hengessä* valmistui huhtikuussa 2009. Pro gradu -tutkielmani kokoa yhteen nämä kaksi tutkimusta sekä lisäksi *Koneitten murskaajiin* ja saksalaisen 1920-luvun ekspressionismin näyttämöllistämiseen liittyvän tutkimuksen.

Työelämä-projektin tavoitteena oli ymmärtää 2000- ja 2010-lukujen taitteen laskusuhdannetta, joukkoirtisanomisia ja kaikin puolin huonontunutta työelämää. Valitseman näytelmät (kirjoitettu vuosien 1929 ja 1969 välillä) olivat yhä ajankohtaisia ja tyyllilajit eepinen teatteri, commedia dell'arte ja ekspressionismi muodostivat mielestäni nykyaikaisen länsimaisen teatteritaiteen kulmakivet. Se, etten lähtenyt liikkeelle antiikin Kreikasta, oli tietoinen valinta: valitsemani tyyllilajit edustivat kahleitten murtamista ja toisin tekemistä, ne olivat oman aikansa avantgardea. Lisäksi olin kiinnostunut siitä, miten näitä usein, osittain ja eri tavoilla hyödynnettyjä tyyllilajeja todella kuuluisi käyttää, sillä esimerkiksi Brechtin eepisen teatterin keinoja esitellään tänäkin päivänä ”uusina” keksintöinä, mutta tyylipuhdasta ja esikuvansa tunnustavaa Brecht-esitystä en ollut koskaan nähnyt.

1.2 Projektiin liittyvä tutkielma

Pro gradu -tutkielmani esittelee kolmivaiheisen projektin kronologisesti. Toinen, kolmas ja neljäs luku käsittelevät näytelmien sisältöä, valitsemiani teorioita, ennakkosuunnitelmiani sekä lopulta sitä, mitä todella tapahtui. Käsittelen oman työni eli ohjaajantyön lisäksi myös muita teatterin osa-alueita kuten näyttelijäntyötä, katsojan osaa sekä visuaalisuutta, sillä valittu ohjausratkaisu vaikutti kaikissa tapauksissa vahvasti kokonaisuuteen.

Toinen luku käsittelee siis Brechtin ohjaamista brechtalaisittain. Brechtin teorioiden avaamisessa käytin erityisesti Brechtin suomennettuja kirjoituksia ansiokkaasti koonnutta *Kirjoituksia teatterista* -teosta ja varsinkin taulukkoa, jossa Brecht esitteli draamallisen ja eepisen teatterin eroja. Etsin käytännön esimerkkejä eepisestä teatterista myös Brechtin muista näytelmistä. *Teurastamojen pyhästä Johannasta* ei lopulta tullut tyyllillinen pastissi vaan mielestäni Brechtin hengessä toteutettu opetusnäytelmä niin sen yhteiskunnallisesta sisällöstä kuin Brechtin teatterillisestä ajattelustakin.

Kolmas luku käsittelee Dario Fon näytelmän *Työnantajan hautajaiset* ohjaamista Dario Fon hyvin tuntemia commedia dell'arte ja keskiaikaista teatteria,¹ erityisesti siihen liittyvää karnevaaliperinnettä hyödyntäen. Karnevalismia koskevana lähdemateriaalina käytin lähinnä Mihail Bahtinin teosta *François Rabelais: Keskiajan ja renessanssin nauru*, jossa Bahtin esittelee keskiaikaista karnevaaliperinnettä. Commedia dell'arte käsittelevästä kirjallisuudesta käytin erityisesti Esko Salervon *Commedia dell'arte* -tutkielmaa sekä Pierre Louis Duchartren teosta *The Italian Comedy*. Fon henkilöhistoriaa käsittelin pääosin Aira Buffan kirjan *Piru periköön ilveilijän* avulla. Etsin Dario Fon näytelmästä sen sisältämät viittaukset niin commedia dell'arten kuin karnevaalitapahtumaankin. Lisäksi pohdin, mitä nämä kaksi perinnettä voivat antaa nykypäivän teatterikatsojalle ja miten niitä voisi hyödyntää *Työnantajan hautajaisten*, joka kantaesitettiin 1969², edelleen ajankohtaisen työelämäkritiikin esilletuomiseksi. Tutkin perinteisesti toreille ja kaduille sijoittuvan karnevaalitapahtuman mahdollisuutta teatterissa, sekä pitkälti eräänlaiseen improvisaatioon perustuvan commedia dell'arten eri elementtien käyttöä valmiiksi käsikirjoitetussa esityksessä.

Tutkielmani kolmas luku käsittelee ekspressionistista teatteria, ja sen hyödyntämistä *Koneitten murskaajissa*. Tärkein lähteeni saksalaisesta 1920-luvun ekspressionismista oli *The Drama Review*:n ekspressionismin erikoisnumero vuodelta 1975. Alun perin pidin merkittävimpana haasteena tahattoman koomisuuden välttämistä, mutta käytännössä ensimmäisistä harjoituksista alkaen huomasin, että mikäli näyttelijä on tosissaan, ekspressionismi on kaikkea muuta kuin hauskaa.

Kaikki valitsemani näytelmät käsittelevät tavalla tai toisella työelämää, joten tutkimukseni kohteena olivat paitsi näytelmät ja niiden ohjaus, myös nykyinen työelämä ja sen parantaminen teatterin keinoin. Yksi tutkimuskysymyksiäni olikin: voiko teatterilla vaikuttaa?

¹ Buffa 1989, 21.

² Anon 2008, <http://www.teatrospettacolo.org/il-funerale-del-padrone-di-dario-fo-al-teatro-litta-di-milano.html>.

2 BERTOLT BRECHT: *TEURASTAMOJEN PYHÄ JOHANNA* JA EEPPIINEN TEATTERI

2.1 Ennakkosuunnittelu

Olin tutustunut Bertolt Brechtin eepin teatterin teoriaan jo osana teatterilmaisun ohjaajan opintojani Helsingin Ammattikorkeakoulussa Stadiassa. En ollut kuitenkaan koskaan nähnyt tai tehnyt eepin teatterin periaatteiden mukaan ohjattua Brecht-esitystä, joten kyseisten keinojen käyttö sekä toimivuus olivat jääneet minulle pelkän sinänsä kiinnostavan teorian asteelle. Tämän vuoksi päätin ohjata eepin teatterin keinoja hyödyntävän esityksen ja tutkia, mitä eepin teatteri käytännössä tarkoittaa.

Brechtin eepin teatterissa minua kiehtoi erityisesti se, miten muoto on aina alisteisessa asemassa sisältöön nähden. Esityksen yhteiskunnallinen sisältö on tärkeämpi kuin yksittäiset taiteelliset suoritukset, katsojan tehtävänä ei ole eläytyä ja ihastella vaan olla kriittinen ja oppia. *Teurastamojen pyhä Johanna* sopi Brechtin ajattelun esilletuomiseen hyvin, sillä se esittelee kriittisesti talouselämän lainalaisuuksia.

2.1.1 Bertolt Brechtin eepin teatteri lyhyesti

Vuosina 1919–1920 Brecht kirjoitti artikkeleita, joissa hän hyökkäsi voimakkaasti ”vanhentunutta ja kivettyntä” teatteria vastaan: hän kyseenalaisti todellisuutta jäljittelevät näytelmät, eläytymiseen perustuvan näyttölemisen sekä katsojan passiivisen aseman. Brechtin teatterikäsityksen ydin tuli hyvin esiin jo näissä kirjoituksissa, mutta ne lähinnä kritisoivat vanhaa tarjoamatta vaihtoehtoista metodia. 1920-luvun lopulla hän löysi Karl Marxin kirjoitukset, ja tämän *Pääomalla* oli suuri vaikutus eepin teatterin teorian syntyyn: ”Kun luin Marxin ’Pääoman’ ymmärsin omat näytelmäni”³.

³ Långbacka 1991, 14.

Psykologisten erityistapausten sijaan Brecht alkoi nähdä ihmisen ensisijaisesti yhteiskunnallisena olentona ja vallitsevat olosuhteet muuttuvina prosesseina. Eeppisen teatterin tarkoituksena on herättää katsojan kriittisyys. Teatteri ei ole pelkkää viihdettä tai todellisuuden jäljittelyä, vaan yhteiskunnalliseen ajatteluun osallistuva ja osallistava väline.⁴

Brechtin teatterikäsitteeseen vaikuttivat suuresti myös ohjaajat Erwin Piscator ja Max Reinhardt.⁵ Piscator hyödynsi tehokkaasti uutta teknologiaa. Hän yhdisteli esityksissään filmiä, dokumenttielokuvia, asiakirjoja ja seinille heijastettuja tilastoja: keinoja, jotka nykyisin liitetään vahvasti Brehtiin.⁶ Reinhardtilta Brecht taas löysi muun muassa vihan niin sanottua kurkistuslaatikkoteatteria kohtaan, jossa näyttelijät teeskentelevät, etteivät tiedä mitään yleisön läsnäolosta tai siitä, että heidän huoneestaan puuttuu yksi seinä. Reinhardtin kautta Brecht tutustui myös kiinalaiseen ja japanilaiseen teatteriin sekä klassikoiden uustulkintoihin.⁷ Marxilta löytämänsä teoriapohjan käytännön sovellus oli Brechtille hyvin pitkälti yhdistelmä Piscatorin ja Reinhardtin innoittamia keinoja.

Tyylillisesti eeppinen teatteri ei ollut siis mikään erityisen uusi asia: sen juuret ovat ikivanhassa aasialaisessa teatterissa. Sekä eeppinen että perinteinen aasialainen teatteri korostavat taiteellisuutta ja ovat luonteeltaan näytteillepanon kaltaisia, toisin sanoen ne siis eivät jäljittele todellisuutta tai pyri illuusion luomiseen. Sisällöllisesti eeppisen teatterin kaltaisia opettavia elementtejä on esiintynyt myös esimerkiksi keskiaikaisissa mysteerinäytelmissä sekä jesuiittateatterissa.⁸

⁴ Långbacka 1991, 14–15.

⁵ Brecht 1991, 132.

⁶ Brecht 1991, 50.

⁷ Haikara 1992, 54.

⁸ Brecht 1991, 116–117.

2.1.2 Eeppinen teatteri ohjausratkaisuna

Paitsi tutkia eeppisen teatterin periaatteita käytännössä halusin myös kokeilla, voisiko kyseisiä keinoja päivittää paremmin tähän päivään soveltuviksi. *Teurastamojen pyhä Johanna* käsittelee markkinatalouden mekanismeja ja tekee niitä näkyviksi uskonnolliseen Mustat olkihatut -järjestöön kuuluvan Johanna Darkin kautta. Näytelmässä köyhiä riistetään paitsi rikkaitten kapitalistien, myös tuonpuoleisesta lupauksia tekevän uskonnon taholta. (Tarkempi juoniselostus liitteenä.) Tärkein ja ajankohtaisin sisältö *Teurastamojen pyhä Johanna* -näytelmässä oli mielestäni markkinatalouden ja työelämän raadollisuuden kuvaus. 1930-luvun Chicagossa teurastamoissa vallitsivat samat lait kuin 2000-luvulla melkein missä tahansa voittoa tavoittelevassa yrityksessä. Omistajien pyrkimys jatkuvaan kasvuun tuntui silloin ja tuntuu yhä olevan ainoa tavoittelemisen arvoinen asia, ja siihen pyrittäessä ollaan valmiita uhraamaan mitä tahansa: työpaikkoja siirretään toiselle puolelle maapalloa, joukkoirtisanomiset ovat arkipäivää, jäljelle jääneiden työmäärät lisääntyvät ja niin edelleen.

Tämän itselleni tärkeän sisällön esilletuomiseksi halusin käyttää Brechtin eeppisen teatterin keinoja. Minua viehätti Brechtin ajatus tutun tekemisestä vieraaksi, eli itsestään selvän, tunnetun ja luonnollisen sijaan ihmetyksen ja uteliaisuuden herättäminen.⁹ Käsitin tämän siten, että esimerkiksi tehtaiden joukkoirtisanomisuutisten pitäisi aina tuntua vierailta ja kummallisilta. Se, että niitä näkee usein ei saisi tehdä niitä tutuiksi ja sitä kautta hyväksyttäväiksi. Eeppinen teatteri nostaa sisällön muotoa merkityksellisemmäksi. Kuitenkin se vaatii toimiakseen juuri tietynlaisen muodon. Eeppisen teatterin valitseminen oli siis paitsi päätös korostaa näytelmän yhteiskunnallista sisältöä Brechtin tarkoittamalla tavalla myös merkittävä esteettinen valinta. Se, mitä tämä käytännössä tarkoitti, oli ohjaukseni lähtökohta ja tämän luvun aihe.

⁹ Brecht 1991, 140.

2.1.3 Eeppisen teatterin keskeiset käsitteet

Brecht vertaili perinteisen, draamallisen teatterimuodon ja eeppisen teatterimuodon eroja kirjoituksessaan “’*Merkintöjä oopperasta 'Mahagonnyn kaupungin nousu ja tuho'*” vuodelta 1930.¹⁰ Vaikka kirjoitusajankohdasta oli melkein kahdeksankymmentä vuotta, silloinen “vanhentunut” draamallinen teatteri kuulosti täysin samalta kuin ohjaushetkellä teattereissa ympäri Suomea nähtävä niin sanottu “perinteinen” teatteri. Draamallisen ja eeppisen teatterin vertailu onnistui siis yhä ongelmitta Brechtin itsensä laatimalla taulukolla. Olennaisin ero näiden kahden välillä tuntui olevan niiden suhteessa katsojaan. Draamallinen teatteri käyttää suggestiota, välittää katsojalle elämyksiä, mahdollistaa hänelle tunteet ja asettaa hänet tapahtumien keskelle. Eeppinen teatteri taas työskentelee argumentein: välittää tietoja, pakottaa tekemään ratkaisuja ja asettaa katsojan vastakkain tapahtumien kanssa. Toinen merkittävä ero näiden kahden teatterimuodon välillä on niiden ihmiskuva. Draamallinen teatterimuoto pitää ihmistä muuttumattomana: ne käsittelevät ihmisen osaa siinä missä eeppinen muoto käsittelee ihmisen tehtävää ja näkee ihmisen muuttuvana ja muuttavana. Draamallisessa teatterimuodossa ihmisen vietit ja hänen ajattelunsa määräävät olemista, kun taas eeppisen teatterin keskiössä ovat ihmisen vaikuttimet: yhteiskunnallinen oleminen määrää hänen ajatteluaan. Myös suhde todellisuuteen on erilainen: maailma nähdään draamallisessa teatterissa sellaisena kuin se on, eeppisen teatterin tehtävänä on näyttää maailma sellaisena, mikä siitä tulee.¹¹

Keinoja, joilla katsojan eläytyminen estetään ja tutusta tehdään vierasta, kutsutaan vieraannuttamiseksi tai v-efektiksi (*die Verfremdungseffekt*). Brecht itse selittää asiaa näin: “Jotta tuttu voisi muuttua tunnistettavaksi, sen

¹⁰ Brecht 1991, 84–85.

¹¹ Brecht 1991, 84–85.

on päästävä huomaamattomuudestaan; on rikottava sopimus, jonka mukaan kyseinen ilmiö ei kaipaa minkäänlaisia selityksiä”.¹² Yksinkertaisena esimerkkinä tästä Brecht käyttää kelloon katsomista: jokainen katsoo siihen tottuneesti, vain nähdäkseen ajan. Vieraannuttamista tarvitaan, jotta kiinnittäisimme huomiota itse kellolaitteeseen.¹³ Keinoja v-efektin aikaansaamiseksi Brecht esitteli kaikilla teatterin osa-alueilla: näyttelijäntyö, näytelmäkirjallisuus, valot, puvut, lavasteet; kaikki ovat itsenäisiä taidemuotoja, eivät osa kokonaistaideteosta. Esimerkiksi lavastus on eepissä teatterissa itsenäinen väline, joka voi ottaa kantaa näyttämön tapahtumiin.¹⁴ Palaan myöhemmin tarkemmin eri osa-alueiden käytännön vieraannuttamiseen.

Brechtin yhteydessä törmäsi myös jatkuvasti termiin *dialektiikka*. Se, kuten vieraannuttaminenkin, on peräisin Marxilta.¹⁵ Brecht kirjoittaa seuraavasti: ”Se [dialektinen näytelmäkirjallisuus] hylkäsi psykologian ja yksilön ja hajotti korostetun eepisesti *olosuhteet prosesseiksi*.”¹⁶ Tämä oli siis marxilaisen dialektiikan ydin Brechtille: maailma muuttuu, mikään ei ole pysyvää. Yhteiskunnan, ihmisen tai tilanteen sisäiset vastakohtaisuudet johtavat muutoksiin. Eepinen teatteri tai dialektinen teatteri, kuten Brecht sitä myöhemmin kutsui, näyttää maailman ei itsestään selvänä tai lopullisena vaan tuntemattomana ja alati muuttavana.¹⁷

Merkittävä eepisen teatterin konkreettiseen toteuttamiseen liittyvä termi on *gestus*. Brecht vaati, että kaikki ilmaistavissa olevat asiat ajatuksia myöten oli kyettävä ilmaisemaan elein: ruumiillisin elein eli *gestein* ja yhteiskunnallisin

¹² Brecht 1991, 159.

¹³ Brecht 1991, 159.

¹⁴ Brecht 1991, 107.

¹⁵ Långbacka 1991, 14–15.

¹⁶ Brecht 1991, 96.

¹⁷ Brecht 1991, 97.

elein eli *gestuksin*.¹⁸ Tällaisia gestuksia voivat olla esimerkiksi asennot, asenteet, sanat, teot ja niin edelleen. Kaikki nämä eivät siis ole yhteiskunnallisia gestuksia: yksin suoritettu rukous ei ole sitä mutta toisten nähden rukoilu on. Brecht määritteli gestus-käsitettään useaan kertaan, joten sen merkitys ei ole yksiselitteinen. Alunperin Brecht kehitti sen kuitenkin ilmaisemaan ihmisen sosiaalisen tilanteen yhdellä silmäyksellä.¹⁹

2.1.4 *Teurastamojen pyhän Johannan* eppisyys

Teurastamojen pyhä Johanna on kirjoitettu 1920- ja 1930-lukujen taitteessa, versiosta riippuen vuosien 1929 ja 1932 välillä. Sen teemat osuvat hyvin yksiin taloushistorian suurimman pörssiromahduksen, lokakuussa 1929 tapahtuneen Wall Streetin romahduksen kanssa. Romahduksen taustalla oli talouden voimakas ylikuumeneminen ja sitä seurasi vakava talouslama.²⁰ Näytelmä sijoittuu Chicagon lihateollisuuteen ja sen pääjuoni käsittelee rikkaan kapitalistin Pierpont Maulerin häikäilemätöntä keinottelua.

Ronald Speirs esittelee teoksessaan *Bertolt Brecht* Brechtin näytelmien eppisiä keinoja. Merkittävimmäksi kirjallisen eppisyyden välineeksi nousee kertoisuus, Brechtin tapa käyttää kertojanääntä.²¹ Joissain Brechtin näytelmissä on erikseen henkilö, joka ei esitä mitään roolia, vaan ainoastaan toimii kertojana esitellen tai kommentoiden näyttämön tapahtumia, antaen ohjeita katsojille tai vaikkapa ohjaten näyttelijöitä tai jopa kertoen Brechtin omista näkemyksistä. *Teurastamojen pyhässä Johannassa* ei ole erillistä kertojaa, eikä yleisöä missään vaiheessa puhutella suoraan. Periaatteessa näytelmää olisi ollut helppo ”eppistää” lisäämällä esitykseen edellä mainituilla tavoilla toimiva kertojahahmo. Olin alustavasti ajatellut ohjata jokaisen näytelmän kohtauksen vähän eri tyylilajeissa korostaakseni jokaisen

¹⁸ Haikara 1992, 60.

¹⁹ Haikara 1992, 508–509.

²⁰ Speirs 1987, 71.

²¹ Speirs 1987, 49.

kohtauksen erillisyyttä ja vaikeuttaakseni tarinaan eläytymistä, joten kertojan lisääminen vaikka vain yhteen kohtaukseen oli täysin mahdollista. Kertoja olisi voinut esimerkiksi kommentoida tekemiäni ohjausratkaisuja, antaa katsojille ohjeita, rinnastaa näyttämön tapahtumat ajankohtaisiin tapahtumiin tai vaikkapa kerrata jo nähdyt juonenkäänteet ja paljastaa loppuratkaisun. Kaikkein yksinkertaisin tapa lisätä *Teurastamojen pyhään Johannaan* kertojanääntä oli kuitenkin lukea kohtausten nimet ääneen. Brecht-esityksissä kohtausten informatiiviset otsikot ovat lähes aina näkyvillä, mutta niiden ääneen lukeminen toi tässä tapauksessa mukaan itse näytelmästä puuttuvan eepisen teatterin elementin, yleisön suoran puhuttelun.²²

Teurastamojen pyhä Johanna vaikutti ensilukemalla hyvinkin perinteiseltä, draamalliselta näytelmältä. Speirs kuitenkin korostaa, että kyseessä on Brechtille tyypillinen pastissi, klassisen tyylin parodia.²³ Eepisen teatterin näyttelijä ei koskaan puhu roolihenkilönä vaan aina *siteeraa* tätä, ja Speirsin mukaan *Teurastamojen pyhän Johannan* henkilötkin ovat sitaatteja. Johanna Dark on sekoitus Goethen Ifigeneiaa, Schillerin Jeanne d’Arcia ja Shaw’n Majuri Barbaraa kun taas Mauler ja hänen meklarinsa Slift pohjautuvat Goethen Faustiin ja Mefistofeleeseen ja niin edelleen.²⁴ Paitsi näytelmän muoto ja henkilöt, myös sen kieli on pääasiassa klassista runomittaa, joka vaihtelee alatyylisemmän puheenparren kanssa. Brecht leikittelee ylevän kielen kanssa pistämällä parodian hengessä teurastamojen köyhät puhumaan runomitassa. Speirs näkee useammankin syyn tälle: ”epäsopivat” repliikit korostavat niiden sitaatinomaisuutta ja vähentävät eläytymistä sekä parodioivat vanhentunutta teatterimuotoa mutta myös samalla nostavat näytelmän taiteellista arvoa kauniilla, huolellisella kielellä.²⁵ Yksinkertainen keino naturalistisuuden vähentämiseksi on myös se, että monet näytelmän repliikeistä on osoitettu ei yksittäisille henkilöille vaan kuoroille.

²² Speirs 1987, 50.

²³ Speirs 1987, 57.

²⁴ Speirs 1987, 78–79.

²⁵ Speirs 1987, 75.

Teurastamojen pyhässä Johannassa kuorot ovat näytelmän henkilöitä (säilykeherrat, karjankasvattajat, työläiset) ja yhteen ääneen puhuminen, jota ”luonnossa” harvemmin esiintyy, vähentää luonnollisuutta ja toimii siten vieraannuttavana elementtinä.

Brecht kutsui useita näytelmiään opetusnäytelmiksi. *Teurastamojen pyhä Johanna* ei ole yksi niistä, mutta Brechtille tyypillisesti sekin paitsi on sisällöltään opettavainen myös sisältää kuvauksen oppimisesta, joskaan kuvaus ei ole kovinkaan optimistinen.²⁶ Johanna tajuaa, miten järjestelmä toimii, että toiset ovat ylhäällä sen takia että toiset, joita on enemmän, ovat alhaalla, mutta tästä huolimatta Johanna ei tee oikein. Hänelle uskotaan kirje, jossa työläisille kerrotaan suurlakosta, mutta hän ei vie kirjettä perille, eli hän ei ole itse asiassa oppinut mitään. Speirsin mukaan tämän kaltaiset tapahtumat ovat Brechtin tapa varoittaa katsojaa: kenenkään ei tulisi tehdä ratkaisujaan vailla ymmärrystä niiden yhteiskunnallisista taustoista ja varsinkaan seurauksista. Johannalla on tarvittava tieto, jotta hän voisi toimia oikein, mutta silti hän ei tee niin.²⁷

Teurastamojen pyhässä Johannassa on paljon Mustien olkihattujen esittämiä lauluja. Eepissä teatterissa eri elementit on erotettava toisistaan, siis musiikinkin on oltava itsenäinen osa esitystä.²⁸ Tämän voi ymmärtää kahdella tavalla: joko niin, että musiikkia esiintyy vain silloin, kun näyttämöllä ei puhuta tai toimita, tai sitten niin, että musiikki on osa kokonaisuutta mutta näyttämötoimintaa vastaan, sitä kommentoiden. Brecht kirjoittaa draamallisen ja eepisen oopperan eroista, mutta mielestäni näitä ohjeita voi soveltaa myös musiikkia sisältävään draamaan. Siinä missä draamallisessa oopperassa musiikki tehostaa, kuvittaa ja tukee tekstiä sekä ”maalaa psyykkistä tilaa”, eepissä musiikki erittelee ja edellyttää tekstiä, ottaa kantaa ja antaa

²⁶ Speirs 1987, 54.

²⁷ Speirs 1987, 54.

²⁸ Brecht 1991, 85.

suhtautumistavan.²⁹ Yksinkertaisin tapa ”eppistää” näyttämömusiikki olisi ollut tuoda äänentoistolaitteisto katsojan näkyviin. Tämän jälkeen oli mietittävä tarkkaan laulua yhteiskunnallisena gestuksena, eleenä: kuka laulaa, kenelle, mitä, missä ja miksi?

Ronald Speirs tulkitsee *Teurastamojen pyhässä Johannassa* erityisen merkittäviksi kolme jo tekstin tasolla ilmenevää gestusta: kaiken läpäisevänä perusgestuksena hirvittävän riiston sekä yksityiskohtaisempina gestuksina usein toistuvat syömiset ja Johannan eri tavoin käyttämän lipun.³⁰ Yksin syöminen ei siis ole yhteiskunnallinen gestus, mutta Mustien olkihattujen jakama laiha keitto on. Kuten myös Maulerin Johannalle tarjoama ruoka, josta Johanna kuitenkin kieltäytyy kun tajuaa, että Mauler on teurastamoalaa vaivaavan työttömyyden takana. Lippuaan Johanna käyttää ensin Jumalan puolesta puhuessaan, sitten aseena karkottaessaan kapitalistit Mustien olkihattujen kokoushuoneesta. Hänen kuoltuaan Mauler asettaa lipun hänen voimattomiin käsiinsä, koska Johannasta on juuri vastoin tahtoaan tullut toisensa löytäneiden kapitalistien ja Mustien olkihattujen yhteisten tavoitteiden mannekiini.

2.1.5 Oma sovitukseni

Periaatteessa Brechtin tekstiä ei olisi saanut muuttaa ollenkaan, vaan se olisi pitänyt esittää sellaisenaan. Valitsemani toteutustavan, tyyllilajikokeilujen vuoksi jouduin kuitenkin sovittamaan tekstiä jonkin verran. Sen vieraannuttavat tehokeinot kuten runomittainen kuorolausunta toistuvat niin monen sivun ajan peräkkäin, etteivät ne enää tuntuneet vieraannuttavilta tehokeinoilta, joten päädyin lyhentämään tekstiä. Nopeammilla tyyllilajin vaihteluilla uskoin olevan nykykatsojalle alkuperäistä voimakkaamman vieraannuttavan vaikutuksen. Lisäksi pidin ohjaukseni kannalta uskontoa

²⁹ Brecht 1991, 85–86.

³⁰ Speirs 1987, 81–83.

käsitteleviä osia kiinnostavampina työelämää käsitteleviä osia: tämä valinta karsi joitakin uskontoa käsitteleviä pätkiä tekstistä. Käytännön syistä jouduin myös karsimaan musiikin osuutta rajusti, sillä Hans-Dieter Hosallan säveltämän musiikin käyttäminen olisi maksanut kohtuuttomasti, ja yhdessä kalliitten tekstioikeuksien kanssa hinta olisi noussut harrastajateatterin tiukalle budjetille liian korkeaksi. Kieltäytyessäni Hosallan musiikista jouduin myös lupaamaan, etten käytä mitään muutakaan musiikkia esityksessä. Tämä oli hyvin vaikeasti toteutettavissa oleva pyyntö, sillä jotkut laulut olivat näytelmän sisällön kannalta oleellisia. Myöhemmin päädyin vieraannuttamisen korostamiseksi jopa ohjaamaan yhden kokonaisen kohtauksen viihteelliseen musikaaliteatteriin, läpisävellettyinä, eli taiteellisen vapauden nimissä jouduin rikkomaan lupaukseni.

Halusin sovituksellani ja ohjauksellani puhutella nykypäivän katsojaa ja tehdä nykypäivän liian arkipäiväiseksi muuttuneista tutuista ongelmista vieraita. *Teurastamojen pyhä Johanna* oli sellaisenaan mielestäni melko tarkka analogia 2000-luvun alun ahneesta talousjärjestelmästä. Kuitenkin Brecht esittelee näytelmässään vaihtoehdon, joka tuntui nykymaailmassa hieman vieraalta: kommunismin. Näytelmässä Johanna kohtaa kommunisteja, jotka joukkovoimaan uskoen ovat ainoita, jotka todella voivat parantaa työläisten oloja. Vaikka kommunismi ei mielestäni ollutkaan vastaus vuoden 2008 työelämän ongelmiin, en kuitenkaan katsonut tarpeelliseksi poistaa näytelmän kommunisteja muuttamalla heitä esimerkiksi ”ammattiyhdistysaktiiveiksi”, sillä löysin Brechtin kirjoituksista käsitteen *historiallistaminen*. Brechtin mukaan porvarillinen, vanhentunut teatteri työstää esiin aiheistaan sen, mikä niissä on ajatonta ja muuttumatonta ihmiskuvauksen keskittyessä ”ikuisesti inhimillisiin” piirteisiin ja juonen ”yleisiin tilanteisiin”.³¹ Eeppisessä teatterissa sen sijaan tapahtumat ja henkilöt esitetään historiallisina eli aikaan sidottuina ja katoavaisina. Katsoja ei siis näe näyttämöllä ihmisiä, joita ei voi muuttaa, joihin ei voi vaikuttaa ja jotka ovat kohtalonsa armoilla. Sen sijaan

³¹ Brecht 1991, 128–129.

hän näkee: ”tuo ihminen on tuollainen, koska olosuhteet ovat tuollaiset. Ja olosuhteet ovat tuollaiset, koska ihminen on tuollainen.”³² Tämän vuoksi päädyin sovituksessani sijoittamaan näytelmän tapahtumat niiden kirjoitusajankohtaan 1930-luvulle, enkä poistanut näytelmästä nykyaikaan sopimattomia yksityiskohtia. Sijoittamalla esityksen tapahtumat nykyaikaan vaarana olisi ollut yleispätevän, ajattoman ja muuttumattoman ihmisen kuvaus. Kuvasin siis sovituksessani periaatteessa 1930-luvun tapahtumia, jotka ovat ainutkertaisia ja aikaan sidottuja, siis historiallisia. Näytelmän yhtäläisyydet nykyaikaan syntyivät ja täydentyivät katsojissa: tämä oli mielestäni oikeaoppista eepistä teatteria. Se oli kuitenkin vasta tekstiin liittyvä ratkaisu, kaikkien elementtien ollessa erillisiä vaikkapa puvustus olisi voinut kenties olla täysin nykyaikaista. Pohdin tätä lisää eri osa-alueita koskeissa kappaleissa.

2.1.6 Roolijako

Näytelmässä on useita kymmeniä rooleja ja runsaasti joukkokohtauksia. Lopulta minulla oli 17 näyttelijää, joiden kesken minun piti jakaa näytelmän roolit. Halusin noudattaa tässäkin eepisen teatterin periaatteita, ja mietin, mikä seuraavista vaihtoehtoista olisi kaikkein ”eepisin”: 1. ”Perinteinen” roolijako. Valinnat tehdään sen mukaan, kuka parhaiten ja uskottavimmin sopii kyseistä roolia esittämään. Valintaan vaikuttaa myös roolien suuruus sekä näyttelijöiden taidot. 2. Epätyypillinen roolijako. Miehitän roolit päinvastoin, kuin parhaalta ja luonnollisimmalta tuntuisi. 3. Muuttuva roolijako. Yhtä roolia ei nimetä yhdelle, tietylle näyttelijälle, vaan kuka tahansa voi esittää ketä tahansa.

Lopullinen roolijako ei noudattanut mitään näistä vaihtoehtoista. Päädyin jakamaan roolit siten, että jos roolihenkilöllä oli nimi (Pierpont Mauler, Johanna, Martha), häntä esitti koko ajan vain yksi ihminen, jotta esitystä olisi

³² Brecht 1991, 140.

helpompi seurata. Jos taas henkilö oli nimetön, osa joukkoa (työläinen, karjankasvattaja, köyhä), esittäjät vaihtuivat siten, että jokainen näyttelijä esitti vuorollaan eri osapuolia. Pierpont Maulerin näyttelijä esitti siis välillä riistonsa kohdetta niissä kohtauksissa, joissa Mauler ei ollut lavalla. Johanna Darkin näyttelijä taas pääsi välillä kokeilemaan esimerkiksi karjankasvattajan tai piensijoittajan näkökulmaa. Ajatus roolien vaihtelusta ja eri osapuolten nahkoihin asettumisesta syntyi luettuani Brechtin kirjoituksia opetusnäytelmistä. Yleinen harhaluulo on, että eepisten opetusnäytelmien tarkoitus on opettaa katsojaa. Brechtin mukaan opetusnäytelmä kuitenkin opettaa lähinnä näyttelijää: tiettyjen asenteiden omaksuminen ja tiettyjen puheiden tulkitseminen vaikuttavat yhteiskunnallisesti *esittäjiinsä*.³³ Uskon, että myös katsoja voi oppia yhdessä esittäjien kanssa: esitys oli kuitenkin toteutettava siten, ettei yritetä esimerkiksi puvustuksella piilottaa sitä, että samat ihmiset esittävät eri henkilöitä. Tässä vaiheessa tuntui, että ensimmäistä kertaa todella ymmärsin, mitä näyttelijän ja roolihenkilön erillään pitäminen konkreettisesti tarkoittaa.

2.2 Brechtin *Teurastamojen pyhä Johanna* -näytelmän ohjaaminen

Brechtin eepisen teatterin periaatteiden mukaisesti

Vieraannuttaminen on olennainen ellei olennaisin osa eepistä teatteria. *Teurastamojen pyhässä Johannassa* Brecht tekee näkyviksi talouselämän ja uskonnollisten liikkeiden toimintamekanismeja. 2000-luvun Suomessa olimme valitettavan tottuneita esimerkiksi joukkoirtisanomisiin tehtaiden siirtäessä tuotantonsa niin sanottuihin ”halvan työvoiman maihin”. Halusin ohjauksessani tehdä tästä taloussivuilta tutusta vierasta.

Brechtin *Poikkeus ja sääntö* -lyhytnäytelmän alussa oli mielestäni hyvä kuvaus siitä, mihin vieraannuttamisella pyritään. Brecht on kirjoittanut repliikin, jossa näyttelijät opastavat katsojia:

³³ Brecht 1991, 101.

NÄYTTELIJÄT: Me kerromme teille kohta erään matkan vaiheet. Sen tekevät riistäjä ja kaksi ihmistä, joita riistetään. Tutkikaa tarkoin näiden kolmen suhdetta: oudoksukaa sitä, vaikka se on tuttu, pitäkää selittämättömänä, vaikka se on tavallinen, käsittämättömänä, vaikka se on sääntö. Pienikin tapahtuma, näennäisen selvä herättäköön epäluulon. Tutkikaa, onko se tarpeen, varsinkin jos se on tavallinen! Erityisesti pyydämme teitä: älkää sitä pitäkö luonnollisena, mikä toistuu lakkaamatta! Sillä älköön mitään sanottako luonnolliseksi tällaisen verisen kaaoksen aikana säädetyin sekasorron, harkitun mielivallan epäinhimillisen ihmisyyden aikana, jotta mikään ei näyttäisi muuttumattomalta.³⁴

Kyseinen repliikki olisi periaatteessa voitu hyvin pienin muutoksin esittää *Teurastamojen pyhän Johannankin* alussa. Halusin, että katsojat ymmärtävät 1930-luvun teurastamomaailman ja nykypäivän työelämän yhtäläisyydet, halusin, että yhä jokapäiväisemmät uutiset työelämän huonontumisesta eivät tuntuisi luonnollisilta tai muuttumattomilta vaan siltä, mitä ne olivat: järkyttäviä ja surullisia uutisia, joiden takana eivät ole mystiset ”olosuhteet” vaan toiset ihmiset. Keinoksi tähän näkyväksi tekemiseen Brecht on tarjonnut vieraannuttavat efektit. Niiden toimivuudesta on kiistelty aina, ja erityisen tärkeältä niiden kyseenalaistaminen sellaisinaan tuntui nykyaikana, kun yksittäisiä efektejä näkee käytettävän jatkuvasti ja kaikkialla eli niiden teho on vuosi vuodelta puoliintunut. Kysymys kuuluikin: riittäisikö se, että toteuttaisi eepisen teatterin periaatteita kautta linjan eikä vain valikoiden, kuten usein näki tehtävän? Vai oliko niin, että kaikesta sisällön korostamisesta huolimatta riskinä oli, että ratkaisu jäisi puhtaasti muodolliseksi? Oliko 2000-luvun yleisölle mahdollista tehdä tutusta vierasta keinoilla, jotka eivät olleet sille enää vieraita?

³⁴ Brecht s.a. 1.

2.2.1 V-efektin tuottaminen

Halusin ehdottomasti vielä ennakkosuunnitteluvaiheessa uskoa, että valitsemani muoto tuo sisällön paremmin esiin. Kenties merkittävin eepin teatterin elementti ohjauksessani tulisi olemaan kohtausten selkeä erottelu. Brechtin mukaan ”lukemalla kohtausten otsikot yleisö tavoittaa ehkä parhaiten keveän asennoitumisen teokseen”.³⁵ Kohtausotsikot (esimerkiksi ”Kohtaus 3: Mustat olkihatut lähtevät päämajastaan tuomaan lohtua teurastamojen surkeuteen”) kertovat näytelmän juonen, joten katsojan ei tarvitse jännittää näytelmän loppua, vaan hän voi keskittyä sen sisältöön kriittisesti. Eepissä teatterissa kohtaukset erotellaan toisistaan, jotta ne eivät seuraisi toisiaan lineaarisesti. Eritelleessään draamallisen ja eepin teatterin eroja Brecht korostaa, että vain draamallisessa, ei siis eepissä teatterissa kohtaukset ovat olemassa toista kohtausta varten.³⁶ Tuntui, että jos tätä halusi välttää, pelkkä kohtausten otsikoiden esille tuominen ei riittänyt, koska dramaturgisesti ajateltuna *Teurastamojen pyhän Johannan* kohtaukset etenevät nimenomaan lineaarisesti seuraten luonnollisesti toinen toistaan. Jonkinlaista eroa oli siis tehtävä myös kohtausten itsensä välille. Olin päättänyt ohjaamaan kaikki näytelmän 23 kohtausta hieman eri tyyllilajeissa, jotta kohtausten itsenäisyys korostuisi. Mahdollisuuksia erilaisiksi tyyllilajeiksi olivat esimerkiksi nukke- esine- tai varjoteatteri, kuunnelma, klovneria, tai vaikkapa kohtauksen sisällön selostaminen sanallisesti/kirjallisesti toiminnan sijaan. Roolijaon periaatteen (näyttelijät pääsevät kokeilemaan eri näkökulmia esittäessään useita eri henkilöitä) mukaisesti yksi kohtaus olisi voitu toteuttaa siten, että esimerkiksi Mauleria ja Johanna esittävät näyttelijät vaihtavat kesken kohtauksen rooleja tai esittävät saman kohtauksen kahdesti kokeillen molempia rooleja. Brecht itse käytti roolien vaihtamista harjoitusvaiheessa, mutta halusin kokeilla eepin teatterin pidemmälle viemistä ja toteuttaa roolien vaihtamisen myös yleisön

³⁵ Brecht 1991, 86.

³⁶ Brecht 1991, 85.

edessä. Toinen harjoitusvaiheen keino, jonka halusin tuoda nähtäville oli näyttämöohjeitten ääneen lukeminen; se, että näyttelijä puhuu roolihenkilöstään kolmannessa persoonassa. Tämä mahdollisti näyttelijän ja roolihenkilön selkeän eriytymisen, näyttelijä voi täten kommentoida roolihenkilönsä tekemisiä ja sanomisia.³⁷ *Teurastamojen pyhässä Johannassa* tämä oli mahdollista toteuttaa esimerkiksi jossain Johannan monologissa, jolloin Johannan näyttelijä sanoisi: ”Hän lysähtää polvilleen täysin lannistuneena ja häpeissään tajutessaan vihdoinkin virheensä. Johanna sanoo: Oi totuus, oi kirkas valo: se katosi minulta pimeään ja lumipyryyn.” Tällä tekniikalla mukaan saataisiin myös ehkä alleviivatusti mutta ainakin ymmärrettävästi Brechtin vaatimus repliikkien siteeraamisesta. Ratkaisuni ohjata jokainen kohtaus eri tavalla ehdottomasti korosti jokaisen kohtauksen itsenäisyyttä, mutta siinä oli myös riskinsä: sisällön unohtuminen pahimmassa tapauksessa itsetarkoituksellisen erikoiselta vaikuttavan muodon alle. Näyttämöharjoitusvaihe tulisi tuomaan vastauksen tähänkin ongelmaan: mahdollista oli esimerkiksi valita vain tietyt kohtaukset, joiden sisältöön halutaan kiinnittää erityistä huomiota tyyli- ja lajivaihdoksilla.

Ajatuksessani viedä vieraannuttaminen Brehtiä itseäänkin pidemmälle tuntui alusta asti olevan jotakin oikeaa, jotakin nykyajan vieraannuttamiseen tarvittavaa. Silti minua askarrutti: voiko sen viedä liian pitkälle? Voiko se kääntyä itseään, siis näytelmän sisältöä vastaan? Vastaus tähän selviäisi kenties vasta näytelmän läpimenoaiheessa, mutta ohjausta vasta suunnitellessani tuntui olennaiselta viedä esityksen eepisyys mahdollisimman pitkälle. Kuten jo mainitsin, olin tottunut näkemään teatterissa eepisen teatterin (tai eepiseen teatteriin yhdistettävissä olevia) yksittäisiä elementtejä yleisön suorasta puhuttelusta filmi- ja dokumenttimateriaalien hyödyntämiseen ja niin edelleen. Uskoin, että toimiakseen Brechtin tarkoittamalla tavalla eepinen teatteri täytyi ottaa käyttöön kokonaisvaltaisesti, esimerkiksi psykologinen näyttelijäntyö ei

³⁷ Brecht 1991, 176.

siihen kerta kaikkiaan sopinut. Lisäksi eepin teatterin käyttäminen sellaisenaan tai vielä pidemmälle vietynä oli 2000-luvulla samalla tavalla parodinen pastissi kuin *Teurastamojen pyhän Johannan* draamallinen muoto tai ylevä kieli oli Brechtille. Vuosikymmenien takaisen ohjaustyylin valitseminen taisi sittenkin itsessään olla tärkein käyttämäni v-efekti.

2.2.2 Ohjeita ohjaajalle

Eepin teatterin ohjaajan on syytä suosia mahdollisimman yksinkertaisia asemointeja. Näyttämön ei ole tarkoitus kuvastaa asioitten ”luonnollista epäjärjestyä” vaan on pyrittävä sen vastakohtaan, joka on luonnollinen järjestys, ja järjestävien periaatteiden on oltava historiallis-yhteiskunnallisia. ”Jos sanomme, että ohjaajan näkökulman on oltava sama kuin tapainkuvaajan tai historioitsijan, se voi helpottaa asian ymmärtämistä vaikka ei olekaan riittävän täsmällinen määritelmä,” Brecht kirjoittaa.³⁸ Toisaalta Brecht ohjeistaa myös, että ohjaajan on löydettävä jokaista näyttämötapahtumaa varten ”tilanne, jonka vallitessa tavallisessa elämässä voitaisiin järjestää samankaltaisen tapahtuman demonstraatio”.³⁹ Miten siis asemoidaan (käsitän sen tarkoittavan niin näyttelijöitten asemointia kuin lavasteiden ja rekvisiitankin ryhmittelyä) historiallis-yhteiskunnallisesti esimerkiksi *Teurastamojen pyhän Johannan* lyhyt kohtaus, jossa Johanna kieltäytyy antamasta suurlakosta kertovaa kirjettä rouva Luckerniddlelle, joka toimittaisi sen perille? Brechtin näyttämöohjeissa ei sanota muuta kuin että kohtauksen aikana pyryttää lunta. Demonstraationa ajateltuna kohtauksen olisi voinut asemoida siten, että Johannan ja rouva Luckerniddlen esittäjät asettuisivat suurin piirtein siten kuin ”oikeasti” tapahtuikin mutta huomioiden yleisön. Lumisade oltaisiin voitu tuoda ilmi sanomalla, että kyseisenä hetkenä satoi, tai vaikka kyltillä, jossa lukee ”Lumisadetta”. Yhteiskunnallisuuden ja historiallisuuden korostamiseksi taas olisi pitänyt korostaa vallitsevaa

³⁸ Brecht 1991, 107.

³⁹ Brecht 1991, 178.

tilannetta jotta se, että Johanna ei anna kirjettä ei vesittyisi Johannan luonteen kuvaukseksi vaan säilyisi yhteiskunnallisena gestuksena. Johanna palelee ja tahtoo pois lumisateesta, mutta itselleen hän selittää myös, että kirjeen antaminen saattaisi lisätä väkivaltaa. Kirjeen antamatta jättämiselle ei ole yksiselitteistä psykologista selitystä, mutta yhteiskunnalliset ja historialliset olosuhteet ovat selvät: Johanna on köyhä, nälkäinen ja kylmissään, ja lumipyry vain sakenee, siksi hän tekee virheen eikä anna kirjettä. Ohjauksella tätä olisi voinut tukea esimerkiksi korostamalla Johannan köyhyyttä ja tilanteen kurjuutta. Käytännössä tämä olisi tarkoittanut lumipyryn toteuttamista mahdollisimman sankkana ja kenties Johannan asemointia maahan, lannistetuksi ja poljetuksi. Mahdollisuuksia toteuttaa tämä oli monia, Brechtinkin mukaan kyseessä on lopulta makuasia.⁴⁰ Mahdollinen virhe eepisen teatterin näkökulmasta olisi ollut vain alusta asti luoda Johannan roolihenkilö sellaiseksi, että hänen luonteenpiirteensä selittäisivät päätöksen jättää kirje toimittamatta vastaanottajille.

Eepinen teatteri ei pyri illuusion. Kuitenkaan täydellinen illuusion välttäminen ei ole myöskään tavoiteltavaa: ”Näytöksen tarkoituksesta riippuu, kuinka täydellistä jäljittelyä on oltava”,⁴¹ Brecht kirjoittaa viitaten ajatukseen tapahtumien demonstroimisesta katsojille. Esittäjän tulee jäljitellä kohdettaan vain siinä määrin, kuin se on yhteiskunnallisen sisällön välittämiseksi tarpeellista. Jokainen kohtaus tulee ohjata pitäen mielessä sen *yhteiskunnallisesti käytännöllinen merkitys*.⁴² Mikäli kohtauksen käytännöllisyys siis sitä vaatii, eepinen teatteri sallii myös melko vahvan jäljittelynkkin: se ei ole näyttelijän kannalta sama asia kuin eläytyminen, mutta katsojan silmissä täydellinen jäljittely ei juuri eroa siitä, että näyttelijä eläytyy rooliinsa.

⁴⁰ Brecht 1991, 182.

⁴¹ Brecht 1991, 119.

⁴² Brecht 1991, 119.

Mikä sitten eepissä teatterissa on kiellettyä, mitä ohjaajan tulee kaikin keinoin välttää? Onko esimerkiksi tunteiden näyttäminen sallittua, tavoitteenahan on vaikuttaa nimenomaan katsojan järkeen, ei hänen tunteisiinsa? Brechtin mukaan on: tunteita voidaan esittää, mutta rituaalinomaisesti, taiteellisesti, vailla kiihkoa.⁴³ Eepisen teatterin hengen vastaista olisi kuitenkin esittää henkilöt psykologisina erityistapauksina unohtaen heidän tilanteensa. Kaikenlainen luonnollisuuteen ja yleispätevyyteen pyrkiminen on kiellettyä, samoin yhtenäisen kokonaistaideteoksen luominen. Toisaalta teatteri ei kuitenkaan saa olla liian moralisoivaa tai opettavaista: sen täytyy myös viihdyttää ollakseen hyvää teatteria. Lyhyesti, Brechtiä mukaillen: ohjaajan pääasiallinen tehtävä on tarinan kerronta, ja tarinan kerronnassa tärkeintä on tarinan sisältö, sen yhteiskunnallinen kärki.⁴⁴ Tarinankerrontaan kuuluu vieraannuttavien efektien käyttö ja tekstin muuttaminen teatterin kielelle, gestuksiksi.

2.2.3 Näyttelijä eepissä teatterissa

Eepinen teatteri vaati täysin uudenlaista näyttelijäntyytä, eläytymiseen perustuva psykologinen näyttelijäntyytä oli täysin yhteensopimatonta Brechtin teorian kanssa. Ehkä kuuluisin esimerkki eepisen teatterin vaatimasta näyttelijäntyydestä on katukohtaus, jota Brecht kutsuu eepisen teatterin perusmalliksi. Siinä liikenneonnettomuuden silminnäkijä esittää paikalle kerääntyneille ihmisille, miten onnettomuus tapahtui. ”Esiintyjä” ei ole taiteilija, vaan hän esittää autonkuljettajaa ja yliajon uhria siten, että katsojien on mahdollista tehdä oma arvionsa siitä, mitä tapahtui. Jos hän ei pysty uhria jäljitellessään tekemään yhtä nopeita liikkeitä kuin tämä, hänen tarvitsee vain sanoa: ”Hän liikkui kolme kertaa nopeammin”. Ratkaisevaa eepisen teatterin näyttelijäntyydessä on siis Brechtin mukaan se, että siinä ei pyritä illuusion.⁴⁵

⁴³ Brecht 1991, 125.

⁴⁴ Brecht 1991, 356.

⁴⁵ Brecht 1991, 117–118.

Yksi vaikeimmin hahmotettavia eepisen teatterin periaatteita oli mielestäni se, että näyttelijän pitää olla lavalla yhtä aikaa sekä näyttelijä että roolihahmonsa. Tämä kuulostaa yksinkertaiselta, koska näinhän on automaattisesti, mutta miten se tehdään näkyväksi? Kolmannessa persoonassa puhuminen auttaa, mutta miten se tapahtuu silloin kun haluaa noudattaa alkuperäistä tekstiä? Brecht löysi vastauksen vanhasta kiinalaisesta teatterista. Siinä näyttelijä ei näyttele ikään kuin hänen ja yleisön välissä olisi neljäs seinä, vaan hän ilmaisee tietävänsä, että häntä katsellaan. Esiintyjä katsoo myös itseään. Brechtin esimerkissä näyttelijä esittää pilveä katsoen välillä käsiään ja jalkojaan ohjailleen ja arvioiden, välillä hän taas vilkaisee yleisöön kuin kysyen: Eikö se näytäkin juuri tällaiselta? Samalla esiintyjä voi täysin avoimesti valita sellaisen aseman, jossa hän näkyy yleisölle parhaiten: eurooppalaisessa teatterissa tätä yritetään jatkuvasti peitellä katsojilta.⁴⁶

Eepisen teatterin tulisi sellaisenaan olla ymmärrettävää myös kuuroille katsojille, sillä Brechtin mukaan näyttelijöiden on ilmaista kaikki paitsi tekstin myös fyysisten gestusten tasolla. Erityisesti sosiaaliset suhteet täytyy esittää: esimerkiksi *Äiti Pelottoman* alussa Brecht ohjasi äidin ja lapset tulemaan vaunuineen näyttämölle siten, että osa ratsasti ja osa veti vaunuja. Tämä kuvasi perheen fyysistä läheisyyttä mutta myös epätasa-arvoa, tämän kaltaisilla gestuksilla tehdään sosiaaliset suhteet ensi vilkaisulla näkyviksi.⁴⁷ Yhteiskunnallisten gestusten lisäksi näyttelijöiden on tulkittava muitakin fyysisiä eleitä, gestejä. *Teurastamojen pyhässä Johannassa* tällaisia olisivat voineet olla esimerkiksi vaatteiden käyttö siinä vaiheessa kun lunta alkaa sataa toden teolla: joku repii vaatteita toisten päältä, toinen antaa palelevalle puseronsa, vaikka itsekin palelee.

Brecht kirjoittaa keskeneräisissä kirjoituksissaan *Roolia opiskellessa, Roolihahmon rakentaminen ja Ohjeita näyttelijöille* siitä, miten näyttelijän

⁴⁶ Brecht 1991, 124–125.

⁴⁷ Speirs 1987, 59.

pitää tehdä ero kirjailijan maailman ja oman maailmansa väliin ja tehdä tämä ero näkyväksi. Näyttelijän on etsittävä tekstistä merkittävät ristiriidat, toisin sanoen esimerkiksi roolihenkilönkin ristiriitoja tulee korostaa, ei silotella. Ihmettely on näyttelijän tärkeä työkalu: hänen tehtävänsä on ihmetellä niin kirjailijan tekstiä kuin roolihahmoaankin, jopa tämän sanoja, jotka hänen nyt täytyy esittää.⁴⁸ Silloin kun näyttelijä ei tee tutusta vierasta ihmettelyllään, hänen tehtävänsä on hyvin yksikertainen: kertoa. Brecht vertaa näyttelijäntyötä keskusteluun, jossa kertomuksen välissä kuvitetaan puhetta esittämällä kertomuksen henkilöitä.⁴⁹

2.2.4 Lavastus ja puvustus

Suunnittelin *Teurastamojen pyhään Johannaan* Turussa lavastusta, puvustusta, valoja ja musiikkia yhdessä kyseisistä osa-alueista vastaavien henkilöiden kanssa. Käsittelen tässä ja seuraavassa kappaleessa omia pohdintojani näiden osa-alueiden toteutusmahdollisuuksista eepin teatterin puitteissa: toteutuneita ratkaisuja käsittelen kappaleessa 2.3.

Brecht kuvailee ”hovilavastajansa” Caspar Neherin Brechtin *Äiti*-näytelmään tekemää lavastusta hyvänä esimerkkinä ”oikeaoppisesta” eepisistä lavastuksesta. Lavastus ”otti tavallaan kantaa tapahtumiin, siteerasi, kertoi, valmisteli ja palautti mieleen.”⁵⁰ Jokaisella esineellä oli oma tehtävänsä näytelmässä, eikä esitystä olisi voitu toteuttaa sellaisena, mikäli yksikään esine olisi puuttunut. Huonekalut olivat hyvin viitteellisiä. Suurelle taustakankaalle heijastettiin tekstejä ja dokumenttielokuvia, joiden tarkoitus oli rikkoa täydellinen eläytyminen ja estää esityksen mekaaninen seuraaminen. Lavastus antoi viitteitä todellisista paikoista, mutta kertoi myös

⁴⁸ Brecht 1991, 169–170.

⁴⁹ Gray 1976, 68.

⁵⁰ Brecht 1991, 107.

”siitä suuresta henkisestä liikkeestä, jonka puitteisiin näytelmän tapahtumat on sijoitettu”.⁵¹

Brecht ihaili suuresti Erwin Piscatoria, joka hyödynsi uutta teknologiaa ohjauksissaan: elokuvia, liukuhihnoja, nostureita.⁵² Nämä mullistavat uutuudet olivat olennainen osa eepisen teatterin estetiikkaa. Tehdessäni ennakkosuunnittelua kyseisillä keinoilla ei kuitenkaan ollut samanlaista vaikutusta katsojaan kuin 1920-1930-luvun taitteessa. Samoin “viitteellinen” lavastus oli pikemminkin sääntö kuin poikkeus, eikä se siis estä eläytymistä: mielestäni nykykatsoja hyväksyy katosta riippuvat ikkunat seinäksi ja jopa nojatuolin valtamerilaivaksi eläytymisen pahemmin häiriintymättä. Miten vuonna 2008 siis saattoi toteuttaa lavastuksen, joka itsessään vieraannuttaisi? Ja tämän lisäksi ottaisi kantaa, siteeraisi, kertoisi, valmistelisi ja palauttaisi mieleen?

Vieraannuttavan lavastuksen toteuttaminen aikana, jona täydelliseen illuusioon pyrkivä lavastus on harvinaisuus, oli haasteellinen tehtävä. Lähdin liikkeelle siitä, että koska jokaisen kohtauksen on oltava itsenäinen, voisiko lavastus tukea kohtausten erottelua? Käytännössä tämä tarkoittaisi näyttämökuvan muuttumista joka kohtausta varten, eikä välttämättä samassa tyylilajissa. Tämä olisi tukenut ajatustani ohjata jokainen kohtaus eri tyyleillä ja keinoilla. Vai olisiko lavastus pitänyt irrottaa täysin ohjauksellisista ratkaisuksista? Vai olisiko pitänyt etsiä täysin uusia keinoja: ihmisvartaloita materiaalina, syötävä lavastus, pelkkiä kylttejä, joissa lukee esimerkiksi ”pöytä” tai ”karjapörssi”? Tekstiä suunnittelin joka tapauksessa käyttäväni mahdollisimman paljon: lavalle olisi voinut tulla vaikkapa kolme suurta liitutaulua, joihin kuka tahansa esiintyjä voi kirjoittaa esimerkiksi kommentteja näyttämön tapahtumista.

⁵¹ Brecht 1991, 107.

⁵² Brecht 1991, 50.

Millä muilla tavoin lavastus olisi voinut ottaa kantaa? Brechtin *Baalina* lavastaessaan Neher ilmoitti: ”Viimeiset kohtaukset jätetään hyvin paljaksi. Se mies ei ansaitse enää erityistä huomiota. Pari lautaa saa riittää.”⁵³ *Teurastamojen pyhässä Johannassa* tätä olisi voinut soveltaa esimerkiksi Pierpont Maulerin harjoittaman riiston kommentointiin. Draamallinen teatteri lavastaisi Maulerin loiston keskelle kontrastiksi teurastamojen köyhille, mutta eepinen teatteri nostaa lavastuksen ikään kuin yhdeksi roolihenkilöksi, jolla on sanansa sanottavanaan. Täten, kuten *Baalina* nimihenkilö, Maulerin esittäjä olisi voinut joutua tulemaan toimeen hyvin, hyvin viitteellisillä lavasteilla. Pidemmälle vietyä ajatusleikkinä: miksei Maulerin esittäjä olisi puhunut repliikkejään aina pimeästä? Tai mikrofonin takahuoneesta? Ehkä siksi ei, että eepinen teatteri ei tuomitse ihmistä tunnettuna ja muuttumattomana, vaan on kiinnostunut muuttuvasta ihmisestä tutkimuskohteena. Yksittäisiä tekoja voidaan siis kommentoida lavastuksellisesti, mutta koko ihmistä ei voida tuomita.

Eepisen teatterin lavastus myös siteeraa, kertoo, valmistelee ja palauttaa mieleen. Siteeraaminen tarkoittaa lainaamista, siis mistä ja keneltä? Onko esimerkiksi olemassa olevan dokumenttielokuvan näyttäminen sitä? Mutkattomin tapa siteerata olisi ehkä ollut kirjoittaa sitaatti liitutaululle. *Teurastamojen pyhässä Johannassa* sopiva sitaatti olisi voinut olla esimerkiksi Mustien olkihattujen kokouksen aikana taululle ilmestyvä ote Taina Westin *Uskonto vie, politiikka vikisee* -kirjasta, joka käsittelee uskonnon vaikutuksia politiikkaan nyky-Suomessa.

Teurastamojen pyhän Johannan eräänä tärkeimpänä viestinä pidin joukkovoiman ja sitä kautta yksilön valintojen merkitystä. Lavastus olisi siis voinut palauttaa mieleen esimerkiksi Ranskan presidentinvaalit 2002, joissa äärioikeistolainen Jean-Marie Le Pen pääsi joidenkin tulkintojen mukaan toiselle kierrokselle siksi, että ihmiset jättivät äänestämättä luottaen siihen,

⁵³ Brecht 1991, 96

että “joku muu” kyllä äänestää Le Peniä vastaan. *Teurastamojen pyhän Johannan* joukkovoimaa esittelevien kohtausten aikana näyttämölle oltaisiin voitu siis tuoda esimerkiksi Ranskan lippu tai uutispätkiä kyseisistä vaaleista. Valmistelu taas voidaan tulkita joko todellisten tapahtumien tai näyttämötapahtumien valmisteluksi: koska eepin teatterin katsojan ei tule jännittää loppuratkaisua, näyttämöllä on alusta asti nähtävissä jokaisen kohtausten otsikko. Yleisö siis tietää alusta asti, että Johanna kuolee näytelmän lopussa ja niin edelleen. Tosielämään valmistelu lavastuksen avulla onkin mutkikkaampaa: heijastetaanko seinälle tietoisu ammattiliitoista tai muistutus äänestysaktiivisuudesta?

Erään eepin teatterin tunnusmerkin, Caspar Neherin mukaan nimetyn Neherin esiripun tai puoliesiripun käyttöä täytyy myöskin harkita. Kalevi Haikara kuvailee sitä näyttämön poikki vedetyksi, miehenkorkuiseksi kankaaksi, joka peitti mitä tarvitsi peittää ja näytti mitä haluttiin näyttää ja johon voitiin heijastaa otsikot ynnä muut projektiot.⁵⁴ Välittömästi mieleen nousi kysymys: mitä eepissä teatterissa tarvitsee peittää? Eikö katsoja koko ajan tiedä olevansa teatterissa ja täten kaikki, mitä näyttämöllä tapahtuu näyttämökuvan vaihtamisesta lähtien voisi olla yleisön nähtävissä? Vai liittyykö esiripun käyttö nimenomaan teatterillisuuden korostamiseen: kohtausten erotteluun toisistaan ja esimerkiksi paikanvaihdosten “luonnollisuuden” ja sujuvuuden estämiseen? Tällaisessa tarkoituksessa sen käyttö tuntui kokeilemisen arvoiselta.

Samalla tavalla kuin lavastuksen, puvustuksenkin tulee olla oma, erillinen elementtinsä. Sille Brecht ei kuitenkaan aseta läheskään yhtä paljon vaatimuksia kuin lavastukselle, hänen kirjoituksistaan löytyy vain yksittäisiä puvustusta koskevia lauseita. Erään *Galilein elämän* näyttämöversion puvustusta Brecht kuvailee seuraavasti: “Sosiaalisia eroja on alleviivattava, koska hyvin vanhoista muodeista emme pysty niitä havaitsemaan. Pukujen on

⁵⁴ Haikara 1992, 73.

oltava väreiltään yhteensointuvia.” *Galilein elämän* puvustuksessa pyrittiin siis historialliseen autenttisuuteen mutta myös taiteellisuuteen: joka kohtauksella oli oma perussävynsä, ja esimerkiksi Galilein yhteiskunnallinen nousu kävi ilmi hänen käyttämistään väreistä.⁵⁵ *Teurastamojen pyhän Johannan* puvustuksen suhteen oli siis mahdollista valita, mitä periaatetta noudattaa, vaihtoehtoja oli eepisen teatterin periaatteita noudatettaessakin useita. Yksi vaihtoehto oli *Galilein elämän* kaltainen, epookkiin pyrkivä mutta kuitenkin selkeästi taiteellinen kokonaisuus, joka toteutetaan samalla periaatteella näytelmän alusta loppuun. Tämä ratkaisu olisi myös tehnyt puvustuksesta oman, erillisen elementtinsä, sillä ohjaus ei edennyt yhtenä kokonaisuutena vaan muuttui joka kohtauksessa.

Todellisuuden välittäminen ilman täydellistä illuusiota, joka on Brechtin määritelmä hyvälle lavastukselle⁵⁶, oli mielestäni hyvä määritelmä puvustuksellekin. Oli kuitenkin valittava, oliko kuvattava todellisuus 1930-luvun vai nykypäivän todellisuutta. Jos olisi valittu 1930-luku, olisi keskitytty näytelmän historialliseen tilanteeseen ja korostettu henkilöiden sosiaalisia eroja. Jos taas olisi haluttu kuvata nykypäivän todellisuutta, olisi pitänyt miettiä, mitä esimerkiksi näytelmän *Mustat olkihatut* edustavat nykyään, ja puvustaa heidät siten. Jos taas olisi haluttu noudattaa puvustuksessakin lavastukselle asetettuja vaatimuksia, puvustuksen olisi tullut vieraannuttaa, ottaa kantaa, siteerata, kertoa, valmistella ja palauttaa mieleen. Ensimmäisenä keinona mieleen tuli teksti- ja kuvamateriaalin käyttö esimerkiksi t-paidoissa. Mieleen palauttamista olisi voinut kokeilla pukemalla esimerkiksi Johanna tilanteen mukaan Jeanne d’Arciksi, antiikin Kreikan sankarittareksi tai miksei vaikkapa Mathilda Wredeksi.

Eräs pieni, mutta merkittävä puvustuksellinenkin yksityiskohta Brechtin teatterikäsitöksessä liittyi materiaalien käyttöön. Periaatteessa olisi voinut

⁵⁵ Brecht 1991, 293–294.

⁵⁶ Brecht 1991, 107.

ajatella, että esimerkiksi pahvista tehty mekko toimisi vieraannuttavana elementtinä. Näin ei kuitenkaan Brechtin mukaan ole: “Taiteen tehtävänä ei ole pyrkiä kaikin keinoin määrättyyn imitaatioon.” Materiaaleja ei siis saa kohdella väkivaltaisesti, niitä ei saa pakottaa “muuntautumaan”, pahvia ei pidä käyttää siten, että sen tehtävänä on herättää *illuusio* pellavasta.⁵⁷ Kaikki teatteriesityksen elementit tulee siis nähdä eräänlaisina gestuksina, pitää aina kysyä ja kyseenalaistaa: mihin tällä ratkaisulla pyritään? Mitä tällä halutaan herättää katsojassa? Joka tapauksessa, olisipa puvustuksen ratkaissut miten tahansa, siihen sisältyi vieraannuttava elementti: joko se ei tue ohjausratkaisua ollenkaan tai sitten se korostaa sitä, ja koska ohjausratkaisu itsessään oli vieraannuttava, tällöin puvustuskin olisi ollut sitä.

2.2.5 Valaistus ja musiikki

Valaistuksella olisi voitu helposti tuhota muun näyttämöllepanon vieraannuttava vaikutus. Brecht varoittaa kirjoituksessaan erään näkemänsä *Äiti*-näytelmän valaistuksesta: “Lavastus oli illuusioita rikkova, mutta valaistustemput täydellistä illuusioeteatteria: valot loihitivat lokakuun iltatunnelmia yksinkertaisiin näyttämörakenteisiin, joiden tarkoituksena oli vaikuttaa aivan toisella tavalla.”⁵⁸ Ronald Grayn mukaan Brecht itse käytti jopa yökohtauksissa runsasta valaistusta, jotta katsoja ei pääsisi pimeyden turvin vaipumaan haaveisiinsa. Valon lähdettä ei saanut myöskään kätkeä, eihän esimerkiksi nyrkkeilyottelussakaan tehty niin.⁵⁹ Runsa valonkäyttö valaisee luonnollisesti myös katsomon: Brechtin mukaan vierustoverin näkeminen helpottaa järkevää suhtautumista.⁶⁰

Valaistuksella on merkittävä osa myös musiikin suhteen: koska muiden elementtien tavoin musiikkikin on erotettava omaksi elementikseen,

⁵⁷ Brecht 1991, 190.

⁵⁸ Brecht 1991, 109.

⁵⁹ Gray 1976, 67.

⁶⁰ Brecht 1991, 156.

valotilanteen vaihtaminen musiikkinumerojen ajaksi on olennainen osa tätä erottelua. Muita keinoja eristää musiikki kokonaisuudesta ovat esimerkiksi laulujen nimien/sanojen heijastaminen seinälle, laulutapa ja näyttelijöiden asemien vaihtaminen laulujen ajaksi.⁶¹ Ohjatessaan *Äiti Pelotonta* Brecht kehitti soittimista, lipusta ja lampuista koostuvan tunnuksen, joka laskettiin katosta aina laulujen ajaksi.⁶² *Teurastamojen pyhässä Johannassa* Mustien olkihattujen virret, jos ne esitettäisiin laulaen, täytyisi siis myös erottaa erillisiksi numeroiksi, vaikka tekstin tasolla ne ovat naturalistisesti motivoitu, orgaaninen osa näytelmän tapahtumia.

Musiikin itsenäisen roolin voi ymmärtää kahdella tavalla: joko niin, että musiikkia esiintyy vain silloin, kun näyttämöllä ei näytellä tai sitten niin, että musiikki voi soida taustalla, mutta näyttämötoimintaa vastaan, sitä kommentoiden ja niin edelleen. Brecht erittelee draamallisen ja eepin oopperan eroja samaan tapaan kuin draamallisen ja eepin teatterin, ja mielestäni näitä ohjeita voi soveltaa myös musiikkia sisältävään draamaan. Siinä missä draamallisessa oopperassa musiikki tehostaa, kuvittaa ja tukee tekstiä sekä ”maalaa psyykkistä tilaa”, eepisessä musiikki erittelee ja edellyttää tekstiä, ottaa kantaa ja antaa suhtautumistavan.⁶³ Laulu on nähtävä yhteiskunnallisena gestuksena, eleenä: kuka laulaa, kenelle, mitä, missä ja miksi? Sillä kuten vääränlaisella valaistuksellakin, myös vääränlaisella musiikin käsittelyllä voidaan saada aikaan ei-toivottuja vaikutelmia ja jopa vääriä poliittisia merkityksiä.

2.2.6 Katsojan tehtävä

Koko eepin teatterin teoria on kehitetty katsojan aktivoimiseksi. Sen on tarkoitus vaikuttaa hänen järkeensä, ei tunteisiinsa; välittää hänelle tietoa, herättää hänen aktiviteettinsa, asettaa hänet vastakkain näyttämötapahtumien

⁶¹ Brecht 1991, 196.

⁶² Brecht 1991, 330.

⁶³ Brecht 1991, 85–86.

kanssa ja pakottaa hänet tekemään ratkaisuja.⁶⁴ Kuitenkin, vaikka katsojasuhde onkin eepisen teatterin lähtökohta, se on myöskin sen ongelmallisin kohta. John Fuegi kirjoittaa, että Brechtin omien ohjausten yleisöt eivät olleet lähelläkään ”vieraantuneisuutta” ja viileää järjenkäyttöä vaan päinvastoin: katsojat olivat usein joko ihastuneita tai raivoissaan.⁶⁵

Voiko katsojaa vaatia ymmärtämään esitys ”oikein”? Voiko häntä kieltää imeytymästä sen juonenkäänteisiin, eläytymästä roolisuorituksiin ja olemaan suhtautumatta esitykseen tunteella? Käsittääkseni ei voi. Ralf Långbackan mukaan myöskään Brecht ei ollut ehdottoman dogmaattinen tässä tai missään muussakaan asiassa: eepisen teatterin päämäärät eivät ole absoluuttisia vaan *suhteellisia suunnanottoja*. Långbackan mukaan suurimmat Brechtin tulkitsijoita vaanivat vaarat ovatkin liioiteltu, uskonnollisuutta lähenevä dogmatismi sekä esteettinen ”brechtilläisyys”, joka sivuaa vain ulkoisia piirteitä.⁶⁶ Brechtin kirjoituksista löytyi vielä yksi ohje katsojalle. Se sopi mielestäni myös hänen tekstiensä ohjaajillekin: ”Jokainen olkoon oma Kolumbuksensa.”⁶⁷

2.3 Ensi-illan jälkeen

Seitsemän harjoitusviikon aikana varmistuin ajatuksestani ohjata jokainen kohtaus eri tyyllilajeissa tai pikemminkin käsitellä jokaista kohtausta erilaisena näkökulmana eepiseen teatteriin. Kirjoitin käsiohjelmaan ohjaajan sanan, jossa avasin valittuja tyyllilajeja:

1. VANHANAIKAINEN TEATTERI

Jo 1930-luvulla Brecht hyökkäsi ”vanhentunutta” teatteria vastaan. Hän vastusti psykologisia näytelmiä, eläytymiseen perustuvaa näyttelijäntyötä ja

⁶⁴ Brecht 1991, 84-85

⁶⁵ Fuegi 1987, 52-53.

⁶⁶ Långbacka 1982, 110-111.

⁶⁷ Brecht 1991, 40.

katsojan passiivista asemaa. Ensimmäisen kohtauksen tarkoituksena on esitellä, mitä Brechtin eppinen teatteri EI OLE.

2.KUOROLAUSUNTA

Brecht vastusti luonnollisuuteen ja illuusion luomiseen pyrkivää teatteria. Tämän vuoksi hänen näytelmissään on paljon kuoropuhetta, jota "luonnossa" harvemmin esiintyy.

3.USKONTOSITAATIT

Brechtin mukaan näyttelijän ei tule eläytyä esittämäänsä tekstiin vaan siteerata roolihahmoaan. *Teurastamojen pyhän Johannan* henkilöistäkin suurin osa on eräänlaisia sitaatteja: Johanna Dark pohjautuu Jeanne D'Arciin ja Mauler Slift-meklareineen Faust-Mefistofeles-parivaljakkoon. Me taas haimme uskontoa käsittelevään kohtaukseen sitaatteja esimerkiksi lahkouskovaisuudesta.

4.HYVIN-YLI-ALI

Brechtin mukaan näytelmän jokaisen kohtauksen tulee olla oma, erillinen kokonaisuutensa, jotta katsoja ei unohtaisi kriittisyyttään ja imeytyisi seuraamaan juonenkäänteitä. Tässä kohtauksessa viemme tämän vähän pidemmälle: jokainen *repliikki* on oma kokonaisuutensa.

5.ÜBEREPPINEN

Eppinen on draamallisen vastakohta: tässä kohtauksessa vähensimme draamalliset elementit minimiin ja korostimme kerronnallisuutta.

6.WHAT WOULD BRECHT DO?

Eppiseen teatteriin kuuluvat olennaisesti gestukset, yhteiskunnalliset eleet. Niiden tarkoituksena on korostaa roolihenkilöiden sosiaalisia suhteita. Lisäksi Brecht käytti esityksissään mm. dokumenttielokuvia.

7.ESINETEATTERI

Eräs eppisen teatterin vaatimuksista näyttelijöille on, etteivät nämä samaistu esittämiinsä roolihenkilöihin vaan pysyvät ikään kuin niiden vieressä.

8.ESINETEATTERI, OSA 2: KEN JA BARBIE

Brechtin mukaan näyttelijöiden tulee myös kommentoida esittämiään henkilöitä ja suhtautua näihin kriittisesti.

9.KUUNNELMA

Tässä kohtauksessa emme erota näyttelijöitä roolihenkilöistä vaan puheen vartaloista.

VÄLIAIKA

10.ROOLIEN VAIHTAMINEN

Brecht käytti roolien vaihtamista harjoituskeinona, tarkoituksenaan tutustuttaa näyttelijät erilaisiin näkökulmiin.

11.SURREALISMI

Teurastamojen pyhän Johannan runomittainen puhe on Brechtin mukaan pastissi, klassisen tyylin parodiaa. Johannan unesta kertovaan kohtaukseen valitsimme tyyllisen pastissin, surrealismiin.

12.LUONTODOKUMENTTI

Tutkimme vieraannuttamista: miten näyttämön tapahtumiin saadaan etäisyyttä? Miten estetään katsojan eläytyminen, jotta tapahtumien kriittinen tarkastelu on mahdollista?

13.SOSIALISTINEN REALISMI

Brechtin mukaan porvarillinen, vanhentunut teatteri keskittyy ihmisten ”ikuisesti inhimillisiin” piirteisiin juonen kuvatessa ”yleisiä tilanteita”. Eeppisessä teatterissa sen sijaan tapahtumat ja henkilöt esitetään historiallisina eli aikaan sidottuina ja katoavaisina.

14.POWERPOINT

Pyrimme täydelliseen vieraannuttamiseen.

15.MIELENOSOITUS

Mielenosoitus on yksi suuri yhteinen yhteiskunnallinen gestus.

16.MUSIKAALI

Brechtin mukaan hyvän teatterin pitää olla paitsi yhteiskunnallisesti opettavaista, myös viihdyttävää!

17.OIKEASTI HANKALAA

Eeppisessä teatterissa olosuhteet ovat tärkeämmässä asemassa kuin luonteenpiirteet: ihmiset ovat muuttuvia. Tässä kohtauksessa korostetaan olosuhteita.

18.MONOLOGI KOLMANNESSA PERSOONASSA

Kolmannessa persoonassa itsestään puhuminen on brechtiläinen harjoitusmetodi, jossa korostetaan näyttelijän ja roolihahmon erillisyyttä.

19.TEATTERILUMIPYRY

Tässä kohtauksessa luomme illuusion vaikeista olosuhteista (rankka lumipyry), mutta teemme sen kuitenkin siten, että teatteritekniset apuvälineet ovat kaikkien nähtävissä.

20.TUNNETILAPUMPPAUS

Toteutamme kohtauksen tyylillisenä pastissina.

21.RAAKAVERSIO

Eeppisessä teatterissa esimerkiksi valaisimet on jätettävä näkyviin, jotta katsoja ei unohtaisi, että olemme teatterissa. Tässä kohtauksessa jätimme kohtauksen rungon, “raakaversio” katsojien nähtäväksi.

22.KLOVNERIA

Harjoituskaudella löysin teatterilta klovnin nenän, ja tajusin, että klovnerialla ja eeppisellä teatterilla on merkittäviä yhtäläisyyksiä: eläytymistä rooleihin ei tapahdu ja näyttelijät ovat suorassa kontaktissa yleisöön eli “neljättä seinää” ei ole.

23.PIILOMAINONTANEGROSPIRITUAALIMEGASPEKTAAKKELI

Loppukohtauksessa yhdistellään useita jo tutuksi tulleita eeppisen teatterin elementtejä.

Näytelmän lavastuksesta tuli hyvin yksinkertainen. Takaseinään kirjoitettiin TEURASTAMOJEN PYHÄ JOHANNA ja sen alle kohtausotsikot sekä valitut tyylilajit, jotta katsojien ei tarvitsisi jännittää niitäkään. Puoliesiripun virkaa toimitti matala sermi näyttämön takaosassa. Siihen heijastettiin powerpoint-esitys sekä muu videomateriaali. Puvustus oli tyylitelty 20-luvun puvustus, jossa jokaisella oli perusasu, johon lisäiltiin tarvittavia vaatekappaleita, kuten teurastajan verinen esiliina. Valaistus oli melko perinteinen, mutta maalasimme seinälle tekstin: ESITYKSEN VALOT JA ÄÄNET AJETAAN KATSOMON TAKAA. Musiikkia käytimme vain sen

verran kuin ohjauksen kannalta oli välttämätöntä, esimerkiksi kolmannessa kohtauksessa laulettiin *Kumbayata* ja musikaalikohtauksessa lähes kaikki repliikit esitettiin laulaen.

Olin sekä ohjaajan näkökulmasta että tutkimukseni kannalta onnellisessa asemassa siinä mielessä, että Turun Ylioppilasteatterin näyttelijät olivat kykeneviä ja halukkaita kokeilemaan kanssani erilaisia tapoja tehdä eepistä teatteria. Uskon, että vaikka jotkut valituista tyylilajeista olivat alleviivaavia ja jopa humoristisia, pyrkimyksemme ymmärtää Brechtin teatteria auttaa katsojaa ymmärtämään Brechtin tarinaa.

Brechtin mukaan opetusnäytelmät eivät opeta vain katsojia vaan näyttelijöitä ja koko työryhmää. Opin *Teurastamojen pyhää Johannaa* ohjatessani paitsi eepisen teatterin keinojen käyttöä myös lukemaan talousuutisia hieman uudella tavalla. Lukiessani uutista joukkoyhtiöistä en näe enää pelkästään aikaa vaan myös kellolaitteen.

3 DARIO FO: TYÖNANTAJAN HAUTAJAISET, COMMEDIA DELL'ARTE JA KARNEVALISMI

3.1 Taustaa

Teurastamojen pyhän Johannan ja Työnantajan hautajaisten välissä kului vuosi, ensi-illat olivat vuosien 2008 ja 2009 maaliskuiden viimeisinä lauantaina. Trilogian esitysjärjestys oli teatterin toive, ja osittain siihen vaikutti myös itseäni kohdannut iloinen perhetapahtuma, joka siirsi trilogian viimeisen osan ensi-illan myöhäiseen syksyyn 2010. Teatteri toivoi, että kevään ensi-illassa olisi railakas meininki, kun taas syksyn ensi-ilta saisi olla raskaampi ja tummasävyisempi. Tämä osoittautui oivalliseksi järjestykseksi, sillä Brechtin älyllisen otteen jälkeen tuntui hyvältä pyrkiä älyvapauteen. Toisaalta myös *Koneitten murskaajien* loppukohtaus, jossa työläisille käy huonosti ja riistäjät ovat paenneet paikalta, oli täydellinen lopetus trilogialle.

Ennen harjoitusten alkua henkilökohtainen suhtautumiseni Fon tekstiin oli hyvin ristiriitainen: pidin näytelmän yhteiskunnallisuudesta, työelämäkritiikistä ja periaatteessa myös sen huumorista, mutta toisaalta koin alatyylin ja pieruhuumorin (esimerkkinä pitkä kohtaus, joka perustuu pieruääniin, joiden alkuperää yritetään sivukaupalla selvittää) itselleni vähän vieraiksi. Päätin lähestyä piereskelyä tutkimuksen avulla, eli perustella sen niin hyvin itselleni, että ymmärtäisin, mikä siinä on hauskaa. Lopullisesti hauskuus löytyi kuitenkin hyvinkin fomaisesti, nimittäin sillä, että pierutehoste vain yksinkertaisesti soitettiin lujempaa.

3.1.1 Karnevalismi Fon töissä

Mihail Bahtinin mukaan karnevaalilla oli merkittävä asema keskiajan ihmisten elämässä. Karnevaali, joka on eräs kansan naurukulttuurin muoto, toimi vastakohtana keskiajan vakavalle ja viralliselle kirkolliselle kulttuurille. Miltei kaikilla virallisilla tapahtumilla oli kansan oma, toreilla vietettävä vastineensa, jossa esimerkiksi parodioitiin virallisia seremonioita. Nämä nauruun perustuvat

kokoontumiset tarjosivat ”toisen maailman ja toisen elämän”, jossa hölmöt, narrit, sankareiden parodiset kaksoisolennot ja väärät kuninkaat juhlivat. Karnevaali on hyvin lähellä teatteria, mutta itse asiassa se sijoittuu jonnekin taiteen ja elämän rajoille: se on elämää *erityisessä leikkimuodossa*. Karnevaalissa ei myöskään ole jakoa esiintyjiin ja katsojiin. ”Karnevaalia ei katsella, sitä eletään”.⁶⁸

Dario Fon mukaan karnevaalia on kaikkialla, kaikkina aikoina ja kaikissa paikoissa.⁶⁹ Fo syntyi vuonna 1926 San Gianon kylässä Italiassa. Lapsesta asti hän sai nähdä karnevaaliesityksiä ja nukketeatteria⁷⁰ sekä kuulla runsaasti paikallisten kalastajien, rajaseudun salakuljettajien ja kiertelevien sadunkertojien tarinoita. Useissa tarinoissa arkipäiväiset asiat kääntyivät pääläelle. Karnevaaliesitysten ja tarinankerronnan lisäksi Fon teatteriinkin vaikutti myöhemmin vahvasti ranskalainen pantomiimimestari Jacques Lecoq, jonka kanssa Fo teki yhteistyötä 1950-luvulla.⁷¹ Hieman aiemmin Fo oli mennyt naimisiin Franca Ramen, kiertävästä näyttelijäperheestä tulevan näyttelijän kanssa.⁷² Tutkiessaan kiertävien näyttelijöiden, *guittien*, teatteriperinnettä Fon kiinnostus *commedia dell’arten* ja keskiajan teatteriinkin voimistui. Hän löysi *rakentavan anarkian* ja improvisoivan esitystavan, jossa näytelmä kehittyi joka esityskerralla.⁷³ Fon teatterissa siis elää keskiaikainen kansan toriteatteri modernimmaksi sovellettuna.

Bent Holm kirjoittaa, että Fo tutustui Mihail Bahtiniin ja tämän karnevalismiteoriaan todennäköisesti vasta vuoden 1968 jälkeen, jolloin Bahtinin teoksia ensi kertaa julkaistiin Länsi-Euroopassa. Kuitenkin jo Fon varhaisissa töissään näkyy karnevalistisia piirteitä: alentamista, groteskeja ruumiita, syntymän ja kuoleman yhtäaikaisuutta ja kansan naurukulttuuriin pohjautuvaa siveettömyyttä. Esimerkkinä Holm nostaa esiin Fon näytelmän *Isabella*, joka hänen mukaansa

⁶⁸ Bahtin 2002, 6–9.

⁶⁹ Fo 1992, 18.

⁷⁰ Buffa 1989, 14.

⁷¹ Buffa 1989, 17.

⁷² Buffa 1989, 17.

⁷³ Buffa 1989, 21.

voidaan nähdä täydellisenä karnevaaliriittinä. Holmin mukaan Fon karnevalismi pohjautuu yhtä lailla intuitioon kuin tutkimustietoonkin. Fo siis tutustui karnevaaliteoriaan vasta kun oli jo kirjoittanut karnevalistisia näytelmiä, ja alkoi siten vasta myöhemmin tehdä sitä tietoisesti. Fon tapa käyttää karnevaalia on usein fragmentaarista: Fo muodostaa poliittisia allegorioitaan yhdistelemällä karnevalismia, satuelementtejä ja myyttejä.⁷⁴

Karnevaali kääntää totutut valtarakenteet pääläelleen juhlimalla esimerkiksi vääriä kuninkaita tai nuorta poikapiispaa. Näihin juhliin liittyi virallisen kulttuurin parodiointia, rivouksia ja jopa jumalanpilkkua,⁷⁵ jota Fokin viljelee näytelmissään ja esityksissään runsaasti. Narrien ja hölmöjen oli karnevaalissa mahdollista puhua totuuksia ”hölmöytensä” tai ”hulluutensa” varjolla. Fo käytti narrin kaltaista totuuksia laukovaa hahmoa esimerkiksi *Erään anarkistin tapaturmaisessa kuolemassa*.⁷⁶ Samassa näytelmässä Fo myös pilkkaa katolista kirkkoa, kuten esimerkiksi *Mysterio Buffossakin*: kirkon pilkkaaminen juontaa juurensa keskiajalle ja kansan naurukulttuuriin.⁷⁷ Fo näkee länsimaisen komiikan eräänlaisena jatkumona ja siten itsensä osana perinnettä, joka on lähtöisin jo varhaisesta karnevaalista, roomalaisten Saturnalia-juhlista. Tuon koomisen perinteen ja kansan naurukulttuurin muodot ovat toki muuttuneet ja mukautuneet alati uusiin oloihin, mutta tekopyhyiden paljastaminen ja valtarakenteiden ravistelu ovat sitä karnevalismin ydintä, joka erityisesti näkyy Fon töissä.⁷⁸

3.1.2 Commedia dell’arte Fon henkilöiden rakennusaineena

Commedia dell’arte on 1500-luvun loppupuolella Italiassa syntynyt teatterimuoto. Se perustuu muun muassa keskiajan ilveilyihin. Commedia dell’arte (”taitokomedia” tai ”ammattilaiskomedia”) on toimintakaavioiden ja

⁷⁴ Holm 2000, 134–135.

⁷⁵ Wickham 1992, 63.

⁷⁶ Scuderi 2000, 42.

⁷⁷ Scuderi 2000, 48.

⁷⁸ Scuderi 2000, 50.

henkilötyyppien pohjalta tapahtuvaa improvisaatiota.⁷⁹ Kiertävät esitykset olivat näyttelijän taidetta, eli niissä ei ollut lainkaan käsikirjoittajaa, ohjaajaa tai lavastajaa. Esitykset perustuivat näyttelijöiden kykyyn improvisoida koomista satiiria.⁸⁰

Glynne Wickhamin *Teatterihistorian* mukaan Dario Fo loi oman teatterityylinsä nimenomaan *commedia dell'arten*, erityisesti sen koulutusmenetelmien ja improvisaatioon pohjautuvan esitystavan pohjalta. Fo yhdisti *commedia dell'arten* tekniikat ja surrealistisuuden poliittiseen ja yhteiskunnalliseen satiiriin.⁸¹ Alkuperäinen *commedia dell'arte* ei ollut yhteiskunnallista: se varoi ottamasta kantaa uskonnollisiin tai poliittisiin riitakysymyksiin ja keskittyi viihdyttämään hyödyntäen vaarattomia ajankohtaisia ja paikallisia aiheita.⁸²

Commedia dell'arten vakiintuneesta henkilögalleriasta Fo oli erityisen viehätynyt Harlekiinin (*Arlecchino*) hahmoon. Fon mukaan tämä kykeni muuntautumaan miksi tahansa: typerästä tai viisaasta palvelijasta tuomariksi, naiseksi tai jopa eläimeksi. Fon käsitys Harlekiinista on joidenkin näkemysten mukaan keskeistä kaikissa hänen näytelmissään. Fo käyttääkin usein Harlekiiniin liitettäviä ominaisuuksia: näyttelijän metateatterillista tietoisuutta itsestään ja roolihahmostaan tai hiuksenhienoa eroa ovelasti näytellyn ja todellisen hulluuden tai typeryyden välillä.⁸³ *Erään anarkistin tapaturmaisessa kuolemassa* on suoria viittauksia tähän:

KOMISARIO: Siis minä olen pöhkö?

PIDÄTETTY: Ei, teiltä puuttuu vain kielentajua... Jos tahdotte voin antaa teille pari oppituntia. Sopuhintaan... Parasta aloittaa heti... työtä on paljon: luetelkaa ajan ja paikan pronominit.

⁷⁹ Heiskanen-Mäkelä 1980, 133.

⁸⁰ Wickham 1992, 97.

⁸¹ Wickham 1992, 260.

⁸² Wickham 1992, 112.

⁸³ Scuderi 2000, 43.

KOMISARIO: Ei pilailla! Minä uskon kohta että te olette tosiaan esiintymishullu, mutta te esitätte hullua... vaikka olette selväpäisempi kuin minä! (*Erään anarkistin tapaturmainen kuolema*, 4.)

Työnantajan hautajaisissakin roolia vaihdetaan jatkuvasti ja välillä roolihenkilöt teeskentelevät tyhmempiä kuin ovatkaan tuodakseen ilmi yhteiskunnallisia epäkohtia ja tekopyhyyttä. Näytelmässä esiintyy myös metateatterillisuutta esimerkiksi näyttelijöiden vaihtaessa roolia kesken esityksen tai näytelmän lopussa, jossa kaikki naamiot ja roolit riisutaan. Fon metateatterillisuus vaikutti aluksi olevan läheistä sukua Brechtin käyttämälle v-efektille. Palaan tähän kappaleessa 3.3.1.

Fo hyödyntää *commedia dell'arte* paitsi kirjallisesti myös näyttelijäntyössä. Hän on tunnettu fyysisyydestään, joka on läheistä sukua *commedia dell'arte* liioittelevan ruumiilliselle näyttelijäntyölle. Erityisesti omissa sooloesityksissään hän käyttää myös runsaasti improvisaatiota ja yleisökontaktia, usein kirjoitetun tekstin kustannuksella.⁸⁴ Fo onkin maailmankuulu siitä, että hän kykenee ylläpitämään tuhansienkin ihmisten jakamattoman mielenkiinnon tuntikausien ajan, missä tahansa, ilman rekvisiittaa, rooliasua tai muita näyttelijöitä.⁸⁵

3.2 Karnevalismi ja *commedia dell'arte* *Työnantajan hautajaisissa*

Työnantajan hautajaiset on rakennettu näytelmäksi näytelmässä. Siinä joukko kaltoin kohdeltuja työläisiä valtaa tehtaan. Herättääkseen toisten työläisten huomion he esittävät tehtaan pihalla työnantajansa hautajaisia. Fo määrittelee näytelmänsä karnevaalin kaltaiseksi heti näytelmän alussa.

FRANCA: Pojat, mä sain ajatuksen, vakavasti otettavan ajatuksen, joka pysäyttäis vaikka rekka-auton.

SECONDO: No, anna tulla.

FRANCA: Sitä varten me tarvittais vähän vaatteita, meidän pitäis vähän pukeutua.

⁸⁴ Scuderi 2000, 61.

⁸⁵ Behan 2000, 1.

ERNESTO: Et kai sä meinaa että me ruvettais esittämään teatteria?
ANTONIO: Miksei?
FRANCA: Ei pelata teatteria, vaan hautajaisia.
ANTONIO: Aha!
SECONDO: Mitä hautajaisia?
FRANCA: Pomon hautajaisia... lesket, ja papit ja kaikki... niin kuin karnevaaleissa ja mielenosoituskulkuissa. (*Työnantajan hautajaiset*, 12.)

Karnevaali parodioi kaikkia vakavasti elämään suhtautumisen muotoja, ja esimerkiksi ivamukaelmat kirkollisista teksteistä ovat tyypillisiä.⁸⁶ Myös *Työnantajan hautajaiset* sisältää ivamukaelmia monessakin mielessä. Hautajaiskuvaelmassa kaikki työläisten esittämät roolit ovat eräänlaisia ivamukaelmia: pappi, lääkäri, professori, poliisi, pomon leski, rakastajatar ja niin edelleen esitetään työläisten näkökulmasta, eli ei realistisesti vaan pilkatun ja liioitellen. Kohtausta, jossa pomon sielu löytyy valahtaneena hänen housuihinsa, voidaan kokonaisuudessaan pitää niin tehtaanohtajien kuin uskonnollisuudenkin ivaamisena kun taas lopussa ilmestyvät kansanedustajat puhuvat poliitikkoja parodioivalla tavalla. Puhdasoppinen karnevalistinen ivamukaelma on ruumissaattuetta näyttelevän joukon esittämä veisu.

PAPPI: Suo heille voittonsa iäti, Herra...
VAIKUTUSVALTAISET: Vapauta pääomaverosta/ kaikesta yhteiskunnan kontrollista/ Säilytä nettovoiton käyttöoikeus/ Aamen.
TYÖLÄISNAINEN: Heidän velkansa jääköön meille/ kun ehdimme jo tottua niihin/ anna meidän edelleen antaa/ saamatta koskaan/ pyytämättä koskaan/ Älä johda meitä kiusaukseen vaikka/ tiedämme että meitä riistetään/ Vapauta meidät kaikesta omanarvontunnosta/ Pidä meidät kaukana kapinamielestä/ pahasta ja vallankumouksesta. (*Työnantajan hautajaiset* 41–42.)

Näytelmässä liikutaan kolmella eri todellisuuden tasolla. Alussa näyttelijät esittävät työläisiä, jonka jälkeen näyttelijät esittävät työläisiä, jotka esittävät valitsemiaan rooleja hautajaiskuvaelmassa. Lopussa näyttelijät ”lopettavat näyttelemisen” eli eivät enää esitä uusia roolejaan tai työläisiä vaan ovat ”omia itsejään”. He ehdottavat yleisölle pientä koetta. Idean tähän he kertovat saaneensa antiikin

⁸⁶ Bahtin 2002, 78.

roomalaisesta teatterista, jossa orja saatettiin laittaa sankarin sijaan polttamaan kätensä hiilipannussa, jotta näyttämölle saatiin sankarinäyttelijää vahingoittamatta aitoa tuskankiljuntaa. *Työnantajan hautajaisissa* näyttelijät tuovat näyttämölle elävän lampaan teurastettavaksi samaan aikaan tarinassa tapettavan työläisen sijaan. Näyttelijöiden esittämät ”katsojat” järkyttyvät ja huutelevat näyttelijöille, eli Fo tahtoo luoda tunteen ”todellisesta” tapahtumasta, aivan kuin lammas todella aiottaisiin teurastaa katsojien silmien alla. Näytelmä päättyy kuitenkin siihen, että katsomovalot sytytetään ja yleisöä kehoitetaan keskustelemaan keskenään.

Näytelmää lukiessa ei selviä, miten todentuntuiseen tulkintaan Fo tähtää. Työläisten näyttelemä hautajaiskuvaelma naamioineen on selvästi ei-realistinen, mutta loppukohtaus, jolloin naamiot riisutaan, voidaan nähdä joko vilpittömästi spontaanintuntuiseen keskusteluun pyrkivänä tai ironisena kysymyksenä siitä, miten paljon teatteri voi vaikuttaa todellisuuteen. Halutaanko siis luoda todellinen uhka, oikeasti pelottava hetki, jolloin yleisö saa pelätä näkevänsä verta ja suolenpätkiä? Vai pitäisikö loppukohtaus lukea epätoivoisena ja jo valmiiksi tuhoon tuomittuna yrityksenä herättää todellista halua kapinointiin?

Commedia dell'arte -perinnettä vasten tarkasteltuna loppukohtaus vaikuttaa lähinnä kunnianosoitukselta esityksen keskellä tapahtuvaa improvisaatiota kohtaan. Sitä se ei tietenkään ole, koska kaikki repliikit on kirjoitettu, mutta katsojalle saattaa syntyä tunne siitä, että kohtausta ei ole täysin mietitty etukäteen. Näytelmän loppukohtaus ei ole myöskään puhtaasti karnevalistinen. Se sisältää esimerkiksi ylentämistä ja alentamista sekä pääläelleen kääntämistä vain suhteessa katsojien ja esiintyjien rooleihin. Fon näytelmä pyrkii ilmiselvästi herättämään katsojan tajuamaan työläisten tukalat oltavat, ja siksi se antaa lopuksi vallan katsojille. Päättäntävallan ja puheenvuoron luovuttaminen katsojille on tavallaan väärän kuninkaan päivä; hetki, jolloin narrit hallitsevat. Samaa ”modernia karnevaalia” voi nähdä tosi-tv:ssä kun katsojat saavat vaikuttaa ohjelmien kulkuun äänestämällä tekstiviestillä suosikkiaan jatkoon.

3.2.1 Tekstin ruumiillisuus

Työnantajan hautajaisissa on runsaasti tapahtumia, joita Mihail Bahtinin mukaan voi kutsua materiaalis-ruumiilliseksi. Hän kutsuu karnevaalinkin pohjana olevaa kansan naurukulttuurin materiaalis-ruumiillista kuvastoa *groteskiksi realismiksi*.⁸⁷ Groteskin realismin merkittävin elementti on kaiken ylevän ja henkisen alentaminen materiaalis-ruumiilliselle tasolle.⁸⁸ ”Ylhäällä” ja ”alhaalla” tarkoittavat yhtä aikaa taivasta ja maata mutta myös päätä, vatsaa ja sukupuolielimiä. Kaikki nähdään ambivalenttina, yhtä aikaa kuolevana ja syntyvänä, kieltävänä ja myöntävänä. Merkittävin ero keskiaikaisen ja nykyisen parodian välillä onkin nykyisen negatiivisuus: keskiajalla alentamisiin (parodisiin ja muihin) liittyi aina iloinen ja positiivinen ulottuvuus. Mitään ei syöstä täydelliseen tuhoon vaan alati sikiävään ja uutta luovaan ”alapuoleen” eli maahan tai kohtuun.⁸⁹ Tyypillinen kuva groteskista ruumiista on esimerkiksi naurava, raskaana oleva ikivanha nainen.⁹⁰ Parhaiten karnevalistis-groteski muoto on Bahtinin mukaan säilynyt esimerkiksi juuri karnevaalin pohjalta syntyneessä *commedia dell’artessa*.⁹¹

Ensimmäinen kerran *Työnantajan hautajaisissa* viitataan ruumiillisuuteen Erneston ehdottaessa, että Angela esittäisi stripteasea muiden työläisten huomion herättämiseksi. Angela ei suostu, koska hänellä on jalassaan rumat, paksut villahousut.⁹² Hieman myöhemmin pomon ”ruumiin” (joka on läheisen ravintolan mainosnukke) ympärillä puhutaan peräruiskeista ja suolen toiminnasta,⁹³ ja pomon elvyttämistä suunnitellaan esimerkiksi siirtämällä hänelle koiran sydän.⁹⁴ Seuraavaksi paikalle saapuu pomon sielua etsivä lintu, ja sielu löytyy lopulta

⁸⁷ Bahtin 2002, 19.

⁸⁸ Bahtin 2002, 20.

⁸⁹ Bahtin 2002, 19–22.

⁹⁰ Bahtin 2002, 25.

⁹¹ Bahtin 2002, 33.

⁹² Fo 1974, 11–12.

⁹³ Fo 1974, 20.

⁹⁴ Fo 1974, 28.

pomon housuihin valahtaneena.⁹⁵ Täysin groteskiksi juoni kääntyy kun ilma alkaa haista pahalta ja jostain alkaa kuulua pieruääniä. Myöhemmin käy ilmi, että pomon leski teeskentelee piereskelevänsä, jotteivät vierasmaalaiset saisi tietää, että heidän teollisuutensa haisee kammottavalta.⁹⁶

Ovatko nämä siis Bahtinin määrittelemää ambivalenttia ja positiivista alentamista vai nykyaikaista, negatiivista parodiaa? Olennaista lienee, ettei kyse ole tietyn, jopa nimetyn teollisuusjohtajan pilkkaaminen vaan todellisuuden kääntöpuolen esittely. Hieno, aristokraattinen nainen piereskelemässä ja julman teollisuuspomon suolen toiminnasta puhuminen ovat vapauttavaa vaihtelua sille, miten kyseiset henkilöt on totuttu näkemään. Fo myös kirjoitti groteskeja elementtejä tasapuolisesti sekä pomolle että työläisille. Karnevaalinauru on tasa-arvoista eikä säästä ketään, ja tasa-arvoisuuden vuoksi *Työnantajan hautajaisiakin* voidaan pitää groteskiuden positiivisena ja iloisena ilmentymänä.

Bahtin kirjoittaa myös hölmöjen juhlista, joihin useimmiten sisältyi kirkollisten rituaalien ja symbolien alentamista materiaalis-ruumiilliselle tasolle. Hölmöjen juhlissa saatettiin esimerkiksi ahmia ja juopotella pyhällä paikalla kuten alttarilla. Näitä juhlia, jotka myöhemmin kiellettiin, puolustettiin sillä, että hölmöys ja tyhmyys ovat ”meidän toinen luontomme” ja niiden pitää saada silloin tällöin vapaasti toteutua, jotta voidaan taas elää jumalaa palvellen.⁹⁷ Fon harjoittama alentaminen voidaan rinnastaa hölmöjen juhlien alentamiseen: hänen tarkoituksenaan ei liene ainoastaan pilkata esimerkiksi työnantajia tai kansanedustajia, vaan alentamisen kautta tuoda esiin epäkohtia. Siten Fon groteskeissa kuvissa toteutuu keskiaikainen, positiivinen groteskius: ne vetävät lokaan mutta niissä välähtää silloin tällöin myös mahdollisuus uuteen ja parempaan. Kuten keskiajalla kirkon vahvasta otteesta piti välillä päästä irtautumaan, Fon Italia työkulttuureineen oli jotakin, josta oli terveellistä ottaa vähän etäisyyttä.

⁹⁵ Fo 1974, 32.

⁹⁶ Fo 1974, 34–40.

⁹⁷ Bahtin 2002, 68–69.

3.2.2 Henkilöt

Työnantajan hautajaisissa on aluksi kymmenen roolihahmoa: Komisario, Secondo, Ernesto, Antonio, Clara, Menico, Angela, Franca, Gianni ja Roberto. Työläisten alkaessa esittää uusia rooleja ”hautajaisissa” näytelmän lukija ei enää tiedä, kuka esittää ketäkin. Tämä on siis ohjaajan lähes kokonaan ratkaistava itse. Kahden henkilön uusi rooli käy selvästi ilmi tekstissä: Secondosta tulee poliisi, sillä hän on ainoa, joka jää lavalle esittämään poliisia ja Antonio varaa itselleen papin roolin ahtautumalla papin rooliasuun.⁹⁸ Vihjeitä uudesta roolijaosta löytyy myös Francan ja Menicon kohdalla. Franca valitsee näyttämölle tuotavista vaatteista itselleen kauniin mustan puvun, joten hänestä mitä ilmeisimmin tulee leski tai rakastajatar.⁹⁹ Menico taas haluaa pukeutua toisessa näytelmässä käyttämäänsä notaarin asuun¹⁰⁰, joten hänen voisi ajatella esittävän ensimmäisenä uutena roolinaan lavalla pikaisesti käyvää vaikutusvaltaista miestä. Muiden henkilöiden kohdalla uutta roolijakoa voi tehdä ainoastaan sen perusteella, mitä näistä henkilöistä on jo käynyt ilmi, toisin sanoen näiden luonteenpiirteiden perusteella. Tällöinkin useimmat roolit täytyy vaan jakaa jotenkin, ilman sen suurempia perusteluja, koska henkilöistä tiedetään niin vähän. Roolijaon sattumanvaraisuutta korostaa lyhyt katkelma:

PAPPI: Ehkä hän ylilääkärinä tietää...

PROFESSORI: Kuka on ylilääkäri?

PAPPI: Kolmas vasemmalta. (--)

PROFESSORI: Yksi, kaksi, kolme. Ylilääkäri! (*Työnantajan hautajaiset*, 20–21.)

Roolihenkilöiden muuttuminen ja vaihtuminen on olennaista sekä *commedia dell'arten* että karnevalismin näkökulmasta. Karnevaali on perusolemukseltaan alati muuttuvaa, se vastustaa kaikkea valmista, lopullista ja ikuista, sillä se juhlistaa

⁹⁸ Fo 1974, 15.

⁹⁹ Fo 1974, 14.

¹⁰⁰ Fo 1974, 14.

totuuden ja vallan suhteellisuutta.¹⁰¹ Täten katsojienkin totuus- ja valtakäsitysten ravistelun kannalta on välttämätöntä näyttää, miten työläisestä tulee saman näytelmän aikana lääkäri, poliisi ja kansanedustaja. Commedia dell'arten huumori taas perustuu osaltaan henkilöhahmojen muuntautumiskykyyn ja luonteiden ristiriitaisuuteen: useimmat perushahmot eivät ole sitä, mitä ensi näkemältä saattaisi luulla. Esimerkiksi Pantalone on seniili vanhus, joka saattaa muuttua ihmeen ketteräksi mikäli kyseessä ovat raha tai nuoret tytöt.¹⁰²

3.3 Karnevaalin rakentaminen näyttämölle

Ensimmäisiä kysymyksiä ennakkosuunnittelussani oli valita tarinan tapahtuma-aika ja -paikka. Näytelmä sijoittuu alunperin Italiaan. Roolihenkilöiden nimet ovat italialaisia, samoin yhtiöt, joista henkilöt puhuvat. Kuitenkin näytelmän suomentaja Esko Elstelä on tehnyt mielenkiintoisen ratkaisun: välillä henkilöt viittaavat Suomen oloihin.

CLARA: Hyvä, se oli vitsikäs puhe, melkein kuin:n tai:n pakinasta.

ANGELA: Ketä ne on?

CLARA: Kirjoittaa Hesariin. (*Työnantajan hautajaiset*, 9.)

Kyseessä voidaan ajatella olevan näyttelijöiden, ei roolihenkilöiden puhe, eli teatterinomaisuuden ja esitystilanteen korostaminen tai brechttiläisittäin vieraannuttaminen. Fon töitä on usein verrattu Brehtiin, eikä Fo koskaan Brechtin tavoin piitannutkaan stanislavskilaisesta näyttelijäntyöstä tai naturalistisesta teatterista.¹⁰³ Ohjausta suunnitellessani voin siis valita kahdesta vaihtoehdosta. Olisin voinut etäännyttää tapahtumat nykyhetkestä sillä, että kaikki tapahtuu Italiassa 1960-luvun lopulla (*Työnantajan hautajaiset* ilmestyi alunperin osana näytelmää *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stresso* eli ”Sido vain minut,

¹⁰¹ Bahtin 2002, 12.

¹⁰² Salervo s.a., 31–32.

¹⁰³ Buffa 1989, 24.

hajotan kaiken joka tapauksessa”.¹⁰⁴) tai tuoda tapahtumat nykypäivän Suomeen esimerkiksi siten, että vallattu tehdas olisikin ollut tekstiilitehtaan sijaan vaikkapa UPM:n tehdas Kajaanissa. Tällöin näytelmän viittaukset aikaan ja paikkaan eli puheet Nixonista, liiroista, marxilaisuudesta ja katolilaisuuden symboleista olisi pitänyt muuttaa. Tekstin tasolla muutos olisi ollut hyvin pieni, mutta jos asiaa tarkasteli karnevaalin näkökulmasta, erityisesti tapahtuma-ajan valinta oli merkittävä. Mihail Bahtinin mukaan karnevaali on *kansan toinen elämä*, eräänlainen juhlaelämä.¹⁰⁵ Tällöin leikistä tulee hetkeksi elämä itse, ivamukaelmasta tulee todellisuutta ja narrista kuningas. Karnevaali ei Bahtinin mukaan ole teatteria taiteellisessa mielessä vaan se sijoittuu johonkin taiteen ja elämän väliin, se on elämää mutta leikkiä.¹⁰⁶ Karnevalismin näkökulmasta *Työnantajan hautajaiset* menettäisi siis terävimmän kärkensä heti aluksi, mikäli se ohjattaisiin sijoittumaan jonnekin muualle ja johonkin muuhun aikaan kuin ”tänne ja nyt”. Mikäli esityksen tapahtumat siis esitetään historiallisina, nykykatsojalle ei välttämättä tule niin vahvaa tunnetta tämän hetken ivamukaelmasta kuin jos tapahtumien väitetään tapahtuvan juuri nyt. Koska tahdoin ohjata muodoltaan karnevalistisen esityksen, sen tuli ehdottomasti olla vahvasti liitoksissa arkitodellisuuteen, jonka esitys sitten kääntää pääläelleen.

3.3.1 Karnevalismin groteski maailmankuva

Karnevalismiin liittyy vahvasti groteski, jota Bahtin kuvailee alati muuttuvaksi, ambivalentiksi, ruumiin ulokkeita ja aukkoja korostavaksi¹⁰⁷ kuvastoksi. *Commedia dell’artessakin* on karnevalistis-groteski elementti, josta Bahtin kirjoittaa:

Kaikissa näissä luonteeltaan ja pyrkimyksiltään erilaisissa ilmiöissä [Commedia dell’arte, Molièren näytelmät ja niin edelleen] karnevalistis-groteskilla muodolla on samanlainen funktio: se pyhittää kuvittelun vapauden, antaa mahdollisuuden koota yhteen erilaatuista ja lähentää

¹⁰⁴ Buffa 1989, 92.

¹⁰⁵ Bahtin 2002, 10.

¹⁰⁶ Bahtin 2002, 9.

¹⁰⁷ Bahtin 2002, 24–26.

toisilleen vierasta, auttaa vapautumaan hallitsevasta näkökulmasta maailmaan, kaikesta konventionaalista, yleisesti tunnetuista totuuksista, kaikesta tavanomaisesta, totutusta, tuntemaan kaiken olemassa olevan suhteellisuuden ja aivan toisen maailmanjärjestyksen mahdollisuuden.¹⁰⁸

Kuvaus kiteyttää mielestäni hyvin sen, mihin uskon Fon tähänneen *Työnantajan hautajaisilla*: saamaan totutun näyttämään vieraalta. Tavoite on vahvasti sukua Brechtin v-efektille, mutta Fon keinot ovat erilaiset kuin Brechtin. Siinä missä Brecht pyrki katsojan vieraannuttamiseen näyttämön tapahtumista kriittisen asenteen säilyttämiseksi,¹⁰⁹ Fo palaa kansan nauruperinteen ja groteskin pariin esimerkiksi jo edellä mainitun ruumiillis-materialistisen kuvaston kautta. Erityisesti groteskin alati muuttuva luonne on jo itsessään väite maailmasta: mikään ei ole pysyvää, ei edes työläisten surkea kohtelu, sille pitää vain tehdä jotakin!

Keskiaikaiseen groteskiin liittyy positiivinen rehabilitaatio, kuten kirkon mielestä saastaisen ja häpeällisen ihmiskehon juhlistaminen. Juuri positiivisuuden vuoksi tämän päivän groteskia pohtiessa ei kannattanut turvautua ensimmäisenä mieleen tulevaan tabujen rikkomiseen, sillä esimerkiksi lapsiin tai eläimiin sekaantumisessa ei ole mitään positiivista, vaikka niiden voisi kuvitella olevan yhtä suuria tabuja kuin ihmisruumis ja seksuaalisuus keskiajalla. Miten siis välittää nykykatsojalle piereskelyllä ja peräruiskeilla näytelmän perimmäinen viesti siitä, että maailma ja työelämä ovat muutettavissa, vieläpä hyvántahtoisessa ja iloisessa hengessä, kuten karnevaaliin kuuluu?¹¹⁰ Tuntui nimittäin siltä, että nykyaikana esimerkiksi groteskeja elementtejä näkee niin paljon kaiken aikaa kaikkialla, ettei niillä ole samanlaista rehabilitoivaa vaikutusta kuin ankaralla keskiajalla.

Groteskin voikin siis nähdä yhteiskunnallisen rehabilitaation sijaan *teatterillisena* rehabilitaationa. Samalla tavalla kuin keskiajalla kirkon ”yleinen totuus” ihmisruumiin häpeällisyydestä vaati kyseenalaistamista, tämän päivän teatterikarnevaali voisi esimerkiksi kyseenalaistaa teatterin ja elokuvan piireissä

¹⁰⁸ Bahtin 2002, 33.

¹⁰⁹ Brecht 1991, 152.

¹¹⁰ Bahtin 2002, 19.

tutuksi tulleen mantran ”suostun alastonkohtauksiin vain, mikäli ne on hyvin perusteltu”. Tietenkään perustelematon alastomuus teatterin lavalla ei puhkaise samanlaista mätäpäisettä kuin karnevalistinen groteski aikoinaan, mutta periaatteessa siinä olisi voinut nähdä jonkinasteista anarkistista sukulaisuutta karnevalismin kanssa.

3.3.2 Tilaratkaisu: onko karnevaalitori mahdollinen teatteritilassa?

Mihail Bahtin kirjoittaa, että karnevaalin ehkä merkittävin piirre on kaikkien hierarkioiden hetkellinen kumoutuminen.¹¹¹ Kansa kokoontui toreille juhlimaan ja nauramaan viralliselle kulttuurille:

Karnevaalitorilla lakkautetaan tilapäisesti kaikki ihmisten väliset erottelut ja raja-aidat sekä kumotaan tavallisen, ei-karnevalistisen, elämän normit ja kiellot. Näin luodaan ihmisten välille tyypiltään erityinen ideaalis-reaalinen kanssakäyminen, joka ei ole mahdollinen tavallisessa elämässä. Tämä on torin vapaa tuttavallinen kontakti, jossa ei tunneta mitään distanssia ihmisten välillä.¹¹²

Karnevaalissa ei ole jakoa esiintyjiin ja katsojiin, sillä Bahtinin mukaan ”ramppi tuhoaisi karnevaalin (ja kääntäen: rampin poistaminen tuhoaisi teatteriesityksen)”.¹¹³ Teatteriesityksessä ei siis koskaan saavuteta todellista karnevaalia, koska katsojien ja esiintyjien ero on ilmiselvä. Rampin sen sijaan voi periaatteessa poistaa ja katsojat voidaan asettaa vaikka tapahtumien keskelle, mutta saavutetaanko sillä mitään olennaista? Mikä on karnevaalitalan todellinen olemus ja voidaanko siihen vaikuttaa esimerkiksi katsojien asemoinnilla? Bahtinin mukaan olennaista on tasa-arvo, kaikkien hierarkioiden, etiketin ja säädyllisyysnormien hetkellinen unohtuminen.¹¹⁴ Keiden välisestä hierarkiasta siis pitäisi päästä eroon, katsojien ja esiintyjien välisestä vai esimerkiksi pelkästään katsojien keskinäisestä hierarkiasta, sillä heillehän karnevaali halutaan tarjota?

¹¹¹ Bahtin 2002, 11.

¹¹² Bahtin 2002, 17.

¹¹³ Bahtin 2002, 9.

¹¹⁴ Bahtin 2002, 12.

Karnevaalitori kumoo kaikki ei-karnevalistisen elämän kiellot. Periaatteessa kieltojen kumoamisen luulisi olevan helppoa, sillä suomalaisessa teatterikatsomossa kaikki on kiellettyä. Siellä ei ole luvallista tehdä juuri mitään muuta kuin istua hiljaa, naurahtaa sopivissa kohdissa, joskus liikuttua ja antaa lopuksi aplodit kiitokseksi. Karnevaalitori voisi vapauttaa nämä konvention alistamat katsojat, mutta mitä se tarjoaisi vaihtoehdoksi? Miten katsoja voisi osallistua karnevaaliin ja silti nauttia esityksestä, joka on tehty häntä varten? Jos asiaa lähestyy mahdollisimman yksinkertaisesti, katsojien välistä tasa-arvoa voisi alleviivata esimerkiksi antamalla heille nimilaput, joihin kirjoitetaan pelkkä etunimi. Katsomo olisi luonnollisesti rakennettu siten, että kaikista istumapaikoista näkee yhtä hyvin lavalle, joka sijaitsee katsomon keskellä. Kiellot voisi kumota kannustamalla joko käsiohjelmassa tai suullisesti esimerkiksi jättämään kännykät rohkeasti päälle ja puhumaan, jos tulee tärkeä puhelu, käymään vessassa, syömään omia eväitä äänekkäästi ja puhumaan vieruskaverin kanssa aina kun siltä tuntuu. Katsojia voisi myös solvata karkeasti ja kannustaa heitä tekemään samoin esiintyjä kohtaan, sillä keskinäinen pilkkaaminen vähentää kahden henkilön välistä distanssia.¹¹⁵ Näillä tempuilla ei kuitenkaan saavuteta todellista tasa-arvoa tai vapautumista, sillä olennainen jää puuttumaan. Katsojat ja esiintyjät eivät ole yhtä eivätkä samassa tilanteessa; kyseessä on pohjimmiltaan taide, ei elämä.

Kenties esityksen voisikin nähdä enemmän juhlanäköisenä kuin esityksenä? Sillä vaikka kansan naurukulttuuri ja karnevaaliperinne on kokenut monenlaisia muutoksia ja miltei kadonnut, ”kansanjuhlan karnevalistinen ulottuvuus ei itse asiassa voi hävitä”.¹¹⁶ Karnevaali on juhla. Voisiko katsojien ja esiintyjien tasa-arvo olla mahdollinen tätä kautta: saman juhlan osallistujina? Tällöin katsojat otettaisiin vastaan kuin juhlavieraat, heille kenties tarjottaisiin jotakin, ehkä heiltä kysyttäisiin kuulumisiakin, jonka jälkeen heidät johdatettaisiin varsinaiseen juhlatilaan. Tätä tulkintaa tukee myös sanan karnevaali alkuperäinen merkitys: *carnem vale*,

¹¹⁵ Bahtin 2002, 16.

¹¹⁶ Bahtin 2002, 32.

”jäähyväiset lihalle”. Keskiajan Euroopassa karnevaali merkitsi alunperin paastonajan alkua, viimeistä juhlintaa ennen aineellisen niukkuuden aikaa.¹¹⁷ Tämä sopii valitettavan hyvin työelämäteemaan: esitys on viimeinen juhla ennen tehtaan lakkauttamista, lomauttamista, työttömyyttä. Työläinen saa lähtöpassit tehtaasta ja juhlii viimeisen kerran: jäähyväiset lihalle!

3.3.3 Poliittinen karnevaali

Aira Buffan mukaan Fo on ”muuttanut karnevaalisatiirin tietoisesti poliittiseksi satiiriksi.”¹¹⁸ Pelkkä karnevalistinen positiivisuus ei siis Fota ohjatessa riittänyt, vaan oli otettava huomioon myös näytelmän yhteiskunnalliseen muutokseen tähtäävä aspekti. *Työnantajan hautajaiset* tähtäsi mielestäni työläisten olojen parantamiseen. Uskoin esityksen tavoitteen olevan saman kuin näytelmän työläisten tavoitteen: saada ihmiset tajuamaan, miten huonosti työläisten asiat ovat. 2000-luvun Suomessa näin kritiikin voivan kohdistua erityisesti jatkuvaa kasvua ja suurempia voittoja tavoittelevaan liiketoimintaan, joka ei piitannut työläisistä esimerkiksi siirtäessään tehtaita halvemman työvoiman perässä toiselle puolelle maapalloa. Tavallaan poliittista karnevaalia olikin lähimenneisyydessä nähty ei niinkään teatterissa vaan esimerkiksi tehtaiden lakkauttamista vastustavissa mielenilmauksissa. Olisiko näillä todellisilla karnevalistisilla akteilla ollut jotakin annettavaa teatterille?

Työnantajan hautajaisia lukiessa tuli väistämättä mieleen esimerkiksi Joensuun Perloksen tehtaan lakkauttamista vastustanut mielenosoitus, jossa tulevat entiset työntekijät kantoivat sinivalikoista ruumisarkkua ja viettivät täten tehtaan symbolisia hautajaisia. Ruumisarkku nähtiin myös esimerkiksi Leafin Turun tehtaan lakkauttamisen yhteydessä, jolloin työläiset ”hautasivat” suomalaisen makeistuotannon. Tehtaan valtaaminen mielenilmauksena taas nähtiin Kemijärvellä, jossa noin kolmesataa kemijärveläistä valtasi vuoden 2008 alussa

¹¹⁷ Wickham 1992, 64.

¹¹⁸ Buffa 1989, 22.

Stora Enson lakkautetun tehtaan vaatien tehtaan toiminnan jatkamista. Näillä todellisuuden tapahtumilla oli niin vahva yhteys Fon kuvitteelliseen näytelmään, että mielestäni ne oli jotenkin huomioitava esityksessä. Kenties koko esityksen voisi liittää näiden mielenilmausten jatkumoon jonkinlaisena ”myötätunto-protestina”.

Ainakin teoriassa näytelmän tilannetta olisi voinut päivittää nykyaikaan karnevalistisella liioittelulla, *hyperbolismilla*. Siinä missä 1960-luvun lopun Italiassa tehtaan valtaaminen ja työnantajan elävältä hautaaminen toimivat todellisuuden riittävänä liioitteluna, nyky-Suomessa olisi voinut ajatella todellisten mielenosoitusarkkujen ja tehtaan valtauksien vaativan lisäliioittelua. Miten tämä sitten käytännössä olisi pitänyt toteuttaa? Esimerkiksi siten, että näytelmän lähtötilanne olisikin se, että yhden tehtaan lakkauttamisen sijaan *kaikki* Suomen tehtaat siirretään halvemmän työvoiman maihin. Vuosineljännekset, joihin niin usein viitataan, voisi korvata vaikkapa joka viidentoista minuutin välein tapahtuvaan tulosten mittaukseen; kvartaalitaloudesta varttitalouteen. Entä voisiko tuotantoon valjastaa eläimiä jos halpakin työvoima on liian kallista?

Bahtin kuitenkin varoittaa karnevalistisen liioittelun riskeistä. Hän käyttää esimerkkinä François Rabelais’n Gargantua-hahmon erästä tulkintaa, jonka mukaan Gargantuan tarvitsemien ruuan ja juoman ja vaatteiden määrän liioittelu parodioi kuninkaan käyttämiä varoja. Bahtin pitää tätä tulkintaa äärimmäisen naiivina, sillä se unohtaa täysin ”materiaalis-ruumiillisen alapuolen ambivalentin logiikan”.¹¹⁹ Mikä siis olisi ollut tänäkin päivänä poliittista, yhtä aikaa hyperbolista ja ambivalenttia? Toisaalta tässä kohtaa lenni hyödyllistä mieltä enemmän Fon kuin Bahtinin tavoitteita, tietoista poliittista satiiria enemmän kuin karnevaalisatiiria. ”Kuninkaan käyttämiä varoja” ei siis ollut naiivia vaan erittäin suotavaa parodioida.

¹¹⁹ Bahtin 2002, 108.

3.4 Commedia dell'arte ohjauksen apuvälineenä

Siinä missä Brechtin eepin teatterin teorian soveltaminen käytäntöön oli lopulta melko yksinkertaista johtuen siitä, että se kaikista ristiriitaisuudestaan huolimatta oli nimenomaan teatterin tekemiseen liittyvä teoria, Bahtinin karnevaaliteoria jätti usein enemmän kysymyksiä kuin vastauksia. Esimerkiksi pohdinta karnevaaliteorian olemuksesta ei lopulta jättänyt minkäänlaista jälkeä itse esitykseen, tai ainakaan sellaista jälkeä, jonka katsoja olisi voinut havaita; katsomo oli täysin perinteinen suomalainen katsomo, jossa istuvien toivottiin noudattavan implisiittisiä käytössääntöjä. Commedia dell'arte taas osoittautui huomattavasti helpommaksi ”teoriaksi”, johtuen yksinkertaisesti siitä, että se ei ole varsinainen teoria vaan lähes kaikki sitä koskevat kirjoitukset keskittyvät kyseisen teatteriperinteen käytännön esittelyyn.

3.4.1 Improvisaatio

Commedia dell'arten sisältyy vahva spontaani elementti, mutta se ei täysin vastaa sitä, mitä tänä päivänä pidetään improvisaationa. Nykyään sana improvisaatio merkitsee täysin tyhjistä eri tekniikoilla syntyviä kohtauksia, esityksiä, lauluja ja niin edelleen. Commedia dell'arte -improvisaatio taas perustuu valmiiksi mietittyihin temppuihin, repliikkeihin, sisääntuloihin ja poistumisiin sekä esimerkiksi vitseihin, joita voitiin ottaa käyttöön milloin tahansa esityksen aikana. Kullakin roolityypillä on omat, juuri tälle roolityypille sopivat temppunsa. Usein esityksen pohjana on jonkinlainen hahmotelma esityksen kulusta sekä esimerkiksi lista sisääntuloista ja poistumisista. Tämän hahmotelman pohjalta voidaan esittää useita hyvinkin erilaisia esityksiä. Esitykset eivät ole koskaan edellisen kaltaisia.¹²⁰

Ensimmäinen este commedia dell'arte -improvisaation toteuttamiselle Turussa oli tekijänoikeuskysymys. Mikäli olisin tahtonut toteuttaa esityksen vain tietyn rungon pohjalta, kyseessä olisi ollut aivan eri esitys kuin Dario Fon *Työnantajan*

¹²⁰ Grantham 2000, 14–15.

hautajaiset. Toisekseen *commedia dell'arte* -improvisaatio perustuu vuosikausia harjoiteltuihin hahmoihin ja temppuihin, joten alkuperäisen tasoiseen virtuositeettiin ei voinut parin kuukauden harjoituskaudella päästä. Valmiiseen esitykseen olisi voinut tietysti jättää pientä improvisaation varaa esimerkiksi loppukohtaukseen, mikäli olisi halunnut tehdä siitä aidosti todentuntuisen. Tällöin kohtaus pysyisi esityksestä toiseen tuoreena ja repliikit voisivat oikeasti kuulostaa esiintyjien ”omilta” sen sijaan, että ne kuulostavat käsikirjoitetuilta. Lopulta harjoittelimme kuitenkin spontaaniuden tuntua sovitulla repliikeillä, ja pääsimme täysin riittävään aitouden tuntuun.

Vaikka valmiiseen esitykseen ei jäänytkään improvisoituja hetkiä, improvisaatiota voitiin kuitenkin hyödyntää harjoituskaudella. Hahmoihin tutustuttuaan näyttelijöiden oli mahdollista syventää tuntemustaan improvisoimalla tilanteita eri henkilöiden välillä. Ohjeita *commedia dell'arte* -improvisaatioon löytyi runsaasti, esimerkiksi valmiita tilanteita nykyryhmien käytettäväksi. Tyypillisessä tilanneimprovisaatiossa esimerkiksi *Pantalone* saattaa tarjota *Brighellalle* työtä, jota tämä ei kuitenkaan suostu tekemään. *Pantalone* suostuttelee ja lupaa vastentahtoisesti erilaisia palkkioita työn suorittamisesta.¹²¹ Teoksessa *Playing Commedia* taas esitellään *commedia dell'arte* -henkisiä leikkejä ja harjoitteita, jotka tähtäävät fyysisen ilmaisun parantamiseen. *Commedia dell'arte* esitettiin usein päivänvalossa, joten lyhty symboloi yökohtausta. Improvisaatiossa, jossa käytetään lyhtyä, näyttelijöiden tehtävänä on luoda yöllinen tunnelma kävelemällä tietyllä tavalla, varovaisesti hiipien. Tämän jälkeen voidaan improvisoida vaikkapa kohtaus, jossa näyttelijät kadottavat toisensa yön pimeydessä, alkavat pelätä pimeää ja törmäävät lopulta toisiinsa.¹²²

¹²¹ Rudlin & Crick 2001, 141.

¹²² Rudlin & Crick 2001, 50.

3.4.2 Roolien rakentaminen

Työnantajan hautajaiset on mahdollista toteuttaa yhdeksällä tai kymmenellä näyttelijällä, sillä komisario on selkeästi muita vähemmän näyttämöllä ja käytännössä joku yhdeksästä muusta henkilöstä voi välillä loikata esittämään komisariota. Tähän päätökseen vaikuttaa kuitenkin se, minkä tasoiseen illuusioon pyritään. Jos tahdotaan luoda illuusio todellisesta tilanteesta ja komisarion luomasta uhkasta, näyttelijöitä on oltava kymmenen. Roolien vaihtelu työläisten hautajaisperformanssissahan tapahtuu ”oikeastikin” kun taas komisario vastustaa työläisten mielenilmausta. Commedia dell’arte tai karnevalismi eivät aseta tiukkoja vaatimuksia realismin suhteen, mutta lopulta päädyin kymmenhenkiseen työryhmään, en niinkään illuusion vaan sisällön takia: yhdeksän työläisen lisäksi yksi näyttelijä esitti paitsi komisariota myös lintua ja kansanedustajaa. Tällöin siis työläisiä alussa vastustanut komisariokin päättää auttaa tajutessaan, miten ahtaalla työläiset ovat. Ratkaisu oli hieman monimutkainen ja todellisuuden tasoja hämärtävä: se korosti esityksen teatterillisuutta, sillä katsoja joutui miettimään, auttaako työläisiä komisario vai komisariota esittänyt näyttelijä, onko esityksessä teatteri teatterissa vai teatteri teatterin sisällä teatterissa..?

Kuten jo mainitsin, näytelmä ei tarjonnut valmista ratkaisua siihen, kuka esittää ketäkin. Itse päätin käyttää roolijaossa hyväkseni commedia dell’arte -hahmoja ja sitä oletusta, että Dario Fokin pohjaa hahmonsä näille arkkityypeille. Täysin selkeitä yhtäläisyyksiä ei edellä mainitusta sattumanvaraisuudesta johtuen tietenkään ollut, mutta ajattelin yhdistää alkuperäiset henkilöt ja näiden uudet roolit commedia dell’arten avulla. Hieman hölmö Ernesto esimerkiksi on selvästi ihastunut Angelaan, joka on kaunis ja naisellinen nainen: heidän voi ajatella edustavan nuoria rakastavaisia (*Il Inamorato*), joiden tehtävä on perinteisesti lähinnä olla rakastuneita hupsuja ja esittää äärimmäisiä tunnetiloja.¹²³ Uusia rooleja jaettaessa henkilöiden rakastavuus otettiin jossain määrin huomioon, ja päädyin esimerkiksi sellaiseen ratkaisuun, että Angela esittää kuolleen pomon rakastajatarta

¹²³ Salervo s.a., 51–52.

ja Ernesto paikalle saapuvaa professoria, joka Erneston tavoin tuntuu pitävän Angelaa erityisen viehättävänä. Tämä ratkaisu olisi voinut vaikuttaa kaikkiin näiden henkilöiden esittämiin repliikkeihin mikäli todella olisi halunnut pitää kiinni siitä, että kaikki, mitä nämä rakastavaiset tekevät, liittyy jollain lailla rakastettuun tai tunteisiin. Sama päti muihinkin roolihenkilöihin: on täysin eri asia tulkita roolihenkilö vaikkapa laiskaksi vetelehtijäksi kuin seniiliksi naistennaurattajaksi. Käytännössä roolityöskentelyyn jäi kuitenkin vaihteleva määrä vaikutteita esikuvistaan, sillä tuntui liian kahlitsevalta esittää ainoastaan yhtä luonteenpiirrettä kun kyse pohjimmiltaan kuitenkin oli yhteiskunnallisesta näytelmästä, ei niinkään tyyppikomediasta. Brechtin tuntemus auttoi tavallaan tässäkin: kiinnitin huomioni mieluummin olosuhteisiin kuin yksittäisiin luonteenpiirteisiin.

Roolinjaon apuvälineenä ja tyyppin rakentamisen lähtökohtana ikivanha tyyppigalleria kuitenkin toimi mainiosti. Commedia dell'arten henkilögallerian voi sopivasti jakaa kymmeneen perustyyppiin: ristiriitainen Arlecchino, vetelehtivä palvelija Brighella, puoliseniili Pantalone, muka-oppinut Il Dottore, toisaalta tyhmä ja toisaalta nopeaälyinen Pulcinella, muka-rohkea Il Capitano, luotettava palvelija Pedrolino sekä nuoret rakastavaiset Il Inamoratoti, muut yksipuoleiset naishahmot ja omituiset, paikalliset sivuhenkilöt Caratteristat.¹²⁴ Tosin rakastavaisia täytyi olla kaksi, joten yksi perustyypeistä jäi väistämättä käyttämättä, kun näyttelijöitä oli kymmenen.

Fon työläisjoukko vaikuttaa melko homogeeniseltä siinä mielessä, että joukosta ei nouse esiin suuria persoonallisuuksia. Hyödynsin siis pieniä vihjeitä ja viitteitä, kuten Angelan ja Erneston kohdalla. Seuraava ilmeinen yhdistelmä oli työläisiä ahdistelevan komisarion yhdistäminen parodiseen sotilashahmoon Il Capitanoon. Lääkärin rooli pohjautuu luonnollisesti Il Dottoreen, ja tätä voisi esittää esimerkiksi Roberto, joka antaa itsestään hieman yksinkertaisen vaikutelman. Pantalonen, seniilin mutta tarvittaessa yllättävän ketterän vanhuksen hahmon voisi yhdistää Secondoon ja tämän esittämään poliisiin, koska Secondo voidaan nähdä

¹²⁴ Salervo s.a., 31–57.

eräänlaisena ”johtajana” ja tapahtumien eteenpäinviejänä. Antonio, joka esittää myöhemmin pappia, taas ilmaisee pitävänsä ruuasta ja vetelehtimisestä, joten hänen hahmonsa voi pohjautua vätyspalvelija Brighellaan. Menico osoittaa harvoissa repliikeissään selvää ristiriitaisuutta: hän on toisaalta peräänantamaton mutta toisaalta myötäilevä, joten hänen esikuvakseen sopii dualistinen Pulcinella.

Commedia dell’artessa miehet esittivät aluksi naisroolit, mutta myöhemmin mukaan otettiin myös naisia. Naisten osallistuminen paheellisena pidettyyn teatteritoimintaan oli Italiassa kiellettyä alueesta riippuen noin 1600-luvulle tai jopa 1700-luvulle asti.¹²⁵ Tästä johtuen naishahmot eivät olleet yhtä pitkälle kehittyneitä kuin mieshahmot, mutta tietenkään tätä sukupuolijakoa ei tarvinnut enää nykypäivänä noudattaa. Työnantajan leskeä esittävä Franca voisi täten pohjautua palvelija Pedrolinoon, joka on melko ”normaali” mutta jolla on kuitenkin koominen puolensa. Lesken koominen puoli tulee esiin erityisesti pitkässä pierukohtauksessa. Näytelmän kolmas naishahmo Clara osoittaa lievää sarkastisuutta ja toinen jäljellä oleva hahmo, Gianni taas laulaa lähes kaikki harvat vuorosanansa. Commedia dell’arte -hahmoista jäljellä olivat Arlecchino eli Harlekiini, lähinnä vain hyvännäköiset naishahmot sekä paikallis- ja ajankohtaishuumoria viljelevät Caratteristat. Claran roolin kohdalla voisi korostaa sarkastisuutta ja antaa tämän hahmon pohjaksi naishahmon, jonka tehtävä on olla vain viehättävä ja kaunis. Tällöin Gianni olisi esityksen Harlekiini, monipuolinen kameleontti, joka vastaa esityksen rytmityksestä ja yleisön viihtyvyydestä.¹²⁶ Lähdimme liikkeelle tällä jaolla, mutta törmäsimme mielenkiintoiseen ”ongelmaan”: näyttelijät olivat liian hyviä. Koska commedia dell’arte -hahmot olivat vain yhden roolin perustana, halusin antaa esimerkiksi työläisten osata näytellä uusia, omaksumiaan rooleja hyvin, eli *eri lailla kuin ”itse” olivat*.

Commedia dell’arte -pohja vaikutti kuitenkin kokonaisvaltaisesti roolityöskentelyyn: ulkonäköön, fysiikkaan ja tapaan tulkita repliikkejä. Jokaiseen

¹²⁵ Duchartre 1966, 262.

¹²⁶ Salervo s.a., 31–57.

hahmoon liittyy tarkasti määritellyt erityispiirteet. Teoriassa tämä tarkoittaisi esimerkiksi Antonio-Brighellan kohdalla seuraavaa: henkilöllä on oltava vihreä puolinaamio, jossa on suuret silmänreiät ja koukkunenä. Huulet meikataan paksuiksi. Hahmolle kuuluvat myös viikset ja parta. Ilme on puoliksi kyyninen, puoliksi ”imelän tunteellinen.” Yllään hänellä on päällystakki, valkoinen paita, valkoiset housut sekä valkoinen baretti. Kengät ja vyö ovat keltaiset.¹²⁷ Fyysisiä periaatteita, joita Brighellan laiska hahmo soveltaa, ovat esimerkiksi: Miksi juosta, jos voi kävellä? Miksi istua, jos voi maata? Ja niin edelleen. Hahmo on kuin kissa: tarvittaessa tämä kyllä liikkuu nopeastikin. Tyypillisesti Brighellan voi nähdä esimerkiksi puhdistamasta hampaanvälejään veitsellä, mikä on ilmiselvä varoitus siitä, että minä hetkenä hyvänsä veitsi voi olla kurkullasi.¹²⁸ Brighellan luonne on siis arvaamaton, jopa väkivaltainen ja erittäin itsekäs.

Luonteen kohdalla on kuitenkin otettava huomioon Fon teksti. Tiettyyn rajaan asti melkein kaikki repliikit voidaan tulkita tietyn alatekstin kautta (henkilö ajaa vain omaa etuaan), mutta pitää miettiä myös, onko tämänkaltainen tulkinta eduksi koko tarinalle. Haluammeko esittää kapinoivat työläiset itsekkäinä, seniileinä, julmureina ja tyhmyreinä? Erityisesti roolihenkilöiden luonteiden kohdalla oli lähdettävä siis kuitenkin liikkeelle Fon tekstin, eikä *commedia dell’arten* kautta.

3.4.3 Lazzi

Lazzi (yksikkömuoto *lazzo*) merkitsee erilaisia usein fyysisiä, mutta myös sanallisia temppuja, joiden paikkaa *commedia dell’arte* -esityksessä ei ole ennalta määrätty, vaan näyttelijät voivat suorittaa niitä aina kun siltä tuntuu.¹²⁹ On myös puhtaasti musikaalisia *lazzi*-temppuja, kuten koominen *canzonetta*, joka pohjautuu eläinten ääntelyyn.¹³⁰ Temput harjoitellaan etukäteen. Ne voivat olla lyhyitä kuten näyttelijän pako näyttämöltä toisen näyttelijän jalkojen välistä, tai kestää useita

¹²⁷ Salervo s.a., 30.

¹²⁸ Grantham 2000, 195.

¹²⁹ Grantham 2000, 7.

¹³⁰ Salervo s.a., 6.

minuutteja. Ne eivät välttämättä liity mitenkään esityksen juoneen, kuten kuuluisa lazzo, jossa Harlekiini syö kirsikoita. Hän tulee lavalle syömään miimisiä kirsikoita ja toiset näyttelijät, ketkä ikinä sitten ovatkaan näyttämöllä sillä hetkellä, reagoivat kirsikansyöntiin roolihahmoillensa tyypillisellä tavalla.¹³¹

Mitä lazzi-perinne olisi voinut tarkoittaa *Työnantajan hautajaisissa*? Fon teksti itsessään pitää sisällään vain yhden, pienen viitteen näihin commedia dell'artelle tyypillisiin ”välipaloihin”. Näytelmässä kolme kansanedustajaa esittää ”eräänlaisen tanssin, joka on täynnä dramaattisia eleitä, eräänlainen akrobaattinnumero”.¹³² Tämäkään ei ole täydellinen lazzi, koska sen paikka esityksessä on etukäteen määritelty ja sen voidaan ajatella jotenkin liittyvän esityksen juoneen. Mikäli siis olisin halunnut tuoda esille näytelmän commedia dell'arte -ulottuvuutta, olisi voinut olla luontevaa liittää esitykseen lisää näitä temppuja. Vaihtoehtoja oli ainakin kaksi: joko säilyttää perinne sellaisenaan ja ohjeistaa näyttelijät tekemään tiettyjä temppuja aina kun esitys heidän mielestään sitä tarvitsee. Lazzi-perinnettä olisi voinut myös uudistaa ja viedä sitä karnevalistisempaan suuntaan: Bahtin kirjoittaa keskiaikaisesta parodiasta, joka ei ollut olemukseltaan negatiivista vaan *toinen totuus maailmasta*.¹³³ Tyypillisiä parodian kohteita olivat esimerkiksi kirkolliset tekstit kuten rukoukset, evankeliumit ja saarnat sekä juridiset tekstit, sananlaskut ja niin edelleen. Mikä tahansa virallinen teksti on muutettavissa groteskiksi ivamukaelmaksi lisäämällä vihjauksia materiaalis-ruumiilliseen maailmaan tai vääntämällä tekstin merkityksiä epäpyhälle syömisen, juomisen ja erotiikan tasolle.¹³⁴ *Työnantajan hautajaisissa* olisi voinut yhdistää lazzi-perinteen ja keskiaikaisen parodian nykyajan ivamukailuun: kesken esitystä kuka tahansa olisi voinut milloin tahansa lukea uuden, alatyylisen version esimerkiksi työntekijöiden lomauttamista tai tehtaan lakkauttamista koskevasta tiedotteesta. Tätä kokeiltiinkin harjoituksissa, luetutin näyttelijöillä taloussivuja ja pyysin heitä tekemään tekstistä alatyylisen ivamukaelman. Periaatteessa hauska temppu ei

¹³¹ Grantham 2000, 7.

¹³² Fo 1974, 49.

¹³³ Bahtin 2002, 77.

¹³⁴ Bahtin 2002, 77–79.

lopulta kuitenkin istunut näytelmään, joka rullasi eteenpäin omalla sisäisellä logiikallaan.

Mel Gordon esittelee teoksessaan *Lazzi 1550–1750-luvuilta* peräisin olevia koomisia temppuja. Eräs merkillepantava piirre, joka nousee esiin temppuihin tutustussa on niiden absurdi huumori. Yleisön ilahduttamiseksi tehdään mitä tahansa piirakkaan piiloutumisesta sadistiseen väkivaltaan.¹³⁵ *Työnantajan hautajaisissa* tapahtumat seuraavat toisiaan eräänlaisella lazzilogiikalla: juonessa ei ole juurikaan loogista järkeä, mutta se on täynnä yllätyksiä ja sen lukeminen ilahduttaa. Ohjausta voi kokonaisuudessaan ajatella myös eräänlaisena toisiaan seuraavien temppujen sarjana: tekstin ohella näyttelijät suorittaisivat jatkuvasti erilaisia lazzi-henkisiä toimintoja, kaikki näyttämötoiminta olisi siis eräänlaista koomista temppua. Esimerkiksi yksinkertainen lazzo, jossa henkilön hysteerinen nauru muuttuu itkuksi¹³⁶ oli helposti sijoitettavissa esitykseen ja täten lavalle saatiin äärimmäisen ”klassista” huumoria, jonka juuret ovat syvällä kansan naurukulttuurissa.

3.4.4 Visuaalisuus

Alun perin commedia dell’artessa käytettiin useimpien hahmojen kohdalla kasvojen yläosan peittäviä puolinaamioita, eli naamioita, jotka eivät estä tai haittaa puhumista.¹³⁷ Naamio on merkittävä osatekijä roolin rakentamisessa. Kaikki lähtee naamioista: jokainen naamio vaatii tietynlaista olemista, liikettä, reaktioita ja niin edelleen. Jokaisella roolihahmolla on oma, luonteeseen sopiva naamionsa ja tietynlainen puvustus. Yleisö tietää siis heti roolihenkilön astuessa lavalle, miten tämä reagoi käsillä olevaan tilanteeseen.¹³⁸ Commedia dell’arten tunnistettavuutta ja ennakoitavuutta oli luonnollisesti hankala toteuttaa nykypäivänä, koska naamiot tai puvut eivät kerro nykykatsojalle mitään. Mikäli siis olisi halunnut korostaa tätä

¹³⁵ Gordon 1983, 14, 21.

¹³⁶ Gordon 1983, 49.

¹³⁷ Grantham 2000, 12.

¹³⁸ Grantham 2000, 12–13.

puolta, roolihenkilöitä olisi pitänyt kuvailla mahdollisimman tarkkaan käsiohjelmassa tai tehdä se jonkinlaisena esittelynä esityksen alussa. Toisaalta olisi ollut mahdollista myös korostaa hahmojen luonteenpiirteitä esimerkiksi naamion ilmeellä, vaikka alkuperäiset naamiot olivatkin ilmeettömiä, tai niiden ilme oli määrittelemätön.¹³⁹ Naamion käyttöön liittyy aina vahva fyysinen työskentely: kun kasvot tai osa kasvoista on peitetty eikä näyttelijä voi ilmaista kasvoillaan, hänen täytyy ilmaista vartalollaan. Nykykatsojakin voi tuntea nautintoa tunnistaessaan näyttelijän fyysiset viestit vaikkei hän tunnistaisikaan lavalle ilmestyviä roolihahmoja. Lopulta luovuin kuitenkin naamioiden käytöstä, sillä näyttelijöiden omat ilmeet alkoivat työskentelyn edetessä olla niin valloittavia, etten halunnut peittää niitä. Naamioajatus näkyi kuitenkin maskeerausessa, joka oli epärealistinen ja naamiomainen. Teimme myös harjoituksissa harjoitteita, joissa näyttelijät ottivat kasvoilleen jonkun ilmeen, ikään kuin naamion, katsoivat itseään peilistä ja loivat kokonaisvaltaisen fyysisen hahmon ilmenaamion pohjalta.

Commedia dell'arte -puvustus myötäilee naamioita tai on eräänlainen jatke sille. Jokaisella roolilla on omat perinteiset värinsä ja vaatemallinsa. Vaatteet ovat paitsi tunnistettavia myös käytännöllisiä, ne mahdollistavat akrobatian ja sisältävät tarvittaessa esimerkiksi piilotaskuja. Kengät ovat tärkeitä, sillä ne paitsi ovat suoraan katsojien silmien korkeudella, myös peittävät *näyttelijän* omat jalat.¹⁴⁰ Commedia dell'arte -puvustus perustuu siis vahvaan tyypittelyyn ja traditioon. Traditiota oli mielestäni mahdollista kunnioittaa vaatetuksen väreillä ja malleilla, mutta jokin karnevalistinen elementti tarvittiin myös. Olin ajatellut, että pukujen raaka-aineena käytettäisiin käytettyjä työvaatteita: haalareita, esiliinoja, lippalakkeja, hanskoja. Näistä voitiin sitten ommella commedia dell'arte -asuja muistuttavia karnevaalivaatteita. Karnevaaliin kuuluu virallisen kulttuurin parodiointi, ivamukaelmat.¹⁴¹ Puvustus voisi olla eräänlainen ivamukaelma commedia dell'artesta ja myös työläisten pukeutumisesta. Työvaatteet ovat

¹³⁹ Duchartre 1966, 42.

¹⁴⁰ Rudlin & Crick 2001, 225–227.

¹⁴¹ Bahtin 2002, 68.

käytännöllisiä ja niiden tehtävä on lähinnä suojata työntekijöitä, ei näyttää hyvältä. Karnevalistinen päälaelleen kääntäminen onnistui helposti puvustuksella, oli vain tehtävä työvaatteista kauniita, turhamaisia ja täysin soveltumattomia niiden alkuperäiseen tarkoitukseen. Tämänkaltainen puvustus myös irrottaisi esityksen tehokkaasti realismista, mikä on Dario Fon maailmassa tarkoituksenmukaista.

Commedia dell'arte -seurueet olivat jatkuvasti kiertueella. Kaikissa paikoissa ei ollut teatteritilaa, missä esiintyä, joten seurueet kuljettivat mukanaan vaunua, jossa oli alkeellinen lavastus. Siihen kuului lähinnä esirippu ja taustakankaita. Mukana kulkeva lava takasi myös näkyvyyden esimerkiksi toreilla, sillä lava oli suurin piirtein yleisön silmien korkeudella. Lava oli jaettu etu- ja takanäyttämöihin kankaan avulla. Kankaisiin oli usein maalattu maisema, esimerkiksi tori, taloja, ja katuja. Kyseessä oli sen ajan tyypillinen lavasteratkaisu, eikä siis erityisen merkittävä osa commedia dell'arte.¹⁴² Nykyään näkee harvoin realismisuuteen pyrkiviä taustakankaita, ja sen takia olisi voinut olla hauskaa herätellä henkiin tätäkin perinnettä. Katsomon nostaminen katsojien silmien korkeudelle on hankalaa, mutta nouseva katsomo ajanee saman asian. Lavastuksenkin olisi voinut ajatella yhdistelmäksi commedia dell'arte (taustakangas), karnevalismia (parodinen maisema) ja Dario Fota (ei-realismus). Kirkkaiden, selkeiden värien käyttö irrotti jo commedia dell'arte -esitykset arjesta,¹⁴³ ja ne sopivat myös karnevaalin iloiseen, arjen nurin päin kääntävään olemukseen.

3.5 Valmis esitys

Karnevaalitorimme piti alunperin syntyä kolmelle seinälle jaetun katsomon keskelle, mutta kokeiltuamme tätä lavastajien kanssa huomasimme, että se vaikuttaa lähinnä näyttelijöiden asemointiin, ei juurikaan muuhun. Päädyimme perinteiseen, selkeästi katsojat ja esiintyjät erottavaan katsomoratkaisuun. Kiinteitä

¹⁴² Duchartre 1966, 57–58.

¹⁴³ Salervo s.a., 82.

lavaste-elementtejä lavalla on vain yksi: vanerille maalattu, kauhuelokuvan henkeä tavoitteleva ivamukaelma tämän päivän tehdasmaisemasta.

Karnevalismin hengessä siirsin siis esityksen tapahtumaan täällä ja tänään. Näytelmässä vallattava tehdas oli ”Stora Metso Kymmene-Realin Turun tehdas”, joka oli päätetty lakkauttaa. Suomensimme yhdessä näyttelijöiden kanssa myös roolihenkilöiden nimet: Angelasta tuli Ansku, Robertosta naisnäyttelijän mukaan Ritu, Menicosta Maukka ja niin edelleen. Nixonin olkinuken polttamisen sijaan viittasimme Perloksen ja Leafin työntekijöiden mielenilmauksiin ja lennätinlaitteen sijaan puhuimme digiboksista. Nykyisen työelämän liioittelu varttitalouksineen ei kuitenkaan tuntunut tarpeelliselta, sillä harjoitusvaiheessa alkoi tuntua siltä, että mitä tahansa keksisimme, emme koskaan pääsisi päivän taloussivujen tasolle.

Roolit jakoutuivat kymmenen esiintyjän kesken lopulta täysin matemaattisista syistä, ei siis illusion ylläpitämiseksi tai säästyksen takia. Komisarion esittäjän piti esittää myös muun muassa sieluja metsästävää lintua ja kansanedustajaa, sillä alkuperäistekstissä lavalla on useasti kymmenen henkilöä. Ratkaisin asian siten, että komisario päättää ryhtyä auttamaan työläisiä. Commedia dell’arten käyttö taas ei ollutkaan niin yksinkertaista kuin olin ajatellut, sillä yllättäen se vaikutti illusion luomiseen: koska yksi näyttelijä esittää useampaa kuin yhtä roolia, piti ratkaista, onko commedia dell’arten pohjautuva hahmo näyttelijän ”oma” olemus vai vain tapa tehdä yksi, tietty rooli. Halusin aluksi, että huolella harjoiteltu hahmo säilyisi mahdollisimman pitkään, aina loppukohtauksen naamioiden riisumiseen saakka. Esimerkiksi juuri komisarion esittäjä esittäisi siis kaikki roolinsa Capitano-hahmon kautta, mikä väistämättä tukisi illuusiota, sillä väittäisimme, että kyseessä on komisario, ei näyttelijä, joka esittää roolinsa tällä tavalla. Lopulta päädyimme luopumaan commedia dell’arte -esikuvien luonteenpiirteistä ja keksimme sen sijaan jokaiselle roolihaahmolle oman luonteenpiirteen, jota sitten liioittelimme. Tämä ratkaisu tukee näytelmän työläisnäkökulmaa: alussa työläiset esitetään melko realistisina, ja vasta kun he ryhtyvät esittämään hautajaisia, he omaksuvat

commedia dell'arten tyyllisen näyttelijäntyön ja alkavat esittää liioiteltuja ivamukaelmia poliiseista, pomon rakastajattarista, papeista ja niin edelleen.

Tarpeeton alastomuus, niin hauskalta kuin se ennakkosuunnitteluvaiheessa tuntuikin, alkoi harjoituskaudella tuntua nimenomaan tarpeettomalta. Saimme silti korostettua näytelmän groteskeja elementtejä esimerkiksi rakentamalla piereskelyn ympärille mittavan, äänitehosteilla rytmitetyn koreografian sekä liittämällä erään kohtauksen taustalle pomon ruumiillisuuden korostamista ja pilkkaamista. Näyttelijät suunnittelivat pareittain lazzi-henkisiä pomonpilkkaustemppeja, ja näitä toteutetaan samalla kun professori etsii pomolle uutta sydäntä. Myös teatterillista rehabilitaatiota saimme mukaan käyttämällä varta vasten sävelletyn musiikin lisäksi puhkikuluneita klassisen musiikin helmiä, Albinonin *Adagiota* ja Orffin *Carmina Buranaa*, joita vakavasti otettavissa esityksissä ei ole enää vuosikausiin voinut käyttää niiden kliseisyyden takia. Samoin hartaasti harjoittelemamme ja harjoittamamme ylinäyttelemisen on äärimmäisen aliarvostettua tällä hetkellä.

Puvustus myötäilee commedia dell'arte -esikuvia, mutta melko viitteellisesti. Aluksi työläiset ja komisario ovat mustissa perusasuisissa, mutta kun he alkavat esittää hautajaisia, he pukevat ylleen liioittelevat, luonteita korostavat roolivaatteet. Pomon leskeä esittävä työläinen siis pukeutuu näyttävästi koruihin, pappi verhoaa itsensä uskonnollisilla symboleilla ja niin edelleen. Alkuperäisen ajatukseni mukaisia tyylieltyjä, koristeellisia työläisvaatteitakin esityksen puvustajat toteuttivat hautajaisissa työläisiä esittävien työläisten kohdalla. Naamioiden käytön sijaan päädyimme maskeeraamaan näyttelijät voimakkaasti, jälleen esikuvat huomioiden mutta kuitenkin modernisti. Suurin syy naamioiden poisjättämiseen oli harjoitusajalla tehdyt commedia dell'arte -harjoitteet, joiden tavoitteena oli kasvojen tunnelmaisun elävöittäminen, emme tahtoneet peittää tämän harjoittelun tuloksia naamioiden taakse.

Esitys alkaa pimeydestä ja jatkuu ensimmäisen kohtauksen ajan siten, ettei näyttelijöitä vielä näy, vain heidän täysin realistisen kuuloinen puheensa kuuluu.

Vasta kolmannessa kohtauksessa räikeästi maskeeratut, mutta yhä realistisesti näyttävät näyttelijät tulevat näkyviin. Tuntui karnevalismin henkeen sopivalta tuoda näyttämölle tämänkaltaisia vastakohtaisuuksia, ristiriitoja ja kärjistyksiä. Myöhemmin esityksessä on useita hetkiä, joista on vaikea sanoa, onko niiden tarkoitus naurattaa vai itkettää tai onko ne tehty tosissaan vai huumorilla: rajapintojen hämärtäminen tuntui ainoalta mutta toimivalta keinolta tuoda karnevalistista ambivalenssia näyttämölle.

Näytelmän loppua lukuun ottamatta karnevalismin ja commedia dell'arten korostaminen ei vaikuttanut merkittävästi alkuperäisen näytelmätekstin kulkuun. Valittu ohjaustapa nosti tiettyjä asioita esiin toisten kustannuksella, mutta niin tapahtuu aina, minkä tahansa näkökulman ohjaukseen sitten valitseekaan. Loppukohtauksen muuttamiseenkaan eivät vaikuttaneet niinkään valitut tyylielementit vaan lähinnä kaksi asiaa: elävän lampaan näyttämölle tuomisen hankaluus pienillä resursseilla sekä se, että kohtausta sellaisenaan on auttamattomasti vanhentunut. Alkuperäisessä tekstissä näyttelijät riisuvat naamionsa ja tappelevat siitä, tapetaanko näyttämöllä lammas vai keskustellaanko vaan. Kyseinen keino, roolien riisuminen katsojien silmien edessä ja muka-todellinen riitely tuntui heti ensimmäisissä näyttämöharjoituksissa useaan kertaan nähdyltä ja tehottomalta. Toisaalta myös Fon huolenaihe, työläisten vaaralliset työolot tehtaissa, ei ole nyky-Suomessa niin suuri uhka kuin jatkuvaan kasvuun tähtäävän markkinatalouden jalkoihin jäävät työpaikat. Siinä missä Fo siis rinnasti tapaturmaisesti kuolevan työläisen uhrattavaan lampaaseen, me päädyimme vertaamaan ristillä riippuvaa työläistä koiraan. Jätimme pois kaiken muka-spontaanin ja päätimme näytelmän tilanteeseen, jossa tilastojenkorjaajaryhmä on tappamassa työläistä ja yksi näyttelijöistä on leikkaamassa lelukoiran kurkkua auki: *Carmina Buranan* soidessa näyttelijät yksinkertaisesti pysähtyvät paikoilleen ja valot sammuvat.

3.5.1 Todellisuuden irvikuva

Työnantajan hautajaisia, kuten useimpia Dario Fon näytelmiä, ei voi täysin ymmärtää tuntematta keskiaikaista karnevaaliperinnettä ja commedia dell'arten näyttelijäntyötä. Näiden yhdistäminen Fon tekstiin käytännössä tuntui koko ajan oikealta ratkaisulta ja siltä, että olin ymmärtänyt näytelmän sanoman, tyyllilajin ja tarkoituksen oikein. Valittu tyyllilaji ei asettunut missään vaiheessa tekstiä vastaan vaan mitä karnevalistisempaan ja liioittelevampaan ilmaisuun näyttelijät ylsivät, sitä paremmin Fon teksti perusteli itsensä.

Työelämä-ohjaustrilogian muut tavoitteet olivat tutkia, ymmärtää ja mahdollisesti jopa parantaa työelämää sekä tehdä perinteiden kunnioittamisesta huolimatta omannäköisiä ja ajankohtaisia esityksiä. Näytelmän ajankohtaisuus yllätti itsenikin. Kun aloin suunnitella Työelämä-trilogiaa vuonna 2007 vuoden 2009 taloudellisesta tilanteesta saattoi esittää vain varovaisia arvailuja, ja vielä syksyllä 2008, kun aloitin *Työnantajan hautajaisten* ennakkosuunnittelun, puheet taantumasta olivat hyvin varovaisia. Varsinaisesti valittu tyyllilaji ei siis tukenut tekstin ajankohtaisuutta: ajankohtainen todellisuus sen sijaan tuki merkittävästi. ”Omannäköinen” esityksestä kuitenkin tuli, sillä vaikka tyyllilajit ovat lähtöisin keskiajalta, niiden toteuttaminen näyttämöllä tänä päivänä tuntui tuoreelta.

Työnantajan hautajaisia ja tätä tutkimusta tehdessäni pyrin tutkimaan työelämää teoriatextien avulla, mutta monesti huomioni suuntautui ainoastaan työelämän taiteelliseen näyttämöllistämiseen. En siis voi väittää ymmärtäväni työelämää sen paremmin kuin ennenkään. Kuitenkin karnevalismia ja commedia dell'arte pohtiessani ymmärsin, että en välttämättä edes halua ymmärtää esimerkiksi sitä, miksi yritysten on pyrittävä jatkuvaan kasvuun. Tärkeämpää kuin ymmärtää onkin kyseenalaistaa työelämän itsestäänselvyksiä esimerkiksi juuri karnevalistisen liioittelun ja arjen kääntöpuolen esittelyn kautta. *Työnantajan hautajaiset* ei näin ollen suoranaisesti paranna työelämää, mutta se tarjoaa meille lamautusten keskellä eläville mahdollisuuden nähdä maailma toisenlaisena ja elämä

karnevalistisessa leikkimuodossa, todellisuuden irvikuvana. Tavallaan kyse on siis Brechtin kellolaitevertauksesta, mutta vähän pidemmälle vietyä.

4 ERNST TOLLER: *KONEITTEN MURSKAAJAT* JA EKSPRESSIONISTINEN TEATTERI

4.1 Kohti trilogian päätösosaa

Trilogian toisen osan ja päätösosan väliin jäi yli puolitoista vuotta. Taloudellinen tilanne Suomessa oli mielenkiintoinen: taantuman taittumisesta ja nousukauden alkamisesta puhuttiin kyllä, mutta samaan aikaan joukkoirtisanomiset jatkuivat. Taloussivujen suru-uutiset olivat myös arkipäiväistyneet entisestään, joten Brechtin kellolaitetempua tarvittiin yhä.

4.1.1 Ekspressionismin juuret

1900-luku oli maailmansotineen, vallankumouksineen ja pörssiromahduksineen tuhoisa ja väkivaltainen vuosisata, joka teatterin näkökulmasta toi mukanaan tyyllisesti hyvinkin erilaisia tapoja yrittää selvittää todellisen elämän tarjoamista hirvittävästä aiheista. 1900-luvun alun melodraamat, farssit ja musiikkikomedit eivät muutenkaan enää riittäneet kaikille katsojille mykkäelokuvan ja pienteattereiden tultua kilpailemaan katsojista.¹⁴⁴ Ekspressionismin lisäksi toista maailmansotaa edeltänyt aika synnytti taidemaailmaan esimerkiksi dadaismin, surrealismin, eepin teatterin, Venäläisen konstruktivismin ja sosialistisen realismin.¹⁴⁵

Walter H. Sokelin mukaan sanaa ekspressionismi käytettiin ensimmäisen kerran vuonna 1901 Pariisissa impressionististen kuvataiteilijoiden toimesta.¹⁴⁶ Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Paul Cézanne ja Henri Matisse kokivat, ettei impressionismi enää riitä tunne-elämysten ilmaisemiseen. Vuonna 1905 järjestettiin uutta näkemystä toteuttava näyttely ja ryhmä sai nimen *Les Fauves*, villipedot, eli fauvistit. Jo 1890-luvulla symbolistit olivat tietoisesti irtautuneet realismista: alun

¹⁴⁴ Wickham 1992, 226.

¹⁴⁵ Wickham 1992, 227.

¹⁴⁶ Sokel 1959, 1.

perin kyse oli siis puhtaasti taiteen, ei yhteiskunnan uudistamisesta.¹⁴⁷

Glynne Wickhamin *Teatterihistorian* mukaan taas ekspressionismin juuret ovat 1880-luvulla vaikuttaneissa ranskalaisissa runoilijoissa (Rimbaud, Mallarmé), jotka pyrkivät välittämään taiteen avulla konkreettisen maailman ulkopuolella olevan mystisen, itse luomansa maailman. He uskoivat myös, että esimerkiksi heidän ihailemansa Wagnerin musiikin heissä herättämä sisäinen reaktio oli mahdollista siirtää mielle yhtymien kautta esimerkiksi juuri runouden avulla jollekulle toiselle ja vieläpä siten, että tilaa jäi vastaanottajan itselleen ominaisille reaktioille.¹⁴⁸ Kymmenen vuotta myöhemmin belgialaisten näytelmäkirjailijoiden (Maurice Maeterlinck, Emile Verhaeren) omaksuma symbolistinen ajattelu levisi saksalaiseen teatteriin runouden, kirjallisuuden ja Frank Wedekindin näytelmien kautta. Sitä kautta symbolismi saavutti englanninkielisen maailman ja lopulta 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa esimerkiksi Ibsenin ja Strindbergin. Tässä vaiheessa symbolismiin alkoi liittyä Freudin ajatuksia unista ja alitajunnasta, ja taiteilijat alkoivat siirtyä ulkoisen maailman kuvaamisesta sisäisen maailman kuvaamiseen, ekspressionismiin.¹⁴⁹

Teatteri oli saatava myös visuaalisesti näyttämään siltä, mistä uudet draamatekstit kertoivat. Lavastaja Gordon Craig otti lavastuksiinsa vaikutteita kubismista ja oli ensimmäisiä viitteellisen lavastuksen käyttäjiä. Adolphe Appia teki valaisukokeiluja valon ja voimakkaiden varjojen kanssa. Samaan aikaan kuvataiteessa ranskalaiset fauvistit vapauttivat värienkäytön realismista ja teatteripuvustus seurasi perässä: lavastus ja puvustus alettiin pikkuhiljaa nähdä dekoratiivisina elementteinä.¹⁵⁰ Taidemaalari-näytelmäkirjailija Oskar Kokoscha tuli tunnetuksi painajaismaisilla näytelmillä ja samaan aikaan, 1910-luvun loppupuolella, Ernst Toller vastaavasti poliittisemmilla näytelmillään. Näinä aikoina alkunsa saanut saksalainen ekspressionismi sai vaikutteita myös

¹⁴⁷ Orsmaa 1976, 17.

¹⁴⁸ Wickham 1992, 228.

¹⁴⁹ Wickham 1992, 228–229.

¹⁵⁰ Wickham 1992, 229.

venäläisestä formalismista ja italialaisesta futurismista.¹⁵¹ Wickham soveltaa formalismin ja futurismin keskeistä ajatusta teatteriin kirjoittamalla, että näyttämö on taiteellisen johtajan alaisuudessa toimiva, näyttelijöitä varten tehty kone. Nykyisenkaltainen teatteriohjaajan ammatti juontaa siis juurensa ekspressionisminkin syntyhetkiin; Gordon Craig oli visioinut taiteellista johtajuutta jo ennen ensimmäistä maailmansotaa.¹⁵² Ensimmäisen maailmansodan loppumiseen mennessä ajan, paikan ja toiminnan ykseydet oli yleisesti hylätty ja vain kaupallisesti suuntautuneet konservatiivit enää noudattivat niitä.¹⁵³

4.1.2 Ekspressionismi-käsite tässä yhteydessä

The Drama Review:n ekspressionismin erikoisnumero vuodelta 1975 erottaa historiallisen ekspressionistisen liikkeen ekspressionismista, jota voidaan löytää erilaisista yhteyksistä ilman taiteilijan nimenomaista pyrkimystä ekspressionismiin. Toisaalta lehden esipuheen mukaan saksalaiset ekspressionistitkaan eivät itse kutsuneet itseään ekspressionisteiksi, vaan nimen antoivat myöhemmät tutkijat ja kriitikot. Vaikka kaikki taide voidaankin käsittää jossain määrin ekspressionistiseksi, ekspressionistiseksi taiteeksi käsitetään useimmiten voimakkaita ja äärimmäisiä tunteita mahdollisimman suoralla, voimakkaalla ja äärimmäisellä tavalla kuvaava taide.¹⁵⁴ Itse tutkin kuitenkin nimenomaan historiallista saksalaista 1920-luvun ekspressionismia, koska Ernst Toller lukeutuu (näin jälkipolvien näkökulmasta) historialliseen saksalaiseen 1920-luvun ekspressionistiseen liikkeeseen.

Samassa lehdessä Mel Gordon kirjoittaa saksalaista ekspressionistista näyttelijäntyötä kuvaavassa artikkelissaan, että ekspressionismi, kuten muutkin avantgardistiset liikkeet, oli sekä kirjallinen että näyttämöllinen tyyli. Vaikka ne kehittyivätkin erillään toisistaan, eri ihmisten toimesta ja eri aikaan, niitä yhdistää

¹⁵¹ Wickham 1992, 229.

¹⁵² Wickham 1992, 230.

¹⁵³ Wickham 1992, 230.

¹⁵⁴ Kirby 1975, 3.

samankaltainen filosofinen perusta.¹⁵⁵ Sokel mainitsee (kirjallisen) ekspressionismin tavoitteeksi tavoittaa Edvard Munchin *Huudon* aikaansaama vaikutus.¹⁵⁶ Vaikka Toller siis edustaakin kirjallista ekspressionismia, olin kuitenkin kiinnostunut myös historiallisesta saksalaisesta ekspressionismista näyttämöllä, sillä tarvitsin konkreettista tietoa siitä, miten 1920-luvulla tavoiteltiin *Huudon* tunnelmia.

Sokelkin jakaa saksalaisen ekspressionistit kahtia, toisaalla ovat kansainväliseen modernistiseen taidesuuntaan liittyneet taiteilijat, jotka olivat kiinnostuneita taiteen uudistamisesta ja toisaalla ne ekspressionistit, joilla oli poliittinen agenda. Toller kuuluu jälkimmäisen ryhmän merkittävimpiin edustajiin.¹⁵⁷ Ekspressionistinen vallankumous oli silti enemmän henkistä kuin poliittista, kirjoittaa J.M. Ritchie; yhtä kaikki ekspressionistit kuitenkin uskoivat, että maailma oli muutettavissa. Kun siis käytän tästä eteenpäin käsitettä ekspressionismi, tarkoitan historiallista (noin vuosien 1910 – 1925¹⁵⁸ välistä) saksalaista ekspressionismia, joka voi olla näyttämöllistä tai kirjallista mutta aina poliittista.

4.1.3 Saksalaisen ekspressionismin erityispiirteet

Sokelin mukaan saksalaisen ekspressionismin voi kiteyttää saksan kielen sanaan *Dämmerung*, joka tarkoittaa sekä illan pimenemistä että aamun sarastusta; saksalaiselle ekspressionismille oli tyypillistä kuvata niin äärimmäistä optimismia kuin äärimmäistä pessimismiäkin. Toinen nimenomaan saksalainen ekspressionismin piirre on hänen mukaansa väkivaltaisesti esitetty sukupolvien välinen kiulu.¹⁵⁹ Kaikki saksalainen ekspressionismi on J.L.Styanin mukaan lähtöisin auktoriteettikapinasta perhettä, yhteisöä ja sosiaalista järjestystä vastaan. Myöhemmin protestin kohteeksi tulivat myös teollistuva yhteiskunta ja koneistuva

¹⁵⁵ Gordon 1975, 34.

¹⁵⁶ Sokel 1959, 4.

¹⁵⁷ Sokel 1959, 3.

¹⁵⁸ Gordon 1975, 35.

¹⁵⁹ Sokel 1959, 2.

elämänmuoto. Nietzscheä mukaillen ekspressionismi ihanoi luovaa yksilöä. Ensimmäinen maailmansota massamurhineen vei ekspressionismin entistä radikaalimpaan ja marxilaisempaan suuntaan.¹⁶⁰

Ekspressionistinen teatteri oli alunperin unenomaista ja painajaismaista. Tämä tunnelma saatiin aikaan epärealistisilla valoilla, varjoilla ja vääristyneillä näyttämökuvilla, jotka välttivät realismia ja saattoivat koostua oudoista muodoista, kirkkaista väreistä tai yksinkertaistetuista, näytelmän teemaa tukevista kuvista. Puheessa käytettiin ylipitkiä taukoja korostamassa unenkaltaisuutta. Näytelmien rakenne oli episodimainen ja toisin kuin aiemmassa draamassa, ne eivät olleet konfliktikeskeisiä vaan koostuivat sarjasta draamallisia julkilausumia tai mielenilmauksia. (Brecht oli siis velkaa myös ekspressionismille, vaikka hänen episodimaiset julkilausumansa olivatkin suunnattu katsojan äylle, eivät tunteille.)¹⁶¹ Draaman henkilöhahmot eivät enää olleet yksilöitä vaan Venäjän formalistien tai keskiaikaisten moraliteettien tapaan kirjailijat pelkistivät ne ”tiettyä näkökantaa edustaviksi abstrakteiksi henkilöitymiksi” Roolit olivat siis enemmän symboleita kuin ihmisiä.¹⁶²

Saksalainen näyttämöekspressionismi ja elokuva hyödynsivät toisiaan runsaasti 1920-luvulla. Elokuva *Das Cabinet des Dr. Caligari* vuodelta 1920 oli yksi tärkeimmistä teatterin hyödyntämistä esikuvista, sieltä oli peräisin esimerkiksi liikkuva valonheitin, jolla teatteriohjaaja saattoi ohjailla katsojien huomion kohdetta elokuvaohjaajan tavoin.¹⁶³ Se perustui Mary Shelleyyn *Frankensteinin* tyyliseen kertomukseen ja sisälsi sadomasokistisia piirteitä ja makaabereja kuvia.¹⁶⁴ Peter von Baghin mukaan se edustaa ”rautalangasta väännettyä ilmaisu”, jossa niin varjot kuin sieluntilatkin on maalattu seinille.¹⁶⁵ Elokuva on hyvin teatterillinen:

¹⁶⁰ Styan 1981, 3–4.

¹⁶¹ Styan 1981, 4.

¹⁶² Wickham 1992, 231.

¹⁶³ Cardullo 2001, 3.

¹⁶⁴ Wickham 1992, 230.

¹⁶⁵ Von Bagh 2009, 191.

lavastus on selvästi lavastettu, unenomainen ja vääristynyt. Varsinkin kohtausten vaihtuessa spottivalo ohjaa katsojan katsetta. Varjot ovat suuressa roolissa, esimerkiksi yöllinen murhakohtaus on toteutettu siten, että murhaajasta nähdään pelkkä hirvittävä varjo. Näyttelijäntyö on tunnepitoista ja erityisesti äärimmilleen avatut silmät luovat kauhutunnelmaa.

4.1.4 Ekspressionistinen draama

Cristopher Innes vertaa ekspressionistista draamaa fauvistien maalauksiin. Ne molemmat olivat tulos vapaasta assosiaatiosta ja täten ne syrjäyttivät loogisen järjestyksen ja todellisuuden jäljittelyn. Kummassakaan ei noudatettu teoksen sisäistä, autonomista rakennetta vaan rakenteen ja muodon määräisivät ulkoiset seikat. Draama ei muodostanut selkeitä jatkumoa vaan ajan ja paikan sijaan teokset olivat abstrakteja ja siten yleismaailmallisia ja ajattomia.¹⁶⁶

Ekspressionistiselle draamalle olivat painajaismaisen tunnelman lisäksi tyypillisiä episodimainen rakenne, taukojen ja hiljaisuuden käyttö puheen rytmittäjänä sekä riippumattomuus juonesta. Ekspressionismi hylkäsi draamallisen konfliktin ja esitteli usein sarjan itsenäisiä väitteitä. Usein roolihenkilöillä ei ollut nimiä, vaan ne olivat stereotyyppisiä ja karikatyyrejä, eivät yksilöitä. ”Isä” ja ”Työmies” edustivat ihmisryhmää tai asennetta. Dialogi ei jäljitellyt keskustelua vaan oli runollista tai lyhyttä, nopeaa ja sähkönomaista. Sanojen ei ollut tarkoitus johdatella toimintaa vaan sellaisinaan saada vastakaikua katsojissa.¹⁶⁷

Ekspressionistisessä draamassa saattoi esiintyä kontrasteja ja vastapuolia, muttei koskaan todellista konfliktia johtuen sen subjektiivisesta luonteesta. Tyypillinen draamallinen väline ekspressionismissa olikin monologi. Konfliktin puuttuessa tyypillinen kliimaksi oli sisäänpäin kääntynyt, esimerkiksi hetki, jolloin tunne

¹⁶⁶ Innes 1993, 39.

¹⁶⁷ Styan 1981, 4–5.

voimistui kunnes oli sietämätön.¹⁶⁸

Kielen älyllistä merkitystä vähennettiin poistamalla lähes kaikki kieliopilliset rakenteet. Roolihenkilöiden puheesta katosi persoonallisten, psykologisten piirteiden tai toiminnan vaikuttimien esittely. Tästä johtuen roolihenkilöt olivat arkkityypisiä ja karikatyyrimaisia. Kielellinen yksinkertaisuus oli keskeistä myös siksi, että näin voitiin puhutella katsojien yhteisiä, arkijärkeä vaistonvaraisempia tunteita ja taidemuodosta tuli tasa-arvoisempi. Ekspressionistinen draama oli suunnattu kaikkien jakamalle kollektiiviselle alitajunnalle. Sana oli vain sielun väline, jonka tarkoituksena oli viedä taiteilijan subjektiivinen visio mahdollisimman suoraan katsojalle.¹⁶⁹

Vaikka ekspressionismi korvasikin symbolismin tavoin arkipäivän jäljittelyn symbolistisilla kielikuvilla, perinteinen symbolismi oli kuitenkin liian älyllistä ja siten rajoittunutta. Ekspressionistisessa draamassa sanoja tärkeämmiksi nousivatkin tauot, ei-sanalliset ääntelyt ja tunteet, joiden vallassa sanat lausuttiin. Innes vertaa ekspressionistista kommunikaatiota Antonin Artaud'n hieroglyfeihin.¹⁷⁰ Artaud kirjoittaa näyttämöpuhetta koskevassa esseessään vuodelta 1930¹⁷¹, että hän ei halua päästä kokonaan eroon dialogista vaan hän halua antaa sanoille sellaisia merkityksiä, joita niillä on unissa. Hänelle kyse on kyvystä tuottaa ja lukea koodeja: jopa ihmisruumis voidaan nähdä musiikkinuotin tai hieroglyfin kaltaisena merkinä, ilmeisesti siis tasa-arvoisena sanojen kanssa. Artaud tahtoo nähdä näyttämöllä symboleita, jotka ovat välittömästi luettavissa ja ymmärrettävissä.¹⁷² Tavallaan Artaud meni vielä ekspressionistejakin pidemmälle: hän ei ainoastaan hylännyt teatterin intellektuaalista tasoa ja puhutun sanan ylivaltaa koskettaakseen katsojan sisintä; hän tahtoi lisäksi jättää sinne lähtemättömän arven väkivaltaisilla

¹⁶⁸ Innes 1993, 41.

¹⁶⁹ Innes 1993, 40–41.

¹⁷⁰ Innes 1993, 42.

¹⁷¹ Cardullo 2001, 375.

¹⁷² Artaud 1970, 72.

ja julmilla teatterillisilla kuvillaan.¹⁷³

Yleinen ekspressionistisen näytelmän aihe oli hulluus, mikä johtui pitkälti ekstaattisesta ja riivatun oloisesta näyttelijäntyöstä.¹⁷⁴ Muita tyypillisiä aiheita olivat sota, vallankumous ja uskonto. J. M. Ritchie jakaa kirjassaan *German Expressionist Drama* ekspressionistiset näytelmät viiteen kategoriaan. Ensimmäisenä olivat edelläkävijät kuten Oscar Kokoscha ja Wassily Kandinsky lyhyine, kokeilevine teksteineen. Runollista tyyliä edusti esimerkiksi Reinhard Sorge. Kolme seuraavaa kategoriaa muodostuvat aiheen mukaan: sota, vallankumous sekä ”uskonto ja ekstaasi”. Näistä ryhmistä Ernst Toller kuuluu aiheittensa perusteella vallankumous-ryhmään.¹⁷⁵

Ekspressionistinen ohjaus ja näyttelijäntyö saivat varsinkin ekspressionismin alkuvaiheessa 1917–1921 vaikutteita ekspressionistisen draaman parenteseista, jotka olivat usein yksityiskohtaisia ohjeita koskien esiintyjien liikkeitä ja ääntä. Niissä kehoitettiin esimerkiksi hengittämään raskaasti, nostamaan työläästi päätä, nousemaan hitaasti, vajoamaan transsiin, nostamaan kädet ilmaan ja purskahtamaan yhteiseen valitukseen.¹⁷⁶ Hyvä esimerkki ekspressionistisesta näyttämöohjeesta löytyy myös Tollerin *Hinkemanista*, jossa päähenkilö Hinkemania kuvaillaan ensimmäisessä kohtauksessa seuraavasti: ”Hinkeman ei puhu sujuvasti tai mahtipontisesti. Hänen puheessaan on ilmaisun painokkuutta, alkuvoimaisen sielun kumua.”¹⁷⁷

4.1.5 Ernst Toller

Ernst Tolleria (1893–1939)¹⁷⁸ pidetään ekspressionistisen draaman poliittisimpana

¹⁷³ Cardullo 2001, 375.

¹⁷⁴ Innes 1993, 46.

¹⁷⁵ Ritchie 1976, 5.

¹⁷⁶ Gordon 1975, 37.

¹⁷⁷ Toller s.a., 1.

¹⁷⁸ Wickham 1992, 229.

edustajana¹⁷⁹, joka istui suurimman osan ekspressionismin kultakaudesta vankilassa, syynä hänen aktiivinen osallisuutensa Baijerin sosialistiseen vallankumoukseen.¹⁸⁰ Hän kävi läpi muutoksen isänmaallisesta sotilaasta pasifistiseksi sosialistiksi, ja tämä näkyi hänen näytelmätuotannossaan.¹⁸¹ Toller osallistui sotaan vapaaehtoisena, mutta kahden vuoden palveluksen jälkeen hänen hermonsa eivät enää kestäneet jatkuvaa ihmisten teurastusta.¹⁸² Kommunistisen Spartakistiryhmän Rosa Luxemburgin ja Karl Liebknechtin murha vuonna 1919¹⁸³ sai Tollerin lyhyeksi ajaksi hyväksymään aseellisen väkivallan, jonka tavoitteena oli sosialismi. Pian hän kuitenkin taas vastusti vallankumouksellisten (joihin itsekin kuului) attentaatteja, mutta silti hän joutui ensimmäisten punakaartilaiden joukossa vankilaan viideksi vuodeksi. Tuona aikana hän kirjoitti merkittävimmät näytelmänsä kuten *Koneitten murskaajat*, *Hinkemann* ja *Masse-Mensch*.¹⁸⁴

Georg Kaiserin ohella Toller oli kirjailija, jonka ansiosta saksalainen ekspressionismi tuli kansainvälisesti tunnetuksi. Styan kuvailee Tolleria yhtä pessimistiseksi kuin Kaiser, mutta uskonnollisesti värittyneemmäksi.¹⁸⁵ Tollerin aiheena olivat omaelämäkerrallisten aineiden lisäksi koko ihmiskunnan tila ja yleinen inhimillinen kärsimys, jotka herättivät runsaasti vastakaikua ensimmäisen maailmansodan jälkeisessä tilanteessa.¹⁸⁶

Tollerin näytelmä *Masse-Mensch* vuodelta 1920 oli historiallinen kahdessakin mielessä. Ensinnäkin se oli näytelmä, joka teki ekspressionismista maailmanlaajuisen ilmiön, sitä käännettiin useille eri kielille ja esitettiin runsaasti. Toisekseen se toi näyttämölle uuden luokan, proletariaatin. Vaikka aiemminkin oli nähnyt proletariaattia kuvaavia näytelmiä, *Masse-Mensch* teki sen uudella tavalla.

¹⁷⁹ Kuhns 1997, 18.

¹⁸⁰ Kuhns 1997, 142.

¹⁸¹ Paavolainen 2005, 160.

¹⁸² Ritchie 1976, 108.

¹⁸³ Facta Tietosanakirja 2006, 449.

¹⁸⁴ Orsmaa 1976, 35–36.

¹⁸⁵ Styan 1981, 55.

¹⁸⁶ Styan 1981, 56.

Aiemmin proletariaatin edustajat nähtiin näyttämöllä liikuttavan sympaattisina, vähän yksinkertaisina mutta urheina kärsijöinä. Toller esitteli näytelmissään uuden, aktiivisen ja tiedostavan luokan, joka oli valmis taisteluun ja vallankumoukseen paremman yhteiskunnan puolesta ja teki siten teatterista poliittisen keskustelun vaikuttajan. Vuonna 1933 Adolf Hitler määräsi kaikki Tollerin teokset poltettaviksi. Huolimatta joistakin epäloogisuuksista Toller oli edellä aikaansa ja avasi tien tulevaisuuden poliittiselle teatterille, muiden muassa Brechtille.¹⁸⁷ Tollerin kuolema oli traaginen, hän tappoi itsensä newyorkilaisessa hotellissa vuonna 1939.¹⁸⁸

4.1.6 Koneitten murskaajat

Työelämä-trilogian päättävässä, Jouko Turkan suomentamassa näytelmässä käsitellään työelämän muuttumista ja ihmisen jäämistä näiden muutosten jalkoihin. Näytelmän tapahtumat sijoittuvat Kehruu-Jennyn aikaiseen Englantiin, jossa koneellistuminen teki entisestä työvoimasta tarpeetonta. Koneiden työttömiksi tekemät ihmiset pärjäävät miten kuten kukin tavallaan: äiti joutuu tienamaan “syntisesti”, miehet taas päättävät “tappaa” koneet. Näytelmässä on myös brechtiläinen sivujuoni työväen joukkojen yhtenäisyyden tärkeydestä, ja lopulta näytelmä saa hyvin lysistratemaisen käänteen, kun naiset uhkaavat tehdä miesten työt puolella palkalla, elleivät olot parane. Koneita puolustavat työnantajatahot taas vetoavat mihin ikinä pystyvät: eräskin lupaa ottaa jopa 3-vuotiaita lapsia töihin, koska koneiden ansiosta työ on niin paljon kevyempää. (Tarkempi juonikuvaus liitteenä.) *Koneitten murskaajat* kantaesitettiin Berliinissä vuonna 1921.¹⁸⁹

Koneitten murskaajat oli mielestäni täydellinen allegoria nykypäivän työelämälle. Koneellistuminen oli teollisen vallankumouksen jalkoihin jääneille sitä, mitä saneeraukset, kvartaalit ja jatkuvaan voittojen kasvattamiseen pyrkiminen ovat nykypäivän työläisille, ja näytelmän Kehruu-Jenny vastaa nykypäivän trendiä siirtää kaikki tuotanto niin sanottuihin halvan työvoiman maihin.

¹⁸⁷ Ritchie 1976, 110–112.

¹⁸⁸ Willett 1988, 6.

¹⁸⁹ Wickham 1992, 231.

Koneitten murskaajat ei ole tyypillinen ekspressionistinen näytelmä, koska se on tietoisesti abstraktin yleistyksen sijaan melko realistinen. Näytelmän aihe on historiallinen, se kertoo 1700-luvun englantilaisista työläisistä, luddiiteista, jotka lakkoilivat esimerkiksi kutomakoneiden aiheuttaman työttömyyden takia.¹⁹⁰

4.1.7 Ekspressionismi Suomessa

Kansainvälisillä vaikutteilla oli merkittävä osa suomalaisessa 1920-luvun teatterissa. Vaikutteita saatiin erityisesti saksalaisesta ekspressionismista.¹⁹¹ Verisen kansalaissodan jälkeinen Suomi oli monella tavalla Saksan kaltainen ja esimerkiksi juuri *Koneitten murskaajien* epäonnistuneen vallankumouksen kuvaus sai vastakaikua Suomessa erityisesti työväenteattereissa.¹⁹² Orsmaan mukaan suomalaisen teatterin kiinnostus ekspressionismiin oli kuitenkin luonteeltaan ensisijaisesti taiteellinen, ei poliittinen. Silti saksalaisen ekspressionismin vaikutus oli olennainen osa suomalaisten työväenkulttuurin kehitystä: näytelmien aiheet käsittelivät yhteiskunnallisia ongelmia usein sosialistisesta näkökulmasta.¹⁹³ Ekspressionismin suuri suosio Suomessa perustui pitkälti valkoisen Suomen tukahtuneen henkisen ilmapiirin tuulettamiseen: huolimatta historiallisista ja yhteiskunnallisista eroista Suomen ja Saksan välillä saksalaiset protestinäytelmät koettiin muotonsa ja ideologiansa puolesta Suomessakin ajankohtaisiksi ja koskettaviksi.¹⁹⁴

Vuonna 1922 toteutettiin merkittävä opintomatka Berliiniin: muiden muassa ohjaaja Kosti Elo ja silloinen kriitikko Eino Salmelainen näkivät esimerkiksi Max Reinhardtin ohjaaman *Koneitten murskaajat* ja vaikuttuivat kovasti näkemästään. He ihailivat ekspressionistisen tyylin tyylyttelyä, rytmisesti tarkkoja

¹⁹⁰ Orsmaa 1976, 36.

¹⁹¹ Orsmaa 1976, 8.

¹⁹² Paavolainen 2005, 166.

¹⁹³ Orsmaa 1976, 55.

¹⁹⁴ Orsmaa 1976, 56.

joukkokohtauksia, puhekuoroja, värejä ja viitteellistä visuaalisuutta sekä tunneilmaisun voimakkuutta. *Koneitten murskaajat* suomennettiin pikavauhtia ja uudet ilmaisulliset keinot sekä muutkin ajankohtaiset näytelmät löysivät tiensä Suomeen.¹⁹⁵

Ekspressionistista draamaa paitsi esitettiin myös kirjoitettiin Suomessakin. Kirjailijat Lauri Haarla ja Hagar Olsson saivat vaikutteita Saksasta ja Strindbergiltä mutta jossain määrin myös kotimaisilta runoilijoilta Eino Leinolta ja Larin-Kyöstiltä, jotka olivat kirjoittaneet vuosina 1905–1912 näytelmiä, joita ei voitu lokeroida sen ajan valtasuuntauksiin naturalismiin tai uusromantiikkaan.¹⁹⁶ Hagar Olsson ihaili Georg Kaiseria ja Ernst Tolleria, ja hän kirjoittikin suomalaisen ekspressionismin yhteiskuntatietoisimman näytelmän *S.O.S* vuonna 1928.¹⁹⁷ Näytelmä vastustaa kemiallista sodankäyntiä ja siinä voi nähdä Tollerin *Masse-Menschin* vaikutuksen erityisesti simultaanikohtauksessa, jossa toisaalla Kansainliiton jäsenet neuvottelevat, toisaalla työläiset osoittavat mieltään ja samalla mies työskentelee laboratoriossa ja kaiken taustalla välkkyvät valokirjaimin sanat *Pan Europa, Moskva ja USA*.¹⁹⁸

Teatterin tiedotuskeskuksen *Ilona*-tietokannan mukaan *Koneitten murskaajia* on esitetty Suomessa kahdeksan kertaa, joista seitsemän vuosina 1923–1934. Viimeisin merkintä on vuodelta 1987, jolloin näytelmää esitettiin Savonlinnan kaupunginteatterissa.¹⁹⁹ Tuntuu merkilliseltä, ettei esimerkiksi 1990-luvun alun laman aikana työelämää käsittelevää näytelmää esitetty missään. Syitä tähän voin vain arvailla, mutta uskoisin sen ainakin osittain johtuvan siitä, että ekspressionistinen tyyli ei ole 1930-luvun jälkeen ollut kovinkaan muodikasta tai suosittua. Taisto-Bertil Orsmaa on samaa mieltä, hänen mukaansa suomalaisten ekspressionistien draamojen rakenteellisen heikkouden lisäksi juuri

¹⁹⁵ Orsmaa 1976, 71.

¹⁹⁶ Orsmaa 1976, 73.

¹⁹⁷ Orsmaa 1976, 88–89.

¹⁹⁸ Orsmaa 1976, 90–91.

¹⁹⁹ Anon 2010. http://212.213.117.18/default_frameset.asp?CodeLanguage=fi

ekspressionismin epämuodikkuus ja aikaan sidotut aiheet vähensivät niiden suosiota 1920-luvun jälkeen.²⁰⁰

4.1.8 Ekspressionismi tänään

Ensimmäiset ekspressionistiset draamat julkaistiin vuonna 1912. Ensimmäisestä maailmansodasta johtuen ensimmäiset ekspressionistiset näytämöteokset nähtiin vuonna 1917; sensuuri oli sodan aikana voimakasta ja suuri osa tekijöitä oli rintamalla.²⁰¹ Yhteiskunta, joka synnytti ekspressionistisen hätähuudon oli siis täysin toinen kuin tämän päivän hyvinvointi-Suomi.

Saksalainen ekspressionismi oli lyhytaikainen liike. Se oli sisällöltään äärimmäisen idealistinen ja sentimentaalinen, joten sen mahdollisuudet elää Schillerin ja Goethen jälkeisessä teatterissa, jolla oli perinteisesti suuri sosiaalinen merkitys, olivat rajalliset. Toisaalta natsien noustua valtaan ekspressionistinen valtaapitävien vastustus olisi todennäköisesti joka tapauksessa tullut tiensä päähän. Kuitenkin monet ekspressionismin ulkoiset piirteet jäivät elämään esimerkiksi Reinhardtin, Piscatorin ja Brechtin töiden kautta. Styanin mukaan ekspressionismilta riisuttiin sen sentimentaalisuus ja se jäi elämään modernin teatterin välineenä eri ismien palveluksessa.²⁰²

On kuvaavaa, että ekspressionismia käsittelevä osio tutkielmastani sisältää runsaasti lainausmerkkejä. Kuvailemani ekspressionistisen teatterin piirteet ovat mahtipontisia, elämää suurempia ja kuolemanvakavia. On vaikeaa kirjoittaa esimerkiksi sielusta ilman lainausmerkkejä, sillä vaikka ekspressionistiselle teatterille sielun läsnäolo näyttämöllä on tosiasia, nykynäkökulmasta se tuntuu välillä jopa koomiselta. Suurimpia haasteita ekspressionistisen esityksen tekemisessä nykyaikana olikin siis lainausmerkeistä eroon pääseminen; tosissaan tekeminen ja esityksen tuominen nykyaikaan, nykykatsojaa koskettavaksi sen

²⁰⁰ Orsmaa 1976, 96–97.

²⁰¹ Gordon 1975, 34.

²⁰² Styan 1981, 6–7.

sijaan, että se jäisi kuriositeetiksi ja menneiden aikojen irvikuvaksi.

4.1.9 Ekspressionismin ihmiskuva

Poliitikkoihin ja puoluepolitiikkaan pettynyt Saksa tarvitsi uudenlaisia ihanteita, ja ekspressionismin vastaus tähän tarpeeseen oli nietzscheläinen yli-ihminen.²⁰³ Ekspressionistit peräänkuuluttivat Uutta Ihmistä, joka oli älyllisesti ylivoimainen mutta myös kykenevä toimintaan.²⁰⁴ Kuten koko ekspressionismi, myös sen ihmiskuva muutti jatkuvasti muotoaan. Aluksi tavoiteltiin nietzscheläistä auktoriteettien ja porvarillisen elämänmuodon murskaajaa, sodan aikana ihanneihminen oli rauhaa ja ihmiskuntaa rakastava kristitty ja ekspressionismin loppumetreillä tyypilliseksi päähenkilöksi muodostui valistunut sankari, jolla on kaikkea paitsi kyky toimia sosiaalisesti ja/tai politiikassa. Täydellinen esimerkki tällaisesta hahmosta on *Koneitten murskaajien* Jimmy Cobbet.²⁰⁵

Ekspressionismin ihmiskuva on siis pohjimmiltaan periaatteessa positiivinen. Ihminen on syntyjään hyvä, mutta yhteiskunta tuhoaa hänet. Sen sijaan, että ihminen saisi kokea todellisen oman (sisäisen) todellisuutensa, yhteiskunnan instituutiot kuten perhe, valtiovalta, armeija ja liike-elämä ajoivat hänet materialismiin ja masennukseen. Ekspressionisteilla oli tähän vastalääke: vallankumous. Ei välttämättä vanhan hallituksen uudella korvaava vaan mielen vallankumous, jonka tavoitteena on universaali ymmärrys ja rakkaus toisia ihmisiä kohtaan. Tämä mielen vallankumous oli toteutettavissa esimerkiksi unien ja alitajunnan tutkiskelun, raskaan fyysisen toiminnan, hypnoosin tai transsin tai huumeiden avulla.²⁰⁶

4.2 Ekspressionismi käytännössä

²⁰³ Ritchie 1976, 102.

²⁰⁴ Gordon 1975, 35.

²⁰⁵ Gordon 1975, 35.

²⁰⁶ Gordon 1975, 35.

Ekspressionistinen näyttelijäntyö oli tietoista irtautumista stanislavskilaisesta realistisesta näyttelijäntyöstä. Styanin mukaan inhimillistä vaikutelmaa kaihtavaa näyttelemisen näytti ylinäyttelemiseltä tai laajojen ja mekaanisten liikkeiden ansioista nukkemaiselta. Ihmisen jäljittely sellaisenaan oli liian monimutkaista, joten näyttelijän tuli representoida ainoastaan esimerkiksi ajatusta, tunnetta tai kohtaloa.²⁰⁷

Ekspressionistit uskoivat keskiaikaisten mystikkojen tavoin, että vain eräänlaisessa alkukantaisessa tilassa oleva ihminen kykeni ohittamaan arkipäiväisen olemisen ja saavuttamaan yhteyden ”sieluun”. Tuossa tilassa ihminen on ajan ja paikan ulottumattomissa, hänen lihaksensa ja nivelensä ovat vääntyneet ja hän päästää ääntä, joka koostuu yksittäisistä tavuista tai eläimen ääntelyn kaltaisesta haukahtelusta ja ärinästä.²⁰⁸ Vaatimukset ekspressionistiselle näyttelijälle olivat siis kovat: näytelmäkirjailijat uskoivat, että jos näyttelijä ei kykenisi välittämään heidän kirjoittamiaan ekstaattisia ja äärimmäisiä tunteita ja vaihtelevia sielullisia tiloja, koko ekspressionistinen filosofia tuhoutuisi. Vaikka ensimmäinen maailmansota viivästyttikin ekspressionististen näytelmien näyttämöllepanoa, sitä viivästytti myös joidenkin näytelmäkirjailijoiden huoli näyttelijöiden kyvyistä näyttämöllistää heidän tekstejään.²⁰⁹

Näytelmäkirjailija Paul Kornfeld kirjoitti vuonna 1916 lisäyksenä vuonna 1913 ilmestyneeseen näytelmänsä ohjeita näyttelijöille. Hänen mukaansa ekspressionistisen näyttelijän tuli välttää vaikuttamasta siltä, että ajatukset ja sanat tulevat hänen mieleensä juuri sillä hetkellä. Jos näyttelijän täytyy kuolla näyttämöllä, hän ei missään nimessä saa käydä etukäteen sairaalassa ottamassa selvää siitä, miten kuollaan. Näyttelijän ei tule olla imitaattori; lyhyesti, hänen ei tule piilottaa sitä tosiasiaa, että hän näyttelee. Näyttelijän tulee uskaltaa ”levittää kätensä ja puhua kohottuneesti, kuin ei koskaan ennen ole puhunut”. Vain

²⁰⁷ Styan 1981, 5–6.

²⁰⁸ Gordon 1975, 35.

²⁰⁹ Gordon 1975, 34–35.

välttämällä naturalismia ja todellisuuden jäljittelyä näyttelijä pystyi representoimaan ajatuksia, tunteita ja Kohtaloa ekspressionistisen draaman vaatimalla tavalla. Kornfeld antoi myös konkreettisen mielikuvan ekspressionistiselle näyttelijälle: tämän tuli olla kuin ”kuoleva laulaja, joka vielä saa lauletuksi korkean C:n”.²¹⁰

Käsitin tämän siten, että ekspressionistisen teatterin näyttelijän tulee olla teknisesti taitava, pelkkä tunteiden jäljittely ei riitä. Teknistä taitoa peräänkuuluttaa myös venäläisen formalismin edustaja, naturalistisen teatterin vastustajana ekspressionistienkin esikuva Vsevolod Meyerhold.²¹¹ Meyerholdin *biomekaniikan* tarkoituksena on ”vapauttaa näyttelijä jännityksestä harjoittamalla vartalon ilmaisukeinoja”²¹². Artikkelissaan *Tulevaisuuden näyttelijä ja biomekaniikka* Meyerhold kirjoittaa, että ”jokainen psyykinen tila johtuu tietyistä fysiologisista prosesseista”,²¹³ eli esimerkiksi tunneilmaisu on seurausta fyysisestä toiminnasta. Hänelle perinteinen porvarillinen puhedraama ei ole edes teatteria vaan lähempänä kokoussalia.²¹⁴ Biomekaniikan avulla näyttelijä vapautuu vartalonsa ajattelemisesta näyttämöllä: se on harjoitusideologia, joka tähtää näyttelijän ilmaisukeinojen parantamiseen. Näyttelijän tulee toimia kuin pianistin, joka hallitsee soittimensa niin hyvin, ettei hänen tarvitse enää keskittyä ajattelemaan sormiaan vaan hän voi keskittyä musiikkiin.²¹⁵ Näyttelijän tulee toimia luotettavasti kuin koneen, jotta yleisö kerta toisensa jälkeen reagoisi ohjaajan tarkoittamalla tavalla. Meyerholdin esityksissä näyttelijät näyttelivätkin tyylytellysti, tyylyteltyihin lavasteisiin ja pukuihin sopivasti.²¹⁶

Walther von Hollander määritteli vuonna 1917 ekspressionististen näyttelijän ominaisuuksia kirjoittamalla, että tämän täytyi pyrkiä eroon kaikista ruumiillisista

²¹⁰ Gordon 1975, 36.

²¹¹ Wickham 1992, 221.

²¹² Ollikainen 1988, 103.

²¹³ Meyerhold 1981, 106.

²¹⁴ Meyerhold 1981, 199.

²¹⁵ Ollikainen 1988, 103.

²¹⁶ Wickham 1992, 230.

naamioista eli vaatteista ja jopa ihosta, jotta hän pystyi paljastamaan syvälle piilotetun ahdistuneisuutensa ja sielunsa. Tällöin näyttelijän sielu pääsi irtautumaan ruumiin kahleista ja näyttelijästä tuli kokonaisvaltaisesti sielunsa ruumiillistuma.²¹⁷ En uskonut Hollanderin tarkoittaneen konkreettista vaatteista luopumista koska jäljelle jäisi vielä konkreettinen iho: mitä naamioista luopuminen sitten käytännössä tarkoitti?

Gordonin mukaan yksi merkittävimpiä ekspressionistisen näyttelijäntyön edelläkävijöitä oli ”proto-ekspressionisti”, näytelmäkirjailija ja näyttelijä Frank Wedekind, jonka ainutlaatuista näyttelijäntyötä ylistivät niin ekspressionistit kuin myöhemmät dadaistit ja jopa ”anti-ekspressionisti” Brechtkin. Wedekindin näyttelijäntyötä kuvailtiin ”hypnoottiseksi”, ”flagellanttimaiseksi” ja ”hivittäväksi kuin harakiri”. Hän ”mursi sisäisten ja ulkoisten impulssien välisen yhteiskunnallisen rakenteen”, raastoi ja silpoi itseään mutta pysyi samalla ”naiivina kuin poni”, hän kouristeli ”jaloista aivoihin”; hän oli epämuodostunut, eläimenkaltainen, kidutettu ja kaikesta päätellen loistava.²¹⁸

Felix Emmel kutsui ekspressionistista teatteria *ekstaattiseksi teatteriksi*.²¹⁹ Hän jakoi näyttelijät kahtia, ”hermonäyttelijöihin” ja ”verinäyttelijöihin”. (*Kunst der Nerven* ja *Kunst des Blutes*.) Ekstaattinen näyttelijä edusti jälkimmäistä tyyppiä, joka muuntautuu rooliinsa sisäisesti, ei ulkoisesti kuten hermonäyttelijä. Hermonäyttelijän sana ja liike kuvittavat toisiaan, verinäyttelijällä ne ovat yhtä; verinäytteleminen on tietoisesta ja tiedostamattoman yhdistymistä, sanan ja liikkeen ekstaattista yhdentymistä; sielun näyttelijäntyötä.²²⁰ Parhaimmillaan verinäytteleminen oli Emmelin mukaan taukojen aikana ilmenevää käsittämätöntä sisäistä jännitettä ja pakahdutettua liikettä. Näyttelijän äänessä kuulija kuuli Kohtalon ja näyttelijän sielun liikkeet ja tämän jokainen yksittäinen liike oli

²¹⁷ Gordon 1975, 36.

²¹⁸ Gordon 1975, 40–41.

²¹⁹ Gordon 1975, 41.

²²⁰ Kuhns 1997, 104.

eräänlainen ekstaattinen muodonmuutos.²²¹

Yksi esikuva ekspressionistisille löytyi keskiaikaisista saksalaisista passionäytelmistä, joissa kasvojen lihakset jännitettiin naamiomaisiksi ja vääristyneillä käsieleillä luotiin erilaisia henkilöahmoja. Innes näkee yhtäläisyyksiä myös klassiseen antiikin Kreikan teatteriin: näyttelijät pysähtyivät välillä vertauskuvallisiksi patsaiksi. Kaikkien erilaisten tyyliuuntausten ja jopa ristiriitaisten piirteiden takana oli kuitenkin usko tunteiden universaaliin luonteeseen: modernin ihmisen pinnan alla oli atavistisia vaistoja. Kun tunteita esitettiin riittävän arkkityyppisesti saatiin aikaan vastaava tunne katsojissa.²²²

4.2.1 Übermarionetten

Gordon Craig, joka puhui taiteellisesta ohjaajuudesta ja kokonaistaideteoksesta jo ennen ensimmäistä maailmansotaa, loi myös käsitteen *Übermarionetten*, ”ylimarionetit”. Hän tarkoitti tällä nukketeatterinukkejen tavoin kurinalaisia näyttelijöitä, jotka liikkuisivat ja puhuisivat shakkinappuloiden tarkkuudella.²²³ Übermarionetteihin liittyy myös ajatus ainoastaan taiteellisuuteen perustuvasta liikkeestä luontaisen, päämäärän saneleman liikkeen sijaan. Lothar Schreyer totesi, että päämäärätön liike johtaa väistämättä marionetteihin, niiden mekaaniseen ja osin mystiseen liikehdintään.²²⁴

Näyttelijä pääsi lähimmäs marionettimaisuutta Schreyerin mukaan olemalla yhtä aikaa sekä nukke että sen liikuttelija. Marionetin oli oltava ajatuksen tasolla ikään kuin kokovartalonaamio, joka peitti näyttelijän (nuken liikuttelijan) päästä varpaisiin. Tällöin näyttelijä tanssi naamion sisällä ja sen kanssa; naamio pystyi liikkumaan vain mekaanisesti, niin kuin nukke. Vaikka näyttelijä siis olikin oma

²²¹ Gordon 1975, 41–42.

²²² Innes 1993, 45.

²²³ Wickham 1992, 230.

²²⁴ Kuhns 1997, 160–161.

itsensä, nuken liikuttelija, hänen liikkeensä rajoittui nuken liikeratoihin.²²⁵

Übermarionetti on mekaaninen, muttei Bergsonin tarkoittamalla tavalla koomisen mekaaninen. Bergson kirjoittaa *Nauru*-teoksessaan, että kadulla kompastuva mies naurattaa meitä *mekaanisen jäykkyyden* takia, siis siksi, että oletamme näkevämme ihmiselle ominaista joustavuutta, mutta mukautumiskyvyn riittämättömyys aiheuttaa kaatumisen ja nauramme mekaanisuudelle.²²⁶ Ekspressionististen Übermarionettien ei kuitenkaan ole missään nimessä tarkoitus naurattaa, päinvastoin. Craigin teatterille ylimarionetti edusti samaa kuin yli-ihminen Nietzschen yhteiskunnalle: molempien tehtävänä oli ei enempää eikä vähempää kuin korvata ihminen paremmalla. Ylimarionetit ovat kauniimpia, kaunopuheisempia ja draamallisesti voimakkaampia kuin pelkät ihmisenäyttelijät. Ylimarionetit eivät siis ole koomisia tai edes tavallisten marionettien kaltaisia: Craigin mukaan ne ovat antiikin Kreikan jumalien ja kuvanveiston mestariteosten jälkeläisiä. Tadeusz Kantorin mukaan marionetit ovat ihmisiä parempia siksi, että ne ovat elottomia: elämää voi ilmaista vain elämän poissaolon kautta.²²⁷

4.2.2 Geist, Schrei ja Ich

Ekspressionistinen näyttelijäntyö voidaan jakaa tyylillisesti kolmeen osaan. Mel Gordon lainaa artikkelissaan Bernhard Dieboldin *Anarchy in the Drama* – tutkimusta vuodelta 1921 ja nimeää esitykselliset tyylisuuntaukset *Geist*-, *Schrei*- ja *Ich*-tyyleiksi, eli vapaasti suomennettuna ”henki”, ”kirkuna” ja ”minä”. Jako perustuu tyylien erilaiseen yleisösuhteeseen, siis tapaan, jolla esityksellä halutaan herättää ekstaattinen vaikutelma katsojassa. Abstrakti ja henkinen Geist-esitys käytti keinonaan ”puhdasta ekspressionismia”, eli siihen eivät liittyneet draamalliset konventiot kuten roolihenkilöt tai juoni: Geist-esitys pyrki esteettömään kommunikaatioon tekijän sielun ja katsojan välillä. Schrei-tyyli oli hyvin lähellä Emmelin kuvailemaan ekstaattista näyttelijäntyötä ja Ich-tyyli taas

²²⁵ Kuhns 1997, 161.

²²⁶ Bergson 1994, 13.

²²⁷ Hersey 2009, 142–143.

muistutti Schrei-tyyliä, mutta siihen kuului yksi näkökulmahenkilö, joka erottui muista, usein stereotyyppisistä hahmoista esimerkiksi näyttelemällä joko groteskimmin tai vähemmän groteskisti kuin muut.²²⁸

Ajallisesti ensimmäinen tyyleistä oli Geist, ja sen ensimmäinen edustaja oli symbolistisesta teatterista vaikutteita ammentanut venäläinen taidemaalari Wassily Kandinsky, joka jo vuonna 1909 suunnitteli ekspressionistisia esityksiä. Kandinskyn mukaan esityksen piti pystyä tuottamaan ”hienovaraista värähtelyä”, joka sitten resonoi katsojien ”sielun jousissa”. Hänen mukaansa esityksen tuli koostua abstrakteista ja erillisistä teatterillisistä elementeistä, joiden ei (toisin kuin Wagnerin *Gesamtkunswerkissa*) kuulunut sekoittua tai vaikuttaa toisiinsa. Eräässä Kandinskyn suunnittelemassa (mutta esittämättömässä) esityksessä eri väreihin puetut näyttelijät puhuivat ekstaattisessa unisonossa, jonka jälkeen jokainen toisteli tekstiä itsenäisesti eri tahdissa ja tempossa kunnes äänet ja värit katosivat musiikin ja pimeyden alle. Kandinskyn teoriat innoittivat kuitenkin saksalaisia ekspressionisteja. Samaan aikaan *Sturm*-ryhmäksi kutsutut taiteilijat toteuttivat äärimmäisen väkivaltaisia Geist-esityksiä, joiden kaikki repliikit olivat lyhyitä ja sähkeenomaisia. Dadaisteilla oli suuri vaikutus varsinkin Sturm-ryhmän visuaalisuuteen, ja he käyttivät omituisia soittimia, valtavankokoisia naamioita, kirkkaanvärisiä taustakankaita ja ylisuuria, lieriömäisiä pahvipukuja. Geist-esityksiä ei pitänyt ymmärtää: ne olivat tunneperäisiä värejä ja optisia sekä akustisia suhteita, jotka oli suunnattu tunteille, ei järjelle.²²⁹

Suurin osa ekspressionistisista esityksistä luokitellaan Schrei-tyylisiksi, ja niiden yhteinen esikuva oli *Caligari*-elokuva vuodelta 1919. Siinä näyttelijöiden esiintyminen vaihteli jatkuvasti kataleptisen pysähtyneisyyden ja epileptisen, voimakkaan ja dynaamisen liikkeen välillä. Visuaalisesti tyyliin kuului taloja ja esineitä, joiden ääriviivat olivat epämääräiset ja jotka langettivat mahdottomia varjoja. Schrei-tyyli imi itseensä vaikutteita tanssista ja kuvataiteesta. Monet

²²⁸ Gordon 1975, 42.

²²⁹ Gordon 1975, 43.

Schrei-esiintyjät olivat yliopisto-opiskelijoita eli amatöörejä, ja esityksille oli tyypillistä vapaa ja spontaani ilmapiiri. Toisaalta Schrei-ohjaajat olivat kuitenkin tarkkoja ja yksimielisiä siitä, että jokainen ekstaattinen näyttelijä oli muovattava Uuden Ihmisen muotokuvaksi. Koska näyttelijät olivat usein harrastajia esimerkiksi puheilmaisu saattoi kärsiä kun esiintyjät tavoittelivat ekstaattista tilaa.²³⁰

Schrei-tyylin ja vallitsevan mutta jo väistyvän tähtinäyttelijäkultin yhdistelmästä syntyi Ich-tyyli. Yksinkertaisimmillaan Ich-tyyli koostui yhdestä päänäyttelijästä sekä unisonossa liikehtivästä kuorosta, joka muodosti groteskeja mutta näyttäviä asetelmia. *Koneitten murskaajatkin* vuonna 1922 ohjannut ohjaaja Karl-Heinz Martin oli yksi Ich-tyylin tunnetuimmista edustajista. Hän ohjasi *Orleansin neitsyen* päähenkilön puhumaan vaihtelevalla tempolla ja ikään kuin hän puhuisi kielillä. Ich-näyttelijä Fritz Kortner taas tuli tunnetuksi kirkuvasta puheestaan ja raivokkaasta elehdinnästään. Ich-tyylille oli tyypillistä myös yksinkertaisuus: esityksen elementit olivat usein olemassa vain päähenkilön sieluntiloja kuvaamista varten.²³¹

Toller edustaa Kunhsin mukaan Ich-tyyliä. Hänen näytelmissään esiintyy usein suuri määrä ihmisiä, jolloin kuorojen käyttö on mahdollista. Toisaalta esimerkiksi juuri *Koneitten murskaajissa* on paitsi runsaasti rooleja myös yksi sankarihahmo ylitse muiden.²³²

4.2.3 Ekspressionismin fyysisyys

Friedrich Sebrecht kirjoitti vuonna 1919, että näyttelijä ei voi tuntea ja siten myöskään ilmaista äänellään ”salattua, kaipaavaa tuskaa” ilman, että hän samalla kouristeli hartioitaan ja olkapäitään ja pullisti ulos onttokatseisia silmiään.²³³

Ekspressionismin ruumiillisuutta korosti 1970-luvulla myös Mel Gordon, jonka

²³⁰ Gordon 1975, 45–46.

²³¹ Gordon 1975, 46–48.

²³² Kuhns 1997, 174–175.

²³³ Gordon 1975, 36–37.

mielestä 1910-luvun tanssi ja kabaree olivat jostain syystä jääneet vähäiselle huomiolle ekspressionismin esikuvia tutkittaessa.²³⁴ Ensimmäinen näistä vaikuttajista oli vapaan näyttämötanssin pioneeri, amerikkalainen Isadora Duncan, joka vastusti klassisen baletin luonnottomuutta, palasi tanssin alkulähteille ja löysi sitä kautta *solar plexuksesta*, luonnosta ja sisäisistä impulsseista ammentavan liikekielen. Duncan käsitteli teoksissaan esimerkiksi ihmisen sielua monimutkaisten tarinoiden sijaan. Hän myös luopui realistisista lavasteista ja ballerinan tutusta, korsetista ja kärkitossuista ja käytti lavasteena esimerkiksi vain yksiväristä sinistä verhoa ja puvustuksena yksinkertaista mekkoa ja paljaita jalkoja.²³⁵

Ekspressionismiin vaikuttivat myös Émile Jacques-Dalcrozen *eurytmiikka*, musiikin herättämien impulssien liikekieleksi muuttava monimutkainen harjoitusmetodi, sekä Rudolf von Labanin eurytmian kaltainen mutta yksinkertaisempi *eukinetiikka*, jossa liikekuorot siirtyivät yhdenlaisen liikkeen esittämisestä toiseen vain tamburiinin säestyksellä.²³⁶ Laban oli ekspressiivisen tanssin edelläkävijöitä ja hän uskoi, että tanssi syntyi tavallisesta elämästä, esimerkiksi työntekoa tulkitsevista liikkeistä.²³⁷

Labanin oppilas Mary Wigman sovelsi eukinetiikkaa keskittyen tunneilmaisun intensiivisyyteen ja vapauteen, hänen esityksissään siirryttiin kouristellen täydellisestä ruumiillisesta jännitystilasta täydelliseen, hitaaseen rentouteen. Gordonin mukaan Wigman oli primitiivisen ilmaisuvoimaisilla ja groteskeilla töillään hyvin lähellä sitä, mihin teatterillinen ekspressionismi pyrki.²³⁸ Myös Wigmanin teosten aiheet innoittivat ekspressionisteja, hän kuvasi tanssin keinoin vahvoja ja epämiellyttäviäkin tunteita ja asioita kuten sotaa ja kuoleman väistämättömyyttä.²³⁹ Groteskissa *Hexentanz*-esityksessään Wigman käytti

²³⁴ Gordon 1975, 38.

²³⁵ Au 1988, 89–90.

²³⁶ Gordon 1975, 38.

²³⁷ Au 1988, 96.

²³⁸ Gordon 1975, 39.

²³⁹ Au 1988, 99.

naamiota, joka oli liioiteltu, demoninen tulkinta hänen omista kasvoistaan. Esityksessä Wigman ilmensi kehollaan ihmisen pimeää puolta ja pahuutta sekä eläimenkaltaisuutta. Hänen liikkeensä muistuttivat eläimen kynsimistä ja ne olivat jotakin täysin muuta kuin mihin klassisen baletin kauneutta ihailevat aikalaiset olivat tottuneet.²⁴⁰

Sekä Duncan että Laban taas inspiroituiivat Françoise Delsartesta ja tämän tunteiden ja liikkeiden yhteyttä koskevista periaatteista.²⁴¹ Delsarten tunteiden ilmaisua koskeva järjestelmä tähtäsi ihmiskehon luontaisen ilmaisuvoiman uudelleenlöytämiseen erilaisten harjoitteiden kuten rentoutus- ja tasapainoharjoitteiden kautta. Delsarten järjestelmä pohjautui fysiikan lakeihin sekä joogaan ja muinaiseen kabbalaan. Sen mukaan kaikki ihmisvartalon tahdonalaiset osat koostuivat mielen, ruumiin ja hengen yhdistelmästä ja niiden oli kyettävä ilmaisemaan näitä kaikkia. Delsarten harjoitteet olivat siis kokonaisvaltaisia ja niitä harjoittava näyttelijä pystyi valjastamaan tiedostamattomia ilmaisukeinoja käyttöönsä.²⁴²

Ekspressionisteja innoitti myös 1910-luvulla suosittu kabareen hypnoosinnumero, jossa esiintyjä siirtyi kataleptisestä jäykkyydestä hysteriaan esimerkiksi tietyn äänen kuullessaan.²⁴³ Hysterian kulttuurihistoriaa tutkinut Anna Kortelainen kirjoittaa 1870-luvun tähtilääkäristä Jean-Martin Charcotista,²⁴⁴ joka tutki ”kouristelevia naisia” eli epileptikkoja ja hysteerikkoja. Charcot jakoi täysmittaisen hysteriakohtauksen erilaisiin vaiheisiin: kohtausta alkoi usein horroksesta, eteni lihasjäykkyyteen jonka jälkeen potilaan valtasi dramaattinen, jopa akrobaattinen suurten liikkeiden vaihe. Tämän jälkeen seurasi erilaisia äärimmäisiä tunnetiloja sisältänyt intohimovaihe kunnes kohtausta päättyi hourailuun, itkuun, nauruun tai

²⁴⁰ Au 1988, 98.

²⁴¹ Williams, 2010.

²⁴² Williams, 2010.

²⁴³ Gordon 1975, 39–40.

²⁴⁴ Kortelainen 2003, 26.

ekstaattisiin tiloihin.²⁴⁵

4.2.4 Ohjaaja ekspressionistisessa teatterissa

Ekspressionistinen näytelmäkirjallisuus vaati uudenlaista ohjaajantyötä, ja kuten jo todettua, nykyaikainen ohjaajan ammatti syntyi osittain vastaamaan ekspressionistisen draaman vaatimuksiin. Wickham mainitsee erityisesti Erwin Piscatorin, Max Reinhardtin ja Leopold Jessnerin esimerkkeinä ohjaajista, jotka kykenivät toteuttamaan kirjailijoiden visioita. He käyttivät monitasolavastuksia, joukkokohtausten ryhmittelyä, valaisua ja puvustusta uudella, mielikuvitukseksella tavalla.²⁴⁶

Koneitten murskaajat kantaesitettiin 1922 Grosses Schauspielhausissa Berliinissä ja se saavutti suosiota erityisesti ohjauksellisten elementtiensä kuten joukkokohtausten, rytmien, laulujen ja valaistuksellisten tehokeinojen avulla.²⁴⁷

J.M. Ritchien mukaan kaikki ekspressionistisen teatterin eri suuntauksetkin voidaan kiteyttää yhdellä sanalla: abstraktio. Pahin virhe ekspressionistisen näytelmän ohjaajalta olisi siis luoda illuusio todellisuudesta ja kuvata ”todellisia ihmisiä” ”todellisissa tilanteissa”. Parhaimmillaan ohjaaja taas onnistuu luomaan esityksen, jossa ei ole lainkaan ”pelkkää pintaa” vaan kaikella on syvempi merkityksensä; esityksen, jossa taiteilijan sielu tavoittaa katsojien kollektiivisen sielun ja jossa on jotain tuonpuoleista ja ikuista.²⁴⁸

Ekspressionistinen näyttelijäohjaus vältti *mimesistä*, jäljittelyä. Näyttelijäntyön tuli olla keinotekoisia ja liioittelevaa ja samanaikaisesti näyttelijän tuli ilmentää Uuden Ihmisen sisintä eleillä, ilmeillä ja liikkeillä.²⁴⁹ Ikään kuin tämä ei olisi riittävän

²⁴⁵ Kortelainen 2003, 27–28.

²⁴⁶ Wickham 1992, 231.

²⁴⁷ Paavolainen 2005, 165.

²⁴⁸ Ritchie 1976, 15–16.

²⁴⁹ Innes 1993, 43.

haasteellista, näyttelijäntyöhön liittyy myös ekspressionismin paradoksi: miten esittää keinotekoisesti todellista sisintään? Miten olla totuudenmukainen mutta olla jäljittelemättä todellisuutta?

4.2.5 Ekspressionistinen visuaalisuus

Teatterin osa-alueista lavastus oli se, johon ekspressionismi jätti pysyvimmät jälkensä. Ekspressionistiset lavastukset olivat kolmiulotteisia, itsenäisiä taideteoksia, eivätkä näyttämökuvat enää vaihtuneet koko ajan vaan yksi lavastus loi puitteet koko esitykselle.²⁵⁰ Alunperin ajattelin, että haluan *Koneitten murskaajien* olevan täysin mustavalkoinen esitys. Tähän vaikutti se, että näkemäni kuvat ekspressionistisista esityksistä sisälsivät runsaasti valon ja varjon jyrkkiä kontrasteja. Lisäksi ne ajallisesta etäisyydestä johtuen olivat luonnollisesti kaikki mustavalkoisia. Kuitenkin ekspressionismi oli hyvinkin värikäs suuntaus, kaikki sen vaiheet ja tyyli sisälsivät kirkkaita värejä.

Ekspressionistinen lavastus ja valaistus olivat ennen kaikkea epärealistisia, ne eivät jäljitelleet todellisuutta. Tyypillinen lavastus koostui yksinkertaistetuista kuvista, oudoista muodoista ja sensaatiomaisista väreistä. Puvustus, naamiot tai naamiointi korostivat stereotyyppisten roolihenkilöiden luokkaa, asennetta tai mitä ikinä roolihenkilö edustikin.²⁵¹

Ekspressionismi sai visuaalisia vaikutteita myös keskiaikaisesta groteskista (liioittelu, koomiset poseeraukset) ja jesuiittateatterin juhlavista joukkokohtauksista. Etunäyttämöllä sankari saattoi toteuttaa mahtipontisia herooisia eleitä samaan aikaan kun taka-alalla liikutettiin ylisuuria lavaste-elementtejä. Mittasuhteet olivat tärkeitä muutenkin: oli eri asia tehdä tiettyä elettä pienessä tilassa kuin jos se heijastettiin jättiläismäiselle valkokankaalle, eleen

²⁵⁰ Wickham 1992, 232.

²⁵¹ Styan 1981, 4–5.

vaikutus katsojaan ja myös esiintyjään itseensä oli merkittävällä tavalla erilainen.²⁵²

Edellä kuvailtuun Schrei-tyyliin kuuluivat siis ääriviivoiltaan epämääräiset rakennukset ja esineet, joista lankesi ”mahdoton varjo”. Miten tehdään mahdoton varjo? Valoilla sitä ei voi saada aikaan, jos sen pitää olla mahdoton. Koska ekspressionistiset näyttämökuvat eivät juuri vaihdu, yksi vaihtoehto voisi olla varjon maalaaminen lattiaan. Muita schrei-tyylille tyypillisiä visuaalisia elementtejä olivat vääristyneet rekvisiitat sekä maalatut taustakankaat.²⁵³

Ich-tyylin merkittävimpiin edustajiin kuulunut ohjaaja Leopold Jessner²⁵⁴ taas tuli tunnetuksi värikkäistä valoista ja tasoista, jotka oli peitetty matoilla, joiden värit (punainen, kulta, musta, valkoinen) ilmaisivat päähenkilön tunnelmia. Hän antoi myös nimen eräälle tunnusomaiselle ekspressionistisen lavastuksen piirteelle, eri korkuisille tasoille eli *Jessnertreppenille*. Jessnertreppen oli hyödyllinen ekspressionistisen ilmaisun väline, sillä saattoi ilmaista roolihenkilöiden välisiä suhteita tai niiden henkisiä tiloja ja se loi täysin uudenlaista estetiikkaa²⁵⁵.

Lavastukseen saattoi kuulua myös yllättävä elementti, kuten trapetsi. Tavallisesti lavastus kuitenkin koostui tasoista, rampeista ja rakennustelineistä, geometrisista muodoista, vääristyneistä ovista ja ikkunoista, terävistä kulmista, ihmisjoukoista ja koreografioituista, teatraalisista liikkeistä. Rekvisiitta ja puvut olivat voimakkaasti liioiteltuja.²⁵⁶

Ekspressionistiseen puvustukseen kuuluvat kirkkaat värit voi nähdä semioottisesti, kuten Kuhns, joka analysoi erästä *Rikhard III:n* esitystä ja sen puvustusta käyttämällä semiotiikan keskeisiä käsitteitä. Hänen mukaansa näytelmän puvustuksessa runsaasti esiintynyt punainen väri, erityisesti nimihenkilön yllä, oli

²⁵² Gordon 1975, 37–38.

²⁵³ Gordon 1975, 45.

²⁵⁴ Gordon 1975, 46.

²⁵⁵ Gordon 1975, 50.

²⁵⁶ Barton 2010, 254.

ikoninen viittaus vereen. Toisaalta veri oli indeksinen osoitus siitä, että Rikhard III oli murhaaja. Ekspressionistinen puvustus voidaan siis nähdä metaforisena kerronnan välineenä.²⁵⁷

Maskeeraus on ekspressionistisessa teatterissa valokuvista ja *Tohtori Caligarin kabinetista* päätellen melko vähäistä. Useissa kuvissa roolihahmojen silmien ympärillä on ilmeisesti silmien korostamiseksi mustat renkaat.

4.2.6 Ekspressionistinen näyttämömusiikki

Gustav Mahleria (1860–1911) pidetään ekspressionistisen musiikin edelläkävijänä. Hänen sävellyksensä ovat tunnepitoisia ja niissä käytetään hyvin vaihtelevia instrumentteja, tempoja, melodioita ja tunnelmia. Mahler käytti hyväkseen vääristymiä, hän saattoi muuttaa esimerkiksi tunnetun lastenlaulun mahtipontiseksi hautajaismusiikiksi.²⁵⁸ Samaa teki myös toinen itävaltalainen, Arnold Schönberg, joka muokkasi tunnetuista lauluista lähes tunnistamattomia, epärealistisia ja vahvasti subjektiivisia tulkintoja.²⁵⁹

Max Reinhardt käytti taitavasti musiikkia ohjauksissaan, musiikki ja äänitehosteet oli tarkkaan mietitty temposta tunnelmaan, kestoon, yksittäisten repliikkien korostamiseen ja kohtausten erotteluun. Reinhardt käytti musiikillisia pastisseja, toiset ekspressionistiset ohjaajat saattoivat esimerkiksi parodioida siirappisia operetteja. Erwin Piscator käytti liveorkesteria ohjauksissaan, Jessner taas keskittyi yksinkertaisiin ja tarkkoihin äänitehosteisiin. Ekspressionistinen näyttämömusiikki otti vaikutteita muun muassa jazzista ja kabareesäveltäjistä kuten Friedrich Holländer ja Mischa Spoliansky.²⁶⁰

Das Cabinet des Dr. Caligari –elokuva on läpisävelletty, mutta sen musiikki on

²⁵⁷ Kuhns 1997, 285.

²⁵⁸ Lea 1983, 316.

²⁵⁹ Lea 1983, 317.

²⁶⁰ Willett 1988, 172.

todennäköisesti tyypillisempää mykkäelokuvalla kuin ekspressionismille. *Koneitten murskaajissa* on joitakin lauluja, mutta haluan käyttää ohjauksessani muutakin musiikkia. Vaihtoehtoja on kaksi: joko käyttää olemassa olevaa musiikkia, esimerkiksi juuri Mahleria tai Schönbergiä tai sitten käyttää varta vasten sävellettyä näyttämömusiikkia.

Toisaalta ekspressionistinen puheilmaisukin on musiikillinen elementti. Ekspressionistiset ohjaajat olivat yleisesti ottaen yhtä mieltä siitä, että jotta näyttelijä pääsisi eroon todellisuutta jäljittelevästä puhetavasta, puheen oli tultava musiikin kaltaiseksi. Vain täten, hyödyntämällä äänen rytmiä ja sointia, näyttelijä pystyi ilmaisemaan abstrakteja asioita kuten sortoa tai pettymystä. Samalla tavoin liikkeen tuli olla patsasmaista tai tanssillista: vertauskuvallisessa käytössä ääni ja liike muodostivat oman merkkijärjestelmänsä.²⁶¹ Kaikki epäinhimillinen ääntely sopii ekspressionismiin: staccattopuheen ja pitkien, lyyristen monologiensa lisäksi esitykseen voi liittää haukahduksia ja huutoja.²⁶²

4.3 *Koneitten murskaajien* ohjaus Ylioppilasteatterissa

4.3.1 Roolijako

Koneitten murskaajissa on 38 roolia. Koska se perustuu historiallisiin tapahtumiin, monella roolihenkilöllä on vastoin tyypillistä ekspressionistista tapaa nimi, vaikka suurin osa henkilöistä onkin anonyymejä: tyttö, poika, kerjäläinen, työmies. Näytelmän päähenkilönä voidaan mielestäni pitää idealistista Jimmy Cobbetia, joka yrittää viimeiseen asti välttää väkivaltaa. Ohjauksella olisin voinut joko korostaa Ich-tyyliin päähenkilöä tai sitten käsitellä Schrei-tyyliin työläisiä yhtenä joukkona. Jälkimmäistä olisi tukenut se, että Jimmy ei ole mukana jokaisessa kohtauksessa; yhdestätoista kohtauksesta kolme näytellään ilman päähenkilöä. Toisaalta juonen tasolla päähenkilön korostaminen olisi ollut sopivaa, sillä Jimmy edustaa täydellistä

²⁶¹ Kuhns 1997, 175.

²⁶² Barton 2010, 254.

yli-ihmistä kun taas muut työläiset ovat joko itsekkäitä tai hieman typeriä. Toisaalta taas Jimmyn ja siten koko näytelmän sanoma puhuu massojen yhtenäisyyden puolesta: vain liittoutumalla yhteen riistäjiä vastaan työläiset voivat voittaa.

Koska kyseessä oli eräänlainen pastissi eikä pyrkimys tarkkaan jäljittelyyn, paras ratkaisu löytyi näiden kahden tyylin välillä. Ne kohtaukset, joissa Jimmy Cobbet oli mukana, mukailivat Ich-tyyliä siten, että Jimmyn näyttelijä oli etualalla ja kirkkaassa valossa kaikkien muiden liikehtiessä yhtenäisenä massana taaempänä. Ne kohtaukset, joissa Jimmy ei ollut, olisivat voineet erottua Jimmyn kohtauksista selvästi, eli näissä muutkin voisivat liikehtiä yksilöllisemmin. Vaikka koko näytelmää ei siis toteutettukaan Ich-tyylillä, päähenkilön merkittävyys tuli kuitenkin selvästi esiin useimpien kohtausten asemoinnissa.

Harrastajateattereille tyypillisesti valintatilaisuuteen saapui valtava määrä naisia ja vain muutama mies. Toisin sanoen miesrooleja oli liikaa käytettävissä oleviin näyttelijöihin nähden. Tämän oli mahdollista ratkaista monella tavalla, esimerkiksi vaihtamalla roolin sukupuolta tai laittamalla miehet esittämään useita eri rooleja. Pohdin roolijakoa tehdessäni, miten ratkaisisin asian parhaalla tavalla ekspressionismin kannalta. Toisaalta, kun pyritään eroon realismista, kuka tahansa voisi esittää ketä tahansa. Toisaalta kuitenkin Tollerin tekstin yksi teema on juuri sukupuolten välinen taistelu, ja vaikka realismia pyritäänkin välttämään, ei tarinan seurattavuutta ollut tarkoitus hämärtää. Päädyin jakamaan roolit siten, että muutama nainen yksinkertaisesti vain esitti miehiä, sillä sekä historiallisesti että juonen kannalta naisista koostuva tehdastyöläisjoukko olisi ollut ongelmallinen.

Tehtailija Uren roolin kohdalla päädyin tavoittelemaan painajaismaista tunnelmaa, joten Ure ei koskaan tullut lavalle, vain hänen äänensä kuultiin. Tämä korosti paitsi työläisen ja tehtailijan epäreilua suhdetta, myös työelämän syyllisten kasvottomuutta. Esityksessä Uren repliikit puhuttiin takahuoneesta mikrofoneihin, joiden ääntä muokattiin erilaisilla tehosteilla. Uren kanssa keskusteleva näyttelijä oli siis lavalla yksin. Ekspressionismin hengessä jätimme myös tehtailijan nimen

pois, ja roolihenkilöt puhuivat vain Johtajasta. Tähän vaikutti myös se, että Urenimen ääntäminen ja taivuttaminen osoittautui äärimmäisen hankalaksi.

4.3.2 Visuaalisuus

Lavastus oli olennainen osa ekspressionistista teatteria, ellei olennaisin: Eric Bentley'n mukaan ekspressionistista draamaa ei olisi ilman vallankumouksellista, uutta lavastustyyliä.²⁶³ Mitä tämä olisi voinut tarkoittaa vuonna 2010? Täysin uudenlaisen lavastuksen luominen oli mielestäni mahdotonta tai ainakaan se ei olisi ollut Ylioppilasteatterin resursseilla mahdollista eikä esityksen kannalta myöskään tarkoituksenmukaista. Lieni siis parasta tyytyä pastissiin, saksalaista ekspressionismia mukailevaan lavastukseen. Toisaalta sen kaltaista lavastusta näkee hyvin harvoin nykyään: vaikka suurin osa teatterista tänä päivänä käyttääkin viitteellisiä lavastuksia, ekspressionismille tyypillistä äärimmäisyyttä ja jopa naiiviutta näkee harvoin, ellei koskaan.

Tollerin näytelmä vuodelta 1927 on nimeltään *Hoppla, wir leben!*²⁶⁴ eli ”eläköön, me elämme”. Se kuvaa mielestäni hyvin Tollerin pessimismia ja ironiantajua. Vaikka kirjoitettu teksti osana näyttämökuvaa kuuluukin eepiseen teatteriin, ei ekspressionismiin, kyseistä lausetta olisi ollut mukava käyttää osana *Koneitten murskaajien* visuaalisuutta.

Ekspressionismiin kuuluvat rytmien vaihtelu ja hiljaisten hetkien käyttö metelin vastapainona. Tätä ajatusmallia olisi voinut soveltaa myös visuaalisuuteen, eli esityksessä voisi vaihdella väriloiston ja mustavalkoisuuden, pimeän ja valon sekä runsauden ja minimalismin välillä. Käytännössä heti harjoitusten alussa kävi kuitenkin selväksi, että seitsemäntoista sisäisiä tuntojaan ilmaisevaa kehoa täyttivät tilan niin, ettei lavastukselle ollut juurikaan tarvetta. Päädyimme kuitenkin käyttämään erilaisia tasoja, jotta saimme asemoitua näyttelijöitä epärealistisiin

²⁶³ Styan 1981, 61.

²⁶⁴ Styan 1981, 61.

näyttämökuviin, siis esimerkiksi eri tasoille ja peräkkäin, tällä vältettiin ”normaali” keskusteluasetelma ja saatiin luotua hienoja valoja ja varjoja.

4.3.3 Musiikki

Päädyn kahdesta edellä esittelemästani vaihtoehdosta uuteen, varta vasten sävellettyyn musiikkiin Mahlerin ja Schönbergin sijaan. Tähän vaikutti tekijänoikeuskysymysten ja Teosto-korvausten lisäksi se, että halusin tehdä nykyaikaisen version ekspressionistisesta esityksestä. Vaikka tähtäsimmekin mennyttä tyyliä *muistuttavaan* lopputulokseen, mitään muutakaan esityksen elementeistä ei kopioitu sellaisenaan sadan vuoden takaa. Lisäksi säveltäjän näkemys nykyaikaisesta musiikillisesta ekspressionismista oli paitsi mukava lisä esitykseen, myös taatusti varmempi tapa ”puhutella suoraan nykykatsojan sielua” kuin sadan vuoden takainen, silloin rajoja rikkonut musiikki.

Annoin säveltäjälle ohjeeksi tehdä oman tulkintansa sadan vuoden takaisesta tyylistä. Säveltäjä Kimmo Laaksonen tuotti lopulta mielenkiintoisen kokonaisuuden, joka sisälsi monenlaisia tulkintoja ekspressionismista lähtien hyvin yksinkertaisista hengitystä ja sydämen sykettä hyödyntävistä äänitehosteista monimutkaisiin heavymetal-teoksiin.

4.3.4 Näyttelijäohjaus

Ekspressionistinen näyttelijäntyö on symbolista ja retorista, ei analyyttistä ja esittävää.²⁶⁵ Näyttelijän tulee kyetä esittämään äärimmäisiä tunnetiloja, nopeita tunteiden ja tilojen vaihdoksia sekä olemaan ”räikeän esittävä”. Hänen tulee kyetä näyttämöllistämään ”vieraannutettuja abstraktioita”. Näyttelijän toiminta on fragmentaarista ja liike voi tuoda mieleen nukan tai robotin liikkeen.²⁶⁶

²⁶⁵ Kuhns, 1997, 23.

²⁶⁶ Barton 2010, 254.

Ekspressionistinen näyttelijäntyö oli Innesin mukaan niin voimakasta osittain siksi, että sen liioittelevat eleet oli alunperin suunniteltu valtavia näyttämöhalleja varten ja kun ne sellaisinaan sitten siirrettiin pienempiin näyttämötiloihin, vaikutelma oli musertava.²⁶⁷ Ensimmäinen ja yksinkertainen ohje, jonka voin näyttelijöille antaa oli siis: näyttele kuin näyttelisit jäähallissa kymmenelle tuhannelle katsojalle. Tämä ei kuitenkaan vielä riittänyt, sillä samanlaisen ohjeen annoin *Työnantajan hautajaisten* näyttelijöille, jotka tavoittelivat *commedia dell'arten* liioittelevaa tyyliä. Eeppisestä teatterista taas muistuttaa ekspressionismin tietoisuus näyttelemisestä, eli se, ettei näyttelijä teeskentele olevansa roolihenkilö. Yhteneväisyydet näihin kahteen loppuivat tähän.

Ekspressionistinen näyttelijä on riivattu, ekstaattinen ja väkivaltainen. Suurin ero *commedia dell'arten* ja eeppiseen teatteriin tuntui olevan huumori; ekspressionistinen teatteri on äärimmäisen vakavaa. Tavallaan vakava ote sopi erittäin hyvin vakavasävyisen trilogian päätökseen, mutta vakavuudessa oli myös se riski, että se kääntyisi itseään vastaan. Mel Gordon kuvailee anekdoottia, jossa *Macbethin* ekstaattisessa tilassa oleva nimiroolin esittäjä liukastuu Jessnertreppenissä ja liikuu koko matkan alas.²⁶⁸ En ollut varma, olisiko liioittelevaa ja vakavaa tyyliä mahdollista tänä päivänä toteuttaa vailla ironian häivääkään. Toisaalta kuitenkin työpaikan menettäminen oli niin monelle arkipäivää, että oli paikallaan tuoda näitä tunteita näyttämölle ilman huumorin tuomaa suojaa, paljaina, ahdistavina ja rumina, tavoitteena katharttinen puhdistuminen. Vaarana oli hyvästä tarkoituksesta ja tyyllisestä pastissista huolimatta tahaton koomisuus, jota oli pyrittävä välttämään.

Toinen ekspressionistista näyttelijäntyötä koskeva vaara piilee Innesin mukaan tunneilmaisun intensiivisyydessä. Ekspressionistinen näyttelijä on niin latautuneessa tilassa, että ilmaisussa ei ole juuri lainkaan nyansseja tai

²⁶⁷ Innes 1993, 45.

²⁶⁸ Gordon 1975, 50.

kasvattamisen varaa.²⁶⁹ Taukoja ja hiljaisuutta voi siis ajatella *Koneitten murskaajissa* laajemminkin kuin yksittäisten repliikkien sisäisiksi rytmittäjiksi; koko esitys olisi voinut kulkea intensiivisestä metelistä hiljaisuuteen tai toisin päin tai näitä kohtauksittain vaihdellen. Päädyin lopulta jälkimmäiseen vaihtoehtoon, ja kovaäänisiä joukkokohtauksia seurasi aina hiljaisuus.

Kuhnsin kuvailema ikoninen ja indeksinen puuvustus oli ajatuksena sovellettavissa myös näyttelijäntyöhön. Kuhns kuvailee *Rikhard III:n* esittäjän näyttelijäntyötä hämähäkinkaltaiseksi ja pitää sitä ikonisena kuvana petoeläimestä ja indeksisenä viitteenä tai metaforana juonia (verkkoa) punovasta tappajasta.²⁷⁰ Periaatteessa tämänkaltaiset koodit olivat hyvinkin käytännöllisiä ohjaajan ja näyttelijän apuvälineitä. *Koneitten murskaajissa* tämä olisi voinut tarkoittaa esimerkiksi roistomaisen John Wiblen esittämistä käärmeen kaltaisena, sillä lopullisen yhteenoton hetkellä tämä luikertaa pakoon petettyään toverinsa. Tässä piili kuitenkin riski, sillä edellä kuvaillun kaltainen tyypittely ja esimerkiksi värikoodien käyttö (”paha pukeutuu mustaan”) toisi nykynäkökulmasta mieleen lähinnä lastenteatterin. Jälleen törmäsin vakavuuden ongelmaan: esityksestä tulisi helposti naiivi, parodisen oloinen ja tahattoman hauska.

4.3.5 Vertauskuvallisuus

Eryteisesti ekspresionismin myöhäisempiin vaiheisiin liittyy voimakas vertauskuvallisuus. Kuhns kutsuu tätä, erityisesti Berliiniin sijoittuvaa ajanjaksoa, ekspresionismin vertauskuvalliseksi vaiheeksi. Ohjaajien keinot teatterin vertauskuvallisuuden korostamiseksi vaihtelivat. Jo esitelty *Rikhard III:n* punainen väri niin vaatteissa kuin valoissakin oli Jessnerin ratkaisu, ja lisäksi hän käytti kuuluisia portaitaan. Karl-Heinz Martin hyödynsi valaisua, jyrkkiä valon ja varjon kontrasteja, kirkkautta ja pimeyttä. Jürgen Fehling taas hyödynsi ekstaattisista näyttelijöistä koostuvia ”kuoroja”, jotka muodostivat näyttämölle dynaamisia ja

²⁶⁹ Innes 1993, 46..

²⁷⁰ Kuhns, 1997, 285.

plastisia kuvia. Yhteistä kaikille ohjaajille oli näyttelijöiden käyttö ikään kuin yhtenä koko näyttämöllepanon tasa-arvoisena elementtinä siten, että kaikki kokonaisuuden osat tukivat (vertauskuvallisesti) valittua ajatusta.²⁷¹

Periaatteessa *Koneitten murskaajissa* olisi voinut hyödyntää kaikkia yllä mainittuja keinoja. Kuten todettua, Tollerin näytelmä ei ole helpoin ekspressionistisesti toteutettava näytelmä, sillä se on kirjoitettu hyvin realistisesti. Tämän vuoksi oikeastaan kaikki edellä mainitut apukeinot ovat tarpeen, ettei esityksestä olisi tullut realistista. Juuri vertauskuvallisuuden korostaminen tuntui oikealta tavalta vähentää todellisuuden jäljittelyä.

Kuhns kuvailee Gordon Craigin *Hamlet*-ohjauksen vertauskuvallisuutta ensimmäisen näytöksen toisessa kohtauksessa. Siinä Hamlet, Claudius ja Gertrude seurueineen esitellään siten, että he puvustuksen ansiosta sulautuvat taustaan vailla individualistisia tuntomerkkejä. Näyttelijät on sijoiteltu eri tasoille feodaalista hierarkiaa kuvaavan pyramidin muotoon.²⁷² *Koneitten murskaajissa* hierarkioita korostettiin myös näyttelijöiden taseroilla aina kuin mahdollista; esimerkiksi kohtauksessa, jossa naiset tulevat pyytämään armoa tehtailijalta, naiset olivat maassa ja työnantajatahoa edustava Henry Cobbet seiso i korokkeella heidän takanaan.

4.3.6 Näytelmän sanoma ja reseptio

Koneitten murskaajat on osuva allegoria nykypäivän työelämästä: tänään työpaikkoja ei vie Kehruu-Jenny vaan kapitalistinen pyrkimys jatkuvaan kasvuun hinnalla millä hyvänsä, ”haasteellinen markkinatilanne” tai mikä milloinkin. Sellaisenaankin kyseisen näytelmän esittäminen oli mielestäni tarpeellinen puheenvuoro. Ekspressionismin pyrkimyksiin kuuluu kuitenkin myös vaikuttavien tunne-elämysten synnyttäminen.

²⁷¹ Kuhns, 1997, 173–174.

²⁷² Kuhns 1997, 211.

Tohtori Caligarin kabinetin reseptio oli ristiriitainen ja herätti runsasta keskustelua. Jotkut kriitikot pitivät sitä ensimmäisenä merkittävänä elokuvallisena yrityksenä luovan mielen ilmaisussa kun taas toiset pitivät sitä ”pilaantuneen ruuan kaltaisena”. Adjektiivit, joilla aikalaiset kuvailivat elokuvaa olivat esimerkiksi makaaberiksi, paha, sairas ja kammottava. Lähes kaikki kuitenkin olivat yksimielisiä siitä, että elokuvan visuaalisuus oli onnistunut kokonaisuus näyttelijäntyötä, valoa ja lavasteita.²⁷³

Ekspressionistinen teatteri otettiin aluksi negatiivisesti vastaan, sillä sitä ei ymmärretty. Kriitikot pettyivät odottaessaan draamoilta perinteistä rakennetta.²⁷⁴ Itseäni kiinnosti *Koneitten murskaajissa* ja ekspressionismissa erityisesti tunteiden herättäminen katsojissa totutusta poikkeavalla tavalla. Halusin, että katsoja saa tuntumaa siitä, miten pahalta työn menettäminen ja tarpeettomuuden tunne tuntuvat.

4.4 Harjoituskausi

Koneitten murskaajat oli uusien ylioppilasteatterilaisten koulutusproduktio, vaikka mukana oli myös vanhoja teatterilaisia. Aloitin harjoitukset yhteisen näyttelemisen estetiikan etsimisellä. Käytin siinä apunani aiempaa ekspressionistista näyttelijäntyötä kuvailevaa kappalettani siten, että annoin näyttelijöille ensimmäisissä harjoituksissa seuraavat tehtävät: 1) liiku laajoin, mekaanisin ja nukkemaisiin liikkein. 2) Älä näyttele ihmistä vaan tunnetta/ajatusta. 3) Liiku siten, että lihaksesi ja nivelesesi ovat vääntyneet. Lisää tähän ääni: yksittäisiä tavuja sekä eläimen kaltaisia ärinöitä ja haukahteluja. 4) Esittele äärimmäisiä tunnetilavaihteluita. 5) Levitä kätesi ja puhu kohottuneesti, kuin et koskaan ennen ole puhunut. 6) Ole kuin kuoleva laulaja, joka vielä saa lauletuksi korkean C:n. 7) Murra sisäisten ja ulkoisten impulssien välinen yhteiskunnallinen rakenne. 8)

²⁷³ Kracauer 1974, 3.

²⁷⁴ Schürer 2005, 244.

Raasta ja silvo itseäsi, mutta pysy naiivina kuin poni. 9) Kouristele jaloista aivoihin. 10) Ole kidutetun eläimen kaltainen mutta loistava. 11) Pakahduta liikkeesi. 12) Jähmetä kasvojesi ilme naamiomaiseksi ja liikuta käsiäsi vääristyneesti. Teetin koko työryhmällä (17 näyttelijää) saman ohjeen yhtäaikaisesti, koska ohjeet olivat haastavia ja yhtä aikaa tehdessään näyttelijät saivat impulsseja toistensa tekemisestä. Ohjeista erityisesti pakahdutettu liike sai aikaan mielenkiintoisen näköistä toimintaa. Ohjeistin toisen puolen ryhmästä katsomoon ja toinen puoli esitti repliikin ”Työtä tai kuolema!” ensin normaalisti ja sitten pakahdutetun liikkeen kautta. Sitten katsomossa ollut ryhmä teki saman, ja keskustelimme näkemästämmme. Näyttelijät havaitsivat, että pakahdutettuun liikkeeseen yhdistettynä mahtipontinen repliikki tuntuu aidommalta ja todentuntuisemmalta, olimme siis oikeilla jäljillä.

Seuraavana päivänä aloitimme kohtausharjoitukset joukkokohtauksilla. Mielestäni työryhmämme kaksi suurinta haastetta olivat a) miten näytellä liioitellen, mutta silti tosissaan ja b) miten yhdistää paikoin arkipäiväinenkin teksti luontevasti voimakkaaseen fyysiseen ilmaisuun. Kokeilimme kohtauksia ensin pakahdutetun liikkeen kautta, sitten jokaisen roolihenkilön tunnetiloja liioitellen ja lopuksi kuin kohtausta olisi suoraan painajaisunesta.

Teurastamojen pyhä Johanna esitteli joka kohtauksessaan eepin teatterin eri elementtejä. Tuli mieleen, olisiko sama mahdollista tai ennen kaikkea tarkoituksenmukaista ekspressionismillä kohdalla. Jo kahden harjoituspäivän jälkeen tuntui, että vain yhdenlaisen ekspressiivisen näyttelemistyylin omaksuminen saattaisi muodostua pitkäväiteiseksi ja kääntyä itseään vastaan. Kolmantena harjoituspäivänä harjoittelimme pienryhmissä yksittäisiä kohtauksia, joten eri tyylien kokeilu onnistui helposti. Edellä mainitsin jo kolme tapaa päästä irti realismista ja kohti ekspressiivisyyttä, ja kokeilin kolmansissa treeneissä lisäksi seuraavia: mystinen, itse luotu maailma, tunteiden herättäminen katsojassa, vääristynyt todellisuus, inhimillisyyden välttäminen, sähköpuhe ja tauot puheessa, tunne voimistuu kunnes on sietämätön, riivatut hullut, ekstaasi, raskaus eli raskas

hengitys ja raskaat raajat, alkuvoimainen yhteinen valitus, yhteinen tanssinomainen rytmi, puhekuoro, transsi, raskas fyysinen toiminta, marionettien mekaaniset nukkemaiset liikkeet sekä vääristyneet nivelet ja lihakset yhdistettynä eläimen ääniin ja yksittäisiin tavuihin. Anoin siis jokaiselle kohtaukselle (joita oman jakoni mukaan oli 26) jonkun toteuttamistavan. Tämä oli asia, joka oli kokeiltava käytännössä: seuraavan viikon ensimmäisessä läpimenossa selviäisi, millaiseksi kokonaisuus muodostuisi tällä tavalla toteutettuna.

Läpimeno paljasti sen, minkä arvelinkin: periaatteessa eri toteuttamistavat toimivat, mutta niitä oli liikaa. Tämän vuoksi palasin alkuperäiseen kohtausjakoon, eli yhteentoista kohtaukseen. Jaoin niille uudet ”otsikot”: 1. Outous, kurjuus ja väkivaltaisuus, vääristyneet liikkeet. 2. Tunteiden herättäminen katsojassa. Patsaanomaiset, liioitellut liikkeet. 3. Raskas taistelu konetta vastaan, kaikki näyttelivät kuin olisivat uppoamassa suohon. 4. Painajainen, salaliittoparanoia. 5. Vastakkainasettelu, pelko ja paniikki. 6. Horkka. 7. Tanssillinen ryhmäliike, äänetön itku. 8. Pahenevaa salaliittoparanoiaa. 9. Hyvä perhe tuhoutuu: pakahdutetut liikkeet ja tunteet. 10. Hiljaisuus, pahat aavistukset tulevasta. 11. Viimeinen, äärimmäisen raskas, tanssinomainen taistelu.

Ensimmäisellä ja toisella harjoitusviikolla haimme yhteistä estetiikkaa. Käytin siihen (ja myös lämmittelyyn ja äänenavaukseen) esimerkiksi seuraavanlaisia harjoitteita: pareittain istutaan vastakkain. Odotetaan impulssia sanoa jotain, joka on totta: sinulla on silmät, minulla on nälkä. Molemmat toistavat lausetta (täsmälleen) ja vasta kun tulee impulssi sanoa jotain muuta, lausetta vaihdetaan. Tavoite: tarkkailusta pääseminen, sanojen merkityksen menetys (Tämä harjoite löytyy Judith Westonin kirjasta *Näyttelijän ohjaaminen*.)²⁷⁵ Tämän harjoitteen tavoitteena oli eräänlainen kevyt transsi, eli itsensä ja oman tekemisensä analysoinnin unohtaminen. Tunnetilaharjoitteita (”Kasvata mielessäsi metsä ja tuhoa se sitten” tai ”Olet rakkaasi haudalla”) käytimme mielikuvien herättämiseksi ja tunneilmaisun löytämiseksi.

²⁷⁵Weston 1999, 181–182.

Katsoimme ensimmäisen läpimenon päätteeksi myös *Tohtori Caligarin kabinetin*. Keskustelimme siitä näyttelijöiden kanssa, ja päätimme kokeilla jatkossa elokuvan innoittamina kauhusta laajenneita silmiä, itsensä kanssa kamppailua ja vääristyneitä käsiä.

Kolmannen harjoitusviikon tavoitteeksi valitsin mielikuvien kirkastamisen. Tuntui, että jos näyttelijän ajatus ei ole kirkas, ekspressionistinen tyyli näyttää ulkokohtaiselta hosumiselta. Annoin jokaiselle roolihahmolle jokaiseen kohtaukseen jonkun mielikuvan. Mielikuvat olivat tietysti painajaismaisia, esimerkiksi: ajattele, että vaatteittesi alla on myrkkykäärme. Jos liikut väärin, se puree sinua. Tai ajattele, että olet Hitler, joka katsoo parvekkeeltaan valtakuntaansa ja alkaa epäillä, että on tehnyt hirvittäviä virheitä. Tai ajattele, että jos teet virheen, sinua rangaistaan välittömästi. Loppuviikon läpimenossa huomasin, että mielikuvat autoivat valtavasti, sillä kun näyttelijät selvästi keskittyivät johonkin, heidän tavastaan liikkua ja lausua repliikkinsa tuli jollain tavalla ymmärrettävämpää ja loogisempaa; se ei ollut enää sekoilua sekoilun vuoksi vaan selkeästi ahdingossa olevan ihmisen epätoivoa. Mielikuvina voi käyttää oikeastaan mitä tahansa, eikä niiden ole tässä tapauksessa tarkoituskaan avautua katsojille sellaisinaan, niiden tarkoitus on luoda roolihahmoille sisäistä logiikkaa.

Neljännän harjoitusviikon alussa hain ratkaisua suurimpiin ongelmakohtiin: väkivaltaan ja kuolemisiin. Kun valitsemissani tyylilajissa jopa ensimmäisen kohtauksen lapset näyttelevät ikään kuin kuolinkouristuksissaan, miten siitä voidaan enää kohota pahempiin, ”oikeasti” kuolevan kouristuksiin? Tai miten näyttellään se, että sattuu, kun ”normaalitilassakin” kaikki hahmot vaikuttavat olevan tuskissaan? Päätin avata ilmaisua täysin erilaiseen suuntaan: tanssiin. Kohtaukset, joissa sisäisten tuntojen välittäminen ei enää onnistu niiden suuruuden takia, näyttelijät vaihtavat ilmaisurekisterinsä täysin toisenlaiseen, tanssilliseen ilmaisuun. Tällaisia kohtauksia olivat esimerkiksi loppukohtaus, jossa Bob ja Jimmy kuolevat, Maryn hakkaaminen, työläisten ahdinko ja lopulta yhtenäisyyden

löytyminen sekä Jimmyn ja Kerjäläisen viimeinen yhteinen kohtaaminen, jossa Kerjäläinen varoittaa Jimmyä kohta seuraavasta tuhosta. Toinen tapa näyttellä se, mitä ei voi näyttellä, on huuto. Esimerkiksi kohtaaminen, jossa Nedin ja Margaretin lapsi kuolee, päättyi tässä vaiheessa siihen, että molemmat huutavat keuhkonsa tyhjiksi.

Viidennen harjoitusviikon päätavoitteeksi määrittelin aluksi ”suoran, voimakkaan ja äärimmäisen” ilmaisun. Tajusin kuitenkin nopeasti, että se ei ole tarpeeksi konkreettinen ohje. Mietin, miten näyttelijöiden ilmaisua saisi ”äärimmäisemmäksi”, siis raskaamman ja vaikeamman oloiseksi, ja lopulta tajusin, että ratkaisu oli naurettavan helppo. Annoin näyttelijöille ohjeeksi näyttellä läpi koko näytelmän ikään kuin heillä ei olisi tilaa seistä suorassa: tämä sai aikaan vääristyneitä, kivuliaan ja kärsivän näköisiä kehoja.

Viimeiset viikot kuuluivat esitystä hioessa, eikä suuria muutoksia enää tehty, lukuun ottamatta väliajan lisäämistä esitykseen. Esityksen kesto ilman taukoa oli reilu puolitoista tuntia, ja läpimenoja katsellessani kesto alkoi valitun tyyliä tuntua raskaalta.

Ongelmallisimmin kohtaus oli pitkä loppukohtaaminen, joka meinasi jatkuvasti näyttää ei pelottavalta vaan koomiselta. Teimme kaikkemme: Bobin, jota esitti nainen, repliikki ”En osaa puhua niin kuin John tai Jimmy, mutta minäkin olen mies!” muutettiin muotoon ”mutta minäkin olen työläinen”. Charlesin repliikit, jotka jostain syystä olivat puhekieltä (”No tossa se äsken oli”) muutettiin kirjakiellelle. Koneessa työskentelevien naisten ja lasten oli aluksi määrä vain katsoa sivusta, kun miehet tuhoavat koneen ja tappavat Jimmyn, mutta päätin lopulta, että kaikki osallistuvat edellä mainittuihin tekoihin, jotta olosuhteiden karmeus korostuisi ja yksilöiden tarinat sulautuisivat yhteisön tarinaksi. Ekspressionistinen murhatyö oli suuri haaste. Jälleen törmäsin samaan ongelmaan kuin aiemmin: miten viedä alusta asti äärimmillen vietyä ilmaisua vielä eteenpäin? Lopulta päädyin symboliseen seivästykseen ja ihmisjoukon väkivaltaiseen olemiseen ja erityisesti hengitykseen. Näytelmä loppui hiljaisuuteen.

4.5 Valmis esitys

Lavastuksen osalta *Koneitten murskaajat* tyypistyi pariksi korokkeeksi sekä näyttämön takaosan oviaukot peittäväksi ”kangaspuumonumentiksi”, joka toimi ainoastaan visuaalisena elementtinä. Se koostui lattiasta korkealle kattoon viritetyistä köysistä. Korokkeita oli kaksi, ja niitä hyödynnettiin runsaasti asemoinneissa. Loppukohtauksessa korokkeista rakennettiin ”kone”, jonka sisällä ja päällä lapset ja naiset olivat työssä. Periaatteessa ekspressionismiin olisi kuulunut ja sopinut runsaampikin lavastus, mutta seitsemässätoista näyttelijässä värikkäine vaatteineen ja maskeineen oli jo kylliksi silmänruokaa. Luonnollisesti vähävaraisen teatterin tarjoama tuotantobudjetti myös osaltaan rajoitti lopputulosta.

Äänimaisema muodostui merkittäväksi osaksi esitystä, yli puolessa kohtauksista oli joko taustaaäntä dialogin takana tai sitten kohtaukset sisälsivät ainoastaan toimintaa, jota musiikki säesti. Musiikki innoitti myös neljään ”ylimääräiseen” kohtaukseen, siis sellaiseen, joita alkuperäisessä tekstissä ei ollut. Ensimmäisessä kuvattiin vuonna 2010 ajankohtaista kerjäläisten kohtelua: lehdet kirjoittelivat romanikerjäläisten karkottamisesta, ja me rakensimme esitykseen lyhyen, tanssillisen kohtauksen, jossa huputetut miehet yksi kerrallaan tekevät rumia tekoja Kerjäläiselle: kiusantekoa, seksuaalista hyväksikäyttöä, ja viimeisenä ohikulkija, joka ei auta, vaikka Kerjäläinen pyytää apua.

Toinen ylimääräinen kohta oli lasten soolo: vääristyneesti kävelevät ja rumasti hymyilevät lapset leikkivät hautajaissaattoa, jossa näytelmän alussa hirtettyä lakkorikkurinukkeä vietiin hautaan. Kolmas kohta oli naisten soolo, joka oli puhdas tanssikohta. Etsimme *Youtubesta* ekspressionistista tanssia ja ideoimme tämän materiaalin pohjalta kohtauksen, jossa ensin naiset tanssivat keveästi ja onnellisesti (”ennen koneen tuloa”) ja sitten naisten ilo ja rauha vaihtuvat kauhuun, ja musiikin jokainen nuotti tuottaa heille tuskaa. Viimeinen lisätty kohta kuvasi Maryn, Johnin ja Henryn kolmiodraamaa. Siinä John katseli, kun hänen vaimonsa

Mary meni rikkaan työnjohtajan Henryn luokse tienamaan ”syntisiä rahoja” eli myymään itseään, vieläpä Johnin pyynnöstä.

Valoilla tuettiin tarkasti asemoitua näyttelijäntyötä siten, ettei näyttelijöiden juuri tarvinnut siirtyä valoissa näyttämölle ja sieltä pois (tämä olisi ollut kouristelevalle näyttelijälle hankalaa ja aikaavievää), vaan näyttelijä saattoi siirtyä paikalleen pimeydessä, ja vasta sitten hänet valaistiin. Mahdotonta varjoa emme saaneet aikaan, mutta korokkeilla seisovista heijastui takaseinään mahdollinen, mutta silti komea varjo. Väriä käytettiin runsaasti, esimerkiksi Johtajan äänen kanssa lavalla kommunikoiava näyttelijä oli tiukasti rajatussa, syvänpunaisessa spotissa.

Valittu tyyli yhdistettynä tämän päivän kanssa analogiseen tarinaan muodostui mielestäni juuri oikeaksi tavaksi kommentoida työelämää. Juuri ennen ensi-iltaa SDP:n puoluesihteerin Mikael Jungner sanoi haastattelussa: ”Kolme neljäsosaa niistä, jotka lähtevät ennenaikaiselle eläkkeelle, lähtevät pois mielenterveyssyistä. Miten on mahdollista, että Suomen työelämä musertaa ihmisen psyyken kuin kananmunan?”²⁷⁶ Ekspressionistisen draaman tyypillinen sijoittuminen hullujenhuoneeseen sai tavallaan uuden merkityksen: *Koneitten murskaajat* ei sijoitu kirjaimellisesti mielisairaalaan, vaan työelämään, joka tekee meidät mielisairaita. Hullujenhuone onkin työelämä ja sitä kautta koko Suomi.

²⁷⁶ Helsingin sanomat 31.10.2010.

