

ESSI SYRÉN

Draamasta kohti esityksen ja leikin dramaturgiaa

Katariina Numminen haluaa varjella oppimisen hitautta

Teatterikorkeakoulun dramaturgian professorina toimiva Katariina Numminen (s. 1971) korostaa teatteria tapahtumana. Esitysten tilannekohtaisuus on tärkeää niin hänen omalle teatterikäsitykselleen kuin opetustyölleenkin. Numminen on ollut perustamassa Viipurin taiteellista teatteria ja Todellisuuden tutkimuskeskusta. Toisia tilannekohtaisuuksia hän on hakenut Berliinin Volksbühneltä ja teatteriprojekteissa Mosambikissa.

Olet tehnyt monipuolista taiteellista työtä teatterissa muuan muassa Todellisuuden tutkimuskeskuksessa ja Viipurin taiteellisessa teatterissa. Miten innostuit nuorena teatterista ja päädyit opiskelemaan sitä? Mullistivatko jotkin projektit tai kokemukset käsityksesi taiteesta?

Vaikea sanoa, missä määrin vastaukset tällaisiin kysymyksiin ovat todellisia kokemuksia, missä määrin jälkikäteen luotuja kertomuksia. Kävin lapsena paljon teatterissa. Näkemistäni esityksistä en muista juuri mitään, mutta mieleeni on jäänyt muistoja erityisesti teatterissa käymisestä ja teatterin katsomisesta tapahtumana. Lapsena pidin erityisesti kiitoksista, osittain varmaankin siksi, että pääsin taputtamaan. Aplodeissa viehätti ennen kaikkea todellisen ja fiktiivisen maailman samanaikaisuus näyttämöllä. Näyttelijät olivat näyttämöllä omassa persoonassaan, mutta esityksen fiktiiviset rippeet olivat samanaikaisesti läsnä. Todellisuuden ja fiktion leikkauspinta kiinnostaa minua edelleen, mikä näkyy taiteellisessa työssäni.

Harrastin lapsena teatteria, kävin Kallion ilmaisu- taidon lukion ja opiskelin Teakissa 1993–1998. Näin lukioaikana 1990-luvun taitteessa esityksiä, jotka tekivät minuun suuren vaikutuksen. Mieleeni ovat jääneet esimerkiksi Annette Arlanderin ohjaama Heiner Müller -kooste 1980-luvun lopusta sekä 1990-luvun alun Ylioppilasteatterin esitykset, esimerkiksi *Pontikkatehdas* (ohjaus Atro Kahiluoto ja Esa Kirkkopelto).

Taidekäsitykseni mullistaneita kokemuksia on kyllä ollut vuosien varrella. Joskus ne ovat olleet voimakkaita tunnistamisen kokemuksia. Olen pohtinut jotain hahmotonta, jonka jokin teos onnistuu kiteyttämään. Jotkut ajatteluni muokanneista esityksistä taas ovat olleet jollain tavalla outoja, sellaisia, jotka jäävät vaivaamaan ja vaikuttamaan elimistössä. Kävin teininä Turkan kau-



Kuva: Essi Syrén

della 1980-luvulla Kino Helsingissä katsomassa opiskelijatöitä. En tajunnut välttämättä esityksistä paljoakaan, eivätkä ne kaikki olleet kummoisia esityksinä, mutta niiden energia ja esitykset tapahtumina ovat jääneet voimakkaasti mieleen.

Miten lähestymistapasi dramaturgiaan ja teatteriin on muuttunut vuosien mittaan?

Lähestymistapani teatteriin on muuttunut vähitellen, ja usein sen on pystynyt huomaamaan vasta jälkikäteen. Oman taidekäsityksen muokkaantuminen on osa suu-

”Tapahtumallisuuden nousu on myös laajempi trendi taiteessa.”

rempaa kehitystä, johon vaikuttaa myös vanheneminen sekä se, miten ympäröivä maailma ja esitysten kenttä muuttuvat vuosien mittaan. Muutos ei siis tule ainoastaan oman taiteellisen työn sisältä. Oma näkökulmani on tullut vähemmän teoskeskeiseksi, ja ymmärrän ’teoksen’ huokoisemmaksi, tapahtumallisemmaksi sekä verkostomaisemmaksi, jolloin olennaista ei ole yksittäinen teos vaan teosten väliset suhteet. Tällainen ajattelu ei ole pelkästään omaani, vaan tapahtumallisuuden nousu on laajempi trendi taiteessa.

Vuosien myötä olen myös tullut tietoisemmaksi ja oppinut sanallistamaan taiteellista työskentelyäni paremmin. Esitystä tehdessä ajatukset ovat aina hahmotomia ja intuitiivisia, ja varsinainen sanallistaminen seuraa perässä. Liike intuitiivisesta ajattelusta sanallistamiseen ja käsitteellistämiseen on käynnissä jatkuvasti, mutta iän myötä prosessista on tullut tietoisempi. Kun jonkin asian pystyy käsitteellistämään, on aika siirtyä muualle.

Olet yksi Todellisuuden tutkimuskeskuksen perustajajäsenistä. Miksi Todellisuuden tutkimuskeskus perustettiin ja millaiseen tilanteeseen Suomessa?

Perustaessamme Todellisuuden tutkimuskeskuksen vuonna 2000 pyrimme laajentamaan esityskäsitystä muuksikin kuin perinteiseksi näyttämötaiteeksi. Yksi keskeinen tavoite oli löytää uudenlaisia työtapoja ja toimia eräänlaisena organisaation laboratoriona. Kokeilimme monenlaisia päätöksenteon, organisaation ja taiteellisen työn malleja. Todellisuuden tutkimuskeskuksen perustamisen aikoihin yhden henkilön ympärille muodostunut taiteellinen ryhmä oli yleinen toimintamuoto, kun taas TTK:ssa on pyritty kankeammin tai luontevammin hakemaan toisenlaisia tapoja työskennellä. Toiminta on ollut välillä hankalaakin, mutta kokeiluilla on kuitenkin ollut suuri arvo.

Todellisuuden tutkimuskeskuksen yhtenä keskeisenä ajatuksena oli nimensä mukaisesti tutkia todellisuutta ja laajentaa sitä, mitä todellisuudeksi havaitaan. 2000-luvun alussa tutkimuksellisuus oli uusi näkökulma, josta

on sittemmin muodostunut tärkeä trendi esitystaiteessa ja esittävän taiteen kentällä. Todellisuuden tutkimuskeskus on usein ennakoanut asioita, jotka ovat valtavirtaistuneet, kuten tutkimuksellisuus ja työn organisointi osoittavat.

Toimit tällä hetkellä dramaturgian professorina Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa. Millä tavalla opetat dramaturgiaa?

Opetus on käytännössä jatkuvaa yhteistyötä, jota tehdään muiden koulutusohjelmien kanssa. Yhteistyö tekee prosesseista ajoittain hitaita ja kankeita mutta luo myös hienoja mahdollisuuksia. Dramaturgian koulutusohjelmassa on tällä hetkellä neljä opettajaa – itseni lisäksi Maria Kilpi ja osa-aikaisina Tuomas Timonen ja Jusa Peltoniemi. Koen, että tämä porukka on erityisen tärkeä. Vaikka toimimme taiteilijoina eri kentillä emmekä suinkaan ole samaa mieltä kaikesta, jaamme kuitenkin paljon yhteisiä näkemyksiä taiteesta ja dramaturgiasta.

Monet opetuksessa tapahtuvat muutokset ovat hitaita, eivätkä ne ole yhden ihmisen käsissä. Koulutusohjelman ydin on ollut näytelmänkirjoittamisessa, minkä ohella olen pyrkinyt lisäämään ja syventämään dramaturgista opetusta sekä tuomaan esityskeskisyyttä ja dramaturgian kontekstisidonnaisuutta esiin. Mielestämme niin dramaturginen työ kuin näytelmien kirjoittaminen lähtevät dramaturgisesta hahmotuskyvystä, esityksestä ja teatterista. Kirjoittamisen opetuksessa korostamme teatterille kirjoittamisen erityislaatua.

Uskon hitauteen eli siihen, että taiteilijaksi kasvamisen on verkkainen prosessi. Emme tähtää opetuksessa nopeisiin voittoihin eli siihen, että opiskelijat löytäisivät pikapikaa oman juttunsa ja tuotteistaisivat sen. Haluamme luoda edellytyksiä pitkäaikaiselle taiteelliselle työskentelylle.

Olemme pyrkineet horjuttamaan kirjailijuuteen miellettyä yksilökeskisyyttä ja kammioajattelua. Sehän ei sinänsä pidä paikkaansa. Kukaan ei kirjoita yksin: lähtökohtaisestihan jo itse kieli on meille kaikille yh-

”Moderni dramaturgia alkaa, kun luovutaan ajatuksesta pysyvistä draaman laeista.”

teistä. Nuoret kirjailijat ja dramaturgit ovatkin paljon yhteydessä keskenään, lukevat ja kommentoivat toistensa tekstejä.

Miten taidekoulutus ja esittävä taide sinnittelevät niukkenevien resurssien Suomessa?

Leikkaukset tulevat hieman jälkijunassa Taideyliopistoon, sillä taidekorkeakoulujen yhdistyminen Taideyliopistoksi toi rahallisia resursseja myös Teatterikorkeakouluun. Tämän vuoden budjetti on vain muutaman prosentin pienempi kuin edellisvuonna, eikä säästötoimia ole vielä joutunut miettimään käytännön tasolla. Leikkaukset kuitenkin vaikuttavat Taideyliopiston seuraavaan budjettiin ja sitä seuraavaan vielä enemmän, eli perästä tullaan. Tilanne yliopistomaailmassa laajemmin on varsin hurja, mikä tietenkin vaikuttaa yleiseen ilmapiiriin.

Professorin asema on aika skitsofreeninen. Yhtäältä pitää vakuuttaa rahoittajia, olla toimitusjohtajana ja kääntää koulutusohjelman toimintaa halutulle strategia-kielelle. Samaan aikaan täytyy yrittää varjella hitautta ja taiteen itseisarvoisuutta opiskelijoita varten.

Draaman jälkeinen teatteri, jota teatteritieteilijä Hans-Thies Lehmann on teoretisoinut, on viime vuosina noussut yhdeksi teatterin tutkimuksen keskeiseksi käsitteeksi¹. Onko mielekästä enää puhua tekstin dramaturgiasta? Onko draamalla kirjallisuuden lajina merkitystä?

On tärkeää erottaa toisistaan draaman ja tekstin dramaturgia. Molemmat ovat edelleen mielekkäitä käsitteitä, mutta tekstin dramaturgiaa ei voi samastaa draaman dramaturgiaan. Dramaturgian koulutusohjelmassa olemme yrittäneet järjestelmällisestä puhua näytelmästä draaman sijaan silloin, kun tarkoitetaan teatterissa esitettäväksi tarkoitettua kirjallista teosta.

Lehmannin teos draaman jälkeisestä teatterista on ollut todella tärkeä paradigma esittävien taiteiden tutkimuksessa ja käsitteellistännyt osuvasti viime vuosikymmenten teatteria. Viime aikoina draaman jälkeinen teatteri käsitteenä ei kuitenkaan ole enää tuntunut avaavan uusia näkökulmia. Kollega Tuomas Timosta

lainatakseni, draamanjälkeisyys on muuttunut pakko-toistoksi. En tarkoita paluuta draamaan, paluut samaan eivät ole mahdollisia, vaan draama–draamanjälkeinen-erottelu jää sutimaan tyhjää, eikä onnistu kuvaamaan enää mitään.

Dramaturgia on muuttunut tilannesidonnaiseksi: draaman lakien sijasta dramaturgiassa on vain tilanne- ja teoskohtaisia sääntöjä. Voisi ajatella, että koko moderni dramaturgia alkaa sitten, kun luovutaan ajatuksesta pysyvistä draaman laeista. Onko sitten mitään, mikä pitäisi dramaturgiassa yleensä? Toisto, leikki sekä aika ja ajankäsittely voisivat olla mahdollisia suuntia. Taiteellisen tutkimuksen tohtoriopintojeni lähtökohta on leikin käsite sekä leikin ja dramaturgian suhde. Leikki on mielekäs käsite, sillä se perustuu enemminkin tapahtumallisuuteen kuin narraatioon, joka ei kerro kovin paljon esityksen dramaturgiasta. Narraation tasolla operointi ei pääse käsiksi siihen, että juoninäytelmässäkin juoni kehkeytyy esiin nyt ja tässä.

Oma näkökulmani draamaan on dramaturginen ja esityskeskainen. Toki draama on myös kirjallisuuden laji, mutta omasta dramaturgian professorin asemastani en näe sitä sellaisena. Minulle näytelmät ovat esityssuunnitelmia ja konsepteja. Näytelmän kirjoittamisessa on poikkeuksellista juuri esityksen suunnittelu ja esityksen ajattelu.

Kuvataiteeseen keskittyvien Ihmepäivien kuratoitint keskustelussa 2015 moni projektejaan esitellyt kuraattori viittasi näyttelydramaturgiaan. Mitä annettavaa dramaturgisella ajattelulla on muille taiteenlajeille?

Varmasti paljonkin. Mainitsemasi esimerkki edustaa juuri sitä laajaa dramaturgiakäsitystä, joka on yleisempää Suomen ulkopuolella, esimerkiksi Keski-Euroopassa. Dramaturgian ja kuratoinnin nousu 1990-luvulla ovat itse asiassa osa samaa ilmiötä, jossa teoskeskeisyydestä siirrytään laajempiin teosjoukkoihin ja teosten välisiin suhteisiin. Kuratoinnin ja tapahtumien dramaturgiaan liittyy toki paljon poliittisia kysymyksiä. Pahimmillaan

taiteilija muuttuu kuraattorin alihankkijaksi kokonais-dramaturgiseen taideteokseen.

Ympäröivä todellisuutemme on usein jollain tavalla dramatisoitua, poliitikkojen retoriikasta tositelevisioon. Miten dramaturginen näkökulma on vaikuttanut tapaasi havainnoida teatterin ulkopuolista todellisuutta?

Dramaturginen ajattelu on niin läsnä kaikessa, että tähän on hyvin vaikea vastata. Yksi todellisuuden havainnointiin vaikuttava seikka on varmasti herkiminen kestolle, ajalle ja erilaisille ajallisuuksille. Klassinen käsitys dramaturgiasta rakenteiden hahmottamisena on varmaankin myös vaikuttanut tapaan havainnoida todellisuutta. Ylipäätään taiteen tekemisessä on tärkeää kyetä katsomaan asiaa toisesta näkökulmasta tai tutkia itsestäänselvyyksiä, mikä tarkoittaa vieraannuttamista ja tarkennuksen vaihtelemista sekä havainnon tuoreuttamista.

Dokumenttiteatteri on yleistynyt viime vuosina Suomessa muun muassa Susanna Kuparisen *Valtuusto-* ja *Eduskunta-*esitysten sekä Kansallisteatterin *Neljäs tie* -tuotannon viitoittamana. Mikä merkitys dokumenttiteatterilla on nyky-Suomessa?

Erilaisten dokumentaaristen materiaalien käsitteleminen – mikä ei sinänsä ole uusi ilmiö – on mielestäni luontevaa teatterissa. Ajatus dokumenttiteatterista omana genrenään on kuitenkin ongelmallinen, sillä dokumenttiteatteria koskevat tekijän ja katsojan kannalta samat taiteellisen työn kysymykset kuin mitä tahansa esitystä. Toki dokumenttiteatteriinkin liittyy erityisiä journalistisia ja eettisiä kysymyksiä.

Eri elämänalueilta otettujen aineistojen käsitteleminen on kiinnostavaa, sillä esitys kehystää uusiksi dokumentaarisen materiaalin. Dokumenttien siirto kontekstista toiseen on väkivaltainen ele mutta samanaikaisesti myös taiteellisen toiminnan tapa, joka tuo uutta esiin. Minulle on olennaista, miten tietoisesti esitys avaa oman näkökulmansa ja näyttää korttinsa.

Viime aikojen mediahuomiota herättäneisiin esityksiin verrattuna omien dokumenttitöideni lähestymistapa on ollut toisenlainen, mikrotason näkökulma. Olen esimerkiksi käyttänyt esityksissä haastatteluista litteroitua puhetta keskittyen esimerkiksi puheen eleeseen, vaikka toki haastattelujen sisällöt ovat olleet mukana kokonaisuudessa.

Millaista yhteiskunnallista teatteria Suomi tarvitsee vuonna 2016?

Taiteen synnyttämällä yhteiskunnallisella keskustelulla on suuri arvo, kuten esimerkiksi Anna Paavilaisen *Play Rape* -esitys on osoittanut. Toisaalta myös hitaat ja oudommat, ei suorasti yhteiskunnalliset esitykset, jotka ovat utooppisessa tai vaihtoehtoisessa suhteessa todellisuuteen, ovat arvokkaita. Elämme todella hurjaa aikaa ekologisten kriisien keskellä, emmekä oikein tiedä, mikä tulee tarpeelliseksi. Yhteiskunnalliset esitykset eivät usein tunnistu sellaisiksi, ja esimerkiksi ei-inhimillistä lähestymään pyrkivät esitykset saattavat näyttäytyä kummallisina tai naurettavina. Ne kuitenkin ennakoivat tulevaa.

Taide ja erityisesti esitys voi olla hieno väline poliittisten kysymysten käsittelemiseen. Teatterilla on edelleen mahdollisuus tuoda asioita julkisen keskustelun piiriin. G. E. Lessing sanoo *Hampurin dramaturgiassa* (Hamburgische Dramaturgie, 1767–1769) jotakin sellaista, että draama voi käsitellä asioita, rikoksia, jotka ovat joko liian vähäpätöisiä tai liian jättimäisiä lain piiriin.

Taideyliopiston blogissa julkaistussa ”Prologissa” eli virkaanastujaisesityksessä mainitset taiteellisen työskentelyn taustavoimina rakkauden ja vihan teatteria kohtaan. Teatterinteorioille on erityisesti 1900-luvulla ollut ominaista vastakkainasettelu suhteessa ympäröiviin teatterikäsitteisiin. Bertolt Brecht asettui aristoteelista dramaturgiaa vastaan ja loi tilalle vieraannuttamiseen perustuvan poliittisen draaman mallin. Antonin Artaud taas heikensi ajatuksella kaikenkatoavasta rutosta, joka hävittäisi porvarillisen teatterin ja mahdollistaisi uudenlaisen fyysisen teatterin synnyn. Mitkä teatterille ja dramaturgialle asetetut ennako-oletukset tai määritelmät olet kokenut erityisen raivostuttaviksi?

Suomalaiselle teatterille on ollut ja on jossain määrin edelleen yleistä kansanomaisuuden ihannoiti ja teatterin näkeminen koko kansan taiteena. Tämän näkemyksen satunnaisena kylkiäisenä tuleva kokeellisen teatterin leimaaminen taidehiippailuksi on rasittava ilmiö. Välillä tällaiseen taidevihamieliseen asenteeseen törmää myös teatterikentän sisällä, mikä on mielestäni outoa. Kokeellisen teatterin vaikeus on erityistä, koska teatteri on aikaan ja esitystapahtumaan sidottu taidemuoto. Esittäjälle on erityislaatuista ja vaikeaa tehdä jotain hankalaksi koettua, ei-ymmärrettävää ja vastustusta herättävää ja ottaa vastaan katsojan reaktio siinä hetkessä.

Toinen kansanomaisuuteen liittyvä piirre on se, että meillä on hyvin ohut kerros keskustelua teatterin ympärillä verrattuna esimerkiksi Saksaan. Teatteri elää esityksistä, mutta se elää myös keskustelusta, kritiikistä ja teoriasta, jotka vastavuoroisesti ruokkivat teatteria. Tämän kaltaista puhetta teatterin ympärillä toivoisin enemmänkin.

Henkilökohtaisuus on ollut viime aikoina esillä suomalaisessa teatterissa. Ruusu ja Seidi Haarla käsittelevät *Traumaruumis-*esityksessään kivuliasta suhdettaan vanhempiinsa. Milja Sarkola taas on käsitellyt seksuaalisuuttaan sekä henkilökohtaisia kokemuksiaan teatterimaailmassa Lilla Teaternin *Perheenjäsenessä* sekä Q-Teatterin *Jotain toista* -esityksessä. Olet käsitellyt töissäsi henkilökohtaisia aiheita kuten lapsettomuutta. Miten tärkeää henkilökohtaisuus on sinulle taiteellisessa työskentelyssä? Miten välttää henkilökohtaisen muuttuminen sosiaalipornoksi?

Henkilökohtaisuutta on käytännössä mahdotonta välttää. Tietenkin voidaan myös kysyä, mikä ylipäätään on henkilökohtaista. Annette Arlander on aiemmin todennut, että nimenomaan muoto ja ilmaisutapa ovat henkilökohtaista taiteilijalle, aiheet yhteisiä. Henkilökohtaisuus vertautuu siinä mielessä dokumenttiteatteriinkin, että ero henkilökohtaisten ja muiden esitysten välillä on

lopulta melko häviävä. Taide syntyy työstettäessä materiaalia. Henkilökohtainen lähtökohta taas ikään kuin kuluu pois prosessin myötä. Siksi ei ole niin merkittävää, minkälaisesta materiaalista lähtee liikkeelle.

Lapsettomuutta käsittelevässä, aiheen puolesta henkilökohtaisessa *Yerma*-esityksessä (2011) koin tärkeäksi löytää materiaalia, joka ei ole omasta elämästäni. Siinä oli jonkinlaista ristiriidan logiikkaa: jos aihe on henkilökohtainen, siihen on löydettävä jokin muu näkökulma. Isoon, julkiseen aiheeseen taas on etsittävä jotain omaa ja läheistä.

En tiedä, voiko henkilökohtaisen muuttumista sosiaalipornoksi ylipäätään välittää. Mielestäni taiteessa on tärkeää mennä pitkälle: se on olennaista taiteelliselle laadulle. Kiusallisesti yksityinen taide voi pidemmälle vietyinä etäännyttyä sopivasti kiusallisuudesta. Esimerkiksi Milja Sarkolan *Perheenjäsen* oli juuri siinä mielessä kiinnostava, että katsojilla on ikään kuin kaksoiskuva hahmoista: yhtäältä oma käsitys julkisuuden henkilöistä, toisaalta esityksen tulkinta näistä ihmisistä. Mielestäni esityksen katsojakokemus perustui juuri tähän kaksoiskuvaan.

Minulle on ollut keskeinen Heiner Müllerin ajatus, että intellektuelli ei nykyään enää edustaa ketään tai mitään vaan ainoastaan asettaa itsensä käytettäväksi oireena tai dokumenttina. Kysymys siitä, minkä asian oire tai dokumentti olen, on hedelmällinen taiteellinen lähtökohta. Osa vastauksistani tähän kysymykseen ovat olleet autobiografisia teoksia, osa ei.

Viime aikoina julkisuudessa on keskusteltu seksuaalisesta häirinnästä oopperassa. Keväällä *Helsingin Sanomissa* julkaistiin Elina Knihtilän haastattelu, jossa käsiteltiin sukupuolten välistä epätasa-arvoa ja keski-ikäisten naisten heikkoa asemaa teatterialalla². Minkälainen merkitys sukupuolella on suomalaisessa teatterimaailmassa?

Tasa-arvokysymykset palkkauksessa ja työmahdollisuuksissa sekä sukupuolinen häirintä ovat tietysti hyvin konkreettisia vääryyksiä. Kaikki siitä eteenpäin onkin paljon monimutkaisempaa. Sukupuoleen liittyvistä vääryyksistä täytyy puhua riittävän pitkään, ettei pysähdytä kuviteltuun samanmielisyyteen ja hymistelyyn. Esimerkiksi kysymykset representaation vastuusta ja väkivallasta menevät teatterin ytimeen. Kysymys sukupuolesta (ja sukupuoliasta ja sukupuolisuuudesta) on läsnä teatterissa, ja myös toisin päin, kysymys teatterista ja esittämisestä on läsnä jo sukupuoleessa.

Olet työskennellyt lukuisten kotimaisten projektien lisäksi Berliinin Volksbühnellä ja Mosambikissa teatteriprojektien parissa. Mitkä asiat pysyvät samana? Entä mitkä muuttuvat kulttuurista, instituutiosta ja projektista toiseen?

Olen yrittänyt tehdä pikemminkin jotain uudella tavalla sen sijaan, että olisin pyrkinyt luomaan pysyviä työskentelytapoja tai jatkumoa. Kun tein Volksbühnen Parasit-kokeilunäyttämölle kaksi esitystä, huomasin ennemminkin kulttuurisen aste-eron suomalaisen teatterikenttään. Esitysten kautta pääsi mukaan saksalaisen teatterin diskurssiin, ja erityisen hienoa projekteissa oli

se, että työryhmässä oli dramaturgeja ja muita ihmisiä luomassa puhetta tekeillä olevasta teoksesta. Myös yleisö toi mukanaan laajempaa keskustelua. Oli hieno kokemus nähdä, että Brechtin kriittinen sikaria polttava ideaalikatsoja on olemassa, mutta ei takakenoisesti vaan etukenossa ja innokkaana.

Ympäristönä Mosambik oli täysin toinen. Olen ollut siellä mukana erilaisissa teatteriprojekteissa sekä konsulttoimassa teatterikoulutuksen aloittamisessa 2000-luvun alussa. Mosambikissa teatteri on enimmäkseen osa yhteiskunnan hyvin ohutta keskiluokkaista kerrosta. Tehdessäni esityksiä siellä olin ongelmallisesti irti sekä sikäläisestä että omasta kontekstistani. Toisaalta taas esitystapahtuman huokaisuus eli esimerkiksi se, että ihmiset tulevat, menevät ja keskustelevat esityksen aikana, oli hedelmällistä. Luullakseni ne kokemukset ovat osaltaan vaikuttaneet siihen, miten aika modernistinen, tarkkarajainen teoskäsitykseni on muuttunut.

Teatterikorkeakoulun kevään lopputyöesitykset ovat pyörähtäneet käyntiin. Jokainen uusi opiskelija tuo ainutlaatuisen lähestymistapansa taiteeseen, mutta oletko huomannut viime vuosina opiskelijoiden keskuudessa uusia tendenssejä tai tapoja lähestyä esitystä ja dramaturgiaa?

Kymmenen vuoden takaiseen tilanteeseen verrattuna tämänhetkiset opiskelijat ylittävät helpommin perinteisen teatterin ja nykyteatterin rajoja. Lisäksi näytelmän kirjoittaminen on monimuotoistunut sekä Teatterikorkeakoulussa että teatterikentällä yleensä, mikä on hyvä asia. Dramaturgian opiskelijoilla on kiinnostusta muun muassa yhteiskirjoittamiseen.

Kevään dramaturgian lopputyöissä, esimerkiksi *Ystävänäni*, *Hyväileminen* ja *Bachelor Camping* -esityksissä, on mukavaa keveyttä ja leikkiä esittämisen tilanteella sekä heräävää tietoisuutta teatterin välineestä itsessään. Marie Kajavan lopputyönäytelmässä *Nälänhätä* (Teatteri Takomo, ohjaus Henri Tuulasjärvi) ja Ilja Lehtisen kandidinäytelmässä *America* nousee esiin havainnon politiikka ja poliittisuus. *Nälänhädässä* näyttämölle tuodaan tutkittavaksi valokuvan katsomisprosessi, *Americassa* taas elokuvallisuus. Molemmissa siirto kontekstista ja taiteenlajista toiseen onnistuu havainnollistamaan jotain olennaista.

Viitteet & Kirjallisuus

- 1 Hans-Thies Lehmannin draaman jälkeisen teatterin käsite (*post-dramatisches Theater*) viittaa teatteriin, jossa draama ei ole enää ainoa esityksen lähtökohta. Sen sijaan nykyteatterissa tila, teksti, aika ja esiintyjän keho nousevat keskiöön. Lehmannin mukaan draaman jälkeinen teatteri nousi esiin Heiner Müllerin ja Tadeusz Kantorin kaltaisten ohjaajien myötä 1970-luvulla. Ks. Hans-Thies Lehmann, *Draaman jälkeinen teatteri* (Postdramatisches Theater, 1999). Suom. Riitta Virkkunen. Like, Helsinki 2009.
- 2 Jouni K. Kemppainen, Keski-ikäiset naisnäyttelijät eivät kelpaa miesten tekemiin elokuviin, sarjoihin tai näytelmiin – Elina Knihtilä haluaa muuttaa tilanteen. *Helsingin Sanomat*, Kuukausiliite 2.4.2016.