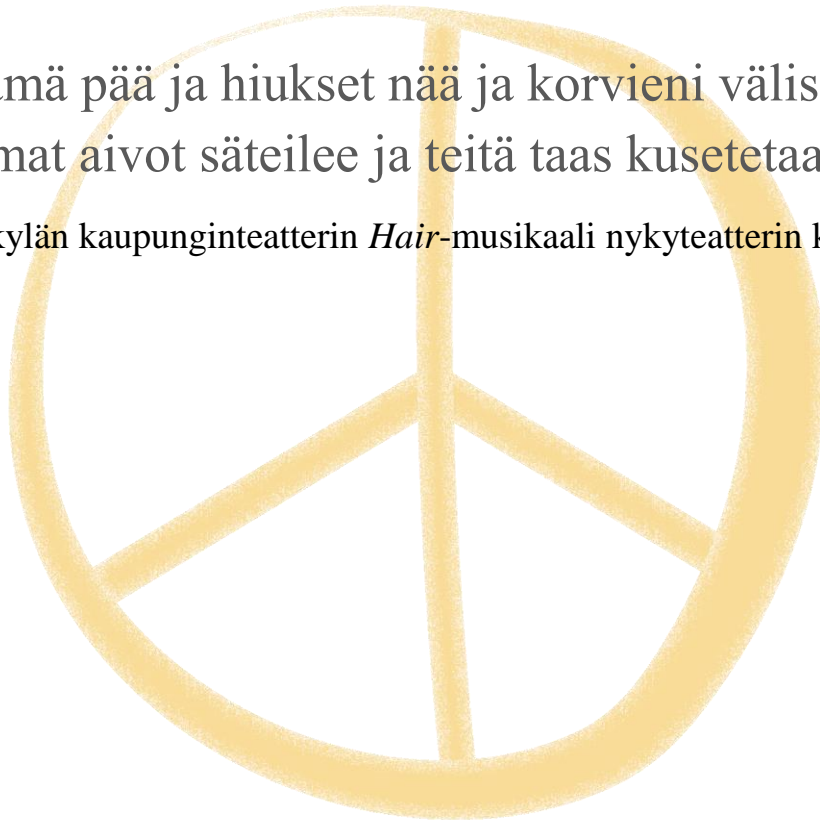


”On tämä pää ja hiukset nää ja korvieni välissä mun
omat aivot säteilee ja teitä taas kusetetaan”

Jyväskylän kaupunginteatterin *Hair*-musikaali nykyteatterin kentällä



Isabella Salovaara

Kandidaatintutkielma

Jyväskylän yliopisto

Musiikin, taiteen ja kulttuurintutkimuksen laitos

Kirjallisuus

Syksy 2018

Ohjaaja: Mika Hallila

Opponentti: Aino Heikkilä

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	3
2 ”SANO NÄÄTKÖ SÄ, OI, KUINKA HIUKSENI ON LIIAN LYHYET – <i>HAIR</i> TEOKSENA	4
3 ”NYT ELETÄÄN NYKYAIKAA, KULLANMURUT” – HISTORIALLINEN KONTEKSTI	7
4 ”KOHTAA TODELLISUUS, SHAKESPEARE!” – NYKYTEATTERI ESITYSANALYYSIN VÄLINEENÄ	9
4.1 Nykyteatteri	10
4.2 Draaman jälkeinen teatteri	13
4.3 Odotushorisontti, mallilukija sekä mallikatsoja	14
5 ”VÄHÄN TAIKUUTTA, BEIBI!” – OMA TEKIJYYS JA YLEISÖN MERKITYS TEATTERIESITYKSELLE	17
5.1 Oma tekijyyteni ja <i>Hair</i> prosessina	17
5.2 <i>Hair</i> ja yleisö	19
6 ”OLEN IHMINEN NUMERO 1005963297!” - <i>HAIRIN</i> KERRONTA	23
6.1 Dokumentaarisuus ja nykyteatterin keinot	23
6.2 <i>Hair</i> ajattelun väylänä	24
6.3 Metafiktio	25
6.4 Intertekstuaalisuus	27
7 ”LÄHETÄ NÄÄ PEACENIKIT VIETNAMIN LIHAMYLLYYN” – LOPUKSI	29
LÄHTEET	31

1 JOHDANTO

Nyt alkaa uusi aika
loistaa Aquarius, loistaa Aquarius
Aquarius, Aquarius
Hair 2018

Tutkin kandidaatintutkielmassani yhdysvaltalaisen *Hair*-musikaalin tapoja rikkoa perinteiseksi määriteltyjä teatterin konventioita, peilaten niitä odotushorisonttiin. Pohdin myös, miten itse tekijänä oleminen vaikuttaa omiin tulkintoihini, millaista on *Hairin* poikkeava kerronnan tapa ja miten suhde yleisöön vaikuttaa tähän kaikkeen. Keskityn tutkielmassani Jyväskylän kaupunginteatterin vuoden 2018 versioon, jonka on ohjannut Sini Pesonen.

Tutkimuskohteeksi valikoitunut kulttimusikaali *Hair* sijoittuu 1960-luvun loppuun – se käsittelee Vietnamin sodan vastustusta, hippiliikettä, sodan kauhuja, huumeidenkäyttöä, rakkautta sekä ennen kaikkea ihmisyyttä. Vaikka teos pyrkii representoimaan aikakautta autenttisen lavastuksen ja puvustuksen avulla, tarjoaa se näkökulmaa myös nykypäivän yhteiskuntaan sekä universaaleihin ongelmiin, jonka vuoksi tutkimus on ajankohtainen ja relevantti. *Hair* on monin tavoin yhteiskunnallinen teos, joka esittää oman aikakautensa kipupisteitä, mutta keskustelee kuitenkin myös nyky-yhteiskunnassa tapetilla olevien ongelmien kanssa. Jyväskylän kaupunginteatterin *Hair*¹ ei noudata perinteisenä tunnetun musikaalin konventioita: teos käyttää hyväkseen nykyteatterin keinoja, esimerkiksi laajentaen yleisön ja esityksen välistä suhdetta totuttua pidemmälle, niin tilan, lavastuksen ja multimediaalisuuden kuin näyttelijäntyövälineiden ja ohjauksellisten keinojen avulla.

Käytän tutkimuksessani hyödyksi omaa tekijätaustaani teoksen parissa: toimin ohjaaja Pesosen assistenttina harjoituskauden alusta ensi-iltaan saakka. Tapaani tutkia voisi luonnehtia itsereflektioivaksi lähikatsomiseksi, jossa hyödynnän teatterintutkimusta, sekä kirjallisuudentutkimusta niissä määrin, miten se on teatteriesitystä tutkittaessa mahdollista. Kerron myös jonkin verran Yhdysvalloissa tapahtuneesta murroksesta 1960-luvun lopussa, sillä on olennaista tietää, mihin aikaan *Hair* sijoittuu ja miten sinä aikana koetut asiat näkyvät

¹ Tässä tutkielmassa puhuessani *Hairista* tarkoitan Jyväskylän kaupunginteatterin vuoden 2018 versiota, ellei toisin mainita.

musikaalissa, joka välähdysmäisesti pyrkii esittämään aikakauden ilmiöitä. Tutkimuskysymyksiäni ovat: 1) Millaisia nykyteatterin keinoja Hair käyttää hyväkseen ja millä tavoin? 2) Millainen on *Hairin* suhde yleisöön? 3) Miten Hairin kerronnan ja esittämisen tavat poikkeavat perinteisestä draamasta?

Tutkimusaineistona on Jyväskylän kaupunginteatterissa edelleen ohjelmistossa oleva *Hair*-musikaalin esitysversio. Sen lisäksi käytän muistiinpanojani sekä plaria² analyysini tukena. Tutkin kuitenkin pääasiassa esitystä, vaikka sen muuttuvuuden vuoksi mikään esitystilanne ei ole täysin samanlainen. Tästä kerron lisää teorialuvun (luku 4) alussa. Olen itse nähnyt esityksen lukuisia kertoja, niin harjoitusvaiheessa kuin valmiina esityksenäkin, joten esityksen tärkeimmät elementit ovat hyvin muistissani.

2 ”SANO NÄÄTKÖ SÄ, OI, KUINKA HIUKSENI ON LIIAN LYHYET – *HAIR* TEOKSENA

Hair-musikaalin ovat kirjoittaneet James Rado ja Gerome Ragni, ja sen on säveltänyt Galt McDermot (Pauku 2009, 11). Musikaalin ensi-ilta oli lokakuussa 1967 Joseph Papp’s Public Theatressa, jonka jälkeen esitys siirtyi Broadwaylle toukokuussa 1968 (Miller 2011, 54). Tässä alkuperäisessä versiossa Gerome Ragni näytteli itse yhden päärooleista, Bergerin roolin, ja toinen käsikirjoittaja-sanoittaja James Rado esitti Claude Hooper Bukowskia (Pauku 2009, 11). Musikaali oli menestys – sitä esitettiin yhteensä 1750 kertaa neljän vuoden aikana. (Miller 2011, 54.) Musikaali sai erinomaiset arvostelut lähes jokaiselta kriitikolta, ja *Hairia* ryhdyttiin esittämään myös Los Angelesissa, jossa se pysyi ohjelmistossa kaksi vuotta. Tämän jälkeen musikaali levisi myös Eurooppaan. (Pauku 2009, 18.)

Hair on saanut kulttimusikaalin leiman, eikä syyttä: teos on epätyypillinen musikaali, niin rakenteensa kuin juonenkin puolesta. Esityksessä on usein nähty paljon alastomuutta. Alastomuus kuohuttaa yleisöä yhä tänäkin päivänä. Myös teoksen teemat, kuten

² Näyttelijän tekstiversio.

huumeidenkäyttö, vapaa seksi ja seksuaalisuus, sekä kuolema herättävät tunteita ja mielipiteitä. *Hair* on tullut tunnetuksi myös elokuvaversiostaan, jonka on ohjannut Milos Forman vuonna 1979. Elokuvan juoni on kuitenkin hyvin erilainen, kuin alkuperäisessä musikaalissa.

Suomessa *Hairia* on esitetty useissa eri teattereissa vuosien varrella. Suomen kantaesitys oli Tampereen Popteatterissa Reijo Paukun ohjaamana vuonna 1969 (Paukku 2009, 27).³ Jyväskylän kaupunginteatterin version *Hairista* on suomentanut Markku Salo vuonna 2003. Musikaaliproduktion työstäminen alkoi ohjaajan ja pukusuunnittelijan osalta loppusyksystä 2017, ja koko taiteellinen suunnitteluryhmä⁴ aloitti työskentelyn alkuvuodesta 2018. Musikaalin harjoitukset käynnistyivät huhtikuussa 2018, päättyen ensi-iltaan suurella näyttämöllä 8.9.2018.

Hair sijoittuu New Yorkin East Villageen, vaikka oikeastaan paikalla ei varsinaisesti ole merkitystä – hipit käyvät esimerkiksi Be-In -festivaalilla, joka oikeasti järjestettiin San Franciscossa. Teoksen miljöö onkin enemmän viitteellinen kuin konkreettinen: esitys näyttäytyy kollaasimaisena ja kohtaukset tuntuvat välähdysmäisiltä tapahtumilta, jotka peilaavat historiaa. *Hairin* näyttämökuvan – näyttämöllä nähtävän kokonaisuuden, eli tilan, joka koostuu lavastuksesta, valoista ja puvustuksesta – suurin ja näyttävin lavastuselementti, valkoiset portaat, esittää Washington D.C.:ssä sijaitsevaa Abraham Lincolnin muistoksi pystytettyä Lincolnin muistomerkkiä. Eli vaikka teoksessa puhutaan siitä, miten tapahtumat sijoittuvat New Yorkiin, on miljöö epätarkka. *Hairin* päähenkilö, esikaupungin kasvatti Claude Hooper Bukowski vihitään mukaan ’hippiheimoon’, jonka johtaja on hauska ja karismaattinen George Berger. Claude tutustuu muihin hippeihin, ja rakastuu Bergerin tyttöystävään, nuoreen yliopisto-opiskelijaan ja aktiiviseen sodanvastustajaan Sheila Frankliniin. Myös Sheila iskee silmänsä kahden maailman välissä kamppailevaan Claudeen, ja kolmiodraama on valmis. Myöhemmin paljastuu, että Sheila odottaa Claudelle lasta.

³ *Hairia* on esitetty Suomessa kantaesityksen jälkeen seuraavissa teattereissa: Svenska Teatern, Helsinki (ohj. Dmitry Cheremeteff, 1969), Kotkan kaupunginteatteri (ohj. Reijo Paukku, 1970), Forssan teatteritalo (ohj. Sirkka Kanninen, 1970), Peacock-teatteri, Helsinki (ohj. Marko Bjurström, 2003), Lahden kaupunginteatteri (ohj. Maarit Pyökäri, 2012), Åbo Svenska Teatern, Turku (ohj. Georg Malvius, 2012) sekä Jyväskylän kaupunginteatteri (ohj. Sini Pesonen, 2018).

⁴ Jyväskylän kaupunginteatterin *Hair*-musikaalin taiteellinen työryhmä: ohjaaja Sini Pesonen, koreografi Kira Riikonen, kapellimestari Lasse Hirvi/Jari Puhakka, lavastaja Tinja Salmi, valosuunnittelija Luca Sirviö, pukusuunnittelija Tellervo Syrjäkari, äänisuunnittelija Mika Filpus.

Clauden vanhemmat ovat vanhanaikaisia konservatiiveja, jotka toteuttavat kotona perinteistä mallia, jossa mies on perheen pää ja äiti toimii miehen tahdon mukaan. Isälle tärkeää on armeija ja isänmaallisuus, ja hän onkin innoissaan, kun hänen ainoa poikansa saa armeijan kutsuntalapun. Silloin kaikki muuttuu – Claude joutuu elämään kahden maailman ristitulesa. Pitäisikö hänen valita armeija, puolustaa kotimaataan ja saada vanhempiansa hyväksyntä, vai tulisiko hänen taistella mielipuolista sotaa vastaan ja valita maailma, jossa hänen rakastamansa nainen elää kukkien ja huumeiden keskellä? Claude tekee valintansa, ja lähtee Vietnamin sotaan. Siellä hän kuolee tarkka-ampujan luotiin. Teoksen loppukohtauksessa sureva Sheila makaa nuoren sankarinsa haudalla valtavan raskausvatsansa kanssa, ja laulaa toivosta toivottomuuden keskellä.

Hair ei ole juonivetoinen musikaali, vaan juonta tärkeämpiä ovat sen teemat ja niiden käsittely, sekä musiikki. Esimerkiksi ensimmäisen näytöksen alku koostuu lähinnä pelkistä musiikkinumeroista, jotka tulevat peräjälkeen, välillä jopa ilman yhtään taukoa. Toinen puolisko on psykedeelisempi, koska sillä nähdään pitkä 'trippijakso', jossa hipit ovat ottaneet huumeita, ja valokeila siirtyy Claudeen ja hänen mielenmaisemaansa, joka näyttäytyy oudon ja ehkä jopa pelottavankin hallusinaation muodossa. Clauden trippi kuvastaa hänen omia pelkojaan näyttäen ystävien ja perheen kuolemaa, sodan kauhuja sekä menetystä – myös Claude itse tulee ammutuksi hallusinaation aikana. Claude ei kuitenkaan kuole oikeasti – vielä – vaan herää tripiltään ja tuntee yhä kasvavaa pakokauhua lähestyvistä sodasta ja kuolemasta. Musiikki ei ole yhtä popahtavaa ja riehakasta kuin ensimmäisessä näytöksessä, vaan se saa tummempia ja puhuttelevampia sävyjä. Myös lavastus muuttuu radikaalisti toisen näytöksen alussa. Rakenteet romahtavat, Lincolnin muistomerkki hajoaa ja murtuu. *Hair* käyttää hyväkseen intertekstuaalisuutta, joka näyttäytyy viittauksina lukuisiin muihin teoksiin, myös muihin, kuin 1960-luvulla syntyneisiin tuotoksiin.

Kenties kaikkien tärkein elementti *Hairissa* on musiikki. Vaikka *Hair* oli Galt McDermontin ensimmäinen musikaalityö (Paukku 2009, 11), ovat sen musiikkinumeroit maailmanlaajuisesti tunnettuja ja arvostettuja. Tunnetuimmat kappaleet lienevät *Aquarius*, *Good Morning Starshine* (suom. *Huomenta Tähdet*) ja paljon eri versioita synnyttänyt *Let the Sunshine In* (suom. *Anna Valoo*). Tässä tutkielmassa keskityn kuitenkin kokonaisuuteen ja kerrontaan, ja joudun jättämään musiikin tulkitsemisen tutkielmani ulkopuolelle.

3 ”NYT ELETÄÄN NYKYAIKAA, KULLANMURUT” – HISTORIALLINEN KONTEKSTI

1960-luvun loppu oli monellakin tapaa hullua aikaa. Taustalla vaikutti Vietnamin sota, joka kesti lopulta yli kaksikymmentä vuotta, vaatien miljoonia uhreja. Ihmiset kokivat uudenlaista vapautumista – seksuaalisuus oli avoimempaa, eikä esimerkiksi taiteessa enää sensuroitu alastomuutta. Vapautuminen ja kapina edellisten sukupolvien aatteita vastaan alkoi muodostua yhä voimakkaammaksi. Maailma koki murroksen: hippiliikkeen syntyminen, huumeet ja jo 1950-luvulla syntynyt rock-musiikki, suuret opiskelijamellakat Yhdysvalloissa ja ympäri Eurooppaa, feminismin paluu, sekä Martin Luther Kingin murha. Opiskelijaliikkeet sekä mustien kansalaisoikeusliike radikalisoituivat ja tapahtui poliittista heräämistä.

Vietnamin sota on yksi pisimmistä konflikteista Yhdysvaltain historiassa. Yhdysvallat pommittivat Vietnamia mielipuolisesti: pommeja pudotettiin enemmän kuin koko toisen maailmansodan aikana yhteensä. Vietnamin sodassa kuoli eniten siviilejä. Pahin verilöyly tapahtui My Lai -nimisessä kylässä vuonna 1968, jossa yhdysvaltalaisotilaat tekivät vietnamilaisten siviilien joukkomurhan. (Kurlansky 2014, 14, 132.) Vietnamin sota oli ensimmäinen niin kutsuttu televisiosota. Sotakuvastoa esitettiin televisiossa enemmän kuin koskaan ennen: amerikkalaiset pystyivät seuraamaan sotaa omilta kotisohviltaan (Ala-Ketola 1985, 40). Vietnamin sota oli myös kallis Yhdysvalloille: sodan arvioitiin maksaneen kahdesta kolmeen miljardia dollaria kuussa (Kurlansky 2014, 25).

Sotaa kannatettiin ja vastustettiin voimakkaasti, mutta vastustajat nousivat lopulta enemmistöksi. Sota koettiin turhana ja epäoikeudenmukaisena. Sodan jatkuessa mellakat ja mielenosoitukset lisääntyivät. Vietnamin sota koski erityisen voimakkaasti nuoria. Yliopistojen ja korkeakoulujen kampuksista – jopa luentosaleista – tuli paikkoja, joissa organisoitiin ja toteutettiin erilaista protestiliikettä. Mellakoiden syynä pidetään muun muassa sitä, että oppilaitokset antoivat kutsuntavirastoille tietoja opiskelijoistaan. Myös yliopiston suhteet asevoimien kanssa vaikuttivat mellakoihin. Vietnamin sota ei ollut ainoa syy

mellakoiden syntyyn: rotukysymys, mustien kansalaisoikeudet sekä heidän mahdollisuutensa opiskeluun tasavertaisesti aiheutti kuohuntaa. Kansalaisoikeustaistelu radikalisoitui vuodesta 1964 saaden uusia ilmenemismuotoja (Ala-Ketola 1985, 40–41, 50.)

Hippiliikkeen katsotaan syntyneen ensin New Yorkin East Villagessa vuonna 1965 (Ala-Ketola 1985, 75). Vuonna 1967 hippien vastakulttuuri levittäytyi San Franciscon Haight-Ashburyn kaupunginosaan (Nichols 2002, 29). Hipit kannattivat rauhaa, suvaitsevaisuutta sekä vapaata rakkautta, joka mahdollisti rakkauden ja seksin ihonväriin tai sukupuoleen katsomatta. He kapinoivat sotaa ja keskiluokkaista yhteiskuntaa vastaan.

Huumeet, kuten LSD ja marijuana olivat hippien suosiossa. Hipit tavoittelivat rauhaa ja rakkautta etsien sitä päihtymyksen avulla. Huumeiden lisäksi psykedeeliseksi rockiksi kutsuttu uudenlainen musiikki oli suuressa osassa hippikulttuuria. (Ala-Ketola 1985, 54, 75.) Hipit tulivat tunnetuksi pitkistä hiuksistaan, jollaisia miehillä ei ollut totuttu näkemään. 1950-luvulla syntynyt muoti-ilmiö, jossa miehillä oli pitkät hiukset, vahvistui hippiliikkeen myötä. Esimerkiksi The Beatlesia kutsuttiin nimellä Liverpoolin pitkätukat. Hippien keskuudessa hiukset symboloivat vapautta ja omaa persoonallisuutta, jotka sotaan jouduttua riistettiin hiusten leikkaamisella. Pitkät hiukset olivat myös kannanotto sukupuolten välillä: hiukset symboloivat miesten ja naisten välistä tasa-arvoa (Miller 2011, 57).

Tammikuussa 1967 järjestettiin San Franciscossa Human Be-In -katujuhla, joka toimi yrityksenä yhdistää Bay Areaan poliittiset radikaalit sekä hipit. Tapahtumaan saapui 10 000-20 000 osallistujaa, myös paljon toimittajia. Be-In:issä soitti paljon rock-bändejä, beatnikit ja runoilijat puhuivat yhteiskunnallisista ajatuksistaan sekä elämäntavastaan saaden katujuhlalle paljon julkisuutta. (Nichols 2002, 62–63.)

Tammikuinen Be-In oli vasta alkusoittoa. Saman vuoden kesällä San Franciscon Haight-Ashburyn valtasi Rakkauden Kesä, joka viimeistään nosti San Franciscon hippiaatteen pääkaupungiksi. Valtavat määrät hippejä saapui juhlimaan rakkautta, harrastamaan vapaata seksiä ja käyttämään huumeita. Nuoria valui paikalle lisää yhä vain enemmän, jolloin alueen kahvilat ja muut yritykset muuttivat nimiään Rakkauden kahviloiksi ja Rakkauskioskeiksi, ja hippiaatteen Mekka muuttui kaupallisiksi, hippiteemalla ratsastaviksi yrityksiksi. (Nichols 2002, 65–66.)

Rakkauden Kesä sai aikaan myös huonoja puolia, kuten raiskauksia, sukupuolitautilien leviämistä, kodittomuutta ja huumeongelmia (Nichols 2002, 67). Rakkauden Kesä oli lopun alkua hippiliikkeelle. Kaupallistuminen ja sisäinen kaaos kukoistivat. Lopulta järjestettiin symboliset hautajaiset, jotka julistivat hipin kuolemaa. Hippiliike oli haudattu. (Ala-Ketola 1985, 82–83.)

4 ”KOHTAA TODELLISUUS, SHAKESPEARE!” – NYKYTEATTERI ESITYSANALYYSIN VÄLINEENÄ

Tässä luvussa kerron, mitä nykyteatterilla tarkoitetaan, millaista se on suhteessa ’perinteiseen’ teatteriin sekä avaan tutkimukselleni tärkeimpiä käsitteitä. Ensimmäinen niistä on esitysanalyysi, joka on tutkimukseni kannalta ehkä oleellisin käsite. Tutkin *Hair*-musikaalin esitystä, sekä joissain määrin myös produktiota. Lisäksi käytän apunani myös teatteritekstiä. Esityksen ja produktion välinen ero tulee määritellä, jotta on tiedossa, mitä tutkitaan: näyttämöllepanolla tarkoitetaan teoksen produktiota, tuotantoa, eli esityksen toteuttamista. Esitys⁵ on puolestaan ainutkertainen tapahtuma, johon kuuluu yleisön osallistuminen, vaikka se tarkoittaisi vain esityksen katsomista. (Balme 2003, 185.) Esitykset pyritään kuitenkin esittämään mahdollisimman poikkeamattomina illasta toiseen, mikä helpottaa esityksen analysointia.

Dramaturgisen esitysanalyysin kohdetta, eli konkreettista teatteriesitystä analysoitaessa on käytettävä hieman toisenlaisia menetelmiä kuin tavallista tekstiä analysoitaessa. Kaikissa teatteriesityksissä on kuitenkin sisällä teksti, jota on mahdollista analysoida sen kertovista rakenteista käsin, samaan tapaan kuin muitakin taideteoksia, esimerkiksi romaania tai maalausta. Kjølnnerin ja Szatkowskin (2001) mukaan kiinnostavaa on kyetä analysoimaan, miten teos tuottaa oman ’tekstinsä’, millaisiin taiteellisiin valintoihin on päädytty ja mitä niistä seuraa esityksen mahdolliselle sanomalle. Analysoijan tulee kyetä dokumentoimaan kuvauksensa esityksen luonteesta ja pystyttävä havainnollistamaan se, kuitenkin samalla

⁵ Olen nähnyt *Hair*-esityksen useita kertoja, eli tutkin useampaa esitystä, vaikka kyseessä onkin samasta tekstistä laadittu esitys. Esitys on ainutkertainen tapahtuma, mutta puhun esityksestä, koska kaikki saman teoksen esitykset pyritään esittämään niin muuttumattomina, kuin se on mahdollista.

hyväksyen kuvauksen osittaisuus, koska esitystä ei voida täydellisenä taltioida. (Kjølner & Szatkowski 2001, 13–15.)

Kosken (2005, 126) mukaan katoavan ilmiön, eli teatteriesityksen tarkastelu yhdistää teatterintutkijan historioitsijaan: tarkasteltava teos on kadonnut, toisin kuin muiden taiteenlajien tutkimuskohteet. Koski puhuu siitä, miten teatterintutkijan ja historioitsijan ongelmat sekä ratkaisut ovat yhdistettävissä silloin, kun tutkitaan kanonisoitujen näytelmien esityksiä, sillä analyysi saa laajemman näkökulman. Kanonisoituun näytelmään liittyvät esittämisen konventiot, intertekstuaalisuus ja esityksen mahdollistavat rakenteet. (Mts. 126.)

Myös dramaturgi Juha-Pekka Hotinen (2002) puhuu esittävän taiteen moderneimman ja merkittävimmän elementin olevan aika: esityksen tärkein piirre on se, ettei sitä ole enää olemassa sen päättymisensä jälkeen, eikä se ole enää täydellisesti toistettavissa tai tallennettavissa, vaan kaikki on muistin varassa. Ihmisen muisti muokkaa esitystä viimeistellen sen joko hyväksi tai huonoksi, eli katsoja vie prosessin loppuun. (Hotinen 2002, 16.) Minulla on laajat muistiinpanot *Hairin* harjoitusprosessin alusta aina esitysmuistiinpanoihin saakka. Voidaan sanoa, että tutkin *Hairin* esitystä vain oman muistini varassa. Väitän kuitenkin, että nähtyäni *Hairin* lukuisia kertoja, ja sen tultua minulle täysin tutuksi, pystyn analysoimaan esitystä melko tarkasti.

4.1 Nykyteatteri

Perinteisellä teatterilla tarkoitan klassista draamaa, jonka juuret ovat peräisin Aristoteleen ajoilta. Tällaiseen teatteriin kuuluu perinteinen draaman kaari, jossa on alku, keskikohta ja loppu. Reitala & Heinonen (2003) kertovat artikkelissaan, että näiden aristoteellisten mallien soveltaminen on ongelmallista niin kauan kuin puhutaan sellaisesta draamasta, joille mallit ovat laadittu. Saksalainen Gustav Freytag on luonut aristoteellisista rakennemalleista kukkulakaavan, joka alkaa johduksesta, kulkee nousun kautta huippukohtaan ja laskeutuu traagisen kohdan, laskun tai käänteen kautta katastrofiin, eli loppuun. (Reitala & Heinonen 2003, 39–40.)

Onkin mielenkiintoista huomata, miten *Hair* käytännössä toteuttaa juuri tätä kukkulakaavaa, kuitenkin muiden, nykyteatterille ominaisten keinojen avulla rikkoen perinteisen draaman konventioita; Aristoteleen draaman malliin kuuluu myös välttämättömänä juoni (Reitala & Heinonen 2003, 32), jonka perinteiseen malliin *Hair* ei istu. Nykyteatteri, uusi näytelmä ja

draama – nimityksiä on monia, tämä kertoo teatteritaiteen määrittelemisen vaikeudesta – uudet käsitteet rikkovat tätä perinteisen draaman mallia monin eri tavoin. Esimerkiksi nykyteatterin näyttämölliset tilat sekä tilanteet ovat usein perinteisestä draamasta poikkeavia.

Teatterikorkeakoulun ohjauksen koulutusohjelman professori Saana Lavasteen (2017) sanoin uudella näytelmällä tarkoitetaan kokeilujen kautta näytelmäkirjallisuutta kehittävää sekä uudistavaa avant-garde-näytelmää, eli niin kutsuttua nykynäytelmää, joka vertautuu käsitteeseen nykyteatteri. Kandidaatintutkielmani ei käsittele ajallisesti uutta näytelmää – alkuperäisen *Hair*-musikaalin ensiesityksestä on jo 50 vuotta. Käsitteenä uusi näytelmä ei viittaakaan aikaan, vaan teatterin uudistamisen ja kokeilun intentioita tarkoittavaan termiin. Se merkitsee samalla tavoin uudistamista kuin esimerkiksi taide / nykytaide, baletti / nykytanssi, teatteri / nykyteatteri (Lavaste 2017).

Kuten Katariina Numminen kertoo artikkelissaan (2010a, 9–10), on nykyteatterin käsite kiistanalainen – sen määrittely ei käy objektiivisesti, vaan määritelmä on eräänlainen kannanotto jo itsessään. Nykyteatterin käsite on tullut Suomessa käyttöön 2000-luvun alussa, herättäen paljon keskustelua. Nummisen mukaan hän lähestyy käsitettä subjektiivisesti dramaturgina, ohjaajana, nykyteatterin tekijänä ja opettajana. Käsitteellä on kuitenkin omat ongelmansa: on vaarana, että nykyteatteri väljähtää ja genreytyy; se jää turvalliseksi trendiksi laimentuen ja rajaten liikaa. Riskinä on myös se, että nykyteatteri muuttuu turvasanaksi silloin, kun esitystä ei ymmärretä tai siitä ei pidetä. (Mts. 10.) Numminen esittelee dramaturgi Juha-Pekka Hotisen alun perin *Teatterikorkea* -lehdessä (2/2006) ilmestyneessä artikkelissa *Hot Spot Nykyteatteri* määrittelemät viisi lähestymistapaa nykyteatteriin.

Tässä tutkielmassani en tarkoita nykyteatterilla periodikäsitettä, joka tarkoittaa kokeellista teatteria tietyltä aikakaudelta, vaikka se onkin yksi Hotisen (2006) näkökulmista. Toinen näkökulma, eli nykyteatteri lajityyppinä on lähempänä sitä, mitä itse tarkoitan: tietyt tyylipiirteet, jotka määrittävät käsitettä, esimerkiksi esityksessä käytettävät videot ja projisoinnit, muuhun kuin juoneen nojaava kompositio sekä fyysisen ilmaisun korostuminen. Genreksi ymmärretyn nykyteatterin vastakohtana on draamateatteri, eli teatteri, joka keskittyy näytelmien esittämiseen. Nykyteatterin muuttuminen lajityypiksi sekä kanonisoituminen ovat kuitenkin ongelmallisia, sillä nykyteatteri on vaarassa alkaa toistaa keinoja, jotka eivät pyri muutokseen. Nykyteatteriin liittyy potentiaalia kehittyä ja uudistua jatkuvasti. (Numminen 2010a, 10.)

Hotisen (2006) kolmas näkökulma on nykyteatteri prosessina, jossa nykyteatteri on ymmärrettävissä kehityskulkuna, jolloin sen tyylipiirteet olisivat alati vaihtuvia – mikään muu kuin muutos ei olisi pysyvää. Toisin sanoen, nykyteatteri tarkoittaisi muutoksen prosessia. Nummisen (2010a, 10–11) mukaan tämä voisi johtaa siihen, että nyky -etuliite katoaisi kokokaan, eli siten, että teatteri nähtäisiin laajempaan käsitteenä ja nykyteatteri sen alalajina. Tämä tarkoittaisi sitä, että teatteri laajentaisi rajojaan, määrittäisi itsensä aina uudestaan taidemuotona. Nummisen (2010a) artikkeli on kahdeksan vuotta vanha, joten on relevanttia pohtia, onko tässä ajassa käynyt juuri näin. Mielestäni tähän suuntaan ollaan menossa: vaikka perinteisiä esityksiä luodaan jatkuvasti, tuntuu, että lähes kaikilla teatterintekijöillä on – täysin ymmärrettävä – tarve luoda jotain uutta ja erilaista, poikkeavaa ja raikasta, liittyi se sitten teatteritekstiin, lavastukseen, näyttelemiseen, tai mihin tahansa teatterin osa-alueeseen. Teatteri on laajentanut rajojaan paljonkin, mutta voidaan kysyä, tarvitseeko kaikkia rajoja edes yrittää rikkoa. Teatteri on tietysti mielessä kuitenkin rajallinen taidemuoto, ja kokeellisissakin teoksissa löytyy aina jotain teatterille ominaisia piirteitä.

Neljäntenä näkökulmana esitellään nykyteatteri funktiona. Sillä tarkoitetaan sitä, että teatteri taiteenlajina ei pyrkisi määrittelemään itseään taiteellisten keinojen tai jonkin etukäteen määritellyn tehtävän kautta, eli teatteria voisi olla kaikki mitä teatterina käytetään. Se voisi olla kaikkea sitä, mitä teatterin lavalle tuodaan. Teatteri olisi siis suhde ja sopimus, ei pelkästään instituutio tai rakennus. Nykyteatteri funktiona tarkoittaa siis pikemminkin näkökulman vaihtamista – näkökulmaa, jossa teatteria on kaikki, mitä teatterina käytetään. Viides näkökulma pohtii nykyteatterin rajoja ja rajanylityksiä muihin esityslajeihin. Nykyteatteri olisi ilmiöiden joukko, jotka muuttuisivat jossakin vaiheessa teatteriksi tai poistuisivat sieltä muuttuen esimerkiksi tapahtumiksi ja esitystaiteeksi. (Numminen 2010a, 10–11.)

Tiivistettynä Numminen (2010a) on sitä mieltä, että nykyteatterin käsitteessä keskeistä on avoimuuden periaate, jolla tarkoitetaan avoimuutta teatterin traditiolle, avoimuutta suhteessa todellisuuteen, avoimuutta toimintaperiaatteiden suhteen. Avain tähän on suhde todellisuuteen. Nummisen ajatus on nykyteatterin suhteessa nykytodellisuuteen, eli ajatus ja halu olla yhteydessä nykyhetkeen. Nykyteatteri siis haluaa ”puhua tämän hetken asioista tämän hetken kielellä”, kuten teatterintekijä Tim Etchells on sanonut. (Mts. 10–11.) Nummisen (2010b, 23) mukaan nykyteatteria on analysoitu myös ei-tekstilähtöisistä näkökulmista, kuten esimerkiksi nostamalla esiin teatterillisuutta, esitystä osana kulttuuria tai relaatioita.

4.2 Draaman jälkeinen teatteri

Hans-Thies Lehmannin käsite 'draaman jälkeinen teatteri' on Nummisen (2010a) mukaan oiva käsite ja työkalu nykyteatterin analyysiin, kunhan muistetaan sen olevan vain yksi näkökulmista. Lehmannin (2005, 61-62) mukaan draaman jälkeinen teatteri on vahvasti sidottuna kokeellisuuteen pyrkivään, taiteellisesti rohkeaan teatteriin. Tällainen teatteri on usein uskaliaista, eli sellaista, joka ei vastaa odotuksia, joilla yleensä lähestytään draamallisia tekstejä, sillä kokeellinen teatteri rikkoo monia konventioita. Usein myös eri genrejen rajat hälvenevät.

Nummisen (2010b) mukaan tekstin muuttuminen draaman jälkeisessä teatterissa hahmottuu keskeytysten ja katkosten kautta: yhteys kielen ja todellisuuden välillä katkeaa, jolloin kielen itsestäänselvyys rikotaan. Kielen ja todellisuuden katkosta voidaan hahmotella kolmella eri tasolla, jotka Numminen (2010b) esittelee. Vertaan näitä itse tutkimuskohteeseeni *Hairiin*, joka ei välttämättä istu täysin nykyteatterin määritelmiin, mutta joka pyrkii kohti jotain uutta ja erilaista, kenties juuri nykyteatteria.

Ensimmäinen taso on katkos puheen ja toiminnan välillä, jossa puhe ei enää vie toimintaan tai ole toimintaa. Tämä taso liittyy enemmänkin absurdin teatterin maailmaan: puhe, joka ei merkitse mitään. Draamassa puhe on toimintaa, mutta nykyteatterissa puheen on mahdollista olla erillään toiminnasta, jolloin puhe voi olla vain sanahelinää. (Numminen 2010b, 24.) Muistan, kun näyttelijät lukivat *Hairin* ensimmäisen tekstiversion lukuharjoituksissa läpi – tuntui että koko työryhmä oli yhtä suurta kysymysmerkkiä, sillä teksti tuntui täysin absurdilta, eikä sanoilla tuntunut olevan merkityksiä. Kun teksti siirrettiin näyttämölle, se rupesi luomaan omia merkityksiään, eikä teoksessa enää ole Nummisen (2010b) mainitsemia katkoksia, vaikka teksti paikoitellen onkin outoa ja ehkä myös erillään toiminnasta.

Toinen taso on katkos puheen ja merkityksen välillä: merkityksellinen ja selkeä puhe on ollut teatterin perusasioita, mutta nykyteatterin teksti ei välttämättä ole kovin järkevää tai edes ymmärrettävää. Kielen ei-merkitsevät aspektit – esimerkiksi musikaaliset aspektit – ovat nousseet pinnalle. (Numminen 2010b, 24.) *Hairin* koko ensimmäinen näytös koostuu pääosin musiikkinumeroista, joiden välissä ei välttämättä ole lainkaan repliikkejä. Myös laulujen sanat ovat välillä vaikeasti ymmärrettäviä, esimerkiksi kappale *Nimikirjaimet*, jonka sanoituksessa luetellaan neljää kirjainyhdistelmää: FBI, CIA, USA ja LSD. Kaikilla näillä on merkitys, mutta tekstin tasolla laulu ei tunnu järkevältä tai edes ymmärrettävältä.

Kolmas taso on katkos puhujan ja äänen välillä. Draamassa lähtökohtana on puhuvan näyttelijän puhe, eli replikointi. Nykyteatterissa se voidaan hajottaa, ja teksti ja ääni voidaan jopa irrottaa puhujasta. (Numminen 2010b, 24.) *Hairissa* replikointi on selkeää, vaikka repliikkien sisältö on välillä käsittämätöntä – tietyllä tavalla ilman kontekstia. *Hairin* äänisuunnittelussa on mukana myös esimerkiksi nauhalta tulevaa laulua, jossa laulajaa ei nähdä, eikä hän ole läsnä muuten kuin äänen avulla.

4.3 Odotushorisontti, mallilukija sekä mallikatsoja

Saksalainen Hans Robert Jauss otti käyttöön odotushorisontin käsitteen kirjallisuudentutkimukseen vuonna 1970. Käsitteellä tarkoitetaan kirjallisuutta ja sen lajeja koskevia odotuksia, joiden pohjalta jotakin teosta aletaan lukea. (Mäkikalli & Steinby 2013, 130–131.) Jaussin tutkimus käsittelee kirjallisten teosten vastaanottoa, mutta teatterintutkijat ovat muokanneet odotushorisontin käsitettä omaan taidemuotoonsa sopivaksi (Carlson 2005, 64). Odotushorisontissa lukija tuo lukutapahtumaan oman odotushorisonttinsa: lukutapahtumaan vaikuttavat aiemmat kokemukset ja tekstin viestit, kuten esimerkiksi genre (Balme 2008, 65). Genren tuttujen normien tai sisäisen poetiikan lisäksi odotushorisontti perustuu implisiittisiin suhteisiin tuttujen teosten kanssa sekä todellisuuden ja fiktion vastakohtaisuuteen, joista on löydettävissä työkaluja teatterintutkimukseen (Carlson 2005, 66). Käytän odotushorisontin käsitettä avukseni yleisöstä kertovassa luvussa.

Hair sai pääosin hyvän vastaanoton: kritiikit ovat olleet melko positiivisia, sekä katsojapalaute on ollut ylistävää. Teos on mielestäni omalla tavallaan provosoiva, ja se varmasti jakaa katsojia: olen nähnyt, kun väliajalla katsojia lähtee pois kesken esityksen, sekä jotkut kritiikit ovat olleet huonompia kuin toiset. Esimerkiksi sanomalehti Keski-suomalaisen kriitikko Jorma Pollari kirjoitti *Hairin* ensi-illasta näin:

” On tuhlausta päästää katsoja iloitsemaan kaikesta näkemästään kivasta mutta irrallaan samaan aikaan siitä karusta todellisuudesta, jonka musikaali nostaa jopa Auschwitzää myöten esiin. [--] Vaikuttavista näyttämökuvista huolimatta meidän alentumisemme julmuuteen, torjuvuuteen ja kylmäsydämyyteen jää harmittavan valjusti todennetuksi. Eikä rauhan ja rakkauden viestikään riittävästi haasta meitä muuttumaan. Esitystä saa katsoa liian etäältä, miltei historiallisena muistelmana. ” (KSML, 9.9.2018.)

Kriitikolla on voinut olla tietynlainen odotushorisontti *Hairista*: millainen teoksen kuuluisi odotusten mukaan olla, millaisia edellisiä versioita kriitikko on nähnyt teoksesta, millaisia näyttämöllisiä ja ohjauksellisia ratkaisuja kriitikko on olettanut kohtaavansa esityksessä, eli millaisia aikaisempia kokemuksia kriitikko on tuonut esitykseen ja millainen on kriitikon tiedollinen tausta (Balme 2008, 66). Kriitiikin ei tarvitse olla positiivista, mutta kriitikon tulisi tunnistaa oma odotushorisonttinsa ja tulkita esitystä tiedostaen nämä.

Hairin erilainen muoto ja kerronnan tapa ovat varmasti herättäneet ajatuksia katsojissa. Kun katsoja menee katsomaan klassikkomusikaalia, voi odotushorisontissa olla näkymä jo katsotuista musikaaleista: kenties perinteiseen musikaalikaanoniin liitetyistä konventioista, joihin kuuluvat viihteellisyys ja tietty kiiltokuvamainen pinta, jonka alla voi olla kiperääkin ajattelua, mutta joka etäännyttää rankat asiat siten, että katsojan ei välttämättä tarvitse edes ajatella niitä. Katsojalla voi olla tietty oletus siitä, millainen musikaalin tulisi olla tai millainen juuri *Hairin* tulisi olla, mutta kun ohjaaja ja muu työryhmä onkin tulkinnut klassikkoa toisin kuin siihen on totuttu, voi katsojassa nousta pettymyksen ja hämmennyksen tunteita.

Ajatus 'kummittelusta', jolla tarkoitetaan teatterikokemukseen vaikuttavista esittämiseen liittyvistä tiedoista tai kokemuksista, on ajatus, joka kuuluu uusimpiin vastaanottoteorian sovelluksiin (Balme 2008, 67). Carlsonin (2003) tutkimuksessa kerrotaan siitä, miten muisti vaikuttaa hyvin paljon esityksen vastaanottoon. Taustalla ovat aina kummittelemassa aiemmat kokemukset sekä assosiaatiot. Erilaiset muistamisen prosessit muuntavat kummituksia, jolloin aikaisemmat kokemukset muodostuvat tärkeiksi elementeiksi vastaanottokokemuksessa. (Carlson 2003, 2.) Toisin sanoen edelliset katsomiskokemukset voivat vaikuttaa myöhempiin kokemuksiin teatteriesityksen katsomisesta, täten vaikuttaen myös katsojan odotushorisonttiin.

Uusimmat teatterintutkimuksen suuntaukset kallistuvat semiotiikan suuntaan, jolloin italialaisen semiootikon sekä kirjailijan Umberto Econ ajatukset ovat lähellä uusimpia teorioita. Omassa kandidaatintutkielmassani Econ ajatukset mallilukijasta tuntuvat tärkeiltä. Mallilukijalla tarkoitetaan tekstin kirjoittajan olettamaa mahdollista lukijaa, jolle teksti kuvitteellisesti osoitetaan. Oletuksena on, että lukija pystyy itse käsittelemään tekstiä tulkinnallisesti samalla tavoin, kuin kirjailija niitä luodessaan. Merkitykset syntyvät, jos kaikki tekstit sisältävät oletuksen tietystä vastaanottajasta. (Carlson 2005, 67.)

Marco de Marinis ryhtyi jalostamaan Econ mallilukijan käsitettä teatterintutkimukselle sopivammaksi, jolloin syntyi teatteriesityksen ennakoima mallikatsoja. Carlsonin (2005, 67) mukaan käsite on sovellettavissa mihin tahansa historialliseen aikakauteen, mutta modernin

teatterin ohjaaja on oivallinen esimerkki tästä hypoteettisesta rakennelmasta: ohjaaja asettuu katsojan paikalle tarkkailemaan esitystä sen rakentumisen aikana, muokaten sen eri vaikutuksia siten, miten hän olettaisi katsojan siihen suhtautuvan. Mallikatsojan käsite toimii *Hairissa*, sillä teos kuvaa aikakauttaan tavalla, jonka katsojan tulisi ymmärtää käsittääkseen musikaalin syvintä olemusta. Myös kaiken oudon ja erikoisen hyväksyminen sekä ymmärtäminen kuuluvat oletukseen, jossa katsoja ei häkelly näkemästään, vaan ymmärtää katsomaansa.

5 ”VÄHÄN TAIKUUTTA, BEIBI!” – OMA TEKIJYYS JA YLEISÖN MERKITYS TEATTERIESITYKSELLE

Tässä luvussa avaen *Hair*-musikaalin valmistumisprosessia oman tekijyyteni näkökulmasta, sillä se on olennainen osa omaa tulkintaani ja analyysiani. Oma roolini *Hairin* työryhmässä värittää esityksen katsomistani sekä tulkintaani, sillä teos on minulle tuttu ja sitä on analysoitu viimeisen puolen vuoden aikana erittäin perinpohjaisesti. Olen seurannut ohjausta tiiviisti koko harjoituskauden, joten tiedän ohjaukselliset päämäärät, joita kohti teos on koko matkan ajan pyrkinyt. Myös muun työryhmän ajatukset, ideat ja muut tavat toteuttaa *Hairia* ovat minulle tuttuja, joten en voi tarkastella esitystä ’tavallisen’ katsojan roolissa objektiivisesti. Tämän näkökulman lisäksi käsittelen *Hairin* tapoja rikkoa perinteisenä tunnetun teatterin konventioita hyödyntäen nykyteatterille ominaisia keinoja.

Tärkeintä on tiedostaa, että *Hair* ei varsinaisesti ole nykyteatteria – teos on kuitenkin jo 50 vuotta vanha – vaan paino siirtyy mielestäni enemmän kokeilun puolelle: ei välttämättä edes kokeellisuuden, vaan lähemmäksi jotakin 50 vuotta vanhaa näytelmätekstiä raikastavaa tapaa käsitellä edelleen ajankohtaisia teemoja, sekä laitosteatterin⁶ usein tiukkojenkin rajojen häivyttämistä. *Hairin* tapa käsitellä teoksen kantavia teemoja ja tapa, jolla asiat esitetään, ovat mielestäni lähempänä nykyteatterin kuin perinteisen draaman keinoja. Kuitenkin täytyy muistaa, että kuten Numminen (2010b, 29) sanoo, eivät draamateatteri ja nykyteatteri todellisuudessa ole selkeästi erotettavissa toisistaan, vaan useat esitykset ovat näiden kahden lajityypin rajalla.

5.1 Oma tekijyyteni ja *Hair* prosessina

Toimin ohjaajan assistenttina *Hair*-musikaalissa. *Hair* oli minulle entuudestaan tuttu ennen prosessin alkua, mutta harjoitusten käynnistyttyä pääsin yhä syvemmälle teoksen maailmaan ja koen ymmärtäväni sen käsittelemiä teemoja nyt paljon laajemmin. Katsoja näkee prosessin

⁶ Laitosteatterilla tarkoitan valtion rahoittamaa teatteria, jota myös kaupunki, jossa teatteri sijaitsee, tukee. Olen huomannut, että laitosteattereiden ohjelmistovalinnat ovat usein kaupallisempia ja vähemmän kokeellisia kuin esimerkiksi pienempien teattereiden tai vaikkapa harrastajateattereiden teosvalinnat.

lopputuloksen, joka rakentuu teatterin tekemisen eri vaiheista, jotka johtavat esitykseen (Niemi 1975, 10).

Itse olen kuitenkin enemmän kuin vain tavallinen katsoja tai kriitikko, koska olen ollut mukana työstämässä esitystä ja tiedän eri elementtien taustat, jotka ovat rakentuneet ja saaneet merkityksiä harjoitusprosessin aikana. Esimerkiksi intertekstuaaliset viittaukset eivät välttämättä kaikki välity katsojalle, mutta katson itse esitystä tietäen, että Clauden viimeisellä tripillä ystävä Woof muuttuu sotilaaksi *Full Metal Jacket* -elokuvasta tai että hirtetty sotilas representoi *Ilmestyskirjaa*. En voi ohittaa näitä seikkoja analyysissäni, sillä en voi katsoa esitystä 'puhtaalta pöydältä' – eikä minun tarvitsekaan, vaan tulkitsem teosta omasta tekijyyden värittämästä näkökulmastani. Varmasti myös ne seikat, joita haluan teoksesta analysoida, nousevat tärkeiksi osittain siksi, että ne ovat olleet ohjaajan mielestä tärkeitä, ja hän on nostanut niitä isompaan osaan omassa ohjauksessaan, jolloin ne ovat jääneet elämään myös omaan mieleeni.

Ennen varsinaisten harjoitusten alkua keskustelimme paljon työryhmän kanssa *Hairin* teemoista, historiallisesta kontekstista ja ajan ilmiöistä. Tätä keskustelua tukivat YLE:n Vietnamin sotaa käsittelevät dokumentit sekä kirjat, joissa puhuttiin ihmisyydestä sodan keskellä. Yhdessä tekemisen merkitys nousi vahvana pinnalle – kaikki työryhmän jäsenet olivat aktiivisina toimijoina teoksen ideoinnissa ja toteutuksessa, ja ilman tätä yhteisöllisyyttä teos ei olisi sellainen kuin se on, eikä ensemblen yhteishenki näkyisi yhtä voimakkaasti katsomoon saakka.

Hairia on esitetty ensimmäisen kerran Yhdysvalloissa 1960-luvun lopulta alkaen, joten teos pureutui ajankohtaisiin aiheisiin, jotka aikalaiset ymmärsivät. Katsoja on siis tuntenut 1960-luvun ilmiöt ja tapahtumat teoksen kirjoitusajankohtana. Ei kuitenkaan voida olettaa, että suomalainen, tai edes yhdysvaltalainen nykykatsoja tuntisi Yhdysvaltain historiaa niin tarkasti ja pitkälle, että kaikki teemat ja tapahtumat avautuisivat täysin. Tästä syystä nykypäivänä teosta tulkitsevat ohjaajat ja muut taiteilijat ovat kokeneet hyödylliseksi muokata alkuperäistekstiä soveltuvammaksi nykykatsojalle. *Hairin* toisen puoliajan trippijaksolla Claude kohtaa Yhdysvaltain presidenttejä sekä muita historiallisia tai fiktiivisiä hahmoja: John Wilkens Booth, Abraham Lincoln, George Washington, Ulysses S. Grant, Scarlett O'Hara, Aretha Franklin, Clark Gable sekä useita muita. Alkuperäisessä tekstiversiossa mukana olivat myös esimerkiksi Calvin Coolidge ja eversti Custer. Nämä hahmot kuitenkin poistettiin Jyväskylän *Hairista*, sillä ne koettiin vanhentuneina, nykykatsojalle vieraina henkilöinä, jotka eivät sovi

2018-luvun versioon tästä teoksesta. Kun historialliset hahmot ovat tuttuja katsojalle, on esityksen seuraaminen kiinnostavampaa. Kaikki Yhdysvaltain presidentit eivät ole etenkin suomalaiselle katsojalle tuttuja, joten heidän jättämisensä esityksestä pois on järkevää ja perusteltua. Mielestäni esitys ja sen teemat tulevat lähemmäksi katsojaa, kun katsoja tuntee 'oikeat' hahmot ja heidän historiansa.

Näyttelijät (yhdessä muun taiteellisen työryhmän kanssa) ovat luoneet omat persoonalliset hahmonsensa, vaikka hahmo kuuluisikin vain ensembleen, eikä hänellä olisi lainkaan vuorosanoja. *Hairin* ensemble, eli hippiheimo, ei ole yhdenmukainen, kuten suuremmilla musikaaleilla on yleensä tapana, vaan kaikilla hahmoilla on oma tarinansa. Esimerkiksi Roosa Karhusen esittämä Rosemary kantaa kaulassaan medaljonkia, jossa on sisällä valokuva hänen sodassa kaatuneesta veljestään. Kuva ei näy yleisölle, mutta näyttelijä pääsee syvemmälle rooliinsa, jolloin myös yleisölle välittyy se, että hahmot eivät ole vain osa massaa, vaan kaikki ovat omia persooniaan. Tekstissä ensimiehen hippejä ei ole erikseen nimetty, mutta Jyväskylän kaupunginteatterin näyttelijät ja avustajat loivat pilke silmäkulmassa kaikille roolihenkilöille nimet. Ensemblestä löytyy muun muassa The Beatles -yhtyeen jäsenet Ringo, Paul, John sekä George.

Toisaalta *Hair* on kuva tärkeästä historiallisesta ajanjaksosta, jolloin on tärkeää säilyttää tiettyjä elementtejä mukana, vaikkakin silläkin uhalla, etteivät katsojat välttämättä tiedä kenestä tai mistä on kysymys. Teoksessa katsotaan 1960-luvun loppua vuodesta 2018 käsin, jolloin katsoja täydentää tarinan aukkoisuutta ja historiakuva omasta ajasta ja perspektiivistä käsin. *Hair* käsittelee poliittista vallankumousta, ei vain Vietnamin sotaa: nyky-yhteiskunnassa poliittiset ilmiöt ovat paljon tapetilla.

5.2 *Hair* ja yleisö

Yksi olennaisempia osioita tutkimuksessani on teatteriyleisö. Tässä alaluvussa kerron yleisesti siitä, miten yleisö nähdään teatteritutkimuksen kentällä, millainen on yleisön merkitys teatteriesitykselle yleisesti, sekä millainen on yleisön suhde *Hairiin*. Teatterin ehkä tärkein elementti on yleisö – ilman yleisöä ei olisi esitystä lainkaan. Yleisön merkitystä teatterissa on tutkittu paljon, todennäköisesti sen tärkeyden vuoksi. Carlson (2005, 64) kertoo artikkelissaan, että teatteriesitys on rajatulle, usein selkeästi tunnistettavalle vastaanottajajoukolle suunnattu ainutkertainen tapahtuma.

Yleisön suhdetta esitykseen onkin siis mielekästä tutkia, etenkin *Hairissa*. Worthen (2005, 150) pohtii artikkelissaan modernia draamaa, johon kuuluu olennaisesti kysymys siitä, miten moderni draama ja teatteri toimivat yleisön kokemuksen kehystäjinä luonnehtien katsojien tulkitsemaa toimintaa, tehden yleisöstä osan spektaakkelia. Mielestäni se, että yleisö kokee olevansa osa esitystä, eikä vain esityksen passiivisena katsojana, mahdollistaa esityksen viemisen uudelle tasolle, hieman totuttua pidemmälle, vaikka se joskus tuntuisikin kiusalliselta. Yleisön ottaminen mukaan herättää ja haastaa katsojaa.

Niemen (1975) mukaan saksalainen teatteriohjaaja Erwin Piscator on maininnut näyttämön ja katsomon eristämisen toisistaan perinteisen teatterin vuosisatoja jatkuneena virheenä. Kuvitteellinen seinä esityksen ja yleisön välillä johtaa väärään perusolettamukseen, jossa näytellään kuin teatterissa ei olisi katsojia. Katsoja halutaan tuoda teatteriin muutenkin kuin vain 'kuviteltuna käsitteenä', jolloin joudutaan etsimään uusia esitysmuotoja. Katsojaa ei saa jättää vain tarkkailevaksi sivulliseksi, vaan hänet täytyy vetää mukaan tapahtumiin. Piscatorin mukaan yleisö vaatii kannanottoa ohjaavan esitystävän. Tätä kutsutaan tiedostavan katsojan malliksi. (Niemi 1975, 143–144.) Tiedostavan katsojan malli soveltuu hyvin *Hairin* katsojalle – tai paremminkin *Hairin* katsojan tulisi toteuttaa tiedostavan katsojan mallia ymmärtääkseen esitystä. *Hairissa* katsoja ei jää vain sivulliseksi, vaan esitys antaa tietyn verran informaatiota, ja katsoja joutuu itse käsittelemään tietoa, ja rakentamaan annetun perusteella kokonaiskuvaa esityksestä ja sen juonesta, käyttäen hyväkseen jo omaavaansa tietoa sekä mielikuvitusta.

Suurimmassa osassa teatteriteoriaa esitys nähdään passiivista yleisöä varten luotuna sekä esitettynä teoksena, vaikka katsoja osallistuu ja vaikuttaa teatteriesitykseen paljon ilmeisemmin, kuin lukija vaikkapa romaaniin. Historiasta voidaan osoittaa näytelmiä tai niiden katkelmia, jotka ovat suunnattuja tietynlaiselle yleisölle. Reseptiteoreetikko Wolfgang Iser on tutkinut konkretisaation prosessia, jossa lukija täyttää omalla mielikuvituksellaan kirjailijan tekstiin jättämät aukot, jolloin hän itsekin tuottaa merkityksiä tekstiin. Tätä ovatkin teatterintutkijat lähteneet jalostamaan paremmin omalle maaperälleen sopivaksi ajatukseksi: esimerkiksi Anne Ubersfeld on luonnehtinut näytelmätekstiä siten, että teksti sisältää aukkoja, jotka esitys täydentää. (Carlson 2005, 64–65.) On tärkeää, että katsoja saa kiinni teoksen tärkeimmistä teemoista ja tuntee tapahtumia edes osittain, jolloin katsoja täyttäisi mallikatsojan oletukset. Tätä helpottamassa on käsiohjelma, mutta sen lisäksi ohjaaja olettaa, että katsojalla on tietty määrä tietoa jo esitykseen tullessaan, jotta kaikkea ei tarvitse selittää auki.

Hotisen (2002) mukaan esityksen tärkein raja kulkee esittäjän ja vastaanottajan (katsojan) välissä: teatterissa raja näyttäytyy fyysisenä ja teoretisoituna ramppina, jota yritetään joskus ylittää esimerkiksi sijoittamalla esittäjä yleisön joukkoon, puhuttelemalla katsojaa tai ottamalla heitä mukaan lavalle. Hotinen sanoo, että jotkut ovat sitä mieltä, että tämä ramppi on mahdollista ylittää vain taiteen keinoin, yhteenkuuluvuuden tunteen avulla, mutta oikeasti sitä ei voi ylittää millään keinolla. On mahdollista tuoda katsoja mukaan esitykseen siten, että hekin alkavat esittää, mutta tässäkin tapauksessa ramppia ei ylitetä – katsojat tekevät vain sen, mitä he saavat tehdä, esittäjien toimiessa johtajina, määritellen sen, kuinka pitkälle katsojan on mahdollista viedä tekemisensä esityksessä. (Mts. 18–19.)

Hairissa teatterin 'neljäs seinä' rikotaan toistuvasti erilaisia keinoja käyttämällä. Neljäs seinä tarkoittaa rajaa katsomon ja näyttämön välissä: seinä on otettu pois, jotta katsoja näkee fiktiivisen maailman sisälle. Näytelmän henkilöt elävät fiktiivisessä maailmassa täysin tietämättöminä katsojista. Neljännen seinän illuusio on nykyään hieman vanhanaikainen, mutta se kuvaa hyvin draamalle tyypillistä olemusta, jossa draama ei kuvaile tai kerro, vaan näyttää ihmisten käyttäytymistä tutkivaa toimintaa. (Junkkaala & Rasila, 2.) Kuten sanomalehti Keski-suomalaisen kriitikko Jorma Pollarikin (2018) toteaa *Hairin* ensi-illasta kritiikissään, ”Näyttämön ja katsomon välinen ”näkyvätön seinä” puretaan konkreettisesti: näyttelijät liikkuvat katsojien liepeillä, saattavat koskettaa, katsovat silmiin.” (KSML, 9.9.2018)

Neljännen seinän rikkominen ei ole mikään itseisarvo, vaikka sitä usein nykyteatterissa käytetäänkin; nykypäivänä tehdään myös klassisia draamoja, joissa seinät säilyvät paikoillaan, vaikkakin yleisön läsnäolo ja energia välittyvät näyttämölle seinästä huolimatta: katsoja voidaan vetää mukaan esitykseen myös teatterin keinoin 'henkisellä tasolla', jolloin katsoja myötäelää näyttämön tapahtumia ja henkilöhahmojen tunteita. Mielestäni yleisön reaktio näkemäänsä on aina jollain tasolla sitä, että yleisö on osa näyttämön tapahtumia.

Hairissa neljättä seinää rikotaan siis konkreettisesti: jo lavastus itsessään poikkeaa perinteisestä lavastuksesta, joka on rajautunut esityslavalle: näyttämön ja katsomon rajaa on häivytetty myös fyysisesti. Lavastuksessa katsomon portaiden toinen seinä on täynnä 1960-luvun sodanvastaisia julisteita ja lentolehtisiä. Seinä toimii katsojia tunnelmaan virittävänä elementtinä, sekä konkreettisenä lavasteena, joka luo Clauden huoneen hänen ja hänen vanhempiansa kotona. Esimerkiksi kurkistusaukonnäyttämö edustaa esiintyjän ja katsojan erottamista toisistaan – tällaisen asetelman purkamista vaativat erityisesti poliittisen teatterin

teoriat, pyrkien katsojan ja näyttelijän yhteen sulautumiseen, ja jopa täydelliseen erottelun purkamiseen (Balme 2010, 82–83).

Myös itse lavaa on jatkettu ulos näyttämöltä: lava levittäytyy osittain myös katsomon päälle, jolloin näyttelijät ovat yhä lähempänä katsojia. Lavanjatkeen takaa on myös varattu muutama paikka näyttelijöille, jotka hahmoissaan istuvat katsomossa ikään kuin katsomassa *Hair*-musikaalia yleisön joukosta, kommentoiden näkemäänsä ja kokemaansa. Näin ollen katsojan ja esiintyjän välinen raja häviytyy, ja molemmat ovat osa esitystä niin katsojina kuin esiintyjinäkin. Balme (2010, 88) puhuu teoksessaan myös teatterin tiloista ja näyttämöstä. Historian saatossa näyttämön avointa fyysistä tilaa on haluttu vapauttaa rajoituksista. Länsimainen teatteri käyttää näyttämötilaa usein kahdella tavalla: ajallisesti perättäisessä näyttämössä toiminta tapahtuu samassa tilassa, ja ajan ja paikan muutokset näkyvät näyttelijöiden sisääntulojen ja poistumisten avulla, sekä visuaalisten tilan muutosten, näyttämövaihtojen avulla (Balme 2010, 86). Toinen keino on simultaaninen näyttämö, mutta tällaista *Hairissa* ei nähdä, vaan näyttämöllä pelataan pääasiassa juuri sisääntuloilla ja poistumisilla, valojen muutoksilla sekä pienillä näyttämövaihdoilla

Hairin harjoituksissa ohjaaja Sini Pesonen kävi näyttelijöiden kanssa paljon keskustelua siitä, millaisena heidän tulisi kokea yleisö missäkin kohtaa. Välillä yleisö nähdään näyttämöllä 'vihollisena', eli konservatiivisena vastapuolena, jota kohti hipit osoittavat mieltään. Se saa aikaan reaktioita näyttelijöiden tulkitsemisissa hahmoissa, ja tunne pääsee välittymään myös katsojalle, joka ei ehkä itsekään tiedosta olevansa tunteiden ja reaktioiden välittäjänä. Yleisösuhteen merkitystä on korostettu koko prosessin ajan: on haluttu, että yleisö tuodaan osaksi esitystä, tärkeäksi joukoksi, joka kommentoi ja ottaa vastaan esitystä eri tavoin, kuin perinteisen draaman katsomossa. Kaikki *Hairin* hahmot tiedostavat olevansa teatteriesityksessä, jolloin tila muuttuu kaikille avoimeksi, eikä vain rajatuksi näyttämöksi ja katsomoksi.

6 ”OLEN IHMINEN NUMERO 1005963297!” - *HAIRIN* KERRONTA

Tässä luvussa käsittelen *Hair*-musikaalin kerrontaa. *Hair* tunnetaan kulttimusikaalina, ja sellaisena se esitetäänkin Jyväskylän kaupunginteatterissa. *Hair* on erikoinen teos, joka poikkeaa perinteisestä musikaalista monellakin tapaa. Käsitän perinteisen musikaalin teoksena, jossa on juoni, jota musiikkinumerot täydentävät ja vievät eteenpäin. *Hair* ei ole suljettu draama, vaan se on kuin kuvaelma, jossa juoni jää taka-alalle paikoitellen jopa vaikeasti ymmärrettävänä. Vaikka musiikki on yksi teoksen tärkeimmistä elementeistä, se ei selity kaikissa kohtauksissa täydellisesti tai vie tarinaa varsinaisesti eteenpäin.

Hair tuntuu ongelmalliselta teokselta, kun puhutaan sen genrestä. Teos on viihteellinen musikaali, mutta kerronnaltaan se poikkeaa huomattavasti ’perinteisestä’ musikaalista, jossa on eteenpäin kulkeva juoni, selkeät repliikit ja näyttävät musiikkinumerot. *Hairia* ei voida sijoittaa suoraan nykyteatterin piiriin, mutta teoksella on kuitenkin paljon linkkejä uuden teatterin maailmaan. Kuten jo aiemmin on kerrottu, Hotisen (2006) yksi näkökulmista käsittelee nykyteatteria lajityyppinä. Nykyteatterin lajityypille olennaiset, käsitettä määrittävät tekijät eivät kaikki toistu *Hairissa*, mutta teoksessa on käytetty paljon nykyteatterin elementtejä. Kerron tässä luvussa lisää sellaisista elementeistä, jotka liittyvät olennaisesti *Hairin* kerrontaan, sekä myös nykyteatteriin. Tällaisia elementtejä ovat dokumentaarisuus, metafiktiivisyys, multimediaalisuus sekä intertekstuaalisuus.

6.1 Dokumentaarisuus ja nykyteatterin keinot

Heini Junkkaala (2012) puhuu artikkelissaan teatterin dokumentaarisuudesta. Junkkaalan mukaan dokumenttiteatterilla tarkoitetaan todellisuuden taltioimista ja niiden muuntamista teoksen materiaaliksi. Dokumenttien käyttö esityksessä kielii usein todistamisesta tai vahvistamisesta, että näin on todella oikeasti tapahtunut. Dokumenttiteatteri elää Junkkaalan mukaan ”todellisuuskiimaisena aikakautenamme uutta nousukauttaan.” (Mts. 138.)

Hair ei ole dokumenttiteatteria, mutta teoksessa käytetään sen elementtejä hyödyksi useallakin eri tavalla. Puvustus on klassinen, ja se pyrkii mahdollisimman lähelle todellisuutta: puvustaja Tellervo Syrjäkari on tutustunut laajasti 1960-luvun hippien pukeutumiseen ja muihin sen ajan muoti-ilmiöihin. Myös Tinja Salmen lavastus on täynnä elementtejä, jotka pyrkivät autenttisuuteen. Näin ollen *Hair* on lähimpänä taiteellista dokumenttiteatteria, jonka Junkkaala (2012, 138) kertoo olevan Janne Junttilan yksi kolmesta dokumenttiteatterin nykysuuntauksista. Usein musikaaleissa nähdään myös näyttäviä maskeja ja kampauksia, mutta *Hairissa* osalla esiintyjistä ei ole maskia lainkaan, eikä peruukkejakaan nähdä kuin muutamia. Tämä tukee teoksen pyrkimystä autenttisuuteen.

Tinja Salmen suunnittelemat videoprojisoinnit puolestaan tuovat katsojalle aitoa dokumenttia. Lavalla nähdään pieni televisio, jossa näytetään aitoa videomateriaalia. Tämän lisäksi aitoja valokuvia heijastetaan kankaalle – ne eivät liity kaikki Vietnamin sotaan tai muuhun 1960-luvun konfliktiin, vaan kuvastossa nähdään esimerkiksi valokuva Auschwitzin portilta. Kaikki nämä elementit ovat Junkkaalan (2012, 138) mainitsemaa todellisuuden vahvistamista. Kun teoksen raamit luovat katsojalle kuvaa oikeasta ajasta ja ne rakentavat mielikuvia tiettyyn suuntaan, voidaan kerronnassa käyttää nykyteatterille ominaisia kerronnan keinoja, joissa rakenne ei ole perinteistä teatteria, vaan leikkely ja tietynlainen rakenteen rikkominen saavat tilaa tuhoamatta muuta asetelmaa.

6.2 *Hair* ajattelun väylänä

Vaikka *Hair* kuvaa aikakauttaan, sen ei ole tarkoitus rakentaa ajankuvaa täysin yksi yhteen. Tekstissä ja esityksessä on viitteitä muihinkin aikakausiin. *Hairissa* kuvataan länsimaiden liberaalia vallankumousta Yhdysvalta-symboliikan kautta läpileikkauksena aikakaudesta, joka aloitti poliittisen vallankumouksen, joka ei vielä ole päättynyt. *Hair* on kuin mielenmaisema, jota työryhmä sekä katsojat voivat tarkastella nykyihmisen silmin, tästä aikakaudesta ja sen näkökulmasta.

Hairia on pienin muokkauksin päivitetty nykypäivään sopivammaksi. Teoksen tapahtumat ovat kuitenkin samat, kuin alkuperäisessä musikaalissa: ensimmäisen puoliskon hieman loogisempi kerronta muuttuu kummalliseksi ja psykedeeliseksi, unimaiseksi trippijaksoksi päättyen traagiseen loppuun. *Hairin* rakenne ei ole muodoltaan draamaa, vaan pikemminkin paletti, johon on sekoitettu paljon eri värejä ja materiaaleja. *Hairissa* on kuitenkin myös

draamallisia kohtauksia, mutta ne eivät nouse hallitsevimpien kohtauksien joukkoon. Koko tarina kerrotaan päähenkilön, Claude Hooper Bukowskin näkökulmasta, jolloin hahmon sisäiset ristiriidat, pelot ja vaikeat ratkaisut näyttävät olennaisempina osina juonikuljetusta. Juoni ei kulje rationaalisesti alusta loppuun, vaan se näyttää välähdyksiä hippiheimon elämästä.

Kerronnasta löytyy myös tietynlaista kokeellisuutta, joka on yksi nykyteatterin keinoista. *Hair* itsessään pyrkii tietyllä tapaa olemaan keino, jonka avulla voidaan tarkastella sen tarjoamia teemoja sekä kritiikkiä yhteiskunnasta, niin vuodesta 1960 kuin myös 2018-luvusta. *Hairin* aikatasot poukkoilevat, eikä aika kulje kronologisesti, vaikka teoksen juonessa aika näyttäytyy loogisempana. Historialliset kuvat välähtelevät pitkin esitystä niille sopivissa paikoissa, mutta nekin esitetään epäkronologisesti, eivätkä ne varsinaisesti kuljeta juonta eteenpäin, aivan kuten Lehmann (2005, 62) mainitseekin: kuvat eivät ole juonen kuvituksia, ja usein on vaikeaa löytää esitykselle merkityksiä, jotain yhdistävää ajatusta. Tämän Lehmann (2005, 62) mainitsee kokeellisen teatterin riskinä, mutta mielestäni tällainen kokeellisuus toimii *Hairissa*, sillä yksittäiset kuvat muistuttavat todellisuudesta ja historiasta.

6.3 Metafiktio

Metafiktiiivisyys kirjallisuudentutkimuksessa tarkoittaa rakentumisehtojen pohdintaa (Mäkikalli & Steinby, 148), eli tässä tutkielmassa tarkoitan sillä katsojan huomion kiinnittämistä teoksen fiktiiivisyyteen. Teos antaa ymmärtää olevansa fiktiiivinen metafiktion lisäksi ajan ja paikan epäkronologisuuksilla. Metafiktio liittyy vahvasti *Hairin* kerrontaan, jolloin käsite on osa myös tätä tutkielmaa. *Hairin* hahmot tiedostavat olevansa musikaalissa teatterin lavalla:

”Kelatkaa ihmiset, mä oon ihan matkoissa ja pihalla ja sekaisin. Paukuissa tässä teatterissa juuri nyt. [--] Mitä noiden normaalien pikku päissä oikein pyörii? Tää on mun olohuone, ja mä sanon jotain minkä mä oon aina halunnut sanoa.” (Hair 2018, 56-57.)

Lainaus on kohtauksesta, jossa raskaana oleva Jeanie tulee pitämään puhetta oikeudesta omaan kehoonsa. Jeanie on raskaana ja hän käyttää silti huumeita kokien sen omaksi oikeudekseen. Hän kohdistaa puheensa suoraan yleisölle. Jeanielle yleisö edustaa vastustusta, jotakin täysin ulkopuolista joukkoa, joka ei ymmärrä häntä, eikä haluakaan ymmärtää. Jeanie kertoo olevansa

'tässä teatterissa juuri nyt' – eli hahmo tiedostaa olevansa osa teatteriesitystä. Tällaiset elementit ottavat yleisön suorasti mukaan osaksi esitystä, ei vaan passiiviseksi, esitystä sen ulkopuolelta seuraavaksi joukoksi. Kun kohtausta vaihtuu seuraavaan, jätetään yleisö jälleen olemaan 'vain' yleisöä. Yleisöä puhuttelevaa kohtausta seuraa juonellisempi osio, jolloin kontrasti säilyy ja pitää esityksen mielenkiintoisena ja katsojat valppaina ja vastaanottavaisina. Tämän kohtauksen lisäksi jo teoksen alussa on kohtausta, jossa hippiheimon johtohahmo Berger huutaa yleisölle: "Tämä on meidän teatteri!". Jo alusta asti on siis selvää, että kyseessä on muutakin kuin vain perinteinen teatteriesitys, jossa katsoja pääsee ikään kuin tirkistelemään hahmoja toimissaan. Tällaisesta muodosta voidaan käyttää termiä kurkistusaukonäyttämö, joka edustaa esiintyjien ja yleisön selvää erottamista toisistaan (Balme 2010, 82).

6.4 Multimediaalisuus

Multimediaalisuudella tarkoitan tässä tutkielmassa *Hairin* käyttämiä keinoja, jotka edustavat jotain muuta mediaa, kuin teatteria. *Hairissa* käytetään draaman ja musiikin lisäksi erilaisia projisointeja, valokuvia ja videoita. Hyviä esimerkkejä ovat jo aiemmin mainitsemani Tinja Salmen suunnittelemat videot, jotka eivät ole pääroolissa, mutta silti tärkeässä asemassa osana niin *Hairin* lavastusta kuin kerrontaakin. Esimerkiksi televisioruutu, joka nähdään toisen puoliskon Vietnamin sodasta kertovassa kappaleessa *3500*, esittää aitoa kuvaa tyhjistä tiloista, joissa on oikeasti tapettu ihmisiä: Auschwitzin kaasukammioista, Guantanamo Bayn vankileiriltä sekä teloitusseinistä. Vietnamin sota oli niin kutsuttu 'televisiosota' (Ala-Ketola 1985, 40), joten on mielenkiintoista, että esityksessä näytetään saman tyylistä materiaalia, kuin Yhdysvalloissa on oikeasti näytetty Vietnamin sodan aikana. Kuvasto ei ole täysin yksi yhteen sodan ja aidon kuvamateriaalin kanssa, mutta se ohjaa kerrontaa ja tunnelmaa silti siten, että katsoja ymmärtää kontekstin.

Esityksen lopussa nähdään videoprojisointi, joka poikkeaa muusta videomateriaalista: se on kuvattu esitystä varten, ja se liittyy kerrontaan olennaisesti. Näyttämöllä Claude tulevat hakemaan hänen isänsä yhdessä sotilaspoliisin kanssa, sillä Clauden on aika lähteä sotaan. Claude jää näyttämölle Maryn, hippiheimon äitihahmon kanssa. Kohtausta täynnä voimakkaita symboleita: Mary pesee Clauden jalat pukeutuneena nunnan asuun. Isä tuo Marylle sotilaan vaatteet, huikkaa Claudelle sotilastervehdyksen ja poistuu. Claude riisuutuu, ja pukee Maryn antamat sotavaatteet ylleen, jonka jälkeen hän kumartuu näyttämöllä olevan

vesialtaan äärelle rukoillen. Samaan aikaan taustalla näytetään videota, jossa Clauden pää ajellaan kaljuksi. Kuten ohjaaja Sini Pesonen (2018) kertoo teoksen käsiohjelmassa, symboloi hiusten ajaminen vanhan elämän jättämistä taakse – sotilaat aloittavat elämän ikään kuin alusta, karvattomina. Pesosen (2018) mukaan sotilaat luopuivat yksilöllisestä moraalistaan karvojen myötä. Symboliikka sitoo yhteen teoksen teemoja.

6.4 Intertekstuaalisuus

Kirjallisuustieteessä intertekstuaalisuutta pidetään tekstin perustilana: kaikki tekstit ovat intertekstuaalisia, jotkut vain enemmän kuin toiset. Intertekstuaalisuus voidaan rajata tarkoittamaan selkeästi tiettyyn alkutekstiin viittaamisen strategiaa. Tällöin termi kohdistuu tarkemmin sisällön tasoon. (Balme 2008, 274.) Intertekstuaalisuus sekä erilaiset viittaukset historiaan ovat olennainen osa *Hairin* kerrontaa, sillä teos on kuin suuri kuvaelma aikansa historiasta, kulttuuri-ilmiöistä ja ihmisistä, mutta toisaalta myös ikkuna nykypäivän vastaavanlaisiin konflikteihin ja ongelmiin. *Hairin* pääosassa on fiktiivinen hahmo, joka kuitenkin kuvastaa useita omanikäisiä nuoria, jotka painivat Vietnamin sodan varjossa kamppaillen samoja ristiriitoja vastaan kuin aikalaisetkin. Sen lisäksi hahmoon voi samastua myös nykypäivänä, sillä sodat eivät loppuneet Vietnamiin. Tähän sekoittuu oikeasti eläneitä hahmoja, heidän sanojansa, musiikkia sekä historiakuvista toisintamista myös muun taiteen kautta. Jotkut viittaukset ovat vähemmän merkityksellisiä kerronnan kannalta, mutta esimerkiksi ensimmäisellä puoliskolla, juuri ennen väliaikaa on hippien mielenosoitus, jossa poltetaan kutsuntalappuja ja naiset ripustavat lipputankoon rintaliiviin feminismiin puolesta. Rosemary pitää yleisölle vetoavan puheen:

”Why should they ask me to put on a uniform and go 10,000 miles from home and drop bombs and bullets on Brown people in Vietnam while so-called Negro people in Louisville are treated like dogs and denied simple human rights? No I’m not going 10,000 miles from home to help murder and burn another poor nation simply to continue the domination of white slave masters of the darker people the world over. This is the day when such evils must come to an end.”

Puhe on alun perin Muhammad Alin, yhdysvaltalaisen nyrkkeilijän sodanvastaisesta lausumasta, eikä sitä löydy *Hairin* alkuperäistekstistä. Puhe on lausuttu esityksissä sen alkuperäiskielellä englanniksi, jotta vaikutus olisi voimakkaampi ja autenttisempi. Kerronnan kannalta tällaiset viittaukset luovat uskottavaa kuvaa 1960-luvun lopusta, ja ne tukevat

fiktiivistä tarinaa saaden sen näyttäytymään totuudenmukaisempana. On olennaista, ettei puhetta pidä Muhammad Alia esittävä henkilö, vaan yksi hipeistä, sillä kyseessä ei ole oikea ihminen, vaan intertekstuaalinen viittaus, joka saa katsojan ajattelemaan ja ehkä myös herättää kysymyksiä: kenties katsoja osaa yhdistää puheen sen oikeaan historialliseen kontekstiin, mutta sillä ei varsinaisesti ole merkitystä. On kiinnostavampaa, että katsoja jää pohtimaan, onko puhe jonkun historiallisen henkilön, vai onko se täysin fiktiivistä tekstiä.

Jotkut hahmot toisintavat historiallisia henkilöitä, esimerkiksi antropologi Margaret Mead, joka käy tutustumassa hippeihin ensimmäisen näytöksen loppuvaiheilla. Margaret Mead on oikeasti elänyt antropologi. Hän on ulkopuolinen, tutkiva ja hyväksyvä hahmo, joka tuo kontrastia muihin hahmoihin, sillä kohtauksessa hän esiintyy aviomiehensä Hubertin kanssa, mutta heidän avioliitossaan Margaret on se, joka on vallassa. Valtasuhteet ovat kääntyneet pääläelleen, ja tätä korostaa tietoinen roolitus, sillä Margaret Meadia esittävä Piia Mannisenmäki nähdään myös Clauden äidin roolissa, jossa hän puolestaan nähdään työväenluokkaisena, konservatiivisena 'tosiamerikkalaisena', joka toteuttaa yhdessä Clauden isän (Hannu Lintukoski, esittää myös Hubertia) patriarkaalista perhemallia, jossa isällä on kaikki valta, myös suhteessa poikaansa. Isä on avoimesti homofobinen, kun taas Hubert tuntuu seksuaalisesti avoimemmalta hahmolta. Katsoja tietää, että molempia pareja näyttelevät samat henkilöt – viimeistään käsiohjelmaa selatessa – ja hyväksyy suhteiden kääntymisen, sillä ne kuuluvat selkeästi esityksen maailmaan.

7 ”LÄHETÄ NÄÄ PEACENIKIT VIETNAMIN LIHAMYLLYYN” – LOPUKSI

Teatterintutkimus on monenlaisten muutosten alla oleva taidemuoto, jonka tutkimussuuntauksia ja -menetelmiä sekä käsitteitä päivitetään ja uudelleenarvioidaan jatkuvasti (Koski 2015, 10). Teatterintutkimuksella on paljon yhteistä kirjallisuudentutkimuksen kanssa – se käyttää jonkin verran samaa käsitteistöä, kuitenkin muokaten niitä omiin tarpeisiinsa soveltuvammiksi. *Hair* teoksena on tutkijan näkökulmasta rikas teos, jossa on paljon eri teemoja ja sellaisia näkökulmia, joita olisi mahdollista tutkia. Kandidaatintutkielmani käsittelee kuitenkin *Hairia* laajemmin kokonaisuutena oman tekijyyteni ja sen tuoman näkökulman kautta luoden esitysanalyysin, joka tarkastelee *Hairin* omintakeista tapaa kertoa tarinaa.

Hair on monellakin tapaa erikoinen teos: se on vanha, aikanaan paljonkin kuohuttanut teos, jonka vahvat teemat ja aatteet ovat edelleen ajankohtaisia, jolloin sen esittäminen tänä päivänä on mielekästä ja perusteltua. Kandidaatintutkimukseni tarkoituksena oli tarkastella *Hairia* tekijän näkökulmasta, sekä pohtia sitä, miten teos käyttää nykyteatteriksi määritellyn teatterin tapoja rikkoessaan perinteisen draaman konventioita. Pyrkimykseni oli myös tuoda ilmi katsojan merkitystä teoksen kokijana sekä katsojan odotushorisonttia teoksesta.

Pääsin tutkielmassani lopputulokseen, ettei *Hair* suinkaan ole 'puhdasta' nykyteatteria, muttei sitä voida istuttaa perinteiseksi määritellyn draaman kaanoniin, vaan teos kykenee yhdistämään teatterin eri osa-alueita luoden nykyteatterille ominaisia keinoja käyttävän kollaasinomaisen esityksen. Myös yleisön merkitys niin yleisesti teatteriesitykselle, kuin konkreettisesti *Hairille* nousi keskiöön: ilman yleisöä ei ole teatteriesitystä, ja etenkin *Hairin* kaltainen teos tarvitsee avukseen katsojaa. *Hair* vaatii katsojaltaan paljon, mutta myös antaa vastineeksi ajateltavaa ja pureskeltavaa. Myös teoksen kerronnan tutkiminen osoittautui hedelmälliseksi, sillä *Hairin* kerronnassa käytetään useita nykyteatterillekin ominaisia keinoja. Oma tekijyyteni kulki mukana läpi tutkielmani, sillä tulkintani ovat sen värittämiä, enkä voinut tarkastella aineistoa objektiivisesti.

Hair on 50 vuotta vanha kulttimusikaali, jota otetaan edelleen mukaan ohjelmistoihin teattereissa ympäri maailman. *Hair* myy, kuohuttaa ja puhuttaa yhä edelleen. Miksi ja miten

1960-luvusta kertova aikalaismusikaali voi edelleen olla ihmisten mieleen? Ihmiset eivät ole muuttuneet kovin radikaalisti 50 vuodessa: edelleen soditaan ja tuhotaan maapallon luontoa. Nyky-yhteiskunnassakin vallitsevat epätasa-arvoisuudet ja rikokset ihmisarvoa vastaan, sota, kuolema ja kaaos etäännytetään taidokkaasti hippimusikaalissa 2018-luvulla: katsoja luulee tarkastelevansa kuvaa historiasta, mutta todellisuudessa kyse on yhtä voimakkaasti myös nykyajasta. *Hair* on ajankohtainen, sillä se kuvaa historian lisäksi myös nykypäivää, liittyen oikeistopopulismin nousuun, sotiin, pasifismiin ja maailman kaoottiseen tilanteeseen, jossa samat murrokset kuin 1960-luvulla ovat edelleen käynnissä. Esimerkiksi sukupuoleen liittyvä keskustelu on koko ajan tapetilla Suomessa, kuten myös muualla maailmassa. Sodat ja niiden mielettömyys, ihmisyyden kadottaminen ja kenties sen uudelleen löytyminen ovat ajankohtaisia aiheita edelleen. 1960-luku oli murroksen aikaa, mutta elämmekö me uutta murrosta vuonna 2018?

Hairin omintakeinen tapa vaikuttaa katsojaan kaiken oudon ja sekavankin avulla, hiipivästi ja pikkuhiljaa on osa teoksen (ja ehdottomasti myös ohjauksen) tuottamaa perinteitä rikkovaa kerronnan tapaa. Vaikka *Hair* onkin musikaali, ei se toteuta kaikkia perinteiseksi ajatellun, viihteellisen musikaalin konventioita. Vaikka *Hair* on popahtavan musiikkinsa ja kolmiodraamansa puolesta myös viihteellinen teos, on siitä musikaaleille ominainen kiiltokuvamainen pinta riisuttu pois. Uudenlainen musiikkiteatteri on täynnä mahdollisuuksia ja uudenlaisia keinoja tehdä teatteria. *Hair* käyttää tällaisia keinoja hyväkseen päivittääkseen itsensä vuoteen 2018, ja sitä kautta ulos perinteisen draaman toteuttamistavoista.

Hair on siis vaikeasti määriteltävä teos, jonka tutkiminen on hedelmällistä sen runsauden ansiosta. Tutkielmaani liittyy olennaisesti myös kerronnan ja esittämisen tavan tutkiminen, sillä *Hairin* 'taika' löytyy muun muassa sen kerrontatavasta, häpeilemättömyydestä ja rohkeudesta puhua ihmisyydestä ja yhteisön voimasta, johon myös yleisö osallistuu ilman varsinaista aktiivista roolia. *Hairissa* on elämää, rakkautta ja voimaa, ja kenties teos on ajankohtainen vielä seuraavankin 50 vuoden päästä.

LÄHTEET

Tutkimusaineisto

Hair. Ohj. Sini Pesonen. Ensi-ilta Jyväskylän kaupunginteatterin suurella näyttämöllä 8.9.2018.

Painetut lähteet

Ala-Ketola, M. (1985): *Hippejä, jippejä, beatnikkejä*. Oulu: Kustannusosakeyhtiö Pohjoinen.

Balme, C.B. (2008): *Johdatus teatteriin*. Suomentanut Koski, P. (*The Cambridge Introduction to Theatre Studies*, 2008). Helsinki: Like Kustannus Oy.

Carlson, M. (2005): *Teatteriyleisöt ja esityksen lukeminen*. Teoksessa Koski, P. (toim.): *Teatteriesityksen tutkiminen*, s. 64–86. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Carlson, M. (2003): *The Haunting Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Hotinen, J-P. (2002): *Tekstuaalista häirintää: Kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta*. Helsinki: Teatterikorkeakoulun ja Liken julkaisusarja.

Junkkaala, H. (2012): *Perustuu tositapahtumiin*. Teoksessa Salminen, P. & Snicker, E. (toim.): *Jumalainen näytelmä. Dramaturgisia työkaluja*, s. 132–151. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Kjølnner, T. & Szatkowski, J. (2001): *Dramaturginen analyysi – tiedostavan ohjaajan työväline*. Teoksessa Østern, A-L. (toim.): *Laatu ja merkitys draamaopetuksessa: draamakasvatuksen teorian perusteita*, s. 13–24. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Koski, P. (2015): *Lukijalle*. Teoksessa Balme, C.B. (2008): *Johdatus teatteriin*. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Kurlansky, M. (2004): *1968: Vuosi joka vavahdutti maailmaa*. Suomentanut Komonen, K. (*1968: The Year That Rocked The World*, 2004). Helsinki: Like Kustannus Oy.

Lehmann, H-T. (2005): *Draaman jälkeinen teatteri*. Suomentanut Virkkunen, R. (*Postdramatisches Theater*, 2005). Helsinki: Like Kustannus Oy.

- Miller, S. (2011): *Sex, drugs, rock & roll, and musicals*. Boston: Northeastern University Press.
- Mäkikalli, A. & Steinby, L. (toim. 2013): *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Nichols, A. (2002): *Uhoa ja unelmia – 60-luvun jälkijärityksiä*. Suomentanut Laaksonen, L. (*Shaky Ground – The Sixties and its Aftershocks*, 2002). Helsinki: Like Kustannus Oy.
- Niemi, I. (1975): *Nykyteatterin juuret*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Numminen, K. (2010a): *Johdanto*. Teoksessa Ruuskanen, A. (toim.): *Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene*, s. 9–20. Helsinki: Like Kustannus Oy.
- Numminen, K. (2010b): *Tekstin ja esityksen suhde nykyteatterissa*. Teoksessa Ruuskanen, A. (toim.): *Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene*, s. 22–39. Helsinki: Like Kustannus Oy.
- Paukku, R. (2009): *Hippimusikaali Hair ja Tampereen Popteatterin tarina*. Kotka: Reijo Paukku.
- Reitala, H. & Heinonen, T. (2003): *Dramatisoitua todellisuutta*. Teoksessa Reitala, H. & Heinonen, T. (toim.): *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*, s. 9–74. Helsinki: Palmenia-kustannus.
- Worthen, W.B. (2005): *Moderni draama ja teatterin retoriikka*. Teoksessa Koski, P. (toim.): *Teatterin ja historian tutkiminen*, s. 150–167. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Internetlähteet

Junkkaala, H. & Rasila, S. (2018): *Ohjeita näytelmän lukemiseen*.

Haettu 26.11.2018 osoitteesta http://naytelmat.fi/sites/default/files/484_ohjeita-naytelman-lukemiseen.pdf

Pollari, J. (2018): *Teatteriarvio: Jyväskylän kaupunginteatterin Hair on visuaalista ilotulitusta, jonka sanat eivät satu*. Sanomalehti Keski-suomalainen, julkaistu 9.9.2018.

Haettu 15.11.2018 osoitteesta https://www.ksml.fi/kulttuuri/Teatteriarvio-Jyv%C3%A4sky1%C3%A4n-kaupunginteatterin-Hair-on-visuaalista-ilotulitusta-jonka-sanat-eiv%C3%A4t-satu/1254464?pwbi=3ee7b17be5fd2a47641c8bd5e8d19cf1&fbclid=IwAR0WvIO_II0sDvjWkTCdhdkh6oYrmyUULWVjttJioixCOkJAeSRDTEAU_oU.

Muut

Lavaste, S. (2017): *Uusi näytelmä & miten sitä luetaan?* UNO:n työpajan opetusdiat, 23.10.2017. Jyväskylä: Jyväskylän kaupunginteatteri.

Pesonen, S. (2018): *Muistiinpanot*. Jyväskylä: Jyväskylän kaupunginteatteri.

Pesonen, S. (2018): *Ohjaajan sanat. Hair*-musikaalin käsiohjelma. Jyväskylä: Jyväskylän kaupunginteatteri.

Salovaara, I. (2018): *Omat muistiinpanot Hair*-musikaalin harjoitus- ja esitysvaiheesta.