Teatteri Kamakas

Lyhytaikainen pienkulttuuri
identiteettiprosessien näyttämönä

Kulttuuriantropologian
pro gradu
Jyväskylän yliopiston
etnologian laitoksella
28.3.2000

Jari Määttä

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta	Laitos
HUMANISTINEN	Etnologian laitos

Tekijä

Jari Määttä

Työn nimi

Teatteri Kamakas.Lyhytaikainen pienkulttuuri identiteettiprosessien näyttämönä

Oppiaine	Työn laji
Etnologia	pro gradu-tutkielma
Aika	Sivumäärä
28.3.2000	105s.+ 1 liitesivu

Tiivistelmä - Abstract

Tutkimuskohteena on suomalaisopiskelijoiden harrastajateatterin toiminta Tarton kaupungissa Virossa lukuvuosina 1996-97 ja 1997-98. Tutkielmassa kuvataan ja tulkitaan teatteriryhmän ja sen jäsenten identiteettiprosesseja sekä teatteriharrastuksen ominaisluonnetta. Samalla tarkastelussa on laajemmin vaihto- ja muun ulkomailla opiskelun merkitys nykypäivän ihmisten identiteeteille.

Työssä käsitellään erilaisia identiteettiteorioita ja niiden taustoja. Erityisesti kritisoidaan psykologiasta lähtöisin olevaa identiteettiterveyden mallia. Samalla pyritään rakentamaan harrastajateatterin tapaisten pienryhmien tulkintaan paremmin soveltuvaa identiteettimallia erityisesti modernissa etnisyystutkimuksessa käydyn keskustelun pohjalta. Tällöin huomion kohteeksi nousee erityisesti ryhmien tapa määritellä itseään ja toisia luomiensa kulttuuristen rajojen kautta. Tältä osin tutkimusote eroaa esim. siirtolaistutkimuksesta, jossa on keskitytty etnisten ryhmien sisäisten, usein materiaalisten kulttuuriartefaktien käsittelyyn tärkeinä identifioitumiskohteina.

Tutkimuksen loppupäätelmiä on ensinnäkin se, että yksilön identiteetti on nähtävä jatkuvana ristiriitaisuuksia sisältävänä prosessina, eikä terveenä tai sairaana suhteellisen pysyvänä entiteettinä. Toiseksi harrastajateatterin tapaisen pienryhmän identiteetti perustuu yksilöiden jakamien arvojen korostamiseen ryhmätasolla. Tässä ovat apuna myytillistyneenä tulkittava kerronta ryhmän menneisyydestä, yhteinen toiminta arkitasolla sekä mahdollisesti ryhmän jakamat identiteettisymbolit. Samassa yhteydessä tutkimuksessa kysytään, ovatko jaettujen arvojen pohjalle syntyneet pienryhmät saaneet tarvittavaa huomiota kulttuuritieteissä. Niiden merkitys yksilöiden arvojärjestysten muokkaajina tai vahvistajina voi olla ryhmien mahdollisesta lyhytikäisyydestä huolimatta suuri.

Asiasanat

harrastajateatteri, ryhmäidentiteetti, pienkulttuuri

Säilytyspaikka

Muita tietoja

SISÄLLYS

1. JOHDANTO: Opiskelijana ulkomailla 2
2. KENTÄLLÄ TARTOSSA 4
Suomalaisopiskelijoiden Tartto 4
Tutkimuskohteeksi harrastajateatteri 5
Tutkimuskysymykset 9
Tutkimusaineisto 11
3. ETNOLOGIATIETEIDEN NÄKÖKULMIA TUTKIMUSKOHTEESEEN 15
Opiskelu ulkomailla – tutkimuksellinen aukko? 15
Identiteetti-käsitteen psykologisoiva alkuperä 18
Keskustelu etnisestä identiteetistä kulttuuritieteissä 20
Identiteettimallien popularisoituminen 23
Myytit ja arvot osana ryhmäidentiteettiä 25
Myytit 26
Arvot 28
Miten lähestyä teatteriryhmän identiteettiä? 31
4. TEATTERI KAMAKAS 34
Kamakkaan lyhyt historia 34
Teatterin ihmiset 36
Myyttinen alkuaika? 38
5. TOIMINTAA VIROLAISEN JA SUOMALAISEN KULTTUURIN VÄLISSÄ 44
Kielellistä kahden kulttuurin yhdistelyä 45
Sekakieli osana ryhmäidentiteettiä 50
Suomenkielinen ryhmä "hengähdyspaikkana" 51
Teatterilaisten suhde Tarttoon ja Viron kulttuuriin 52
Virolaistuva elämäntapa arvona 52
Kyllästyminen Tarton mahdollisuuksiin 54
Teatterin tekemisen tyylit 56
Kiertue Suomessa – toiminta ryhmäidentiteetin osana 59
6. ARVOT TEATTERIRYHMÄN JA SEN JÄSENTEN IDENTITEETEISSÄ 72
Sosiaalinen harrastus vai luominen elämäntapana? 72
Ajankäyttö arvojärjestyksen muutoksissa 77
Ryhmän ja yksilön identiteetit 83
7. PIENKULTTUURIN TUTKIMISESTA 91
Yhteiset tavoitteet – yhteinen identiteetti? 91
Erottautuminen ja tyyli 93
Suomalaisten teatteri Virossa 94
Mikä on Kamakkaan tapaisen pienkulttuurin tutkimisen mielekkyys? 95
Epilogi: Tutkijan etäisyys kohteeseensa? 97
LÄHTEET 101

1. JOHDANTO: Opiskelijana ulkomailla

Vaihto-opiskeluni Tarton yliopistossa Virossa alkoi elokuussa 1997. Viron kielen taitoni oli tuolloin puutteellinen, joten syyslukukauden tärkein asia oli kielen opettelu mahdollisimman sujuvaksi, olihan aikomuksenani kerätä pro gradun kenttämateriaali virolaisesta nuorisokulttuurista. Yliopiston kielikurssin ja kahden latvialaisen, mutta hyvää viroa puhuvan asuinkumppanini avulla kieli aukesikin minulle niin paljon, että pystyin selviytymään jopa haastatteluista. Syyslukukauden lähestyessä loppuaan olin kuitenkin entistä epävarmempi alun perin suunnittelemani tutkimuskohteen, virolaisen punk-kulttuurin, tärkeydestä ja soveltuvuudesta tutkimuskohteeksi. Myös kosketukseni kyseiseen ilmiöön olivat jääneet tuossa vaiheessa varsin vähäisiksi.

Samaan aikaan tajusin seuranneeni tiiviisti asioita, jotka liittyivät suomalaisten sopeutumiseen ulkomailla opiskeluun ja oleskeluun. Tarton yliopistossa opiskeli tuolloin noin kaksisataa suomalaista, joista osa oli asunut kaupungissa jo useamman vuoden, osa taas oli vaihdossa joko yhden lukukauden tai kokonaisen lukuvuoden. Pidempään opiskelevista toiset tiesivät tarkasti tulevaisuudensuunnitelmansa, esimerkkinä vaikkapa lääketieteellisessä tiedekunnassa tutkintoaan suorittavat. Toisille taas opiskelu oli hakemista ja kokeilua, oma ala ei ollut vielä selvinnyt ja osalla opiskelu suomalaisessa yliopistossa oli edelleen suunnitelmissa. Oleskelu Tartossa oli heille vain jonkinlainen välivaihe. Havaintojeni ja omien vaihto-opiskelukokemusteni pohjalta aloin pohtia, kuinka jokainen heistä joutuu todennäköisesti muokkaamaan identiteettiään ulkomailla oleskelun vuoksi ja joskus hyvinkin voimakkaasti.

Tartossa suomalainen ei kohdannut vierasta kulttuuria pelkästään yksin. Suomalaisten asettuminen kaupunkiin on tapahtunut varsin nopeasti heti, kun aiemmin suljettu Neuvostoliiton lentotukikohtakaupunki Tartto ja sen yliopisto oli avattu ulkomaalaisille kävijöille ja opiskelijoille 1990-luvun alkuvuosina. Oleskeluni kaupungissa lukuvuonna 1997-98 oli aikaa, jolloin suomalaiset olivat jo tavallaan vakiintunut opiskelijavä-

hemmistö. He olivat muodostaneet omia enemmän tai vähemmän kiinteitä yhteisöjä omine tapoineen. Nämä suomalaisryhmät edustivat omaa kotimaan kulttuuria, joiden kanssa ja joita vasten peilattiin kokemuksia vieraasta, virolaisesta kulttuurista.

Tuon Tarton vaihto-opiskeluvuoden havainnot, kokemukset ja lopuksi täsmentynyt kenttätyövaihe ovat pohjana tälle tutkimukselle. Se muodostuu väljästi neljästä osasta. Ensin kuvaan (luku 2) sitä arkitodellisuutta, Tarton kaupunkia Virossa lukuvuonna 1997-98, jossa löysin tutkimuskohteeni ja josta keräsin aineistoni. Toisessa osassa (luku 3) pohdin kulttuurintutkimuksen näkökulmia löytääkseni hedelmällisiä käsitteitä aiheen tulkintaan, ja kolmas osa muodostuu tästä aineiston tulkinnasta. Pyrin antamaan äänen nimenomaan aineistolle, kuitenkaan unohtamatta valitsemiani käsitteitä ja teoreettisia näkökulmia (luvut 4, 5 ja 6). Aivan tutkielman tulkinnallisen osan alussa (luku 4) esitän myös tutkimuskohteeni, teatteri Kamakkaan lyhyen historiikin. Lopuksi, työn neljännessä osassa pohdin tutkimustani laajemmin osana nykyajan ilmiöiden kulttuurintutkimusta (luku 7) sekä tutkijapersoonan ja kentän välistä suhdetta (Epilogi).

2. KENTÄLLÄ TARTOSSA

Suomalaisopiskelijoiden Tartto

Tarton yliopistosta tuli yhdeksänkymmentäluvulla uusi vaihtoehto suomalaisille korkeakouluopintoja suunnitteleville nuorille. Opiskelupaikan takasi yleensä lukukausimaksujen maksaminen, sillä pääsykoekäytäntöä ulkomaalaisopiskelijoille ei ollut. Tarton yliopisto etsi myös itse yhteistyökumppaneita ulkomaisista yliopistoista, ja useilla suomalaisilla yliopistoilla onkin opiskelijoiden vaihtosopimus Tarton kanssa. Kaupungista, jossa yöpyminen oli ulkomaisilta kielletty vielä 1980-luvulla, oli tullut yli kahdensadan suomalaisopiskelijan enemmän tai vähemmän pysyvä kotipaikka. Tartossakin näkyivät sekä Itä-Euroopan avautuminen että modernille maailmalle ominainen kasvava ihmisten liikkuvuus.

Viron kieli on suomalaisille vain yksi esimerkki aluksi melko tutuille vaikuttavista virolaisen kulttuurin piirteistä, jotka kuitenkin paljastuvat vieraiksi ja opettelua vaativiksi asioiksi. Suomalaisen ja virolaisen kulttuurin suurimmat erot juontuvat Neuvostoliiton alaisuuden vuosikymmeniltä. Lisäksi kulttuurierot tulevat vielä näkyvimmiksi, kun suomalaisopiskelija ei voi välttyä näkemästä muiden suomalaisten tapaa toimia vieraassa kulttuurissa - onhan Tartossa huomattava suomalaisopiskelijoiden vähemmistö. Jos muiden edustama suomalaisuus ei käy yksiin oman suomalaisuusnäkemyksen kanssa, on oma suomalaisuuden variantti joko tuotava vahvasti esille tai sitten kansallinen identiteetti on piilotettava mahdollisimman hyvin. Lisäksi suomalaisten pääosin Tallinnaan suuntautuvan Viron matkailun paljon huomiota saaneet lieveilmiöt, kuten liiallinen alkoholin käyttö, rehentelevä rahan kuluttaminen ja yleinen häiriköinti antavat oman vivahteensa Tarton suomalaisopiskelijoiden identiteettipohdintoihin. Suomalaisten 1990-luvun alussa saama negatiivissävyinen 'pöder'-nimitys (suomeksi poro tai peura) oli kenttätyöni aikaan joidenkin opiskelijoiden mielestä edelleen suomalaisille taakka ja samalla syy häivyttää omaa suomalaista identiteettiä. Joillekin se

oli taas syy parantaa Suomi-kuvaa tuomalla esille erilaista ja positiivista suomalaisuutta. Joka tapauksessa oleskelu Tartossa pakotti ja pakottaa edelleen useimmat suomalaiset oman ja vieraan kulttuurin vertailuun sekä oman kansallisen identiteetin arviointiin. Tässä suhteessa Tartto eroaa monesta muusta ulkomaisesta paikasta, jossa suomalaisilla ei ole yhtä paljon maanmiehiään tai -naisiaan elinpiirissään.

Tutkimuskohteeksi harrastajateatteri

Kuulin lähinnä suomalaisten opiskelijoiden harrastajateatteri Kamakkaasta[1] asuinkaveriltani. Hän jopa pyysi minua mukaan porukkaan[2] melko pian syyslukukauden alettua. En tarttunut tarjoukseen pelätessäni, ettei aikani riitä. Toisaalta myös täydellinen tietämättömyyteni harrastajateatteritoiminnasta nosti varmaankin kynnystä. Mutta koko syyslukukauden ajan seurasin, kuinka asuinkaverini kävi harjoituksissa palaten asunnolle välillä innokkaana, välillä hyvin väsyneenä. Kuulin kuinka harjoitukset sujuivat, milloin oli taiteellisia ongelmia tai hankaluuksia ajankäytön ja tilojen kanssa. Sain tietää, että porukassa on opiskelijoita hyvin erilaisilta aloilta, myös lääketieteellisestä tiedekunnasta, jonka opetusohjelmaa pidetään Tartossa yleisesti opiskelijalta paljon aikaa vaativana, intensiivisenä ja raskaana. Aloin ihmetellen miettiä syitä, jotka saivat ihmiset käyttämään aikaansa opintojen ohella vielä teatteriharrastukseen. Kamakkaalla kun oli harjoituksia useita kertoja viikossa ja esimerkiksi ennen joulukuun ensi-iltaa lähes päivittäin. Vähitellen hahmotin perusasiat Kamakkaasta. Kyseessä oli ryhmä, joka toimi Tarton yliopiston lukuvuoden aikana harjoitellen ja esittäen yhden isomman

---

1 "Kamakas" on viroa ja tarkoittaa kimpaletta, möhkälettä tai möykkyä. Teatterilaiset kertoivat sanan viittaavan myös tällaisen möhkäleen kokoonpuristettuun ominaisuuteen. Sana 'kamakas' on ongelmallinen suomalaisen oikeinkirjoituksen kannalta, sillä sen lopputavusssa oleva k-kirjan lausutaan viron kielessä puolitoistakertaisena. Tässä tekstissä sanaa taivutetaan kirjoitusmuodossa ikään kuin lopputavussa olisi yksi k-kirjain (vrt. suomen sana 'munakas'). Joissakin haastattelulainauksissa informantit taivuttavat sanaa virolaisittain (esim. 'kamakkasessa', joka suomalaisittain olisi: 'kamakkaassa'), ja tällöin sana on jätetty informantin käyttämään muotoon.)

2 Toiston välttämiseksi käytän harrastajateatteri Kamakkaassa toimivista ihmistä tästä eteenpäin useita, myös puhekielisiä nimityksiä (esim. 'ryhmä', 'porukka', kenttäpäiväkirjassa ja haastatteluissa käytän myös yksinkertaista 'me' -muotoa). On syytä huomata, että tällöin en aina viittaa koko ryhmään, vaan tilannekohtaisesti esim. harjoituksissa paikalla oleviin ihmisiin. Toivon viittaamisen kohteen selviävän asiayhteydestä.

näytelmän kunkin lukukauden aikana. Ryhmän harrastajaluonteesta huolimatta teatterilaiset olivat tekemiensä näytelmien suhteen vakavissaan, mistä osaltaan kertoi jo harjoitusten suuri määrä.

Tajusin, että teatteriseurueesta täytyi muodostua varsin tiivis ryhmä, jolla oli oma kulttuurinsa. Kamakas oli myös toiminut lähes yksinomaan suomalaisvoimin paria poikkeusta lukuun ottamatta: näyttelijöistä yksi oli virolainen ja toinen latvialainen. Lisäksi Igamees-näytelmän ohjasi virolainen Ilona Kolberg. Kyseessä oli siis kansallisia taustoja kriteerinä käyttäen varsin yksikulttuurinen ryhmä, joka oli samalla monelle suomalaiselle yksi tärkeimmistä virolaisessa kulttuurissa oleskelun elementeistä. Varsinkin teatteriin liittyville vaihto-opiskelijoille Kamakkaasta tuli näin varsin keskeinen osa Tartossa oleskelun ajasta, kestäähän vaihto-opiskeluperiodi vain viidestä kymmeneen kuukautta. Teatteriryhmänä Kamakas toimi virolaisen kulttuurin keskellä ja vuorovaikutuksessa sen kanssa. Samalla se oli monelle tuolloiselle Tarton suomalaisopiskelijalle keskeinen viitekehys ulkomailla oleskelulle ja vieraan kulttuurin kohtaamiselle.

Kamakkaan syyskauden näytelmän Väike Elgan ensi-iltaan mennessä olin jo alustavasti pohtinut tätä teatteriryhmää graduni aiheeksi. Yksi minua kiehtova motiivi oli varmasti ennakkokäsitykseni teatteriryhmästä tiiviinä yhteisönä, joka kuitenkin muodostuu luovaa ilmaisua harrastavista vahvoista persoonista. Tämä yksilöiden ja yhteisöllisyyden yhdistelmä kiehtoi ja kiehtoo minua edelleen myös muuten, kuin tutkimuksellisesta näkökulmasta. Tällainen (kenties idealisoitu) mielikuva sopii yhteen oman arvomaailmani kanssa.

Ajatus tutkielman kohteesta kypsyi, ja kun minua pyydettiin hoitamaan Väike Elgan näytösten lipunmyyntiä, menin mukaan mielihyvin tutustuakseni teatteriryhmän ihmisiin. Myös osallistuminen Kamakkaan pieneen, lähes improvisoituun joulukuvaelmaan Tampere Majan[1] joulutapahtumassa tuntui pienestä alkuepävarmuudestani huolimatta

[1] Kyseessä on Tampereen kaupungin omistama ystävyyskaupunkitoimintaan liittyvä kulttuurikeskus.

melko luontevalle. Tietenkin tunsin itseni täydelliseksi aloittelijaksi, mutta toisaalta koin ryhmän tiiviydestään huolimatta asenteiltaan vastaanottavaksi ja myös hauskaksi. Tuntemukseni itseilmaisuun perustuvan harrastuksen vetovoimaisuudesta vain vahvistui. Kevätlukukauden alussa hoitaessani taas Elgan esitysten lipunmyyntiä olin tehnyt päätökseni mennä porukkaan mukaan niin kokonaisvaltaisesti kuin mahdollista keräten samalla gradumateriaalin kyseisestä teatterista. Kevätkauden asioita käsittelevässä palaverissa (19.2.1998) ilmoitin halukkuuteni osallistua Kamakkaan toimintaan. Samalla kerroin ajatuksestani kerätä materiaalia gradututkimusta varten havaintopäiväkirjan ja myöhemmin tehtävien haastattelujen avulla sekä pyysin siihen suostumusta. Aikeeni sai myönteisen vastaanoton, eikä kukaan sanonut vastustavansa asiaa.

Vilkaisu päiväkirjaani kertoo, kuinka havainnointijakson alussa pyrin toistuvasti reflektoimaan suhdettani teatteriryhmään. Kirjasin yksittäisten pientenkin tapausten aiheuttamia tuntemuksia, jotka sitten antoivat aihetta laajempiinkin pohdiskeluihin. Tärkeitä näyttävät olleen lähinnä kahdentyyppiset kokemukset: ensinnäkin ensimmäiset hetket, jolloin tunsin todella kuuluvani ryhmään, toisaalta ne hetket jolloin ajattelin ryhmään kuulumattomuuttani, ulkopuolisuuden tunnetta. Seuraavat katkelmat kenttäpäiväkirjasta ovat tyypillisiä esimerkkejä näistä:

> Huomasin käydessäni heittämässä vaatteeni ja tavarani takahuoneeseen, että sinne meneminen oli aivan luontevaa. Toisin kuin ensimmäisillä lipunmyyntikeikoillani, -- jolloin en itse asiassa käynyt pukuhuoneessa, heitin vain takkini yläkertaan muun ryhmän takkien sekaan. Takahuone tuntui "pyhimmältä", paikalta, johon meneminen olisi keskittymisen sekoittamista, häiriötä. -- aiemmin varoin jopa näyttämöä, jossa tapahtuu mm. esitystä edeltävä yhteinen keskittymisrituaali huutoineen. Nyt näyttelijöiden tunnelmien kuulostelu ja juttelu pukuhuoneessa ja näyttämöllä sekä ennen että jälkeen esitystä tuntuu luontevalta. Koen olevani enemmän ryhmän jäsen, ja luotan myös muiden kykyyn keskittyä minusta huolimatta. Tietenkin aiempaan arkuuteeni vaikutti myös se, että näyttelijät pukevat esityspukunsa samassa takahuoneessa ollen siten välillä puolipukeisillaan, niin mies- kuin naisnäyttelijätkin. (KPK010398)[1]

[1] Viittaan kenttäpäiväkirjaani koodilla, jossa numerot tarkoittavat päiväkirjatekstin kirjoituspäivää. Tässä tapauksessa kyse on siis 1.3.1998 kirjoittamastani tekstistä.

> Kokouksessa tunsin pääosin olevani omieni parissa, tunsin yhteenkuuluvuutta. Mutta kun porukka keskusteli Väike Elgan Suomen kiertueesta, oloni oli ambivalentti. Toisaalta eläydyin suunnitteluun ja kuvittelin kiertuetta etukäteen rankkana mutta toisaalta ryhmälle antoisana kokemuksena. Toisaalta tajusin ettei Elga ole minun juttuni, en ole sen esiintyjä. Voi tietenkin olla, että kiireisessä aikataulussa minustakin voisi olla hyötyä jonkinlaisen roudarin ominaisuudessa, mutta silti... (KPK030398)

Kevätlukukaudella minulla ei ollut enää opinto-oikeutta Tarton yliopistossa vaihtoaikani päätyttyä. Muutamia yliopiston erilliskursseja lukuun ottamatta keskityin kenttätyöhöni eli Kamakkaaseen. Keväästä muodostui positiivinen elämys sekä teatteritoiminnan että tutkimustyön oppimisen kannalta. Teatterin tekeminen yllätti intensiivisyydellään, ja toisaalta vakuutuin tutkimusaiheeni tärkeydestä. Koin, että Kamakas tiiviinä ryhmänä otti minut hyvin vastaan. Osallistuva havainnointi tuntuisikin sopivan antropologiseen teatteritutkimukseen mainiosti, sillä teatterin tekemisen yksi tavoite on mahdollisimman tiivis ja yhteistyöhaluinen ryhmä. Tämän ominaispiirteen vuoksi teatterilaiset ovat motivoituneita ottamaan mukaan tulleen ja kerran hyväksytyn ulkopuolisen mahdollisimman nopeasti vertaisekseen. Minkäänlaisia initiaatioriittejä en kohdannut, minkä kirjasin myös kenttäpäiväkirjaan. (KPK200398)[1]

Toki eteeni tuli tilanteita, joissa koin olevani eri asemassa kuin muut kamakaslaiset, erityisesti silloin, kun kyse oli Kamakkaan alkuaikojen muistelusta. Ainoata tutkijan ja teatteriryhmän jäsenen roolien yhdistämisestä johtuvaa todella ongelmallista tilannetta kuvaan edempänä kappaleessa "Kiertue Suomessa - toiminta ryhmäidentiteetin osana".

Pääsääntöisesti kuitenkin koin, että oli helppoa tutkia itselleni jo tuttuja ihmisiä. Kenttätyö tuntui palkitsevalta saadessani tilaisuuden tehdä sitä kiireettömästi ja kunnolla asiaan keskittyen. Esimerkiksi haastattelujen tekeminen tuntui mielekkäälle, kun niissä puhuttavista asioista oli jo omakohtaista kokemusta. Tämä tuntemus välittyy kenttäpäiväkirjasta useaan kertaan (esim. KPK1405 ja KPK230498). Kuvaavaa on, että päiväkirjanpidon alkuvaiheen jälkeen en juurikaan erittele ryhmää ja tutkijaper-

[1] Asian huomioiminen kenttäpäiväkirjassa on pieni osoitus aiemman etnologiasta ja antropologiasta saadun koulutuksen havaintoja ohjaavasta ja rajaavasta ominaisuudesta. Johonkin ryhmään liittyminen ja initaatioriitit yhdistyivät päässäni lähes automaattisesti!

soonaani. Minä ja he -asetelma on pääsääntöisesti muuttunut me-asetelmaksi. Se, että tunsin tutkijan roolissani kuuluvani ryhmään näin tiiviisti, johtui ilmeisesti tutkimuskohteen luonteesta. Kyseessähän on vapaaehtoinen harrastusryhmä, johon jokainen jäsen on liittynyt vapaaehtoisesti. Kyse ei siis ole ryhmästä, johon synnytään ja akkulturoidutaan jo lapsuudessa. Myös teatteritoiminnalle ominaisilla arvoilla ja tavoitteilla on oma osuutensa. Näitä käsittelen tarkemmin tutkimusaineiston tulkinnan yhteydessä.

Teatteri Kamakkaan tyyppinen ryhmä siis oli ja on minulle tutkimuskohteena mieluinen. Tällä sympatialla on oma vaikutuksensa tulkintoihini. Siksi pidän tärkeänä liittää tutkielmatekstiin esille myös tuntemuksiani kenttätöistä - tutkimuksen vaiheesta, jonka muistoihin tulkintani pohjimmiltaan perustuu. Tämän tutkijan ja tutkimuskohteen vuorovaikutusta kuvaavan kappaleen loppuun sopii seuraava ote kenttäpäiväkirjasta. Se on esimerkki, kuinka tutkijan ensimmäinen persoona on häipynyt kenttäkuvauksessa taustalle ja tilalle tullut pelkkä me-muoto. Kyseessä on Igamees -näytelmän ensi-illan ja ainoan esityspäivän ilta kenttätyöperiodin loppupuolelta.

> Sovimme tapaavamme illalla Tampere Majan pihan festariklubilla. Puoli kymmenen jälkeen mennessäni paikalle osa porukasta on jo istuskelemassa penkillä piha-aidan vieressä. Juttelemme, juomme vahvaa olutta, katselemme ihmisiä ja nuotiota, kuuntelemme kahta yhtyettä, joista toinen soittaa virolaisia kansanlauluja, toinen keskiaikaista musiikkia. Jossakin vaiheessa Kamakkaassa syntyy halu laulaa, ja niin Tampere Majan piha kaikuu sekä suomalaisista että virolaisista (tässä suurena apuna Jaan ja Ilona) lauluista. Tunnelma on lämmin, hivenen haikea. Lopulta istumme aivan nuotion ympärille, ja jatkamme laulua niin pitkälle kuin kukin meistä jaksaa. (KPK150598)

Tutkimuskysymykset

Valitsin kenttätyökohteekseni teatteri Kamakkaan vasta ollessani jo laajasti ajatellen tutkimuskentälläni eli Virossa. Näin tutustuin harrastajateatteriin kulttuurisena ilmiönä suhteellisen "puhtaalta pöydältä". Minulla ei ollut kotimaassa ja kotoisessa Jyväskylän yliopiston etnologian laitoksessa ennakkoon tehtyä tutkimussuunnitelmaa, koska alun-

perin suunnittelemani kenttätyön kohde vaihtui. Tietenkin mielessäni oli opiskeluvuosien henkinen pääoma, etnologian nykyinen paradigma, joka on kiinnostunut erityisesti kulttuuristen ilmiöiden merkityksistä, prosesseista ja ristiriitaisuuksista. Myös harrastajateatteri oli minulle uusi asia. Kenttätöiden yksi keskeinen osa olikin pohtia, mitä loppujen lopuksi olin tutkimassa, mikä olisi tutkimuksen lopullinen näkökulma ja rajaus. Tämä heijastuu teemahaastattelujen tutkimuskysymyksistä. Ne on varsin väljästi muotoiltu (ks. liite). Kenttätöissä ja niiden jälkeen olen tajunnut, että Kamakas liittyy moniin modernin yhteiskunnan kulttuurisiin prosesseihin, kuten ihmisten kasvavaan liikkuvuuteen, heidän arvopohdintoihinsa ja lyhytkestoisten pienryhmien syntyprosesseihin. Näin ollen tutkimuskysymysten rajaaminen tuntui vaikealta. Etsiessäni työlleni lopullista punaista lankaa minua on ohjannut käsitys siitä, että kyseinen harrastajateatteri on hyvin merkityksellinen sekä sen jäsenille henkilökohtaisesti että kulttuurintutkimukselle esimerkkinä eräistä moderneista ja edelleen yleistyvistä suuntauksista. Joidenkin ensi tuntumalta kiinnostavien näkökulmien (mm. siirtolais-, turismi- tai alakulttuuriteoriat) hylkäämistä perustelen laajemmin seuraavassa pääluvussa.

Tutkimuksen kohde rajautuu ajallisesti Kamakkaan syntyvaiheista, syksystä 1996, kenttätöitteni päättymiseen, kesäkuuhun 1998. Etnologiatieteiden kannalta laajamerkityksisin tutkimuskysymykseni ja samalla työn keskeinen teoreettinen näkökulma on a) se, kuinka harrastusryhmä luo itselleen ryhmäidentiteetin sekä kuinka sitä ylläpidetään ja tuodaan esille. Toiseksi tässä työssä ei olisi teoreettista näkökulmaa (eikä koko työtä olisi) ilman empiiristä tutkimuskohdetta eli tarkastelen siis, b) millainen on teatteri Kamakas ja sen suhde toimintaympäristöönsä, Tarton kaupunkiin ja kaupunkilaisiin sekä tarttolaiseen suomalaisopiskelijoiden yhteisöön. Haluan myös selvittää, c) onko teatterissa toimiminen ollut jäsenilleen tapa työstää suomalaista identiteettiä ja suhdetta virolaisessa kulttuurissa elämiseen. Tästä näkökulmasta nousevat esille mm. teatterilaisten suhde viron ja suomen kieliin, sekä virolaiseksi ja suomalaiseksi miellettyihin teatterin tekemisen tyyleihin. Kiinnostukseni kohteena ovat myös d) teatterin tekemisen ja teatteriryhmään kuulumisen merkitykset kamakaslaisille. Onko kyseessä

ainoastaan sosiaalinen harraste vai onko takana laajempi ajatus nimenomaan luovuudesta ja itseilmaisusta merkityksellisenä ja tärkeänä toimintana?

Yllä esitetyt tutkimuskysymykset ovat mukana lähes kaikissa kenttäaineistoa esittelevissä ja analysoivissa kappaleissa (4, 5 ja 6). Deskriptio kietoutuu tulkintaan. Päätäntökappaleessa (7) pyrin kuitenkin kokoamaan mielestäni keskeisimmät tutkimustulokset.

Tutkimusaineisto

Osallistuin teatteri Kamakkaan toimintaan ensin avustajana ja myöhemmin myös näyttelijänä. Tästä havainnointiperiodista olen pitänyt kenttäpäiväkirjaa noin neljän kuukauden ajalta. Tuona aikana olen ollut mukana teatterin toiminnassa ja kirjannut havaintojani noin viidenkymmenen päivän osalta. Jo ennen järjestelmällistä havainnointia, olin mukana teatterin toiminnassa muutamissa yhteyksissä (mm. lipunmyynnissä, pienessä joulukuvaelmassa). Tutustuin teatterilaisiin yhteensä noin puolen vuoden ajan. Kenttäpäiväkirjassa en ole kirjannut havaintojani systemaattisesti jostakin tietystä aihepiiristä, sillä koko tutkimuksen näkökulman valinta tapahtui vähitellen kenttätyöprosessin aikana. Uskoakseni tästä ei ollut haittaa, sillä näin jouduin havainnoimaan tutkimuskulttuuria pidemmän ajan vailla edeltävää teoreettista mallia, joka olisi ohjannut ja rajannut kiinnostukseni suuntaa. Näin myös tutkimusteemat selvisivät vähitellen havainnoinnin ja kenttäpäiväkirjaan kirjattujen ideoiden avulla.

Toinen osa tutkimusaineistoani on haastattelumateriaali. Teemahaastattelut suoritin havainnointijakson loppuvaiheessa, jolloin olin tutustunut kaikkiin informantteihin melko hyvin. Kävin läpi lähes kaikki teatterissa keväällä -98 toimineet henkilöt (14 haastattelua). Pääosin informanttien kotona suoritetut haastattelut on nauhoitettu ja litteroitu. Haastattelukielenä oli suomi, lukuunottamatta kahden informantin vironkielisiä haastatteluja.

Haastattelumateriaalin vahvuus on, että sain rauhassa tutustua tutkimuskulttuuriini, ennen kuin tein varsinaiset teemahaastattelukysymykset. Esiymmärrykseni harrastajateatterista, joka ennen havainnointijaksoa oli varsin olematon, ehti lisääntyä huomattavasti ennen haastatteluja. Näin haastattelut keskittyivät mielestäni tutkittavalle kulttuuri-ilmiölle keskeisiin asioihin. Esimerkki keskeisestä teemasta, joka ilman edeltävää perehtymistä olisi voinut jäädä liian pienelle huomiolle, oli teatterilaisten suhde opiskelukaupunkiinsa. Aihe nousi esille kevättalvella 1998 alkaneella näyttelijätyön kurssilla, jossa eräs harjoitustehtävä koski näyttelijöiden suhdetta Tarttoon. Asian käsittely sai aikaan paljon keskustelua ja monien teatterilaisten suhde opiskelukaupunkiinsa paljastui ristiriitaiseksi. Tämän vuoksi kysyin samaa asiaa myös tutkimushaastatteluissani, ja katson informanttien aiheeseen liittyvien pohdintojen olevan analysoimisen arvoisia.

Jouduin kuitenkin pohtimaan, alkoivatko havainnoinnin pohjalta tekemäni päätelmät ja hypoteesit ohjata liikaa haastattelutilanteita. Yksi viite tällaisesta oli haastattelukysymys, jossa pyysin informantteja pohtimaan ajankäyttöään opiskelun ja teatteriharrastuksen välillä. Ennakko-oletukseni oli havainnoinnin pohjalta, että ajan riittävyys olisi ongelma, että teatteri haittaisi opiskelua tai päinvastoin. Haastatteluvastaukset eivät kuitenkaan tukeneet hypoteesiani mitenkään yksiselitteisesti. Kyseessä tuntui olevan varsin yksilöllinen asia. Joillekin ajan jakaminen oli todellakin ongelma, mutta monien mielestä harrastus vain tuki opiskelua ja antoi yleistä henkistä vireyttä.

Tutkimushaastattelujen pituuksissa on suuria eroja. Tätä selittävät tietenkin monet tekijät, kuten haastateltavan tyyli kertoa asioista, haastattelijan taito ylläpitää keskustelua täydentävillä kysymyksillä ja maltti antaa informantin kertoa ja pohtia sanottavansa loppuun saakka. Myös tilannekohtaiset tekijät, kuten haastateltavan tai haastattelijan väsymys, kiire yms. asiat vaikuttivat lopputulokseen. Jokainen haastattelu on ainutlaatuinen tilanne. Tässä tutkimuksessa myös käytetty kieli vaikutti siten, että viroksi tehdyt haastattelut jäivät todennäköisesti lyhyemmiksi verrattuna tilanteeseen, jossa haastattelija ja haastateltava käyttäisivät omaa äidinkieltään.

Yksi kaikkein mielenkiintoisimmista lopputulokseen vaikuttaneista tekijöistä on näiden haastattelujen kohdalla kuitenkin ns. asiantuntijuus. Se, kuinka hyvin informantti kokee hallitsevansa teemahaastattelun aiheen, vaikuttaa luonnollisesti siihen, miten laajasti hän kysymyksiin vastaa. Kun haastateltavalla on sisäinen tunne siitä, että hän hallitsee keskustelun aiheen, hän selittää vapautuneemmin näkemyksiään. Mutta on huomattava, että asiantuntijuuden kohteena oleva elämänalue, josta haastattelua tehdään, hahmottuu haastattelun osapuolille eri tavalla. Tutkijalla on yleensä melko selkeä käsitys siitä, minkä tyyppiset asiat ovat hänen kiinnostuksensa kohteena ja minkä aiheiden käsittely olisi suotavaa, vaikka tietenkin teemahaastattelun luonteeseen kuuluu myös keskustelun rönsyileminen. Informantin tilanne on kuitenkin toisenlainen. Hänellä on usein varsin hämärä käsitys siitä, mikä tutkijaa kiinnostaa. Esimerkiksi oman tutkimukseni haastatteluja lukiessani huomaan, että haastattelun kysymysrungon alkupuolelle sijoitettu kysymys mahdollisesta aiemmasta teatteriharrastuksesta Suomessa on kenties ohjannut joitakin haastateltavia jonkinlaiseen "ei-asiantuntijan" rooliin. Kysymys, joka ei ainakaan haastatteluvaiheessa tuntunut mielestäni kovin keskeiselle, ja joka ei kohdistunut suoraan tutkimukseni ajallisen rajauksen sisälle, vei vahingossa tavallaan pohjan haastateltavan luottamukselta omaan tietämykseensä ja mielipiteidensä tärkeyteen. Itse olin kiinnostunut yhtä paljon ensimmäistä vuottaan teatterissa olevien näkemyksistä kuin teatteriharrastuksen jo vuosia aiemmin Suomessa aloittaneiden ja Kamakkaan "alkuperäisjäsenten" pohdinnoista. Ensin mainittujen vastaukset jäivät yleensä valitettavan niukoiksi myös niissä kysymyksissä, joihin vastaaminen ei edellyttänyt pitkää teatterin toiminnassa mukana olemista. Tietenkin kyse on myös siitä, kuinka tärkeä osa teatteri kunkin ihmisen elämää on. Haastattelun ja koko tutkimuksen luonteen ja päämäärien mahdollisimman tarkka selvittäminen olisi joka tapauksessa tärkeää mahdollisimman rikkaan materiaalin saamisen kannalta. Päämäärien kertominen lähentää tutkijan ja haastattelijan käsitystä siitä, mistä asioista keskustelu on tärkeää, ja kuinka jokainen informantti on oman näkökulmansa paras asiantuntija.

Haastattelujen ja havainnoinnin lisäksi olen valokuvannut teatterin toimintaa, mutta kuvamateriaalia ei voi pitää järjestelmällisenä eikä kattavana aineistona teatterin toi-

minnasta. Se vain täydentää muuta aineistoa. Aineiston tulkintaan liittyvissä kappaleissa käytän muutamia valokuvia havainnollistamaan joitakin teatteriin liittyviä ilmiöitä.

Käytössäni on myös yhden kamakaslaisen kirjoittama lyhyehkö viestinnän alaan liittyvä harjoitustyö teatteriryhmästä (Kataja 1997), toisen kamakaslaisen Suomenlahden matkailijoille suunnattuun ilmaisjakelulehti The Baltic Guide'en (helmikuun 1998 numero) toimittama artikkeli teatterista sekä virolaisen Postimees -lehden Tarton liitteessä ilmestynyt (20.4.1998), lehden oman toimittajan kirjoittama artikkeli. Nämä kaksi lehtiartikkelia sekä viestinnän harjoitustyö antavat käsityksen siitä millaisena ryhmänä Kamakas haluaa tuoda itseään esille, ja käytän niitä materiaalina tutkimuksen tulkinnallisessa osassa.

3. ETNOLOGIATIETEIDEN NÄKÖKULMIA TUTKIMUSKOHTEESEEN

Tässä luvussa esittelen tutkimusta, joka koskee suoraan tai sivuaa aihettani. Aluksi perustelen tutkimusnäkökulmani valintaa esittelemällä puutteita ja ongelmia, jotka mielestäni sisältyvät muihin vaihtoehtoisiin lähestymistapoihin. Ensinnäkin tulkintani kohteena oleva teatteriryhmä sijaitsee erillään jäsentensä kotikulttuurista, Suomesta, ja tämä keskeinen piirre yhdistää sitä turismi- ja siirtolaisuustutkimuksen teemoihin, joita käsittelen lyhyesti. Toisaalta kyse on harrastajaryhmästä, joten esittelen etnologiatieteiden parissa tästä aiheesta tehtyjä tutkimuksia. Lisäksi yhdistän tähän kappaleeseen lyhyen pohdinnan alakulttuuriteorioiden soveltuvuudesta aiheeseeni. Kappaleen loppuosa koostuu laajemmasta kulttuurintutkimuksessa käytettyjen identiteettikäsitteiden esittelystä. Niihin liittyen käsittelen myyttejä ja arvoja keskeisinä piirteinä, jotka ilmaisevat kollektiivista identiteettiä. Lopuksi esitän kuvaamieni teorioiden pohjalta oman näkemykseni identiteetin määrittelystä, joka sopii tutkimaani teatteriryhmään.

Opiskelu ulkomailla - tutkimuksellinen aukko?

Vaihto-opiskelu on kasvattanut nopeasti suosiotaan esimerkiksi yliopistoissa. Kasvava joukko suomalaisia lähtee joko vaihto-opiskelijaksi tai suorittamaan kokonaista tutkintoa ulkomaiseen oppilaitokseen. Usein kyseessä on opiskelijan ensimmäinen turistimatkaa pidempi oleskelu ulkomailla. Tätä nykyisessä laajuudessaan modernia ilmiötä ei ole juurikaan tarkasteltu suomalaisen kulttuurintutkimuksen piirissä. Ulkomailla opiskelulle läheisistä teemoista näkyvässä osassa ovat olleet etnologiassa siirtolaisuustutkimukset, joista useimmat kohdistuvat suomalaisiin ja heidän jälkeläisiinsä Ruotsissa, Yhdysvalloissa ja Australiassa. (Räsänen 1995.) Siirtolaistutkimuksen osana tai rinnalla on ollut laaja joukko etnisyyteen liittyviä tutkimuksia. (Ks. esim. Kirveennummi, Räsänen & Virtanen 1994, Korhonen (toim.) 1995, Anttonen 1999.) On kuitenkin todettava, että siirtolaisuus ja ulkomailla opiskelu ovat kaksi varsin erityyp-

pistä ilmiötä. Siirtolaisuus on ihmisille, joita se koskettaa, pitkäkestoinen, ellei jopa elinikäinen kokemus, kun taas opiskelu on luonteeltaan lyhyempiaikaista oleskelua ulkomailla. Läntisen Euroopan mittakaavassa tällainen tutkimus onkin yleensä keskittynyt etnisten identiteettien säilymisen ja säilyttämisen tapoihin yli sukupolvien, ja painopiste on ollut vahvasti 'etnisten yhteisöjen' sisäisessä dynamiikassa (Macdonald 1993, 13).[1]

Myös turismilla on ulkomailla opiskelun kanssa yhteisiä piirteitä. Ilmiönä se on nostettu kulttuurintutkimuksen kohteeksi vasta viime aikoina (ks. esim. Selänniemi 1996). Yksi merkittävä turismin ja ulkomailla opiskelun välinen ero lienee se, että opiskelemaan lähtevä joutuu väistämättä kokemaan jonkinasteisen kulttuurishokin, kun taas turistina sen kokeminen on epätodennäköistä. Viikon tai kahden loma vieraassa kulttuurissa ei vielä pakota matkailijaa muuttamaan tai arvioimaan radikaalisti omia asenteitaan ja näkökulmiaan oman kotimaansa kulttuuriin, vaikka tapojen ja olosuhteiden vertailua toki tapahtuukin. Oman kulttuurin ja sitä kautta oman minän arvioimisen ei tarvitse mennä identiteetin muokkaamisen tai rakentamisen tasolle. Palaan tähän keskeiseen identiteetin käsitteeseen myöhemmin käsitellessäni erilaisia kollektiivisen identiteetin teorioita.

Sekä siirtolaisuus että turismi ovat siis vaihto-opiskeluun nähden hyvin erilaisia tapoja olla irti omasta kulttuurista. Ulkomailla opiskelua käsitteleviä suomalaisia kulttuuritutkimuksia on vähän, eivätkä ne ole kovinkaan laajoja. Pekka Leimu Turun yliopiston kansatieteen laitoksesta on analysoinut Yhdysvalloissa vaihto-opiskelijoina olleiden kotiinsa kirjoittamia kirjeitä ja heiltä kirjeitse saatua kyselyaineistoa (Leimu 1993, 63-66). Leimun tutkimusta kommentoiden Hanna Snellman on vertaillut kirjeitään ja päiväkirjamerkintöjään omalta vaihto-oppilasvuodeltaan Yhdysvalloista, pohtien kuitenkin lähinnä tämäntyyppisen aineiston lähdekriittisiä kysymyksiä (Snellman 1995, 161-

[1] Sharon Macdonald pitää siirtolaistutkimuksen kasvua 1980-luvulta lähtien yhtenä vastauksena edeltävän vuosikymmenen kritiikkiin, joka koski eurooppalaisen antropologian taipumusta kohdistaa huomionsa oman maanosansa pieniin yhteisöihin (periferian maaseutukyliin yms.) ja unohtaa 'suuret kysymykset', kuten keskitetty kansallinen hallintovalta, markkinatalouden voimistuminen, nationalismi ja rasismi sekä siirtolaisuus. (Macdonald 1993, 5-6, 12-13.)

168). Kenttätöihin perustuvia, havainnoiden ja haastatellen aiheesta tehtyjä tutkimuksia ei tiedossani ole.

Tutkimuskohteenani olevat ihmiset eivät ole pelkästään suomalaisia, jotka asuvat ja opiskelevat Virossa. Tutkimuksessani on keskeistä, että he myös toimivat omassa tiiviissä teatteriryhmässään. Kulttuurintutkimuksellinen kirjallisuus on niin ammattilais-, kuin harrastajateatterinkin osalta niukkaa. Tieteenalan teatterintutkimus on keskittynyt lähinnä ei-länsimaisten kulttuurien seremoniaaliseen ja rituaaliseen teatteri-ilmaisuun. Esimerkiksi kulttuuriantropologia on ollut koko historiansa ajan kiinnostunut vieraiden kulttuurien ulkopuolisen silmin hyvinkin eksoottisilta vaikuttavista näytelmällisistä riiteistä ja seremonioista, ja ne ovat olleet jatkuvien tulkintojen kohteina (Oliver 1981, 327, ks. myös Schechner & Appel (ed.) 1990). Tällaisten tutkimusten näkökulma on kuitenkin varsin kaukana tartonsuomalaisen harrastajateatterin todellisuudesta ja sen tulkinnasta.

Teatteriryhmää voi myös yrittää tarkastella jonkinlaisena alakulttuurina, onhan se oman kielenkäyttönsä ja intensiivisen yhdessä tekemisen muovaama ryhmä, jonka arvot eivät todennäköisesti ole täysin samat kuin ns. valtakulttuurilla.[1] Alakulttuuritutkimus on kuitenkin keskittynyt nuorison kulttuureihin, joten 20-30-vuotiaiden nuorten aikuisten harrastusryhmän rinnastaminen niihin tuntuisi teennäiseltä. Lisäksi alakulttuuritutkimusten näkökulma on ollut usein sosiologinen ja esimerkiksi 1980-luvulla voimissaan olleen ns. birminghamilaisen alakulttuuritutkimuksen lähtökohtana oli brittiläinen luokkayhteiskunta, jonka ilmiöistä kehitellyt teoriat eivät luontevasti sovellu suomalaislähtöiseen kulttuuriin ('birminghamilaisuudesta' ks. esim. Lähteenmaa 1991). Kaiken kaikkiaan alakulttuurinen näkökulma ei tunnu tässä yhteydessä hedelmälliseltä.

[1] Alakulttuurin määrittelyistä enemmän esim. Junnonaho 1979, 82-95.)

Identiteetti-käsitteen psykologisoiva alkuperä

Orrin Klapp totesi jo 1960-luvun lopulla, että ihmisten liikkuvuus, yhdistävien rituaalien puute ja perhesiteiden löystyminen nostavat identiteettikysymykset aiempaa näkyvämmin pinnalle (Klapp 1969, 30, 33). Nykyajan ihminen joutuu yhä uusiin sosiaalisiin ympäristöihin ja tilanteisiin, joissa hänen on määriteltävä itseään ja työstettävä identiteettiään. Identiteettejä luodaan ja määritellään erityisesti vertailutilanteissa, jollainen on myös ulkomailla oleskelu ja opiskelu. Tutkimuskohteenani olevaa teatterin harrastajien ryhmää onkin ymmärtääkseni mielekkäintä lähestyä erilaisten identiteettikäsitteiden kautta. Esittelen näkökulmien vertailua varten ensin kulttuuritieteissäkin käytetyn psykologissävytteisen tavan lähestyä kollektiivista identiteettiä, minkä jälkeen hahmottelen seuraavissa alaluvussa mielestäni etnologiatieteisiin paremmin soveltuvaa identiteettimallia. Kattavaa identiteettiteorioiden esittelyä on tässä yhteydessä mahdoton tehdä, sillä teema on nykyään keskeinen niin usealla tieteenalalla.

On merkillepantavaa, että koko identiteetin käsite on alun perin lähtöisin psykologiasta, josta se on sittemmin levinnyt monille tieteenaloille ja myös kulttuurintutkimuksen yhdeksi keskeisimmistä teemoista. Identiteetillä tarkoitettiin psykologiassa yksilön subjektiivista kokemusta omasta minuudestaan, sen jatkuvuudesta ja samankaltaisuudesta. Sittemmin käsite on toisten tieteiden käytössä laajentunut ilmaisemaan myös yhteisöllistä jatkuvuuden ja samankaltaisuuden tunnetta, joka yhdistää yhteisöä tai ryhmää. (Sallinen-Gimpl 1994, 40.) Identiteetti käsitteenä ei kuitenkaan ole neutraali, vaan se sai voimakkaan positiivisen arvolatauksen alkaessaan levitä sosiopsykologisena muotiterminä 1960-luvulta lähtien. Identiteettejä määriteltiin sekä psykologiassa että sosiologiassa "vahvoiksi, heikoiksi, häiriintyneiksi, kriisissä oleviksi" jne. Sharon Macdonald kuvaa tätä tapaa ymmärtää ilmiötä identiteettiterveyden malliksi (identity-health model). Vähitellen esimerkiksi etnisten ryhmien etnisen identiteetin puute, samoin kuin yksilötason persoonallisen identiteetin puute, alettiin nähdä jonkinlaisena sairautena tai epäkohtana. Yksilön identiteettiongelmien katsottiin usein johtuvan menneen unohtamisesta (amnesia) tai kykenemättömyydestä kohdata lapsuus, ja tämä malli siirrettiin yhteisöjen ja kansojen tasolle. Jälkimmäisten kohdalla vain puhuttiin

lapsuuden sijasta yhteisön historian tuntemisesta tai sen juurista. Macdonald viittaa myös 1960-luvulta alkaneeseen etnisten vähemmistöjen esiinnousuun osoituksena tieteen ulkopuolelle laajenneesta identiteettikeskustelusta. (Macdonald 1993, 7-8.)

Suomessa Pirkko Sallinen-Gimpl on käyttänyt etnologiatieteissä psykologisoivaan tutkimussuuntaan nojautuvaa identiteettimallia. Hänen siirtokarjalaisia käsittelevässä tutkimuksessaan lähtökohtana on juuri psykologisten ja sosiopsykologisten teorioiden identiteetti-käsite, joka sisältää sekä yksilön persoonallisen elämyksen minän jatkuvuudesta että toisten ihmisten määrittelyn ja kokemuksen tuosta identiteetistä (Sallinen-Gimpl 1994, 40). Tällaisessa määritelmässä korostuu identiteetin kokijan ja toisten ihmisten sekä ihmisryhmien välinen vuorovaikutus, joka vaikuttaa identiteetin muodostumiseen ja muuttumiseen.

Lisäksi Sallinen-Gimpl'en määrittelyssä on olennaista identiteettikäsitteen jakaminen ulkoiseen ja sisäiseen, objektiiviseen ja subjektiiviseen aspektiin niin yksilö-, kuin ryhmätasollakin. Kollektiivisella tasolla tulisikin hänen mukaansa erottaa toisistaan termit yhteisyysidentiteetti ja ryhmäidentiteetti. Tällöin yhteisyysidentiteetti on emotionaalinen 'me-henki', jonka vain ryhmän jäsenet aistivat. Esimerkkinä Sallinen-Gimpl käyttää siirtokarjalaisten juhlissa syntyvää tunnelmaa. Ryhmäidentiteetti-termiä saisi hänen mukaansa käyttää vain yhteisön ulkonaisista ja konkreettisista yhteisyyden ilmauksista, kuten siirtokarjalaisten järjestöistä. (Sallinen-Gimpl 1994, 40-41.) Sallinen-Gimpl'en siirtokarjalaistutkimus edustaa yleisempää siirtolaistutkimuksen trendiä, jossa päähuomio on kiinnitetty kansallisten tai etnisten ryhmien materiaalisiin ryhmäidentiteetin tunnuksiin, eli siihen kuinka jokin ryhmä näyttää identiteettiään ulkopuolisille. Kyseessä voivat olla vaikkapa kansallispuvut tai ruokalajit. Samalla näiden tunnusten tulisi tutkimussuunnan olettamusten mukaan palvella ryhmän sisäistä identifioitumista.

Keskustelu etnisestä identiteetistä kulttuuritieteissä

Siirtolaistutkimuksen ohella etnisten ja etnisyysidentiteettien tutkimukset ovat mukailleet Sharon Macdonaldin identiteettiterveyden malliksi nimeämää käsitystä ryhmien identiteeteistä. Hänen mukaansa tähän malliin liittyvät melko kiinteät ennakkokäsitykset siitä, mitkä kulttuuriset symbolit ovat jonkin ryhmän identiteetille tärkeitä (Macdonald 1993, 21). Suomessa etnisyyteen liittyvä tutkimus on tapahtunut pääasiassa juuri siirtolaisuustutkimuksen nimikkeen alla. Syynä tähän on ilmeisesti ollut Suomen ja suomalaisuuden mieltäminen homogeeniseksi sekä ulkosuomalaisuuden ymmärtäminen jonkinlaisena suomalaisen kulttuurin ja identiteetin peilinä (Sintonen 1999, 10). Koska tutkin eräänlaista ulkosuomalaisuutta ja siihen liittyviä identiteettimalleja, pidän tärkeänä käsitellä tässä yhteydessä etnisyystutkimuksessa nykyään käytävää mielenkiintoista teoreettista keskustelua etnisyyden ja etnisen identiteetin olemuksesta. Lisäksi kollektiivisia identiteettejä koskevasta teoretisoinnista juuri etnisen identiteetin käsitteen problematisointi vaikuttaa hedelmällisimmältä sovellettavaksi pienryhmän identiteetin tutkimukseen. Tietenkin on myös eroja, joita pohdin etnisistä identiteeteistä käydyn keskustelun keskeisten näkökulmien esittelemisen jälkeen.

Keskustelu etnisyydestä noudattelee samaa päälinjaa kuin antropologian keskeisimmän käsitteen, kulttuurin, problematisointi erityisesti 1980-luvulta lähtien. Kyse on pohjimmiltaan ollut staattisen ja homogenisoivan kulttuurikäsityksen muuntumisesta näkemykseksi kulttuurista dynaamisena prosessina. Vanhaan kulttuuri-käsitteeseen liittyivät mm. oletukset jonkin kulttuurin muuttumattomasta ytimestä, aitoudesta ja alkuperäisistä kulttuuripiirteistä. (Anttonen 1999, 203-204.) Uutta yhteisesti hyväksyttyä kulttuurin määrittelemisen tapaa ei ole. Marjut Anttonen viittaa suomalaiseen kulttuuriantropologian englanti-suomi-oppisanastoon, jossa termin "culture" kohdalla todetaan, ettei sana nykyisessä merkityksessään sovellu vanhoihin antropologian teorioihin, jotka olettavat sen entiteetiksi, jolloin kulttuuri olisi tietynsisältöinen, perinnäinen tai opittu, tiettyyn maahan ja yhteiskuntaan sidottu. Nykyisin kulttuurilla ymmärretään prosessia, jossa kulttuuri luodaan yhä uudelleen. Kulttuuri on luovaa käytäntöä ja myös uusien elementtien yhdistelemistä. (Manninen & al. 1994, 40, Anttonen 1999,

206.) On jopa esitetty, että kulttuuri (culture) sanan käytöstä tulisi luopua ja siirtyä sanaan kulttuurinen (cultural) (Borofsky 1994, 243-245). Samoin etnisyyden käsitettä on määritelty eri tieteenaloilla ja myös antropologiassa lukuisilla tavoilla. Etnisyys on ollut myös ideologisessa käytössä. Siitä on tullut osa politiikan sanastoa, ja tiedotusvälineet viljelevät sitä määrittelemättä sen tarkemmin käsitteen sisältöä. Tällöin on tärkeää huomata, että arkikielessä etnisyydellä viitataan usein vähemmistöihin tai rotusuhteisiin. Helposti unohdetaan, että myös valtiollisessa mielessä enemmistönä elävät kulttuuriset ryhmät ovat etnisiä. Rotu-käsitettä etnisyys muistuttaa siinä mielessä että molemmat ovat kulttuurisia konstruktioita, eivät biologisia tosiasioita. (Anttonen, 1999, 215-217, Eriksen 1992, 2-4.)

Perustava jako erilaisissa etnisyysnäkemyksissä on siinä, pidetäänkö etnisyyttä primordialistisena vai instrumentalistisena. Edellinen näkökulma johtaa äärimmilleen vietynä käsitykseen etnisyydestä ihmisen identiteetin muuttumattomana, periytyvänä osana. Tällöin etnisyys on olemukseltaan staattista. Sen sijaan instrumentalistinen näkemys painottaa etnisyyden valinnaisuutta ja vapautta historiallisista tai kulttuurisista selityksistä. Tällöin etnisyys nähdään modernin maailman poliittisena tuotteena, jolla yksilöt tai ryhmät yhdistävät tarpeensa mukaan joitakin ryhmiä. (Anttonen 1999, 217-218.) Molempia äärinäkemyksiä on kritisoitu - enemmän kylläkin primordialistista näkökulmaa, jota ei ole tieteessä puhtaaksiviljeltynä juurikaan sovellettu, poikkeuksena neuvostoetnografia (Banks 1996, 185-186). Thomas Hylland Eriksen on esimerkki tutkijasta, joka on torjunut primordialistisen etnisyyskäsityksen, mutta ei hyväksy myöskään puhdasta instrumentalistista selitystä. Hänen mukaansa etnisyydessä täytyy olla myös ei-instrumentalistinen elementti, muutenhan etniset identiteetit olisivat täysin mielivaltaisesti vaihdettavissa. Eriksenin mukaan yksilöt oppivat etnisen identiteetin arvot lähiympäristössään, mutta ryhmätasolla jaetut merkitykset voidaan politisoida, jolloin niiden instrumentaalinen luonne korostuu. Tällainen kahden äärinäkemyksen yhdistelmä on myös Norjan suomalaislähtöisen väestön identiteettien politisoitumista tutkineen Marjut Anttosen kanta. (Eriksen 1992, 33-40, Anttonen 1999, 218-219.)

Niin kansatieteessä kuin antropologiassakin ollaan nykyisin pyrkimässä ulkoisiin tuntomerkkeihin pohjautuvasta etnisten ryhmien kuvailusta ja määrittelystä itse etnisyyden kokemisen tutkimiseen. Nykyisin kulttuurin tutkija ei yleensä pyrikään rajaamaan jotakin etnistä ryhmää ulkoisten kriteerien avulla, vaan hän pyrkii ymmärtämään etnisyyttä osana tutkimansa ryhmän tai ihmisen identiteettiä. (Siivonen 1998, 118-122.) Tämän uuden näkemyksen tai paradigman taustalla on sosiaaliantropologi Fredrik Barthin jo vuonna 1969 esittämä kritiikki toimittamansa *Ethnic Groups and Boundaries* -teoksen johdantokappaleessa. Barthin kritiikin perustava lähtökohta on huomio siitä että ihmiskollektiivit eivät ole maailmanhistorian kuluessa ylläpitäneet kulttuurejaan (tai kulttuurisia elämänmuotojaan, mikäli halutaan korostaa kulttuurin prosessuaalista ja dynaamista luonnetta) eristyksissä, vaan aina vuorovaikutusta on ollut olemassa aina. Etnisten erojen syitä ei siis tule hakea ryhmien välisen vuorovaikutuksen puutteesta, vaan etnisyyksien rajat määrittyvät sosiaalisesti, ja vuorovaikutus on ennen kaikkea etnisen erilaisuuden perusta. Tällöin etnisyyden tutkimuksen kiinnostuksen kohteena on juuri etnisten ryhmien välisten rajojen luominen ja ylläpitäminen. Samalla huomio kääntyy pois oletetuista erityisistä etnistä kulttuuripiirteistä. Itse asiassa on esimerkiksi todettu, että kaksi etnistä ryhmää voivat lähentyä kulttuuristen piirteiden osalta toisiaan, mutta samalla ryhmien välinen etniseksi määritelty raja voimistuu. Etnisyys on siis ilmiö, joka liittyy etnisten ryhmien välisiin sosiaalisiin suhteisiin ja prosesseihin. (Barth 1969, 10-11, Anttonen 1999, 220-222, Sintonen 1999, 98.) Etnisten ryhmien jäsenyys on myös yksilöiden oman subjektiivisen itsemäärittelyn tulosta. Tällöin keskeistä on "vieraiden" yksilöiden ja ryhmien toiseuden kokeminen, jossa kokijan etnisyys rinnastuu toiseen etnisyyteen. Etnisyys on siis vuorovaikutuksessa tapahtuvaa toiseudesta erottautumista. Tällainen etnisyyden määrittely on johtanut tutkijoiden huomion etnisyyden diskursiiviseen olemukseen. (Siivonen 1998, 118-122, Eriksen 1993, 33-34.) Anttonen on tiivistänyt asian ytimen: "etnisyys on tapa organisoida kulttuurisia eroja" (Anttonen 1999, 222)[1]. Barthin aloittamaa etnisten ryhmien rajoihin keskittyvää tutkimusta on kritisoitu siitä, että se on kokonaan jättänyt huomiotta rajojen sisälle jäävän kulttuurisen aineksen. Viime aikoina barthilaisessakin etnisyystutkimuksessa on jälleen kiinnitetty huomiota mm. siihen, miten ihmisryhmät

[1] Muitakin kulttuuristen erojen organisoimisen tapoja voi toki olla (tek. huom.).

luovat symbolisesti eroja oman ja toisten ryhmien välille käyttämällä hyväkseen jotakin kulttuuripiirrettä. (Vermeulen & Govers 1994, 3-6.)

Etnisyyden määrittely on nykypäivinä liittynyt usein vallankäyttöön. Yhtenä esimerkkinä tästä ovat riidat saamelaisuudesta siihen liittyvine oikeuksineen. Äärimmilleen vietynä etnisyyden valta-aspektin korostaminen on johtanut eräät antropologit kieltämään etnisyyden olemassaolon arkielämässä. Heidän mukaansa etnisyys ilmenee vain valtapelien osana poliittisessa ja akateemisessa diskurssissa. Eriksen ei kuitenkaan ole valmis hylkäämään käsitettä, vaikka se onkin sekoitettu varsinkin arkielämässä valtapeleihin, ja sen määrittely on ollut kiistanalaista. Hänen mukaansa on keskityttävä käsitteen tarkempaan määrittelyyn. Suomessa esimerkiksi Katariina Siivonen on päätynyt tutkimaan ja etsimään nimenomaan arkielämän etnisyyttä. Hänen tavoitteenaan on analysoida, toimiiko etnisyys toiseuden määrittäjänä ihmisten jokapäiväisessä elämässä sekä ennakkokäsityksissä että käytännön vuorovaikutuksessa. (Siivonen 1998, 118-122, Eriksen 1993, 33-34; 1992, 2-3.)

Etnisyys-keskustelun anti teatteriryhmän tutkimiselle on siinä, kuinka keskustelun osana on pohdittu ja uudistettu etnisen identiteetin käsitettä. Samoin kuin kulttuuri ja etnisyys, myös identiteetti on alettu nähdä prosessuaalisena ilmiönä. Ero aiemmin kuvattuun psykologialähtöiseen identiteettimalliin on huomattava. Prosessuaalinen identiteettinäkemys ei myöskään sisällä implisiittisiä psykologisoivia olettamuksia identiteetin terveydestä tai sairaudesta.

Identiteettimallien popularisoituminen

Essentialistisen identiteettiterveyden mallin ja siihen liittyviksi oletettujen identiteettisymbolien kritiikistä huolimatta antropologit törmäävät tutkimuskentillään jatkuvasti informanttien esittämiin selkeisiin näkemyksiin omille yhteisöilleen tärkeistä symboleista, kuten kielestä, paikallisesta historiasta, kansantansseista ja -musiikista. Tällaisten mielipiteiden esittäjät ovat usein luokiteltavissa identiteettikysymyksissä yhteisöjensä aktivisteiksi, mutta Macdonaldin mukaan vaikuttaa siltä että tällainen identitee-

tistä tai identiteeteistä puhumisen tapa on yleistymässä ainakin läntisen Euroopan alueella yhä suuremman väestönosan piirissä.[1] Tällöin etninen tai alueellinen identiteetti muodostuu yhä tärkeämmäksi kehykseksi muille sosiaalisille identiteeteille. Toisin sanoen hän ei kiellä identiteettiterveyden mallin olemassaoloa nykyisessä keskustelussa identiteeteistä. Päinvastoin hänen mukaansa se on laajalle levinnyt tapa ilmaista kokemuksia ja huolia, jotka ovat Länsi-Euroopan nykypäivää. Mutta samalla hän tekee toisen, ja tämän tutkimuksen kannalta keskeisemmän huomion: selkeitä ja helposti ilmaistavia symboleja painottavan identiteettiterveyden mallin lisäksi voi olla muita identiteetin tai identifioitumisen malleja. Nämä mallit eivät vain ole helposti nähtävissä tai kuultavissa, sillä ne peittyvät kiinteillä, vakiintuneilla tavoilla ilmaistujen identiteettien alle. Identiteettiä, ryhmään kuulumista, ihmisten luokittelua yms. voidaan määritellä arkitodellisuudessa monin tavoin. Nämä tavat voivat olla yllättäviä ja ulkopuoliselle vaikeasti tajuttavia. (Macdonald 1993, 21.) Samassa Macdonaldin toimittamaan teoksessa Fiona Bowie kuvaa artikkelissaan *Conflicting Interpretations of Welsh Identity* kuinka hän oli tietämättään aiheuttaa kenttätyötään jatkossa mahdollisesti vaikeuttavan konfliktin walesilaisessa bussissa. Näissä busseissa tupakointi on kielletty, ja siitä on ilmoitettu sekä walesin- että englanninkielisillä kylteillä, mutta kieltoa rikotaan säännönmukaisesti. Bowie päätti olla valittamatta asiasta tupakoivalle kanssamatkustajalleen, sillä hän aavisteli asian olevan arka. Arvio osoittautuikin oikeaksi, sillä hän sai todistaa toisen englantilaismatkustajan yritystä estää tupakointi. Tupakoija ei huomautuksesta välittänyt, ja kun asiasta huomauttanut englantilaisnainen yritti vedota bussin kuljettajaan, koko bussin walesilainen enemmistö alkoi aggressiivisesti selittää naiselle ettei hän ole englantilaisena oikeutettu kertomaan walesilaisille mitä he saavat maassaan tehdä. (Bowie 1993, 173-174.) Kun itse muutin Tarttoon, kaupungissa pitempään asunut suomalainen varoitti minua aina siitä, että ovet pitää sulkea huolellisesti ja melua aiheuttamatta, sillä vanhoissa neuvostoajan ovissa ei ollut pehmeästi toimivia ovensulkimia. Tähän pieneen käytännön yksityiskohtaan liittyi myös

[1] Macdonald rajaa alueen toimittamansa kirjan *Inside European Identities. Ethnography in Western Europe.* otsikon käsittelemälle alueelle. Hän kuitenkin viittaa kansallisvaltion, teollistumisen ja kolonialismin esimerkeillä Länsi-Euroopan kansallisten, alueellisten ja paikallisten identiteettien tutkimisen tärkeyteen ja kehityskulun mahdolliseen samankaltaisuuteen myös laajemmin koko Euroopan, jopa maailman mittakaavassa. (Macdonald 1993, 3.)

virolaisten tapa (tai ainakin yritys) erottua venäläisestä väestönosasta. Virolaislapsille opetettiin Neuvosto-Viron aikaan, että vain venäläiset antavat ovien paukkua.

Myös harrastajateatterin tutkimuksessa ryhmän identiteettiä on vaikea etsiä ja tulkita aineellisista symboleista. Mikäli symbolisia merkityksiä halutaan löytää, niitä on etsittävä joltakin aivan toiselta tasolta. Myös lähtökohta on toinen: pyrin tavoittamaan ryhmähengen syntymisen ja säilymisen syitä. Lisäksi olen kiinnostunut ryhmähengen vaikutuksesta ryhmän jäsenten yksilötason identiteetille. Se, miten ryhmän yhtenäisyys näyttäytyy ulkopuoliselle, ja miten ryhmä tuota yhtenäisyyttään ulospäin viestii, ei siis ole ensisijainen teema. Tarkoitukseni on siis kuvata Sallinen-Gimpl'en käsittein teatteri Kamakkaan yhteisyysidentiteettiä, ryhmän sisäistä me-henkeä. Koska tarkasteluni näkökulma on tutkimuskulttuurin sisäinen, eli emisistinen, en kuitenkaan katso tarvitsevani jaottelua ryhmän identiteetin ulkoiseen ja sisäiseen aspektiin.

Myytit ja arvot osana ryhmäidentiteettiä

Sosiologi Pekka Kaunismaa määrittelee kollektiivista identiteettikäsitettä tavalla, joka vaikuttaa käyttökelpoiselta lähtökohdalta myös kulttuurintutkimuksen näkökulmasta. Hänen ottaa identiteetin määrittelyssään etäisyyttä sekä yksilö- että sosiaalipsykologiaan kirjoittaessaan:

> Kollektiivisen identiteetin käsite on mielekkäintä käsittää perin epäpsykologisin termein. Yksilöiden psyykkisen prosessit, joissa samaistutaan kulttuurisiin selitysmalleihin - ilmiö, josta puhun identifioitumisena - ovat vain yksi, joskin merkittävä tekijä puhuttaessa kollektiivisesta identiteetistä. On äärimmäisen tärkeää kiinnittää huomiota myös historiallisiin prosesseihin, joissa kollektiiviset identiteetit muotoutuvat. Tärkeitä ovat myös 'myytit', symbolit ja merkityskonstruktiot, joissa identiteetti ilmenee. Kolmas elementti syntyy tilanteista, joiden jäsentämiseen identiteetin kulttuurisia merkitysmalleja sovelletaan. (Kaunismaa 1997b, 40-41.)

Se, että Kaunismaa korostaa myyttejä ja historiallisia prosesseja, johtuu varmasti osittain hänen kiinnostuksestaan nimenomaan kansalliseen identiteettiin. Mikään ei kui-

tenkaan estä soveltamasta näitä Kaunismaan nimeämiä identiteetin elementtejä myös harrastajaryhmän toiminnan tulkitsemisessa. Lisäksi näiden ryhmäidentiteetin osasten rinnalle täytyy mielestäni tuoda ryhmälle ominaiset arvot. Pohdin seuraavaksi myyttejä ja arvoja omissa alaluvuissaan. Tilanteiden ja symbolien merkitystä teatteriryhmän tutkimuksessa käsittelen tämän pääluvun viimeisessä osassa.

Myytit

Myytti käsitteenä on monimerkityksinen, ja sen käyttö on arki-, ja toisaalta tiedekontekstissa hyvinkin erilaista. Kaunismaa kuvailee myyttejä pieniksi ja suuriksi kertomuksiksi, ilmaisutavoiksi, sekä symbolisiksi merkeiksi ja tavoiksi. Myytti ei ole hänelle 'väärä uskomus', jollaiseksi se arkikeskustelussa usein mielletään. Kaunismaa antaa esimerkkeinä kansallisen identiteetin myyteistä mm. sisun, Sibeliuksen ja talvisodan:

> Tapaintottumukset, luonteenpiirteet, henkilöt, kirjalliset teokset ja tapahtumat ovat saaneet myyttisen merkityksen, jonka avulla kansalliseen identiteettiin liittyvää merkityksellisyyttä yritetään ilmaista. -- Kollektiivisen identiteetin myytit tekevät merkitykselliseksi ryhmän tai yhteisön, johon ihmiset katsovat kuuluvansa tai haluavat kuulua. (Kaunismaa 1997b, 42.)

Hänen käsityksensä vastaa pitkälti antropologeille yleistä tapaa ymmärtää myytti. Esimerkiksi Bronislaw Malinowski painotti myytin nykypäivässä elävää merkitystä, vaikka hänen tutkimiensa 'primitiivisten' kulttuurien myytit kertoivatkin ikimuistoisista ajoista. Myytit näkyvät hänen mukaansa jokapäiväisessä elämässä kertomuksien ohella muun muassa moraalisäännöissä. (Malinowski 1926, 18, 28.)

Mutta voiko nykyajan lyhytkestoisilla ryhmäkulttuureilla olla myyttejä? Onko näkökulma myytistä niiden kohdalla edes olennainen? Malinowskin tutkimat kulttuurit, joiden myytit periytyivät "sukupolvien takaisesta hämärästä" tai Kaunismaan mainitsemat kansalliset myytit vuosikymmenten, ellei satojen vuosien takaisine taustoineen tuntuvat kuuluvan eri kategoriaan, kuin teatteriryhmän kerronta omista vaiheistaan.

Kuitenkin nuorestakin kulttuurisesta ilmiöstä, kuten teatteriryhmästä ja sen tavasta kertoa itsestään, voidaan etsiä toimintaa ohjaavia ja legitimoivia myyttejä. Ryhmä voi esimerkiksi pitää jotakin valtakulttuurissakin myyttisen merkityksen saanutta asiaa itselleen erityisen ominaisena. Myytillisyys voi ilmetä myös kerronnassa ryhmän perustamis- tai muodostumisvaiheesta. Ryhmälle merkitykselliset asiat saavat kerronnassa varsin nopeasti myytillistyneen muodon. Haastattelutilanteissa voi silti olla turhaa pyytää informantteja suoraan kertomaan ryhmänsä syntymyyttejä, sillä kuten jo aiemmin mainittiin, myytillä puhekielen sanana voi olla negatiivinen epätotuuden vivahde. Sen sijaan haastatteluista voidaan poimia myöhemmässä tulkintavaiheessa kerronnan myyttisiä tai myytillistyneitä elementtejä. Maarit Knuuttila on tutkinut nykypäivän kerronnan myyttisiä aineksia pro gradu -tutkielmassaan *Keittämistarinoiden arkkityypeistä. Naissukupolvelta toiselle välittyvien keittämisen myyttisten teemojen tarkastelua.* tämäntyyppistä lähestymistapaa hyödyntäen (Knuuttila 1999). Lähestymisjärjestyksen etuna on, että myyteiksi voidaan tunnistaa sellaisiakin kerronta-aiheita ja -tapoja, joiden myyttinen merkitys jäisi muuten huomaamatta. Tietenkin on pidettävä mielessä ylitulkinnan mahdollisuus, sillä houkutus myytillistää kaikki menneeseen kohdistuva kerronta voi olla suuri.

Voidaan myös kysyä, kuinka suuri merkitys on suomalaisuuteen yleisesti yhdistetyllä sisukkuuden myytillä silloin, kun teatteri käynnisti ja pyrki vakiinnuttamaan asemaansa hankalissa materiaalisissa oloissa ilman valmista rekvisiittaa, ulkopuolista rahoitusta tai vakituista harjoittelu-, ja esityspaikkaa. Kyse ei välttämättä ole siitä, etteivätkö teatterilaiset olisi voineet ratkaista käytännön ongelmia ilman sisukkuuden myyttiäkin, mutta saivatko teatterilaiset myytistä vaikeuksien voittamisen tulkintakehyksen? Ja edelleen, tulivatko vaikeudet tämän kehyksen kautta tulkittuina osaksi teatterilaisten ryhmäidentiteettiä? Voidaanko kertomuksia varsinkin alkuvaiheen vaikeuksista pitää teatterilaisten omina myytteinä? Lisäksi on huomioitava myytti luovuudesta, joka on varmasti osaltaan vaikuttanut teatterilaisten toimintaan ja tulkintoihin toiminnastaan – yleensäkin heidän identiteettiinsä. Onko luovuuteen usein liitetty idea elämän muiden asioiden uhraamisesta tai väheksymisestä korkeimman mahdollisen taiteellisen lopputuloksen saavuttamisen hyväksi vaikuttanut teatterilaisten valintoi-

hin? Eräitä kohtia haastatteluaineistossa voidaan tulkita tästäkin näkökulmasta. Palaan näihin kysymyksiin myyteistä tutkielman seuraavissa pääluvuissa.

Arvot

Oletukset kulttuuristen ryhmien jakamista arvoista olivat keskeisiä jo antropologian funktionalistisissa ja strukturalistis-funktionalistisissa teorioissa. Keskeisenä ja perimmäisenä kollektiivisena arvona pidettiin usein ryhmän yhtenäisyyttä. Myös kulttuuri ja persoonallisuus -koulukunta painotti jaettujen arvojen integroivaa vaikutusta etsiessään eri kulttuureille ominaisia luonnetyyppejä. Antropologian historiassa arvoja on siten pidetty keskeisinä monissa teoriasuuntauksissa. (Seymour-Smith 1987, 285.) Yhden tunnetuimmista antropologisista arvon määritelmistä muotoili Clyde Kluckhohn 1950-luvulla:

> A conception, explicit or implicit, distinctive of an individual or charasteristic of a group, of the desirable which influences the selection from available modes, means and ends of action. (Seymor-Smith 1987, 285.)

Kluckhohn käytti myös käsitettä arvosuuntaukset, joilla hän tarkoitti useiden arvojen järjestäytyneitä yhdistelmiä, jotka ohjaavat laajoja elämänaloja, ja jotka ovat kulttuurisen integraation perusta. Tämäntyyppiset arvomääritelmät johtivat joissakin tapauksissa kulttuuriteoreetikot pitämään integraatiota ja tasapainoa normina. Tämä taas johti oletuksiin monoliittisista arvojärjestelmistä, jotka ohjaisivat yhteisöjen kaikkia jäseniä sukupolvesta toiseen. Tällaisten teoretisointien kriitikot ovat vaatineet kiinnittämään huomiota kulttuureissa esiintyviin sisäisesti vastakkaisiin, moninaisiin ja toisiaan vastaan kamppaileviin arvoihin ja arvojärjestelmiin. Jotkin kriitikot ovat kiistäneet kokonaan arvojen kulttuureja integroivan, itsenäisen merkityksen. Heidän mielestään arvoja voidaan tarkastella lähinnä vain joidenkin toisten kulttuureihin vaikuttavien perustavampien voimien ilmentyminä. (Seymour-Smith 1987, 285.)

Antropologinen keskustelu arvoista täytyy asettaa tieteenhistorialliseen kontekstiinsa. Arvojen integroivaa voimaa pohdittiin lähinnä ei-länsimaisten kulttuurien tutkimuksen

yhteydessä, 1900-luvun alku- ja keskivaiheilla. Kyseessä olivat kulttuurit tai kulttuuriset ryhmät, joiden jäsenet syntyivät, elivät ja kuolivat yhteisönsä jäseninä. Tällöin on toisaalta ymmärrettävää nähdä perinnäiskulttuureissa yhteisiin arvoihin pyrkiviä integroivia ja siten ryhmää vahvistavia voimia. Toisaalta myös arvonäkökulman keskeisyyttä ja perusteita kritisoivien tutkijoiden argumentit ovat luonnollisia. Yhteisön yhdistävistä voimista huolimatta mikään ryhmä ei voi olla monoliittinen, sillä sen muodostavat kuitenkin aina yksilöt omine tarpeineen, haluineen ja luonteenpiirteineen.

Sen sijaan moderneissa osakulttuureissa, joihin liittyminen ja kuuluminen ovat yksilöiden vapaaehtoisen valinnan tulosta, arvot näyttäytyvät toisenlaisessa valossa. Ne voivat olla ryhmän yhtenäisyyden keskeinen tekijä. Erityisesti modernien ryhmien muodostumisprosesseissa yhteiset arvot voivat olla se voima, joka yleensä mahdollistaa ryhmän muodostumisen. Tällöin esimerkiksi ryhmän muodostavien yksilöiden maantieteelliset synnyinpaikat voivat jäädä merkityksettömiksi. Mikä on sitten arvojen ja ryhmän identiteetin välinen suhde? Ryhmän identiteetti muodostuu ryhmän ensin synnyttyä vähittäisenä prosessina, jossa ryhmä tunnistaa tai määrittää itselleen keskeisinä pitämiään arvoja. Tämä arvojen tunnistaminen voi tapahtua esimerkiksi asteittain myytillistyvien ryhmän syntykertomusten vakiintumisessa, jolloin tietyt ryhmää yhteen sitovat arvot korostuvat.

Pekka Kaunismaa pohtii samaa ilmiötä kritisoidessaan kollektiivisen identiteetin havainnointia objektiivisin kriteerein. Myös hän ottaa lähtökohdakseen sen, että ihmiset ovat fysiologiselta, psyykkiseltä, sosiaaliselta ja kulttuuriselta taustaltaan erilaisia. Kollektiivinen identiteetti voi perustua vain yksilöiden suorittamaan aktiiviseen itseyden tulkintaan, jossa he kokevat joidenkin ryhmälle yhteisten valikoitujen piirteiden olevan olennainen osa myös heitä itseään. (Kaunismaa 1997a, 221-223.) Tämä havainnollistuu selkeimmin kansallisissa identiteeteissä, joissa jotkin harvat ja valikoidut ominaisuudet koetaan kansalle yhteisiksi ja sitä kuvaaviksi, esimerkkinä vaikkapa suomalaisen kansallisen identiteetin ominaisuudet 'sisukkuus ja 'rehellisyys'. Tällöin ero todellisuuden moninaisuuden ja identiteettitulkinnan antaman yksinkertaistetun kuvan välillä on silmiinpistävä. Myös pienemmän ryhmän kollektiivisen identiteetin

täytyy olla pelkistys siihen kuuluvien ihmisten lukuisista ominaisuuksista. Harrastajateatterissa yksi ryhmäläisten itseään kuvaava piirre voi olla vaikkapa 'luovuus'. Tämäntyyppiset merkitykselliset piirteet tai ominaisuudet saavat symbolisen merkityksen. Ne ovat jotain, jonka avulla ihmiset tulkitsevat ryhmäänsä ja sen toimintaa.

On mielenkiintoista huomata, että 1900-luvun alkupuoliskon keskustelu arvoista ei rajoittunut vain antropologiaan. Arvot olivat tuolloin (ja ovat edelleen) yksi keskeinen teema myös filosofiassa. Suomessa Erik Ahlman kirjoitti 1939:

> Kaikki inhimillisen kulttuurin muodosteet -- ovat tai ovat olleet olemassa jonkin toteuttamista varten. Ja sitä, minkä toteuttamista varten jokin viime kädessä on tai tapahtuu, sanomme arvoksi. (Ahlman 1976 [1939], 18.)

Tämä lainaus herättää kulttuuriantropologissa mielleyhtymiä esimerkiksi Ahlmanin aikalaisen Ruth Benedictin *Patterns of Culture* -kirjan hahmopsykologiseen ja konfigurationalistiseen paradigmaan (ks. Benedict 1966). Yhtenäisyyksiä on myös antropologian funktionalistiseen paradigmaan ja sen ongelmiin.

Edelleen Ahlmanin ja Benedictin ajatuskulut muistuttavat toisiaan siten, että kulttuurin tulkinta on heille myös kulttuurikritiikin perusta. Ahlmanin hahmotteleman filosofisen kulttuurikritiikin tehtävänä on hänen mukaansa ensinnäkin löytää kulttuuritodellisuuden takana olevat arvot ja arvojärjestelmät. Vasta tämän kulttuuri-ilmiöiden tulkinnan jälkeen on mahdollista esittää joko yksittäisiin arvoihin tai kulttuurin arvojen suuntaukseen (jota hän nimittää 'kulttuuriethokseksi') kohdistuva kritiikki. Hän korostaa, että tulkinnassa olisi erotettava välinearvot perimmäisistä itseisarvoista, joihin kritiikin tulisi suuntautua. Välinearvo (esimerkiksi raha) on siis itseisarvon (esimerkiksi taloudellinen turvallisuudentunne) saavuttamisen keino. Kulttuuri-ilmiön oikean tulkinnan lisäksi kritiikin tietenkin täytyisi olla oikeutettua. (Ahlman 1976 [1939], 18-20.)

Arvon käsite on mielestäni keskeinen tutkittaessa teatteriryhmän tapaista modernia pienkulttuuria. Arvolähtöisessä tulkinnassa haetaan toiminnan pohjimmaisia motiiveja, sillä nämä jaetut itseisarvot ovat merkittävä ryhmää yhdistävä voima. Toiminnan taka-

na olevien arvojen etsiminen antaa kulttuuri-ilmiön tulkinnalle selkeän näkökulman. Se, miten hyvin kulttuurin arvojen pelkistäminen ilmiön ja siitä kerätyn tutkimusaineiston moninaisuudesta onnistuu, on aina tapauskohtaista ja riippuu myös tutkijan taidoista.

Ongelmanasettelun ei tietenkään tarvitse olla niin kulttuurikritiikkiin painottunut, kuin esimerkiksi edellä esitetyssä Ahlmanin kulttuurifilosofian ohjelmanjulistuksessa. Kulttuurikritiikkiäkään ei silti pidä unohtaa, antaahan toiseuden tutkiminen samalla eväitä myös oman kulttuuriin tarkasteluun. Eräänlaiset Ahlmanin hengenheimolaiset George E. Marcus ja Michael M. Fischer herättivät keskustelua 1980-luvulla kirjallaan *Anthropology as Cultural Critique* (1986), jossa he peräänkuuluttivat juuri "kulttuurin kriittisen projektin" palauttamista modernin antropologian keskiöön. Heidän mukaansa länsimainen yhä laajemmalle leviävä "moderni tietoisuus" alkaa nähdä koko maapallon yhdentyvänä, länsimaistuvana yksikkönä. Siinä voidaan vielä havaita kulttuurisia eroja jotka ovat kuitenkin häviämässä, eivätkä siten johda toimiin. Siksi tarvitaan foorumi, joka tuo julki maailman moninaisuutta ja siitä seuraavaa vastuuta.

> Difference in the world is no longer discovered, as in the age of exploration, or salvaged, as in the age of colonialism and high capitalism, but rather must be redeemed, or recovered as valid and significant, in an age of apparent homogenization and suspicion of authenticity, which, while recognizing cultural diversity, ignores its practical implications. (Marcus & Fischer 1986, 166-167.)

Myös kulttuurikritiikin näkökulmasta on helppo nähdä arvoihin keskittyvän kulttuuri-ilmiön tulkintatavan voima.

Miten lähestyä teatteriryhmän identiteettiä?

Esittelemäni tutkimussuuntaukset, jotka edustavat vain osaa identiteetteihin kohdistuvasta tutkimuksesta, antavat käsityksen siitä kuinka vaikeaa on määritellä yleispätevästi kollektiivisen identiteetin käsitettä. Sen sijaan suppeaan modernin pienryhmän,

kuten harrastajateatterin, tutkimukseen ryhmäidentiteetin operationaalinen määritelmä voidaan ja täytyykin tehdä.

Yhtenäisyysidentiteetti on edellä kuvatuista Sallinen-Gimpl'en psykologisoivista käsitteistä lähinnä tämän tutkimuksen ongelmanasettelua. Tulkintojen painopistehän on ryhmän sisäisessä kokemuksessa yhtenäisyydestään. Kaunismaan kollektiivisen identiteetin määrittely myytteineen, symboleineen ja tilanteineen tulee kuitenkin lähemmäs näkemystäni tutkimani ryhmän tavasta luoda ja ylläpitää yhtenäisyyttään. Tosin sanan "tilanne" voi ainakin teatteritutkimuksessa hyvin korvata ilmaisulla "arkinen toiminta", joka korostaa tekemisen jatkuvuutta ja viittaa myös aktiivisiin toimijoihin, ryhmän jäseniin. Lisään Kaunismaan luettelemiin kollektiivisen identiteetin aspekteihin vielä ryhmän arvot ja tavoitteet, jotka ainakin luovaa toimintaa harjoittavan harrastusryhmän kohdalla tuntuvat oleellisilta. Monien kollektiiviseen identiteettiin viittaavien käsitteiden joukosta pidän ilmausta ryhmäidentiteetti selkeimpänä terminä kuvaamaan tässä tutkimuksessa analysoitavaa ilmiötä, sillä huomautuksella että kyseessä ei ole pelkkä Sallinen-Gimpl'en määrittelyn mukainen ryhmän identiteetin ulkoinen puoli.

Käytän siis tässä tutkimuksessa käsitettä ryhmäidentiteetti kuvaamaan ryhmän luomaa, kokemaa ja ylläpitämää yhtenäisyyttä. Siihen kuuluvat a) ryhmää yhdistävät arvot ja tavoitteet, b) ryhmän alkuaikoihin ja ryhmähenkeen viittaavat myytit, c) ryhmän toiminta yhdessä arjen tasolla ja d) erityiset ryhmää kuvaavat symbolit.

Näiden ryhmäidentiteetin osatekijöiden keskinäinen painoarvo vaihtelee tietenkin ryhmä- ja tapauskohtaisesti. Olen käsitellyt edellä myyttien ja arvojen aiempaa tutkimusta omissa osioissaan, mikä kertoo käsityksestäni, että ne ovat keskeisiä ryhmäidentiteetin tekijöitä. Myös ryhmäläisten arkinen toiminta on merkittävä, vaikka tämän ryhmäidentiteetin tason teoretisointi ja jopa verbalisointi on hankalaa. Voidaan kuitenkin yksinkertaisesti miettiä sitä merkitystä, joka harjoitus- ja esityskauden lähes jokapäiväisellä ryhmän yhteistoiminnalla on teatterin me-hengelle. Esitysten ja harjoitusten ohella yhteinen rekvisiitan tekeminen, hoitaminen, toimitilojen hoitaminen, varojen kerääminen, mainostaminen yms. pakottavat ryhmän tiiviiseen yhteistoimin-

taan. Yksilöiden kokemus ryhmän olemassaolon jatkuvuudesta perustuu kaikkeen yhteistoimintaan, jonka lomassa myös myytillistynyt kerronta yleensä tapahtuu ja kollektiivinen käsitys ryhmälle ominaisista arvoista vakiintuu. Pyrin analysoimaan myös tätä ryhmäidentiteetin osa-aluetta tulevissa luvuissa. Erityisen keskeinen se on teatteri Kamakkaan Suomen kiertuetta kuvaavassa luvussa.

Tutkittavan harrastajateatterin tapauksessa ryhmän yhteisten symbolien merkitys on kaikkein vähäisin. Myös tämä kertoo toiminnan keskeisyydestä suhteessa ulkoisiin symboleihin. Tässä suhteessa teatteriryhmän tutkimuksen onkin poikettava painopisteeltään esimerkiksi suomalaisten siirtolaisten tutkimustraditiosta, jossa ulkoiset symbolit, kuten Suomen lippu, kansallispuvut ja suomalaiset ruokalajit ovat usein keskeisessä osassa.

4. TEATTERI KAMAKAS

Kamakkaan lyhyt historia

Harrastajateatteri Kamakas perustettiin Tartossa syyslukukauden 1996 alussa. Perustajina olivat Petteri Savolainen ja Seppo Koskinen, joista edellisen haastatteluun tämä Kamakkaan historiikki perustuu (myös harjoitustuntimäärät yms. numerotiedot ovat Petterin ilmoittamia). Petteri Savolainen oli tutustunut ensimmäisen Tarton opiskeluvuotensa aikana muutamaan Suomessa aiemmin teatteria tehneeseen ihmiseen. Keväällä -96 ryhmä tarttolaisia opiskelijoita alkoi suunnitella teatterin perustamista, mutta muiden lopetettua opiskelunsa Tartossa Petteri ja Seppo huomasivat jääneensä idean kanssa kahdestaan.

He kuitenkin sopivat (Petterin kertoman mukaan "puolileikillään") että jos Seppo saa käsikirjoituksen valmiiksi kesällä, Petteri puolestaan ryhtyy näytelmän ohjaajaksi. Seppo yllätti Petterin ilmoittamalla, että käsikirjoitus on valmis, ja niin hanke alkoi edetä. He suunnittelivat näytelmää ja tekstiä muutamassa palaverissa ja puhelinkeskustelussa Suomen puolella ja jatkoivat asian kehittelyä heti saavuttuaan Tarttoon syyskuussa.

Tarvittava määrä teatterin tekemisestä kiinnostuneita tarttolaisia opiskelijoita löytyi ongelmitta, tosin miespuolisten näyttelijöiden löytäminen kesti hieman pitempään. Petteri ja Seppo tunsivat sopivia ihmisiä entuudestaan, ja kaikki pyydetyt lähtivät mukaan. Ihmisten mukaan pyytämisen kriteerinä oli lähinnä heidän soveltuvuutensa näytelmän eri rooleihin. Sana uudesta teatteriryhmästä oli kuitenkin levinnyt ja siihen ilmoittautui myös henkilökohtaisesti mukaan pyydettyjen ihmisten kavereita. Kaikki pääsivät mukaan, vaikka alkuperäisen suunnitelman mukaan ihmisiä olisi tarvittu vähemmän. Juuri Tarttoon tullutta Niko Tuomista Kamakkaan perustajat eivät tunteneet, mutta tieto hänen taustastaan Salon teatterissa oli levinnyt suomalaisopiskelijoiden

piirissä, joten Nikokin osattiin pyytää mukaan. Tarton suomalaisopiskelijoista muodostui riittävän suuri ryhmä halukkaita teatterin tekijöitä. Toisaalta suomalaisopiskelijat muodostivat yhteisön, jossa tieto uudesta teatteriryhmästä saattoi levitä nopeasti. Kärjistetysti sanottuna jokainen tunsi toisensa ainakin ulkonäöltä, ja jos ei suoraan niin ainakin tuttavan kautta. Petterin haastattelu antaa kuvan että teatterin tyypilliselle harrastustoiminnalle oli suomalaisopiskelijoiden parissa tarvetta.

> Kyllä sitä jengiä oli sitte yhtäkkiä siellä, niinku, yllättävänkin paljo. Et heti eka kokoontumisella oli joku viistoista ihmistä. -- et se meni aika nopeesti sitte, et nyt ruvetaan sitte, tosissaan niinkun duunaamaan. (H/PS71M)[1]

Ensimmäinen koko ryhmän kokoontuminen oli noin kolme viikkoa Petterin ja Sepon Tarttoon saapumisen jälkeen. Vasta perustetun teatterin toiminta käynnistyi nopeasti, ja Kamakkaan ensimmäisen näytelmän Kuninkaan ensi-ilta oli marraskuun lopussa. Käsikirjoitus oli siis Seppo Koskisen ja ohjaajana toimi Petteri Savolainen. Näytelmää oli harjoiteltu yhteensä noin 230 tuntia. Lisäksi osalla näyttelijöistä oli vielä tanssiharjoituksia. Kuninkaasta oli viisi esitystä Tartossa ja kaksi vierailunäytöstä Von Khraal -teatterilla Tallinnassa.

Kevätlukukaudella 1997 valmistui Kultaa ja rautaa -niminen näytelmä, jonka harjoitusperiodi oli ohjaaja Petteri Savolaisen mukaan Kuningastakin tiiviimpi.

> Et ne viimeset, viimene kolme viikkoa oli se et me tehtiin semmosia -- neljästä kaheksaan tuntisia päiviä, ja harjotukset alko joskus kaheksalta illalla. Et se oli aika, aika raakaa sillon. (H/PS71M)

Harjoituksiin käytettiin yhteensä 180-190 tuntia, mutta ne ajoittuivat ainoastaan puolentoista kuukauden periodille. Seppo Koskinen oli myös Kullan ja raudan käsikirjoittaja, tosin nyt Petterin osuus lopullisessa tekstissä oli suurempi kuin Kuninkaassa. Näytelmän ensi-ilta oli huhtikuussa ja sitä esitettiin seitsemän kertaa.

---

[1] Viittaan haastatteluihin koodilla, josta ilmenevät haastateltavan nimikirjaimet, syntymävuosi ja sukupuoli. Tässä kohden koodi tarkoittaa siis Petteri Savolaista, joka on syntynyt 1971. Viimeinen kirjain tarkoittaa informantin sukupuolta (M = mies, N = nainen). Ks. taulukko informanteista lähdeluettelossa.

Syksyllä -97 Kamakas aloitti toisen näytäntökautensa siperialaiseen kansansatuun pohjautuvan, vironkielisen lastennäytelmän Väike Elgan harjoituksilla. Ohjaajana oli nyt Tarttoon opiskelemaan tullut ammattiohjaaja Riitta Mänty. Petteri Savolainen keskittyi nyt tuottajan ja valomiehen tehtäviin. Näytelmää harjoiteltiin huomattavasti edellisiä produktioita vähemmän, noin 135 tuntia, tosin jälleen lisänä olivat tanssijoiden omat harjoitukset. Ensi-ilta oli joulukuussa, jolloin teatteri valmisti myös Tarton Tampere Majan joulutapahtumaan lyhyen joulukuvaelman. Väike Elgan esitykset jatkuivat alkutalvesta -98. Saman kevätlukukauden aikana Kamakas teki Väike Elgasta myös suomenkielisen version Pikku Elga. Tällä esityksellä Kamakas teki Suomen kiertueen 2.-7.5.1998. Esiintymispaikkoina olivat Salo, Joutsa ja Hankasalmi. Viron- ja suomenkieliset esitykset yhteen laskien Elgaa esitettiin 26 kertaa.

Lisäksi Kamakas valmisti kevätlukukaudella -98 keskiaikaisen moraliteettinäytelmän Igamees (suom. 'Jokamies') Tarton vanhan musiikin päiville. Näytelmän ohjasi virolainen Ilona Kolberg, ja sen ainoa esitys oli Tarton raatihuoneen torilla 15.5. Igameesnäytelmää harjoiteltiin vain nelisenkymmentä tuntia. Tämän lisäksi teatterilaisilla oli maaliskuussa näyttelijäntyön kurssi, joka kuitenkin keskeytyi muutaman harjoituskerran jälkeen kurssin vetäjän, ammattiohjaaja Olli Saariston sairastumisen vuoksi.

Petteri Savolainen summasi teatterin toimintaa kahden esityskauden (1996-97 ja 1997-98) ajalta toteamalla että Kamakas oli toiminut yhdessä järjestelyjen, harjoitusten ja esitysten merkeissä "noin kaks kuukautta, vähän yli, putkeen, siis ihan niinkun, ei edes yötä sinne väliin, vaan 24 tuntia vuorokaudessa". Lisäksi hän mainitsee teatterin olleen esillä noin kymmenessä lehtijutussa, kolmesti radiossa ja kerran televisiossa. (H/PS71M)

Teatterin ihmiset

Kamakas ei ollut tutkimusajankohtana kokonaan suomalaisista opiskelijoista koostuva harrastajateatteri, sillä ryhmään kuului myös yksi virolainen ja yksi latvialainen jäsen.

Kamakaslaisten opiskelualat vaihtelivat melkoisesti: kolme luki pääaineenaan psykologiaa, kolme viron kieltä, kaksi journalistiikkaa, kaksi kuvataidetta, kaksi lääketiedettä, lisäksi erityispedagogiikan, semiotiikan ja historian opiskelijoita oli kutakin yksi. Ryhmässä oli tapahtunut teatterin elinaikana muutoksia, mutta tässä yhteydessä esittämäni aktiivisen Kamakkaan kokoonpano on kenttätöiden haastatteluvaiheesta huhti-kesäkuulta 1998. Aktiivisilla kamakaslaisilla tarkoitan Väike Elga -produktioon tuolloin kuuluneita ihmisiä. Näytelmässä oli ollut mukana aiemmassa vaiheessa muitakin ihmisiä. Lisäksi Igamees-näytelmän esiintymiskokoonpanossa oli mukana kaksi uutta näyttelijää sekä ohjaaja, kaikki virolaisia.

Haastatteluhetkellä teatterin kokoonpanoon ei kuulunut vaihto-opiskelijoita Inka Tolvasta ja itseäni lukuun ottamatta. Inkakin oli opiskellut Tartossa yhden lukukauden aiemmin syksyllä 1996 osallistuen jo tuolloin Kamakkaan toimintaan. Vaikka vaihto-opiskelijoita on toiminnassa ollutkin, vaikuttaa siltä että teatteritoiminta kiinnostaa eniten juuri Tartossa yhtä lukukautta tai -vuotta pidempään viipyviä suomalaisopiskelijoita. Yhdeksän tämän kokoonpanon jäsentä aloitti teatterissa heti ensimmäisenä opiskelusyksynään, vuonna 1996 tai 1997.

Kamakas perustettiin suomalaisten opiskelijoiden teatteriksi. Perustajat pyysivät mukaan tuttaviaan ja välikäsien kautta tuntemiaan ihmisiä. Lisäksi sanan kierrettyä suomalaisopiskelijoiden piirissä mukaan hakeutui ihmisiä myös oma-aloitteisesti. Tuolloin ainoa ei-suomalainen eli Inga Sippo oli Kamakkaan toisen perustajan Petterin tuttava ja tuli mukaan tanssiharrastuksensa kautta Kuningas-näytelmän koreografiksi. Eeroa Ving'iä taas pyydettiin mukaan kamakaslaisten virolaisen Nõmme-teatterin kontaktien kautta. Kutsun ja luonnehdin ryhmää ytimekkyyden vuoksi suomalaisopiskelijoiden teatteriksi läpi tämän tutkielman. Tällä en silti missään tapauksessa halua väheksyä ryhmän ei-suomalaisten osuutta toiminnassa.

Myyttinen alkuaika?

Ryhmän identiteetin yhden osan muodostavat sen alkuvaiheista kertovat myytit. Koska teatteri Kamakasta voidaan pitää suhteellisen lyhytikäisenä kulttuuri-ilmiönä, ei alkuvaiheita koskeva kerronta ole sen identiteetissä niin keskeisessä osassa arvojen ja toiminnan suhteen, kuin se on pitkäikäisemmillä yhteisöillä. Silti kerrontaa on olemassa, ja sillä on merkitystä ryhmän identiteetille. Asian on huomioinut Kamakkaaseen kuuluva Annukka Kataja viestinnän opintoihin liittyvässä harjoitustyössään. Hän analysoi teatteriryhmää viestinnän näkökulmasta apunaan Leif Åbergin kirjan *Viestintä - tuloksen tekijä* käsitteet, joista 'profilointi' liittyy juuri ryhmän identiteetin luomiseen (Åberg 1989.) Kamakkaan profiloinnin analyysissä Kataja viittaa menneen osuuteen Kamakkaan identiteetissä seuraavasti:

> Menneisyydessä ovat tarinat, jotka syntyivät toisia näytelmiämme tehdessä eli se yhteisökulttuuri, jota Åbergin mukaan on tarinoissa joita kerrotaan menneistä sankareista. Meillä ei sankareita ole, mutta mm. Antin, edellisen syksyn vaihto-opiskelijan lausahdukset ja elämänasenne kulkevat vieläkin mukana ns. sisäpiirin tarinoina. -- Kamakas on vielä nuori ryhmä ja koska ryhmä on tärkeä, emme arvosta toista ihmistä toisen edelle. (Kataja 1998, 2.)

Tässä yhteydessä Annukka Kataja siis viittaa menneisyyteen, jota voidaan pitää jossakin määrin myytillistyneenä, mutta ilmeisesti Åbergin kirjan maininnat menneisyyden hahmoista sankareina saavat Katajan lopuksi kuitenkin korostamaan ryhmän tasaarvoista luonnetta myyttipainotteisemman tulkinnan sijaan. Kamakkaan myytillinen menneisyys ei olekaan luonteeltaan niinkään yksittäisiin henkilöhahmoihin sitoutunutta, vaan ryhmän tekemisiä kerrotaan pääosin kollektiivisesta näkökulmasta.

Seuraavaksi esittelen haastatteluissa esiin nousseita Kamakkaan perustamisvaiheisiin liittyviä teemoja. Lopuksi pohdin, mitä näistä kerronnan aiheista voidaan pitää myytillistyneinä.

> Petterillähän oli hirveen selkeet ne suunnitelmat, se osas sanoo mulle heti kun mä soitin ensimmäistä kertaa, et tehään tämmönen näytelmä, ja -- naispääosa on valittu. -- Mä luulen että Petterilläkin oli itellään se into-

> himonen tavote että nyt pitää tehä tämmönen homma ja, se osas tartuttaa sen jokaiseen.. Tai ehkä jokaisella on ollu semmonen tietty tavote ittessään että haluaa tehdä jotain. -- Täällä ei kuitenkaan oo hirveesti suomalaiselle tekemistä. (H/AK76N)

Monet haastateltavat selittivät Kamakkaan perustamista ja siihen liittymistä sisäisellä tarpeella (mm. H/KV74N, H/PS71M ja H/AK76N). Toisena perustajana toiminut Petteri puhui suorastaan pakosta tarttua toimeen. Asiasta oli puhuttu useamman ihmisen kanssa jo pitkään. Tuntui siltä, että oli aika toimia. Samalla tavoin alkuvaiheessa Kamakkaaseen liittyneet kertoivat, kuinka heillä oli halu ilmaista itseään jollakin tavoin. Kyse ei välttämättä ollut tarpeesta liittyä juuri teatteriryhmään. Teatterin perustaminen vain sattui yhteen omien henkilökohtaisten tarpeiden kanssa. Tämä selvisi erityisesti vastauksista teemahaastattelun kysymykseen 5: "Oletko mukana muissa harrastusryhmissä Tartossa? Entä jos Kamakasta ei olisi?". Näin muotoiltu kysymys osoittautui toimivaksi juuri teatteriharrastuksen motiiveja haettaessa. Katariinan eli Katskun[1] vastaus on kuvaava:

> Jos Kamakasta ei olisi ollut, minulla olisi varmaan syntynyt hirvee halu tehdä jotain ja jollakin tapaa ilmasta itseään. (H/KV74N)

On tietenkin mahdotonta sanoa, miten keskeinen motiivi itseilmaisun tarve oli Kamakkaan alkuvaiheessa kenellekin, puhumattakaan jonkinlaisen motiivien tärkeysjärjestyksen esittämisestä. Mennyttä tulkitaan nykyhetkestä, ja esimerkiksi Kamakkaan toiminnassa tutkimushetkellä havainnoitavissa oleva itseilmaisun arvostus saattoi osaltaan ohjata informantteja painottamaan asiaa. Sama pätee tietenkin kaikkiin teatterilaisten kertomuksiin ja tulkintoihin ryhmänsä menneisyydestä. Ne ovat erottamaton osa ryhmän nykyistä identiteettiä.

Lähes kaikki haastatellut, jotka tulivat Kamakkaaseen sen ensimmäisen näytelmän aikaan, korostivat alkuvaiheen luovaa ja innostunutta ilmapiiriä. Nämä kuvaukset liittyvät mainintoihin siitä, kuinka kaikki materiaalinen tarpeisto, harjoitus ja esiintymispaikat yms. oli luotava tyhjästä (esimerkiksi H/IS76N).

> Eka vuonna kun otettiin sit Kuningasta tekeen niin oli hirveen tota, hyvä sellanen, henki, tai sellanen, ansamblehenki. Ja se oli se mikä Kamakkasta ylläpitää yhä edelleen, mut valitettavasti, mun mielestä, se on vähentynyt. Tai sitten alkaa olla odotukset Kamakkasta kohtaan vähän suurempia. Mut se oli niinkun mestarillinen se Kuningas, siihen alkuun, koska se tuli ihan tyhjästä. (H/NT75M)

Tämä alkuinnostus on haastatteluissa toistuva käsite myös vertailussa teatterin alkuvaiheen ja kenttätyöajankohdan välillä. Monilla haastateltavilla ensimmäinen assosiaatio kysymykseen Kamakkaan mahdollisista muutoksista oli juuri kontrasti alkuvaiheen ilmapiirin ja haastatteluhetken nykyisyyden välillä. Alkuinnostus koettiin menetetyksi, vaikka motivaatiota teatterin tekemiseen edelleen löytyikin.

Kun teatterilla ei ollut alkuvaiheessa ulkopuolisia esityksen tasoon liittyviä paineita, kaikki oli erityisen uutta ja innostavaa niille, jotka eivät olleet aiemmin harrastaneet teatteria. Petteri kuvasi tunnelmaa sanoen, että osa ryhmästä oli kuin ihmeissään siitä, syntyisikö ryhmältä ihan "oikeaa teatteria" ja olisiko käytössä "oikeat" valot. Vaikka Katsku mainitsikin, että ryhmällä olisi ollut alusta alkaen "älyttömän korkea" itsetunto, Petteri kertoi, että hän otti Kamakkaan tuolloisena ohjaajana tietoisesti heti alussa tiukan linjan juuri ryhmän kokemattomuuden vuoksi. Ryhmä oli epävarma siitä, mihin se kykenee.

> Koska mä tiesin sen ite, et -- siitä on tultava siis, sellanen, oikee näytelmä, eikä mitään ihme pashaa. Niin ajoin sit sitä, sisään, sitä ajatusta että ei ikinä tehä mitään lasten leikkikouluhommaa. Ja sitte, joskus vähän rankeellakin käellä varmaan.. ..no ei nyt siis, mut kuitenkin silleen, ja vähän autoritaarisesti ohjaten ja niinkun johtaen tätä. (H/PS71M)

Petterin osuus oli alkuvaiheessa ilmeisen vahva. Esimerkiksi Nikon mielestä Petterin vahva näkemys mahdollisti, että ensimmäisen Kuningas-näytelmän onnistui materiaalisesti lähes tyhjästä. Katsku taas muisteli haastattelussaan, kuinka "Alussa me tehtiin aika paljon fyysistä, ja fyysisen kautta. Petteri juoksutti meitä hemmetti soikoon tuolla ympäri kaupunkia." (H/KV74N) Hän ei pitänyt asiaa kuitenkaan pahana, sillä kaikki

---

[1] Kyseessä on lempinimi jolla kaikki häntä kutsuivat, ja joksi hän itse esittäytyi. Jatkan samaa käytäntöä viittaamalla häneen jatkossa nimenomaan lempinimellä.

olivat asiassa tosissaan. Samassa yhteydessä Katsku kertoi myös alkuvaiheessa opitusta tiukasta periaatteesta, ettei harjoituksista myöhästytä. Hänen mukaansa kyseinen tapa oli sittemmin höltynyt.

Kaikki alkuvaiheessa mukana olleet muistivat Kamakkaan ensimmäisen syksyn Kuningas-produktion myös sosiaalisesti jännittyneenä ajanjaksona. Haastattelulainaukset kertovat parhaiten hyvin intensiivisestä jaksosta teatterilaisten elämässä:

> Ensimmäinen syksy oli hirvittävän jännä. Se myöskin oli yks syy minkä takia oli, innostus oli hirveen suuri. Et kaikki ihmiset oli vieraita keskenään, kaikilla oli hirvee halu niinkun ottaa kontaktia, toisiinsa, ja sit käytiin kaljalla ja, juhlittiin yhdessä ja näin poispäin, siit tuli semmonen tiivis... (H/NT75M)

> ...alus, no ensimmäinen syksy oli todella, Kamakas vaan juhli ja vietti kaiken ajan yhdessä -- joka toinen ilta vähintään oli jonkun näköset juhlat tai sitten istuttiin Legendissä. -- Se oli se ensimmäinen syksy oli vähän semmonen niinkun, ihmissuhteita ja semmosta täynnä. Erilaisia, no meillä oli tietysti se sopeutuminen tänne menossa puolella ryhmästä ja, toinen puoli sitten, en mä tiiä, kuinka nää jotka toista vuotta oli niin jakso toisen syksyn putkeen juoda... [naurua] (H/IT76N)

> Alussa Kamakkaassa oli kauheen vahvat jännitteet joka suuntaan. (H/KV74N)

> Siittä myöskin muodostu ihan selkeet niinkun parit, eli minä ja Katsku löysimme toisemme. Niina ja Petteri löysivät toisensa, Inga ja Makkonen löysivät toisensa. -- Ja ne, niistä tämmöset toistensa löytämisestä syntyvät, tämmöset sähköisyydet nehän vaikutti hirveesti sinne. (H/NT75M)

Kamakkaan toiminnassa alusta alkaen mukana olleet haastateltavat mielsivät ensimmäisen syksyn kokoonpanon jonkinlaiseksi 'alkukamakkaaksi'. Tämä ryhmä muodosti heidän mielikuvissaan edelleen haastatteluhetkellä (eli keväällä -98) toimineen Kamakkaan ytimen. Tämä mielikuva ilmeni implisiittisesti myös silloin, kun he puhuivat tutkimusajankohdan kokoonpanosta ja eroista toimintatavoissa uudempien ja vanhempien jäsenten välillä. Jyrkkiä rajoja alkuperäisjäsenten ja uudempien välille ei kuitenkaan haluttu ainakaan haastattelutilanteessa tehdä.

> Kun oli se vähän pienempi porukka, joka oli alusta alkaen mukana, niin sillon ei ollu vielä mitään valmista, kukaan ei hoitanu meille valmiiks mitään, vaan kaikki piti tehdä yhdessä ite. Niin näillä ihmisillä, melkein kaikilla suuremmaks osaks, on säilyny se sellanen että, henkilökohtanen vastuu tän ryhmän toimimisesta. Ja tunne siitä että on hirveen olennainen tekijä, ja että vast-, vastaa tietyistä asioista ja niitten toimivuudesta. Et jos sä oot paikanpäältä esimerkiks poissa, niin se heti vaikuttaa, siihen millä tavalla pystytään etenemään. Eli todella suuri henkilökohtanen semmonen, vastuun tunne ja semmonen tajuaminen siitä että, että tää vaatii kaikkia ihmisiä, että kukaan ei tee niitä asioita sun puolesta, vaan että niitä pitää ite tehdä. (H/NN70N)

> Mut silleen, esimerkiksi just sillon alkuun niin se oli just hirveen tiivistä, että oltiin sitten niinkun yöt ja päivät yhdes melkein. -- aluks se oli sitä 24 tuntii vuorokaudessa yhdessä ja, nyt se on niinkun muuttunu sillai, öö, no et se ei oo mikään päätegevus [vir. 'pääasia, päätoiminto']. -- Aluks oli vaan se Kamakas. (H/ML75N)

Onko kerronta Kamakkaan alkuajoista siis myytillistynyttä? Mielestäni ainakin alkukamakkaan ideaa voidaan tulkita myyttisenä alkuperän ja jonkin ilmiön synnyn korostuksena. Liittyyhän alkuperäinen yleensä arkiajattelussa "aitouteen, esikuvalliseen" ja "puhtaaseen, ei-turmeltuneeseen". Myös kerronta sisäisestä tarpeesta, alkuinnostuksesta, alkuvaiheen rankkuudesta ja alkuvaiheen sosiaalisesta jännittyneisyydestä (jonka seurauksena siis muun muassa syntyi kolme seurusteluparia) sisältävät myyttisen aspektin. Esitin edellisessä pääluvussa kysymyksen, ovatko alun vaikeudet muodostuneet osaksi teatterilaisten ryhmäidentiteettiä. Mielestäni vastaus on myöntävä, ja selvimmin se näkyy alkukamakkaan idean esille nousemisessa teatterissa koko sen elinajan toimineilla kamakaslaisilla.

On muistettava, että myyttisyydellä ei tarkoiteta tässä yhteydessä epätotta, vaan sillä viitataan tiettyjen ryhmän sisäisen kerronnan saamiin ryhmäidentiteettiä luoviin ja vahvistaviin aiheisiin. Tällaisia myyttisiä aineksia luonnehtii usein myös se, että alkuvaiheen henkeä pidetään tavallaan menetettynä mallina nykyisyydelle. Toisin sanoen tiedostettiin se, ettei alkuvaiheessa ryhmän syntymiseen ja toiminnan puitteiden luomiseen liittynyttä jännittynyttä tunnelmaa voitu palauttaa. Samoin painotettiin teatterin tyhjästä käynnistämisen mukanaan tuomaa henkilökohtaisen vastuun tunnetta ryhmän toimivuudesta.

Valitettavasti teatteri Kamakkaan myytillistynyt kerronta ei tule tässä yhteydessä esille koko laajuudessaan. Syynä on se, että kenttätyövaiheessa tutkimuksen näkökulma ei ollut vielä tarpeeksi selvä, jotta esimerkiksi haastattelukysymyksissä myyttinen kerronta alkuajoista olisi tullut otetuksi huomioon. Teemahaastatteluissa teatterin alkuaikoihin liittyvää pohdintaa tallentui haastattelunauhurille vain lähinnä kysymyksen, kuinka informantti tuli mukaan Kamakkaaseen myötä ja teatterin muuttumiseen liittyvän kysymyksen yhteydessä.

5. TOIMINTAA VIROLAISEN JA SUOMALAISEN KULTTUURIN VÄLISSÄ

Tässä kappaleessa tulkitsen teatteria näkökulmanani sen toiminta kahden kulttuurin rajamaastossa. Teatterihan toimii virolaisen kulttuurin keskellä, pyrkien samalla kommunikoimaan sen kanssa. Kamakkaan toiminnalle on ollut ensisijaisen tärkeää saada katsojia ja harjoitustiloja sekä muuta käytännön apua. Näin kamakaslaiset kohtaavat väistämättä omasta suomalaisesta kulttuuristaan poikkeavan toiseuden, virolaisuuden. Tällaisessa tilanteessa sekä vieraasta kulttuurista että omasta kulttuuri-identiteetistä syntyy tulkintoja, jotka voivat edelleen johtaa haluun tuoda julki omaa kulttuurista identiteettiä niin ryhmän kuin yksilönkin tasolla.

Voidaanko jopa sanoa, että teatteri Kamakas "esittää" näytelmien ohella myös suomalaisuuttaan? Ainakaan se suomalainen identiteetti, jota teatteri Kamakkaassa toimivat ihmiset kokivat, ei kenttähavaintojeni mukaan tullut esille juurikaan konkreettisina symboleina. Näin ollen kamakaslaisten kokemusta suomalaisuudestaan ei voida määritellä minkään materiaalisten tuntomerkkien avulla. Silti he toivat esille omia käsityksiään suomalaisen ja virolaisen kulttuurin eroista sekä spontaanisti arkisissa keskusteluissa että tekemissäni haastatteluissa, joissa suoraan kysyin heidän arviotaan maiden kulttuureiden eroista. Tilanne muistuttaakin kulttuurintutkimuksessa paljon harrastettua etnisyyden määrittelyn ongelmaa, jota kuvasin kappaleessa 3. Kyse ei ole ulkoisista ryhmän jäsenyyden ja suomalaiseen kulttuuriin kuulumisen kriteereistä, vaan teatterilaisten sisäisestä kokemuksesta, identiteetin luomisesta ja ylläpidosta. Näihin identiteettiprosesseihin kuuluu myös vuorovaikutuksessa tapahtuvaa toiseudesta (virolaisuudesta, teatteria harrastamattomista) erottautumista.

Kielellistä kahden kulttuurin yhdistelyä

Teatterilaisten kielenkäyttö antaa yhden tulkintanäkökulman Kamakkaan olemukseen keskeisesti kuuluvaan kahden kulttuurin välimaastossa toimimiseen. Kuinka teatteriryhmä viestii toiminnastaan ulospäin, ja kuinka se esittelee itsensä virolaiselle yleisölleen? Johdatuksena kieliteemaan toimii Väike Elga -näytelmän käsiohjelmavihkonen, jossa teatteri Kamakas kertoo itsestään seuraavasti (teksti alun perin vironkielinen[1]):

> Teatteri "kamakas" on syksyllä 1996 Tartossa perustettu harrastajateatteri. Jäseniä teatteriryhmässä on parikymmentä. Näyttelijöiden lisäksi joukossa on muusikkoja, tanssijoita ja jopa oma koreografi. "Kamakkaan" seurue on melko kansainvälinen. Suurin osa teatteriryhmän jäsenistä on suomalaisia mutta jäseniä on myös Virosta ja Latviasta. Kaikki "kamakaslaiset" opiskelevat Tarton yliopistossa.
>
> Kamakas on tehnyt kaksi aikuisten näytelmää, KUNINGAS 1996 ja KULTA JA RAUTA 1997. VÄIKE ELGA on "Kamakkaan" ensimmäinen lastennäytelmä ja ensimmäinen kokonaan viroksi esitettävä kappale. Yleisö on löytänyt "Kamakkaan" esitykset ja esimerkiksi edellisiä näytelmiä käyttivät muutamien paikallisten koulujen suomen kielen opettajat oppimateriaalina. "Kamakas" on Suomen ja Viron harrastajateatteriliittojen jäsen. (KPK270298)

Tässä tekstissä Kamakas viestii yleisölleen ensinnäkin, että se on tarttolainen eli Tarton kaupungissa perustettu, ja että sen jäsenet myös opiskelevat kaupungin yliopistossa. Ryhmä paikannetaan samaan kaupunkiin, kuin mistä sen yleisön pääosakin todennäköisimmin on. Toiseksi kerrotaan, että ryhmä on kansainvälinen, mutta suomalaisvoittoinen, ja mainitaan jäsenyys kahden maan harrastajajärjestössä. Näillä luonnehdinnoilla Kamakas tuo esille asemaansa paikallisena kahta kulttuuria yhdistävänä harrastajaryhmänä.

Lisäksi viitataan esityskielen muuttumiseen suomesta viroksi. Tämä teatterin esityskielen vähittäinen virolaistuminen on mielenkiintoinen piirre. Kamakkaan ensimmäinen näytelmä syylukukaudella 1996 oli puhtaasti suomenkielinen, mutta jo seuraavassa näytelmässä viron ja suomen kieli sekoittuivat. Syyslukukaudella -97 valmistui te-

[1] Käännös kirjoittajan.

atterin ensimmäinen täysin vironkielinen produktio, ja myös kevätkauden Igamees - näytelmä oli viroksi. Esityskielen ohella harjoitustilanteissa pääasiallisesti käytettävään suomeen oli tullut paljon virolaisuuksia, jotka olivat vakiintuneet osaksi teatterin sisäistä käyttösanastoa. Lisäksi osa keskusteluista käytiin viroksi ryhmän ei-suomalaisten jäsenten kanssa. He kyllä ymmärsivät kohtuullisesti suomea, mutta viro oli heille vahvempi kieli (toisella äidinkieli). Tähän kielelliseen kahden kulttuurin sekoittumiseen liittyen esitin haastatteluissa informanteille kysymyksen:

> Mitä ajattelet teatterin esityskielestä? Entä kieli harjoitustilanteissa? (Liite, haastattelukysymys 7)

Kysymys herätti haastateltavissa useammanlaista pohdintaa. Osa informanteista keskittyi kieleen lähinnä teatterityön näkökulmasta: minkälaisia etuja ja ongelmia ei-äidinkielen, viron käytöstä esitystilanteessa on. Monissa vastauksissa korostui käytännöllinen näkökulma: teatteri toimii Virossa, joten esittäminen viroksi on luonnollista ja se lisää mahdollista katsojakuntaa. Lisäksi niin teatterin kuin yleisemminkin taiteen luonteeseen liitetään usein ajatus sanomasta tai sanottavasta, siitä, mitä teoksella halutaan viestiä. Se, että teatteria ei tehdä vain omalle ryhmälle, vaan esityksillä pyritään viestimään asioita myös ulkopuolelle, on ilmeisesti korostunut Kamakkaan kehittymisen myötä. Sanoma ja teatterin käytännön etuja palveleva tunnettavuuden kasvu kietoutuvat käytännössä yhteen.

> Sitten tuli se että hyvä jos esitetään viroks, ja sitten me ollaan ehkä, päästään just lähemmäks noita muitakin. Et se ei oo enää vaan oma harrastus. Että sitte kun se oli jo, - okei kivaa olla tällä suomalaisten kanssa ja tulla ymmärretyksi - niin sitten tuli se kunnianhimo tehdä ryhmää vähän tunnetuks muuallekki. Ottaa siitä sit yhdessä vastuuta että me ollaan hyviä ja osataan tehä sitä sellasellakin kielellä että virolaisetkin sen ymmärtää ja kuulee sen mitä meillä on sanottavaa. (H/NN70N)

Kuvat 1 ja 2

Igamees eli "Jokamies" (kuva 2) kohtaa Surman, "Kuolema", keskiaikaisessa moraliteettinäytelmässä Igamees Tarton Raatihuoneen torilla.

Kenttätyöjakson aikana Kamakas pääsi näyttämään osaamistaan ja sanomaansa varsin näyttävästi. Toukokuussa 1998 esitetty Igamees-näytelmä (jonka kenraaliharjoituksista yllä olevat kuvat on otettu) oli Kamakkaan siihenastisen historian näkyvin produktio, ja se oli osa Tartossa vuosittain järjestettävän vanhan musiikin festivaalin ohjelmaa. Esityspaikkana oli Tarton keskus, Raatihuoneentori, ja paikalla oli lehdistön lisäksi mm. Viron television kuvausryhmä. Aloite tähän esityksen valmistamiseen oli tullut Tarton yliopistossa teatteritaiteen parissa työskentelevältä Ilona Kolbergilta, joka myös ohjasi näytelmän. Aloite Igamees-produktioon osoitti Kamakkaan saavuttaneen tietynasteista tunnettavuutta Tartossa.[1]

[1] Igamees-näytelmä oli myös tutkijan henkilökohtainen tulikaste Kamakkaan täysivaltaiseen jäsenyyteen; sain olla mukana näytelmässä parissakin roolissa. Kyseessä ei siis ollut mikään initaatioriitti, mutta osallistuvalle havainnoijalle se oli silti sykähdyttävä kokemus. Edellisen kerran olen ollut mukana näyttelemässä ala-asteen kuusijuhlassa.

Joitakin teatterilaisia pohditutti enemmän (ainakin haastattelutilanteessa) viron kielen asettamat oman henkilökohtaisen teatteri-ilmaisun rajat. Vieraan kielen käyttö häiritsi ainakin jossakin määrin heidän tulkintaansa (esim. H/NT75M ja H/JK77N).

Vastauksissaan jatkokysymykseen "Entä kieli harjoitustilanteissa?" osa informanteista kielsi tai piti vähäisinä ryhmän kahden ei-suomenkielisen jäsenen mahdollisesti aiheuttamia ongelmia. Heidän mukaansa Eero ja Inga ymmärtävät suomea riittävästi ja tarvittaessa asiat voidaan selittää viroksi tai elein.

> Onneks nyt meillä on, sekä virolainen että latvialainen tyyppi jotka on mukana, niin molemmat kuitenkin tajuaa suomea silleen et ei tarvii koko ajan olla heille puhumassa viroks, erikseen, vaan he voi myöskin kuunnella samalla kun suomalaisille siinä selitetään jotain ohjeita ja muuten. (H/MP74M)

Eero ja Inga kertoivatkin, että pääsääntöisesti suomen kieli ei ollut heille ongelma ja että heidän passiivinen kielitaitonsa riitti yleensä harjoitustilanteiden keskustelujen seuraamiseen. Omat mielipiteensä he voivat taas tuoda julki viron kielellä. Toki he myönsivät kielen aiheuttavan välillä pieniä sekaannuksia. Inga muun muassa kertoi kuinka hän tajusi erään kohdan repliikeistään oikein 'Kullassa ja raudassa' (Kamakkaan historian toinen näytelmä) vasta kolmannessa esityksessä. Samanlaisia ahaa-elämyksiä oli myös vironkieliseen 'Väike Elgaan' mukaan tulleilla suomalaisilla, jotka viettivät ensimmäistä syksyään Virossa. Heillä oli aluksi myös pieniä ongelmia ymmärtää ryhmässä käytyjä vironkielisiä keskusteluja, mutta asia korjaantui pian kielitaidon parantumisen myötä. Ensimmäistä vuottaan Tartossa olleet pitivät viron kielen käyttöä silti yleisesti myönteisenä asiana, tukihan se heidän kieliopintojaan ja siten vieraaseen maahan sopeutumistaan. Esimerkiksi lääketieteellisessä tiedekunnassa opiskeleva Jenni kertoi Kamakkaassa saamansa kieliharjoituksen olleen merkittävää. Hän, kuten valtaosa tiedekunnan ulkomaalaisopiskelijoista, opiskeli englanniksi. Opintoihin sisältyi vain neljä viron oppituntia viikossa, mikä tiukan lukujärjestyksen ohella yleensä hidasti yleisesti viron kielen omaksumista. (H/JK77N) Näin Kamakkaan "ei-suomalainen vähemmistö" toimi konkreettisena yhdyssiteensä virolaiseen kulttuuriin.

Muutamissa teatterilaisissa kysymys teatterin harjoituskielestä kuitenkin herätti ajatuksia siitä, että kahden kielen käyttö häiritsi kielestä ryhmän sosiaalista kanssakäymistä (H/KV74N, H/NN70N, H/NT75M). He pohtivat erityisesti sitä, kuinka pääsääntöisesti käytetty suomen kieli kenties rajasi ryhmän virolaisen ja latvialaisen jäsenen joissakin yksittäisissä asioissa ulkopuolisiksi. Lisäksi ongelmana koettiin epävarmuus siitä, ettei aina tiedetty tarkalleen, milloin ei-suomalaiset ymmärsivät puheena olevan asian riittävän tarkasti.

> Eerost nyt ei tiijä. Eero nyt ei koskaan oo mun mielestä päässyt kauheen hyvin sisälle koko meininkiin.-- Mutta tota, ei se, ei se oo ongelma. Päinvastoin, se, voi olla varmaan aika tärkeeki osa. Silleen että, se on kuitenkin niin.. ..sen kautta tulee sellainen yhdysside kuitenkin sit siihen paikkaan tavallaan. Muuten siitä tulis täysin sellainen suomalaisten... (H/NT75M)

> ...syyllisyydentunto siitä että ei oo jaksanu puhua niille tarpeeks, siitä että liian harvoin on tullu kysyttyä jotakin just että pysytsä kärryllä... Ja yleisen semmosen, kiireisen olon takia, niin ei oo kerinny, tullu tajunneeks, viitsiny, jaksanu, välittäny tarpeeks siitä että, ottaa huomioon että se on, me ollaan ihan erilainen porukka niille. (H/NN70N)

Myös Ninan kommentti kertoo, kuinka kahden kielen käyttäminen voi ajoittain tuntua raskaalle. Kyseessä ei tarvitse olla aina käytännön asioiden hoitamisen kannalta tärkeät asiat, vaan myös katkokset pienten yksityiskohtien ymmärtämisessä voidaan kokea ryhmän yhtenäisyyttä heikentäviksi rasitteiksi. Erityisesti kielellinen huumori on toista äidinkieltä puhuvalle vaikeasti käännettävä, mutta yhteishengen kannalta tärkeä kommunikaation aspekti.

> Mikä mulle itelle niinkun välillä tuntuu, semmosena hassuna juttuna, oli se että, just kaikki vitsit, ja kaikki tällaset sisäpiirin jutut ja muut mitä kumminkin hirveesti oli kaikkia omia hauskoja juttuja, -- niinku että 'voi ei, et hei, no niin, et kiva, Inga ei ainakaan ymmärrä', no vitsejähän just viimeseks kielestä ymmärtää. Et niinkun oli semmonen että et no niin et tunteeks se että se jää ulkopuoliseks, et onks sillä semmonen olotila. (H/KV74N)

Esimerkit kuvaavat tilanteita, joissa suomen kieli ja sen ymmärtäminen muodostavat teatteriryhmän sisällä jonkinasteisen suomalaisten ja ei-suomalaisten rajan, vaikka

tuota rajaa pyrittiinkin Kamakkaassa tietoisesti alentamaan. Hetkittäin, kun kynnystä ei jaksettu tietoisesti madaltaa, jotkut kokivat asiasta huonoa omaatuntoa. Kenttäpäiväkirjassani pohdin asiaa Igamees-näytelmän harjoitusprosessin aikana:

> Jatkuvasti mielessäni ihmettelin suomen- ja virokielisen keskustelun rinnakkaisuutta, sillä olihan Ilona virolainen, teksti viroksi ja kaikki paikallaolijat virontaitoisia. Välillä oli tunne että Ilonan varpailla astuttiin tai hänet vähintään jätettiin syrjään muuttamalla keskustelu suomeksi. (KPK140498)

Ilmeisesti kyse oli vain siitä, että jokin asia oli käytännöllisempää selvittää pikaisesti suomeksi ottamatta suomea taitamatonta uutta ohjaajaa, Ilona Kolbergia mukaan keskusteluun. Ilmeisesti suomi oli vain vakiintunut ryhmän luontevimmaksi yleiskieleksi harjoitustilanteessa ja tuntemukseni virolaisohjaajan osittaisesta poissulkemisesta ryhmän ytimestä oli siten väärä. Toki Ilonan asema oli muutenkin toinen, kuin muiden kamakaslaisten, sillä hän ohjasi ryhmää kaiken kaikkiaan varsin lyhyen periodin, vähän yli kuukauden. Silti jo kenttäpäiväkirjan merkintä kielellisestä tilanteesta ja asian pohdinta tästä näkökulmasta kertoo jotakin kielen rajaavasta voimasta.

Sekakieli osana ryhmäidentiteettiä

Teatteri Kamakkaan harjoituksissa ja käytännön toimissa ei käytetä pelkkää suomea, vaan kieli vaihtuu välillä kokonaan viroksi. Toisinaan myös jokin yksittäinen vironkielinen sana vakiintuu yleisemmin käytettäväksi, kuin suomalainen vastineensa. Lisäksi joistakin näytelmien repliikeistä muodostuu teatterin sisäisiä lentäviä lauseita tai sanontoja, kuten esimerkiksi Inka mainitsi haastattelussaan. Tämä sekakieli on merkittävä osa teatteri Kamakasta ja sen identiteettiä, mikä ilmenee esimerkiksi Annukan kommenteista kieleen harjoitustilanteissa ja Kamakkaan mahdollisesta tulevaisuudesta Suomessa toimivana teatterina:

> [Ne ovat] just niitä jänniä tilanteita että Petteri puhuu suomee-, suomalaisillekin eestiä... et itekkään oikeen huomaa. Kyllähän se tietysti sekottaa mut se myös luo sen oman.. Voi olla että se on Kamakkasta myös että, et se, jos Kamakkas lähtee Suomeen ja sinne tulee suomalaisia, täysin puhtaita suomalaisia mukaan... ..siis [nauraen] "puhtaita suomalaisia", ketä

> ei puhu eestiä, siis suomenkiel-, täysin puhtaasti suomenkielisiä -- niin, kyl se tottakai Kamakkaan ilme muuttuu. Me ollaan kuitenkin hirveen pitkälle sidottu tähän kieleen mikä täällä on. Just Ingankin kautta jo pelkästään kun Inga tuli siihen al-, niinkun ensimmäisenä vierasmaalaisena. Ja sitte tietysti Eeron ja Kertin [Annukan poikaystävä, joka oli mukana Igamees-produktiossa] kautta. Se on hirveen pitkälle sidottu siihen kieleen sitten. (H/AK76N)

Sekakielisyys ja viron osuus suomen kieleen on muovautunut käytännön toiminnassa. Se, että pääpaino on suomen kielellä, selittyy tietenkin äidinkielen puhumisen vaivattomuudella ja teatterin suomalaisenemmistö pitää myös käyttökielen suomalaisvoittoisena. Kuitenkin viron kieltäkin suosivia tekijöitä on, ensimmäisenä itsestään selvästi ryhmän jäsenet, jotka eivät puhu suomea. Toiseksi ryhmään kuuluu jäseniä, joille viron oppiminen tai yleensä oleskelumaan kielen mahdollisimman kattava käyttäminen on arvo sinänsä. Heistä käyttökieli voisi olla suuremmassa määrin viroa, mutta he ymmärtävät ongelmat, joihin se johtaisi vasta Tarttoon ja Kamakkaaseen saapuneiden ja viroa osaamattomien kohdalla. Toisaalta ensimmäistä vuottaan opiskelleille esityksissä ja jossakin määrin harjoituksissa käytetty viro oli käytännön vaikeuksista huolimatta tervetullut tapa oppia uutta kieltä (esimerkiksi H/JS77M ja H/JK77N).

Suomenkielinen ryhmä "hengähdyspaikkana"

Kun oma viron taito tuntuu riittämättömältä, suomalaisvoittoinen ryhmä mahdollistaa ainakin ajoittaisen äidinkielellä toimimisen. Tällainen ryhmä on kuin suojapaikka, joka koetaan vieraaseen kulttuuriin sopeutumisessa ajoittain hyvinkin tärkeäksi. Tässä yhteydessä on huomautettava, että kulttuurieroista johtuva tarve hakeutua välillä jotakin kautta yhteyteen kotikulttuurin kanssa on luonnollinen osa ulkomailla oleskelua. Kyseessä ei siis ole mikään Tarton suomalaisopiskelijoiden tai kamakaslaisten erityispiirre. Osittain samaa funktiota täyttämään on perustettu myös esimerkiksi Viron Suomi-instituutin Tarton toimipiste, jossa suomalaisopiskelijoita varten on kirjasto, suomenkielisiä lehtiä ja suomalaisia televisio-ohjelmia satelliitin välityksellä. Yhteys omaan äidinkieleen on tärkeä. Tämä käy hyvin ilmi esimerkiksi Ninan kuvauksesta omasta alkuajastaan Tartossa ja teatteri Kamakkaassa.

> Sillon kun esityskieli oli suomi siinä ihan ekassa näytelmässä, mä sitä ajattelinkin sillon aina että ompa ihanaa että saa olla sellasessa porukassa mukana, jossa koko ajan puhutaan suomea, jossa se itsensä ilmaisu tapahtuu suomeks plus että ihmisten välillä kaikki huumori ja keskustelu ja kaikki, että se on suomeks. Koska se oli semmonen vaihe jolloin mä kärsin kauheesti siitä että mä ilmaisin itseäni täällä semmosella mustavalkealla kapulakielellä -- sillon mulla oli just se olo, et se oli se ainoo paikka jossa mä oli todella, itselleni ja muille, niinkun ihan viimeseen pisaraan asti oma itseni ilman että mun tarvii yrittää ilmaista itseäni niinkun "minä olen Niina". Joten se oli sellanen, se oli just kielellisesti ja sitte, yhteisöllisesti sellanen, missä sai olla ja missä oli hyvä olla just siks että tiesi että ei tuu väärinymmärretyks, sen takia että ei osaa ilmasta itseään oikeella kielellä. -- luulen että muillakin oli jossain määrin, tiedostetusti tai tiedostamatta niin kiva olla siellä, tehdä jotakin semmosta missä ei tarvinnu, missä sai olla.. ..omat normit päti, kaikki tajus mitä joku tarkottaa jollain, ei ollu aina sit sitä kulttuurieroa siinä välissä, estämässä jotakin ymmärtämistä. (H/NN70N)

Teatterilaisten suhde Tarttoon ja Viron kulttuuriin

Virolaistuva elämäntapa arvona

Suhtautuminen kieleen kuvaa myös laajemmin teatterilaisten suhdetta virossa toimimiseen. Haastatteluissa osa teatterilaisista ilmaisi haluaan suuntautua virolaiseen kulttuuriin enemmän juuri teatterin kielen kautta.

> Mä tykkään esittää eestiks -- se on hyvä koska me ollaan Eestissä ja, mut me ollaan oppimassa täällä myös eestin kieltä. Ja se että meiän toi ryhmä on ollu niin suomalainen, niin, niin se on mun mielestä ehkä vähän huonoki koska se vie, sillon meillä on vaan suomalaisia ystäviä ympärillä -- mä oisin sitä mieltä että meillä ois voinu olla eestiläinen ohjaajaki ehkä. (H/IT76N)

Myös seuraavista haastattelulainauksista ilmenee teatterilaisten pyrkimys sekä kielen kautta että tietoisella kotikulttuurin yhteyksistä irrottautumisella omaksua virolaista kulttuuria. Samalla he kuvaavat niitä vaikeuksia, joita uuteen kulttuuriin tutustumisessa ilmenee, ja jotka koin itsekin jokapäiväisessä elämässäni Virossa.

> Yleensäkin suhtautuminen toisiin ihmisiin on hirveen erilainen täällä kun Suomessa. Tai, sanotaanko yleensäkin länsimaissa, et monta kertaa sellaset oikeen niinkun suututtaa. Ja varsinkin ulkomaisiin suhtautuminen, -- no mä osaan kuitenkin kieltä, mä osaan kuitenkin hyvin kieltä, niin sitten tota, se suututtaa monta kertaa (nauraa), kun ruvetaan puhumaan suomea kun kuullaan että mä oon suomalainen -- mä kuitenkin osaan eestiä ja mä yritän sitä kovasti puhuu niin ne ei meinaa niinkun kuullakaan sitä että mä osaisin sitä, ja sitten ne yhtäkkiä tajuaakin, herra jumala, toi puhuukin eestiä. (H/AK76N)

> Marin kanssa me otettiin semmonen tietonen vieraantuminen, sillon kun, ensimmäisen puolen vuoden jälkeen. Koska me oltiin tultu tänne kummatkin tavallaan tutustumaan vieraaseen kulttuuriin ja ihmisiin. Ja me pyörittiin suomalaisten, norjalaisten ja jenkkien kanssa, pääasiallisesti -- tavallaan oli sit semmonen että halus -- vähän niinkun irrota tästä porukasta -- Mut ei mulla kyllä hirveesti oo eestiläisiä, koska nii, siis oikeen niinkun 'ystäviä ystäviä', tuttuja on hirveesti -- Ja sitte suomalaiset, mua häirittee kun se ne haluaa olla hirveesti keskenään. Mua häirittee se hirveesti. Koska, minkä takia me tullaan tänne sit jos me halutaan olla suomalaisten kanssa. (H/AK76N)

> Tota, mmm, ehkä mä tykkäsin virolaisista enemmän sillon kun mä tulin tänne. Mut toisaalta, mut mul on eestiläinen poikaystävä, ja ehkä mä tunnen nyt eestiläistä kulttuuria aika paljon paremmin. Toisaalt liian vähän verrattuna siihen kuinka paljon täällä on aikaa viettäny. (H/IT76N)

Edellä olevissa haastattelulainauksissa on tyypillistä myös viittaaminen virolaisten ystävien vähäisyyteen. Tässä yhteydessä on huomautettava, että myös ensin lainattu informantti seurusteli haastatteluhetkellä virolaisen miehen kanssa. Monessa haastattelussa toistuikin teema, jota voisi kuvailla huonoksi omaksitunnoksi "puutteellisesta" virolaiseen kulttuuriin perehtymisestä ja sen omaksumisesta. Informantit pahoittelivat, ettei heillä ollut tarpeeksi virolaisia ystäviä, etteivät he hallinneet maan kieltä mielestään tarpeeksi, tai että he olivat oman arvionsa mukaan liian passiivisia tutustumaan virolaiseen elämään. Huono omatunto liian vähäisitä kontakteista virolaisuuteen osoittaa, kuinka haastatellut ovat kenties liiankin hyvin sisäistäneet vaihto-opiskeluun ja yleensäkin ulkomailla oleskeluun liitetyn ideaalin, jonka mukaan vaihtoperiodin aikana "opitaan uusi kulttuuri ja saadaan uusia, erilaisia ystäviä". Ensinnäkin on mahdotonta enkulturoitua vieraaseen kulttuuriin loppujen lopuksi verrattain lyhyen ajallisen jakson aikana varsinkin, jos opiskeluala ei liity suoranaisesti kulttuurintutkimuk-

seen. Tällainen ajatus kuitenkin ilmenee enemmän tai vähemmän eksplisiittisesti mm. eri oppilaitosten tiedottamisessa. Toiseksi on kysyttävä, millainen on tällaiseen ajatusmalliin liittyvä kulttuurikäsitys? Vaihto-opiskeluesitteitä lukiessa mieleen nousee helposti epäilys, että vieraaseen kulttuurin tutustuminen mielletään nimenomaan jonkinlaisen staattisen, essentialisoituneen kulttuurin oppimiseksi (vrt. esim. Manninen 1994, 40, Anttonen 1999, 206). Vaihto-opiskelun mainonnan kulttuurikäsitteen analysointi olisi tutkimuksen arvoinen asia. On syytä korostaa, että dynaamisen ja prosessuaalisen kulttuurikäsityksen kautta tarkasteltuna vaihto-opiskelun arvo piileekin enemmän juuri toiseuden kokemisessa ja kohtaamistilanteesta aiheutuvassa "selviämisen" tunteessa. Osana tätä on tietenkin myös omasta kulttuurista poikkeaviin ilmiöihin perehtyminen. Vieraassa maassa toimimiseen liittyy joka tapauksessa kulttuurishokki prosessin eri vaiheineen, joten uuteen kulttuurin tutustumisen täytyisi olla pakotonta ja yksilön henkilökohtaisista tuntemuksista ohjautuvaa, ilman ennakkomainonnalla ja -informaatiolla luotuja paineita.

Kyllästyminen Tarton mahdollisuuksiin

Joillekin kamakaslaisille Tarton kaupunki ei enää tuntunut tarjoavan tarpeeksi haasteita. He olivat opiskelleet kaupungissa pidempään kuin vuoden, ja yhteistä heille oli realistisen tuntuinen käsitys maasta hyvine ja huonoine puolineen. Virolaisen kulttuurin yleispiirteet olivat heille tuttuja. He myös tiedostivat oman elämäntilanteensa ja persoonallisten arvostustensa vaikutuksen arvioihinsa virolaisesta kulttuurista. Tunne, ettei Tarton kaupungissa ollut enää uutta nähtävää, oli ainakin osaltaan vaikuttamassa siihen, että he olivat suunnittelemassa muuttoa takaisin Suomeen tai yleensä jonnekin pois Virosta.

> Kaupunkihan on kiva mutta sitte ihmisiin, niin, kyllä mä jotenkin koen sen verran vieraaksi eestiläisen kulttuurin että ei mulla oo semmosta halua ymmärtää kauheesti.. ..eestiläisiä, tai tulla itse ymmärretyksi. Johtuu ehkä siitäkin että kun on jo kuitenkin sitte kakskytseittemän, ei oo kuit-, ei oo suinkaan niinkun ensimmäinen vieras kulttuuri missä on, et se ei oo niin innostavaa se kahden kulttuurin törmäys ja erilaisuuksien ja samankaltaisuuksien huomaaminen, et se on tehny jo niinkun muissa maissa aikasemmin. Niin vähän on kyllä jääny ükskõigseks [vi. 'yhdentekeväk-

si'], että sekin vaikuttaa siihen, että mä en edes yrittäny aktiivisesti tehdä täällä mitään eestiläistä ystävätuttavapiiriä, vaan ihan täysin se et ne tulee itsestään jos tulee. Mutta jos jää tulematta niin sit saa jäädä. Ja joka johtuu ehkä just siitä että sillon alkuun mä, ainakin mä koin että mä en tienny mistä mä oisin eestiläisten tuttujen kanssa puhunut. Et siin on, oli ainakin sillon vielä niin hirveen suuri ero... Se on vähän vähenemään päin, niistä on tullu nyt ulospäinsuuntautuneempia, tai sanotaan ne uudet sukupolvet, jotka tulee tonne yliopistoon. (H/NN70N)

Opiskelupaikka, halu tutustua Tarton kaupunkiin, josta oli kuultu ennalta myönteisiä arvioita, tai kiinnostus virolaiseen kulttuuriin olivat teatterilaisia Tarttoon vetäneitä tekijöitä. Myös sattuma ja seikkailunhalu vaikuttivat joidenkin kohdalla. Mutta vähitellen nimenomaan toiminta Kamakkaassa oli muodostunut joillekin keskeiseksi syyksi pysyä edelleen Tartossa ja sen yliopistossa. Opiskelu, Tarton kaupunki ja laajemmin virolainen kulttuuri sekä Kamakas muodostivat yhdessä teatterilaisten ulkomailla oleskelun kokemuksen, jossa jokainen osatekijä vaikutti toisiinsa. Jos esimerkiksi opiskelumotivaatio oli hukassa, se vaikutti kaikkeen muuhunkin. Niko pohti tätä asiaa haastattelussa toukokuussa 1998 tietäen, että oli muuttamassa kesällä takaisin Suomeen.

Tartto on kaupunkina mun mielestä aika viehättävä, tää on aika, mä tykkään olla täällä. Mut toisaalta nyt mulla on myöskin, alkanu niinkun, tai nyt on, no siis opiskelu ei motivoi mua yhtään. -- Yhtäläisesti kun on kyllästynyt vähän koko kaupunkiin niin, vaikka tää on, Tartolla ittellään ois paljon tarjottavaa, niin sitä ei niinkun, ei enää kiinnosta ottaa selville. Ei enää kauheesti kiinnosta mennä jonnekin kattoon jotain Tähtveree [yksi Tarton kaupunginosa]. Kun sen tietää suunnilleen kuitenkin mitä se voi olla, vaikkei se välttämättä oiskaan. Yhtäläisesti niin, ei kiinnosta mennä jollekin luennolle mikä vois olla ihan mielenkiintoinen. Ei, ei sitä kuitenkaan niinkun, sen tietää suunnilleen mitä siellä vois olla. Niin ehkä se sitten pätee Kamakkaaseenkin, ettei kiinnostakaan niin kauheesti nyt sit, tai ei kiinnostais niin hirveesti tehdä jotain, kun sen tietää suunnilleen mitä se voi olla. -- Se on väärä asenne, toihan, toi on tappava asenne jos tehdään teatteria. (H/NT75M)

Tartto on semmonen kahen, kolmen vuoden paikka, sitten on niinkun, henkilökohtaisesti puhuen, imetty tyhjiin siis maa, kaupunki, kaikki tämmöset näin, -- se ei tarjoo niinkun kauheesti mitään. Nyt enää sit kun on kaikki ne, kieli on niinkun opittu ja kaikki -- ne on niinkun nähty jo ajat sitten. Et nyt vois niinkun ottaa repun selkään ihan ja... (H/PS71M)

Teatterin tekemisen tyylit

> Kun mä oon täällä, kaipaan suomalaista luonteenlaatua, niin sen kaipauksen on kyllä aika hyvin saanu sitte [täytettyä] tässä Kamakkaan touhussa, jossa toimitaan sellaisilla periaatteilla ja semmoselle, sen laatuisella energialla mikä on niinkun suomalaiselle luonteelle ominaista verrattuna eestiläiseen niin.. En, en osaa kuvitella näin paljon aikaa vievää harrastusta, niin että mun ois pitäny oma menttaliteettini ja eestiläisten menttaliteetti sovittaa yhteen. -- Korostuu kyllä näköjään paljon se että mulle on ollu tärkeetä se että mä saan olla suomalaisessa ryhmässä. (H/NN70N)

Teatterin tekemisen kulttuurisidonnainen tyyli on kielinäkökulmaakin haastavampi tulkinnan kohde. Kamakaslaiset puhuvat suomalaisesta ja virolaisesta teatterityylistä, ja katsovat edustavansa ensiksi mainittua. Esimerkiksi tuottajana ja näytäntökauden 1996-97 ohjaajana toiminut Petteri pitää yhtenä hänelle henkilökohtaisesti tärkeänä Kamakkaassa toimimisen merkityksenä sitä, että on saanut tuotua Tarttoon "suomalaista tyyliä tehdä teatteria, ja että se on otettu niin hyvin vastaan." (H/PS71M) Samalla jää vaikutelma, että teatterityylien erot rinnastetaan analogisesti koko suomalaiseen ja virolaiseen kulttuuriin. Tällöin tapa, jolla kamakkaslaiset tekevät teatteria on heille tapa toimia suomalaisesti, kenties myös keino tutkia suomalaisen kulttuurin heille keskeistä sisältöä. Teatterista on tullut tavallaan suomalaisuuden symboli. Kuitenkin se, mikä on kamakaslaisten käsittämä suomalaisen teatterin tekemisen tyylin sisältö, on vaikea asia määriteltäväksi.

Palatessamme laivalla Helsingistä Tallinnaan Kamakkaan tekemältä Suomen näytelmäkiertueelta keskustelin Annukan kanssa paljon hänen näkemyksistään suomalaisen ja virolaisen teatterin tekemisen eroista. Tämän keskustelun pohjalta osasin painottaa asiaa myös hänen varsinaisessa haastattelussaan (KPK070598). Annukka oli harrastanut teatteria Suomessa useita vuosia, ja niinpä hän ryhtyi etsimään aktiivista harrastajateatteriryhmää, johon liittyä tultuaan Tarttoon syksyllä 1996. Pian hän löysikin sekä virolaisen Draamastudion että Petterin ilmoituksen, jossa haettiin asiasta kiinnostuneita[1] uuteen perustettavaan teatteriryhmään. Annukan kertomus ja tulkinta kokemuk-

[1] Annukan kertoman mukaan ilmoituksessa haettiin nimenomaan suomalaisia kiinnostuneita.

sistaan samanaikaisesta (joskin lyhyehköstä) osallistumisesta sekä virolaisen että suomalaisen teatterin toimintaan kertoo laajemminkin kamakaslaisten käsityksistä kahdesta erilaisesta teatterikulttuurista.

> Ehkä pari viikkoa mä kävin kummassakin, siis eestiläisessä sitten suomalaisessa teatterissa, ja no, minusta tuntu vaan että Kamakkaan toiminta oli paljon fiksumpaa kun sen eestiläisen, Draamastuudion, ja sit mä jätin sen pois. Et mä en tykänny ihmisistä Draamastudiossa hirveesti, tai siis, no ehkä mä en osannu kieltäkään, hirveesti, mut ei se nyt ollu sekään este. Vaan yleensäkin se tekotapa oli paljon erilainen, Kamakasessa se kiinnosti mua enemmän. Niil oli heti selkee suunnitelma et mitä tehdään, kuinka tehdään, et tuolla Draamastuudiossa oltiin vaan niinkun seittemästä puoleenyöhön, kaks kertaa viikossa, ja tehtiin -- joka kerta samat harjotteet. Ei mitään uutta, mä kyllästyin siihen sitten. -- Kamakkas oli alusta lähtien, se oli semmonen niinkun tiivishenkinen homma, et kun ajattelee just Draamastuudion ihmiset niin, Eeron lisäks niin oikeestaan kukaan, no jotkut tervehtii, mut hirveen harvoin jäi juttelemaan.. Ja sit semmoset kenen kanssa mä olin sillon hyviä, niinkun, silleen tavallaan jutteli ja kenen kanssa tuli toimeen niin ei ees tunne enää nykysin. Että mä en koskaan kuvittelisi et Kamakkases olis sillä tavalla. Jos sä oot Kamakkases ollu, niin sä oot ollu Kamakkases ja sä pysyt sellasena aina. -- ..niin ja se ohjaaja oli vähän sil, kuitenkin erilainen kuin Petteri, et se oli niinkun ohjaaja, et Petterihän on yks meistä. Mut se oli niinkun tavallaan ohjaaja. Et kylhän se yritti olla niille samanlainen, mut se jotenkin vaan, se ilmapiiri oli ihan erilainen. (H/AK76N)

Annukan tulkintaan vaikuttaa tietenkin hänen haastattelun aikoihin puolitoistavuotinen mukanaolonsa Kamakkaassa. Mikäli hän olisi ollut mukana virolaisen Draamastuudiossa yhtä kauan, hänen arvionsa sen toiminnasta olisi oletettavasti jossakin määrin erilainen. Kuitenkin Annukan luonnehdinta virolaisen teatterin toiminnasta vastaa niitä mielipiteitä, joita kuulin muilta kamakaslaisilta. Toinen tärkeä teatterikulttuurien ero on Annukan mukaan tekemisen avoimuus:

> Teatterissa sun pitää pystyy luottamaan toiseen hirveen syvästi. -- Se siinä on ollukki yks asia minkä takia mua teatteri on kiehtonu aina. Suomalainen teatteri, mun mielestä eestiläisessä teatterissa ei oo sitä. Et suomalaisessa teatterissa pystyt luottamaan toiseen ihmiseen ja pystyt oleen avoin ja suora. Ja kukaan ei loukkaannu sulle siitä, koska et sä tarkota pahaa kuitenkaan, vaan sä tarkotat hyvää vaan sille esitykselle. (H/AK76N)

Petteri kritisoi tarttolaista teatteritoimintaa tavoitteellisuuden puutteesta. Seuraava asiaan liittyvä haastattelulainaus liittyy Petterin tulevaisuuspohdintoihin. Katkelmassa hän kertoo suunnitelmistaan avustaa harrastajateatteritoiminnan jatkamista Tartossa lähtönsä jälkeen syyslukukaudella 1998:

> Mä tuun tonne ens syksynä laittamaan hallituksen kokoon silleen et se, et se toimii niinkun tää on nyt toiminu. -- Mutta luultavasti se menee niin että ens syksynäkin sitte kutsutaan kokoon taas jollakin lehti-, tai tommosella ilmotuksella tuolla, porukkaa ja sit algatedaan [vir. 'aloitetaan'] se siitä, ettei se vielä niinkun, ülikooli [vir. 'yliopisto'] ei oo, mä en usko sitä et ne on niinkun, tota tota, võimelisia [vir. 'pystyviä'] tekemään mitään sellasta, vielä niinkun. -- Ettei se sitte oo sellasta "prhrll", ja luetaan jotain Stanislavskin kirjoja ja tehään etendus [vir. 'esitys'] kahes-, kerran kahessa vuodessa, esitetään kahesti. (H/PS71M)

Myös Mikon maininta tutustumisestaan virolaisten ammattiteattereiden tyyliin on samoilla linjoilla amatööritoiminnan kritiikin kanssa:

> Oikeestaan nyt vasta tänä vuonna vähän enemmän teatterissa. Ja no, nytten, vähän kyllä petyin, tässä keväällä kävin useemman teatterikappaleen kattomassa sekä täällä että Tallinnassa. No oli ne vähän kyllä kankeita. (H/MP74M)

Tiivistetysti suomalaisessa ja virolaisessa tavassa tehdä teatteria nähtiin eroja energian määrässä ja yleensä mentaliteeteissa, jota luonnehdittiin suomalaisten osalta tiivishenkisyytenä, avoimuutena ja luottamuksena sekä toisaalta virolaisten kohdalla tavoitteiden puutteena ja kankeutena. Mielestäni on silti vähemmän tärkeää analysoida, mitä piirteitä kahden maan teatteritraditioihin yhdistetään. Sen sijaan olennaista on huomioida, että tekemisen tapojen erot ovat mukana, kun teatterilaiset luovat ryhmä- ja mahdollisesti myös yksilötason identiteettiään. Teatterin tekemisen kulttuurisidonnainen tyyli on osa teatterilaisten itsemäärittelyä.

Kiertue Suomessa - toiminta ryhmäidentiteetin osana

Kuva 3

Rekvisiitan pakkaustalkoot Tartossa ennen Suomen kiertuetta. Pienessä harrastajateatterissa periaatteessa kaikki tekevät kaikkea, eikä toiminta yleensä rajoitu kenelläkään pelkkään harjoitteluun ja esityksissä näyttelemiseen.

Kamakas teki esityskiertueen Suomeen "Väike Elgasta" suomennetun "Pikku Elga" - näytelmän kanssa toukokuussa 1998. Olin kiertueella mukana sekä havainnoimassa että avustamassa ryhmää. Kiertuetta voi pitää yhtenä teatteriryhmän historian huipennuksena. Niin sen ainakin mielsivät ryhmässä alusta alkaen mukana olleet jäsenet. Koska viiden päivän ajan koko teatteriryhmän oleminen keskittyi vain mahdollisimman hyvien esitysten tekemiseen, sitä voidaan pitää myös poikkeuksellisena kokemuksena modernissa yhteiskunnassa. Yleensähän länsimaisessa nykykulttuurissa ihminen ei voi juuri missään tilanteessa unohtaa täysin elämänsä muita asioita, opiskelua, työtä, normaaleja sosiaalisia suhteita jonkin yhden tietyn asian hyväksi. Elämäntapa perustuu huomion jakamiseen moniin asioihin lähes samanaikaisesti. Teatterikiertue merkitsi ryhmälle hyvin intensiivistä ja jatkuvaa toimintaa yhden tavoitteen hyväksi. Samalla kiertueessa tiivistyi yksi teatteriryhmän identiteetin tärkeä osa, ryhmän yhteinen toiminta.

Pikku Elgan kiertue alkoi osaltani lauantaina 2.5., jolloin matkustin muutaman kamakaslaisen kanssa bussilla ja laivalla Tartosta Helsinkiin. Osa ryhmästä oli matkannut Suomeen jo edellisenä päivänä mukanaan pääosa lavasteista. Helsingistä jatkoimme ensimmäiseen esityspaikkaamme Salon teatterille käyttöömme vuokratulla bussilla. Matkan aikana pistin merkille, että jotkin teatterilaisista ilmaisivat väsymystään koko näytelmään. Esimerkiksi Jenni uhkasi, että jos Elgasta sovitaan kyseisen toukokuun kahdennentoista päivän esityksen jälkeen uusia näytöksiä, hän heittää pillit pussiin. Takana olikin iso määrä Elgan harjoituksia ja esityksiä Tartossa sekä esityksen suomenkielisen version treenausta.

Osa porukasta oli liittynyt mukaan Helsingistä, osa oli matkannut Saloon omilla kyydeillään. Teatterilla oli lavastus jo pääosin pystytetty, joten ryhmä ehti tekemään viimeisen läpimenon eli koko näytelmän mittaisen, periaatteessa keskeytymättömän harjoituksen ennen siirtymistämme majoitukseen käyttöömme saamaamme tyhjään kerrostaloasuntoon. Ensimmäinen kiertueyö oli luvattu vapaaksi siten, että lähiseudulla asuvat muutamat teatterilaiset saivat yöpyä perheidensä luona. Muuten voimassa oli "läsnäolopakko", josta Petteri oli puhunut jo kiertueen suunnitteluvaiheessa, ja josta ryhmä oli keskenään sopinut. Yhdessäolo myös arkiaskareissa tiedostettiin siis tavaksi vaalia ryhmän yhtenäisyyttä niin fyysisesti kuin henkisestikin vaativalla kiertueella. Seuraavana aamuna kirjatessani vaikutelmiani kiertueen alkuvaiheesta kenttäpäiväkirjaani kiinnitin huomiota mukanamme olevan Teemu Makkosen rooliin. Hän oli lupautunut avustamaan kiertueella samaan tyyliin kuin minäkin, mutta vaikka hän olikin ollut Kamakkaan näyttelijänä lukuvuonna 96-97, hän vaikutti nyt kiertueen alkaessa jossakin määrin ulkopuoliselle. Yhtenä tärkeänä syynä ovat tietenkin Kamakkaan uudet, syksyllä 1997 mukaan tulleet jäsenet, joita Teemu ei tuntenut kovin hyvin. Heillä ei ollut yhteistä näyttelemisen historiaa. Lisäksi Teemulla oli meneillään kiireinen opintojen lopettamisvaihe, joka mahdollisesti vei ajatuksia kiertueen ulkopuolelle. (KPK020598, KPK030598)

Sunnuntaina 3.5. koitti Pikku Elgan Suomen ensi-ilta. Päivän kaksi esitystä menivät hyvin, ja ensimmäistä esitystä oli katsomassa joitakin teatterilaisten tuttavia ja perhei-

tä, jotka kävivät kiittämässä ja tervehtimässä kamakaslaisia. Esitysten jälkeen tunnelma oli rauhallinen, tyytyväinen ja väsynyt. Aiemmin Tartossa oli ollut useaan otteeseen keskustelua sekä esityskielen vaihtamisen että outojen esityspaikkojen mahdollisesti aiheuttamista ongelmista. Kielikömmähdyksiä ei kuitenkaan sattunut ja Salon teatterin "oikea" katsomo, valaistus- ja äänijärjestelmä sekä pukuhuoneet tuntuivat vain lisäävän esitysintoa, olihan Kamakas tottunut toimimaan varsin alkeellisissa ja hankalissa tiloissa Tartossa. Esitysten onnistuttua ryhmä tuntui luottavaiselta myös loppukiertueen suhteen. (KPK030598)

Kuva 4

Teatteri Kamakkaan Pikku Elga -näytelmän ryhmä Salon teatterilla.

Maanantai 4.5. alkoi vauhdilla sillä päivälle oli järjestetty neljä esitystä. Kyseessä olivat koululaisille tilatut melko täydet esitykset, joista toisen esityksen 145 katsojaa oli Elgan yleisöennätys. Neljän näytöksen läpivieminen oli askarruttanut porukkaa etukäteen. Jälkeenpäin ryhmä vaikutti niihin tyytyväisiltä ja lisäksi mieltä lämmitti Salon teatterin edustajalta saatu lähes puhtaasti positiivinen palaute.

Jälleen kerran myös ilmeni kuinka näyttelijäryhmän jälkiarvioinnit oman esityksen onnistumisesta muodostuvat varsin kollektiivisesti: näyttelijät näet arvioivat päivän toisen näytöksen jälkeen sen ensimmäistä paremmaksi, kun taas tuottajan ja kasvavassa määrin myös apuohjaajan roolin omaksunut Petteri oli päinvastaista mieltä (Elgan alkuperäinen ohjaaja Riitta Mänty ei ollut mukana kiertueella). Tämä kollektiivisen mielipiteen muodostaminen aloitetaan yleensä heti, kun esitys on ohi, ja näin näyttelijöille on muodostunut mielipiteitten yleiskuva jo ennen, kuin ohjaaja tai hänen sijaisensa ehtii kommentoimaan suorituksia. Näyttelijöiden yleisökontakti lavalla ja sen kautta saatu mielikuva esityksen onnistumisesta on yksi tärkeä arviointiperusta, toinen on esityksen onnistuminen ilman selviä kommelluksia. Lisäksi arviointeihin vaikuttaa esityksen yleisen tunnelman ohella kunkin näyttelijän oma henkilökohtainen tunne onnistumisestaan tai epäonnistumisestaan. Esitysten jälkiarviointi on merkittävä ryhmää yhdistävä tekijä, jossa pyrkimyksenä tuntuu yleensä olevan toisten näyttelijäkumppaneiden suoritusten kehuminen, ja johon liittyy usein oman suorituksen kritisointi. Tämä taas aiheuttaa kehujen kohteena olevissa vastavuoroista tarvetta esittää positiivista palautetta takaisin alkuperäiselle kehujalle. Tämä positiivisten kehujen rituaali voi sisältää myös tarvittavaa kritiikkiä epäsuorasti siten, että jonkun epäonnistunutta suoritusta ei kommentoida. Toki suoria parannusehdotuksiakin esitetään, erityisesti, jos ne liittyvät suoraan johonkin kritisoijan ja kritisoitavan yhteiseen kohtaukseen näyttämöllä. Oikeus kaikkein suorimman kritiikin esittämiseen tunnutaan yleisesti kuitenkin varattavan ohjaajalle tai hänen sijaiselleen, jonka statusta esimerkiksi Petterin asema kiertueella vastasi. Tämä esitysten jälkiarviointeihin liittyvän kulttuurisen mallin kuvaus koskee varsinaisesti vain teatteri Kamakasta havainnointijaksoni aikana. Olen kuitenkin havainnut saman ilmiön myös myöhemmissä kontakteissani harrastajateattereihin. Varsinkaan ammattiteattereiden osalta en voi esittää asiasta mitään yleistyksiä, mutta harrastajateattereille ryhmän yhtenäisyys on niin keskeinen arvo, että edellä kuvattu kollektiivinen tapa reflektoida esityksiä on ilmeisesti yksi yleisistä ja tärkeistä tavoista luoda yhteisöllisyyttä.

Iltapäivällä Teemu ja Eero pyysivät minua mukaansa kävelylle Salon kaupungin keskustaan esiintymisvaatteet yllä. Kyseessä olivat talonpoikaista vanhaa tyyliä mukaile-

vat kostyymit lierihattuineen, mustine housuineen ja pitkine saappaineen. Herätimme asuissamme pienoista huomiota lähes helteisessä Salossa. Episodin hauskuus oli nimenomaan vanhahtavien asujemme sekä niiden innoittaman murteellisen puhetyylimme kontrasti nykyaikaisessa Salossa. Kävelyretkemme huipentui Salon rautatieasemalla, jossa Juhani Ahon tunnelmissa riisuimme kuumat nahkasaappaamme ja jäimme odottelemaan modernin maailman ihmettä, Pendolino-junaa. (KPK040598) Tällaiset pienetkin humoristiset episodit teatterin toiminnassa voidaan ymmärtää tavaksi luoda ryhmähenkeä ja siten erottautua muista. Ne ovat tärkeä osa kollektiivista identiteettiä symbolien, arvojen, ja myyttien ohella. Kyse on niistä "tilanteista, joiden jäsentämiseen identiteetin kulttuurisia merkitysmalleja sovelletaan" (Kaunismaa 1997b, 40-41). Soveltamisen ohella kyse on myös kulttuuristen merkitysmallien uudentamisesta ja uudelleentulkinnasta.

Mihail Bahtin on kuvannut keskiajan ja renessanssin naurukulttuuria tulkitsevassa klassikkotutkimuksessaan tuon ajan teatteria:

> Näyttelijäyhteisö muodostaa vastakohdan kaikelle muulle järjestäytyneelle ja vakiintuneelle maailmalle; se on puolittain reaalinen, puolittain utooppinen maailma, joka on tietyssä määrin irrallaan yleisistä elämänoloista ja sitoumuksista ja jolla on tietyntasoiset karnevaalioikeudet ja -vapaudet -- Teatterimaailman karnevalistis-utooppinen lumous pätee itse asiassa myös nykyisin. (Bahtin 1995, 96.)

Suora rinnastus nykypäivän kiertueella olevan harrastajateatterin ja keskiaikaisen näyttelijäseurueen välillä ei tietenkään ole mahdollinen, mutta jotakin yhteistä ilmiöissä voidaan tunnistaa. Nykypäivänkin harrastajateatterissa voi nähdä häivähdyksen valtakulttuurin arvoista erottumista, halua tuoda julki teatteriryhmän omia arvoja, leikkiä, vapautta, fantasiaa ja ehkäpä talousrationaalisen arkikulttuurin kritiikkiäkin.

Kuva 5

Eero ja Teemu odottelemassa Pendolinoa asemalaiturilla.

Maanantain näytösten ja lavasteiden purkamisen jälkeen teatteriseurueemme nousi vuokrabussiin ja ajo Joutsaan alkoi. Perille esiintymispaikalle saavuimme yöllä kello yhden tietämillä. Kyseessä oli vanha nuorisoseuran talo, jota ei oltu suunniteltu varsinaiseen teatterikäyttöön. Niinpä lavastuksen pystyttäminen olikin odotettua isompi urakka. Pystyttämiseen valittiin Kamakkaasta ne, jotka eivät olleet näytelmässä fyysisesti vaativimmissa osissa. Petteri, Mikko, Inga, Teemu ja minä teimme lavastusta aamukahdeksaan saakka, ja väsymyksen vuoksi mielialamme ei ollut paras mahdollinen. Koska ensimmäinen esitys alkoi jo yhdeltätoista aamupäivällä, jätimme yöunet kokonaan välin ja aloimme keskittyä päivän näytöksiin. Muut teatterilaiset saapuivat paikalle yhdeksän jälkeen, ja heidän kehunsa lavastuksen onnistumisesta lämmittivät mieltämme.

Kuva 6

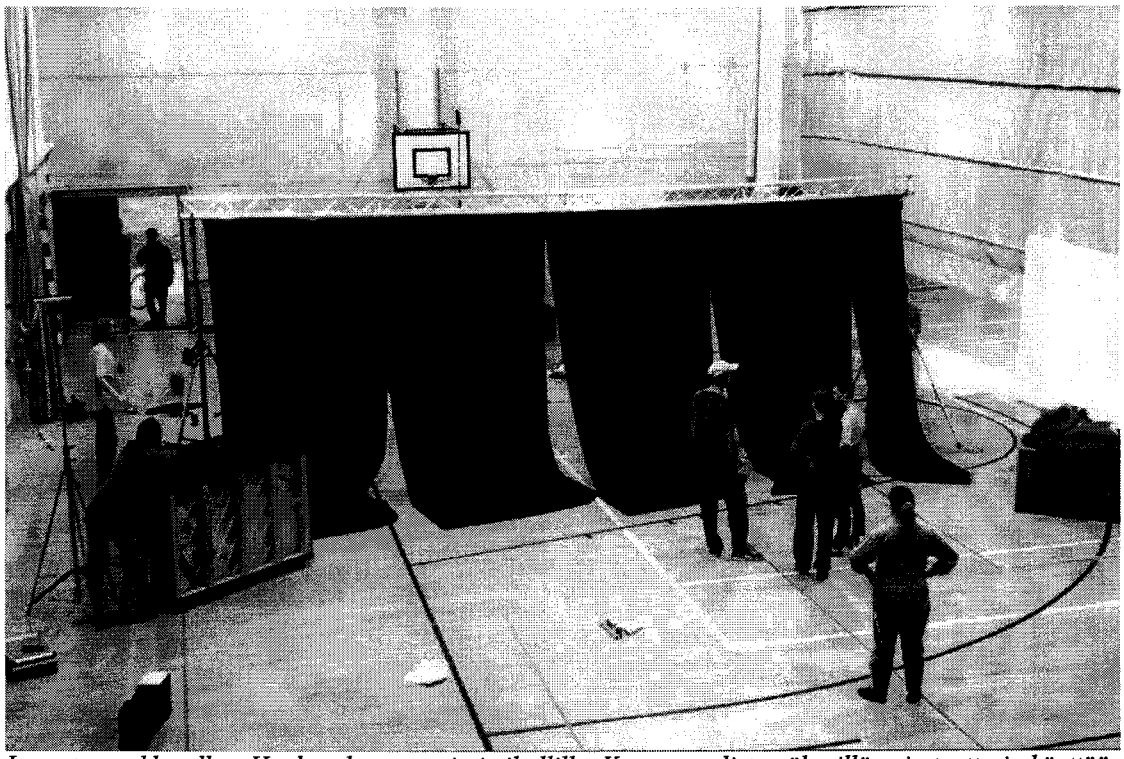
Petteri selittää Joutsan lavastusratkaisuja ja niiden vaikutuksia näyttelijöiden liikkumiseen esityksen aikana majoituspaikalta saapuneille kamakaslaisille.

Päivän näytökset menivät jälleen hyvin ensimmäisen näytöksen väsymyksestä johtuneita pikku kommelluksia lukuun ottamatta. Purimme lavastuksen nopeasti ehtiäksemme ajoissa seuraavaan esiintymispaikkaan Hankasalmelle. Taas osa ryhmästä jäi yöpymään ja lepäämään uuteen majapaikkaan siksi aikaa, kun loppuosa ryhmästä pystytti lavastuksen. Yöpymispaikan pihassa selvisi, että halukkaita lavasteiden pystyttäjiä oli vähän. Edellisyön pystytysporukka tiesi homman raskauden ja muutkin olivat väsyneitä. Monet kamakaslaiset empivät pitkään velvollisuudentuntonsa ja väsymystilansa välillä. Lopulta lavasteryhmäksi muodostui Petteri ja Mikko (jotka tunsivat valaistussysteemin), Inga ja Teemu, Inka, Niko, Eero, Jani, bussinkuljettajamme Ari ja minä.

Hankasalmella esiintymispaikaksemme varattu monitoimihalli näytti ensi silmäyksellä valtavan suurelta ja kolkolta. Tunnelmaltaan intiimin lastensadun esittäminen moisessa paikassa tuntui niin ylivoimaiselta, että pohdimme vakavasti esiintymisestä kieltäytymistä. Hankasalmella asioita järjestellyt paikallinen kulttuurisihteeri tuli paikalle hie-

man myöhemmin, jolloin selvisi, että saisimme käyttöömme telineitä ja muuta tarpeistoa, jolla voisimme jakaa hallista esitykseemme sopivan tilan. Kulttuurisihteerin ja hänen paikalle hankkimien paikallisten avustajien voimin saimme lavastuksen lopulta hyvään kuntoon. Aikaa operaatio vaati yli kymmeneltä ihmiseltä neljä ja puoli tuntia. Nukkumaan ehdimme puolen yön jälkeen. Matkalla majoituspaikalle porukka valitteli Hankasalmen huonoja etukäteisjärjestelyjä, mutta läpi kuulsi tyytyväisyys jonkinlaisesta työvoitosta. (KPK050598)

Kuva 7



Lavastusurakka alkaa Hankasalmen monitoimihallilla. Kuvassa salista näkyvillä vain teatterin käyttöön jaettu kolmannes.

Keskiviikkona 6.5. ensimmäinen esitys oli alkoi jo 9.30. Päivänäytösten yleisönä oli lastentarharyhmiä, joiden hyvä esityksiin eläytyminen nosti kamakaslaistenkin esiintymistunnelmaa. Esitykset menivät koko ryhmän mielestä todella hyvin. Toisen esityksen jälkeen sattui episodi, jossa koin ainoan kerran roolini toisaalta tutkijana ja toisaalta teatteriryhmäläisenä ristiriitaiseksi. Koko tilanne alkoi siitä, että Petteri muistutti ryhmää tulevasta Elgan vironkielisestä tilausesityksestä Tartossa melko pian Suomen kiertueen jälkeen. Asiasta oli sovittu aikoja sitten, ja moni oli unohtanut koko asian ja

järjestänyt mm. opintojaan juuri esityksen ajalle. Jotkut myös väittivät, etteivät olleet aiemmin edes kuulleet koko asiasta. Keskellä raskasta kiertuetta osa ryhmästä kallistui sille kannalle, että tilausesitys tulisi peruuttaa, sillä heillä oli tunne etteivät he enää jaksaisi harjoitella näytelmää uudestaan viron kielellä juuri, kun luulivat sen esitysten päättyvän. Samalla he kuitenkin painottivat näyttelevänsä menossa olevan kiertueen mielihyvin loppuun saakka. Osalle ryhmää taas lupaus oli lupaus. Esitys haluttiin väsymyksestä huolimatta järjestää. Muutamat perustelivat vastakkaista ratkaisua, eli esittämisen perumista sillä, ettei huonolla asenteella kannattaisi lähteä näyttelemään mitään, koska se näkyisi heti esityksen laadussa. Asian ratkaisua ei voinut lykätä kiertueen jälkeen, sillä esityksen tilanneelle ryhmälle olisi annettava aikaa korvaavan ohjelman järjestämiseen Tarton vierailulle.

Ristiriita oli siis pelkistäen ensinnäkin se, voisiko annetun lupauksen esityksestä perua tarpeeksi painavilla syillä, ja toiseksi se, olivatko juuri esille nostetut syyt tällaisia. Tämän keskustelun aikana koin olevani eri asemassa kuin muut ryhmäläiset, mikä ilmenee myös kenttäpäiväkirjassani:

> Kun jossakin vaiheessa penättiin kaikkien omaa mielipidettä asiaan, esitin minäkin kantani, vaikka minulla oli se ongelma etten tavallaan kuulu Elgan esiintymiskokoonpanoon. Lisäksi en ole tavallinen opiskelija, jolla on opiskelukiireensä (varsinkin näin loppulukukaudesta), vaan tavallaan kenttätyöhön syventyvä ja siihen aikansa pyhittävä tutkija. Sanoin näkökulmakseni sen, että esitys pitäisi tehdä. Lupasin auttaa lavasteiden pystytyksessä niin paljon kuin voin, samoin muissa käytännön asioissa. (KPK060598)

Asiaa puitiin pitkään. Joku ehdotti äänestämistä, mutta ajatus hylättiin lähinnä Petterin ja Nikon taholta. Heidän mielestään asian olisi selvittävä keskustelemalla siitä tarpeeksi pitkään niin, että jokainen lopulta sitoutuisi päätöksen taakse eikä tuntisi jääneensä vähemmistöön. Tällainen yhteispäätöksen etsiminen neuvottelemalla olisi tietenkin ollut ryhmän hengen kannalta paras ratkaisu, mitä Petteri ja Niko kenties pitkän harrastajateatterikokemuksensa ansiosta pitivät tärkeänä. (KPK060598)

Keskustelun keskeytti ennakkoon tilattu kahvitarjoilu. Keskustelu jatkui pöydässä,

mutta uusia argumentteja ei tullut esille. Ainoa päätös oli se, että jokainen miettisi asiaa, jotta se voitaisiin ratkaista myöhemmin iltapäivällä. Kahvin jälkeisellä vapaalla ajalla kukin ryhmäläisistä hoiti omia asioitaan Hankasalmen keskustassa. Yhteisen ruokailun jälkeen jo varsin väsynyt ryhmä palasi monitoimitalolle kiertueen viimeistä esitystä varten. Siellä kaikkia vaivannut ongelma sai lopulta ratkaisun Petterin ilmoittaessa, ettei Elgaa yksinkertaisesti kannattaisi esittää Tartossa huonolla asenteella eli esitys peruttaisiin. Päätös ei siis lopulta ollut lainkaan demokraattinen, mutta se otettiin vastaan ilman vastaväitteitä. Petteri teki ratkaisunsa ilmeisesti tuottajan roolissa päätyen siihen, ettei voisi ottaa esityksen puolivillaisuuden riskiä. Ilmeisesti jokainen oli tässä vaiheessa liian väsynyt jatkamaan kiistaa. Myös kiertueen viimeinen esitys lähestyi, ja ongelma haluttiin ratkaista ennen sitä. Niinpä Petterin päätöksen aiheuttama reaktio oli monien osalta vaimea helpottunut huokaus. Mitään suurta riemua se ei tuntunut kellekään tuottavan, ilmeisesti jokainen tunsi asian ristiriitaisuuden hyvinkin syvästi. (KPK060598)

Kun ryhmää vaivanneessa ongelmassa oli päästy ratkaisuun, valmistautuminen kiertueen viimeiseen esitykseen saattoi alkaa. Teatteritraditioon kuuluu tapa tehdä kanssanäyttelijöille kaikenlaisia piloja juuri näytelmän viimeisessä esityksessä. Ideana on järjestää yllätys lavalla esiintymässä olevalle näyttelijälle niin, että hän huomaa sen, kun yleisö taas ei. Onnistuneessa tapauksessa näyttelijä huomaa pilan, ja hän onnistuu vaivoin salaamaan hämmennyksensä tai huvittuneisuutensa yleisöltä. Kaiken olisi kuitenkin tapahduttava niin, ettei näytelmän kulku häiriinny. Niinpä Hankasalmen ja kiertueen viimeisessä esityksessä mm. näytelmän päähahmon Pikku Elgan kankaiselle lelusammakolle oli piirretty Elgan roolia esittävän Katskun tietämättä karrikoidut kasvonpiirteet. Saniaismaiseen Sananjalka-satuhahmoon oli sidottu vihreä hammasharja ja näytelmän alkukohtauksen hääväen juhlajuoma, joka oli tavallisesti puhdasta vettä, sisälsikin erittäin vahvaa makeutusainetta. Näistä pilojen kohteena olleille täydellisinä yllätyksinä tulleista yllätyksistä huolimatta esitys sujui jouheasti. Yleisön poistuttua kamakkaslaiset olivat riemukkaassa mielentilassa kertaillen esityksen aikana näkemiään ja kokemiaan kolttosia sekä niiden aiheuttamia reaktioita toisissa näyttelijöissä. (KPK060598)

Viimeisessä esityksessä tapahtuva pilailu merkitsee näyttelijäryhmälle yhden produktion päätöstä. Kyseessä on viimeinen tilaisuus nauttia näyttelemistilanteesta. Kun jo monta kertaa esitetty näytelmä osataan viedä läpi melkoisella varmuudella yllätyksienkin sattuessa, uskaltaudutaan kokeilemaan näyttelijäkavereiden reaktioita piloihin. Yksi näytelmäproduktio on harrastajateatteriryhmän ajallinen perusyksikkö, joka alkaa näytelmän ja näyttelijöiden roolivalinnoista, tiivistyy harjoitteluvaiheessa ja huipentuu ensimmäisen kerran ensi-iltaan. Teatterin erityisluonteeseen kuuluu myös se, että ryhmän koossapysyminen on melkoisella varmuudella taattu yhden produktion ajan. Esitykseen liittyvä vastuu pitää ihmisiä koossa vaikka motivaatio toimintaan välillä laskisikin, tai ajalliset resurssit henkilökohtaisessa elämässä tuntuisivat loppuvan. Toinen ja viimeinen huippu produktiossa on edellä kuvattu näytelmän viimeinen esitys, johon voi liittyä myös lopettajaisjuhla "hautajaiset". Kun kyseessä on harrastajateatteri, esityksen loppuminen voi merkitä myös ryhmän hajoamista. Uuden näytelmäproduktion aloittaminen ei välttämättä ole varmaa. Osa jäsenistä voi lopettaa harrastuksen kokonaan, jotkut jättäytyvät ryhmästä muiden kiireiden vuoksi väliaikaisesti. Produktion lopu on tavallaan harrastajateatterin "pieni kuolema", kriittinen hetki, jonka yli on päästävä, että tapahtuisi "uudelleensyntyminen" – uusi produktio lähtisi kehittymään. Erityisesti tämä pätee pieneen Kamakkaan tyyppisen harrastajateatteriin, jolla ei ole meneillään yhtäaikaisesti useita (ainakaan isompia) produktioita. Tämän vuoksi viimeisen näytelmän esityksen jälkeinen tunnelma on erityislaatuinen, ja jokainen ryhmäläinen haluaa tehdä siitä ikimuistettavan. Hyvät muistot ryhmästä ja yhdessäolosta ovat varmin tae ryhmän jatkuvuudelle. Nina kertoi jälkikäteen haastattelussa tuntemuksistaan sekä Elgan viimeisen näytöksen että koko kiertueen loputtua:

> Nyt varsinkin kun Elga loppu, niin kyl, mul oli viimesen esityksen jälkeen niin, sitte samantien Tarttoon, niin pari kolme päivää oli todella todella tyhjä olo. Tyhjempi olo kuin minkään aikasemman näytelmän, just sitte, siks että nyt kun ei tiedä ihan mikä on tulevaisuus ja sitä miettii et oliks tää sitte meidän viimenen näytelmä, no Igameestä lukuun ottamatta.. Niin oli hirveen tyhjä olo, sellanen niinkun jotakin tosi tärkeetä olis, mahdollisesti peruuttamattomasti, takana. (H/NN70N)

Vähän rauhoituttuamme aloitimme lavastuksen purkamisen, sillä sen jälkeen olisi tiedossa saunomista ja tuokio lepoa ennen aikaista herätystä. Viimeisen purku-urakan

jälkeen matkalla kohti majapaikkaa Petteri, Niko, Katsku ja Nina pohtivat, mitä tehdä kiertueelta kertyvällä muutaman tuhannen markan tuotolla. En kuullut keskustelua kokonaisuudessaan, mutta Petteri kertoi muille rahojen kohtaloa koskeneesta keskustelusta. Hän heitti ilmaan ajatuksen rahojen käytöstä tulevana kesänä joko teatterieks-kursioon, teatterikurssiin tai johonkin muuhun teatteriin liittyvään yhteiseen toimintaan. Mitään lopullista päätöstä rahojen käytöstä ei vielä tehty, mutta ryhmä tuntui olevan yleisesti ottaen sitä mieltä, että rahat tulisi käyttää yhteisesti. Voittojen jakaminen rahana ei saanut kannatusta. Yhtenä vaihtoehtona pidettiin rahojen säästämistä seuraavan näytäntökauden tarpeisiin. Ongelmana kuitenkin oli epävarmuus teatterin tulevasta kohtalosta, sillä useat keskeiset henkilöt olivat todennäköisesti muuttamassa Suomeen. Tämän vuoksi ei haluttu säästää tulevaa varten ainakaan suurempaa rahasummaa. Rahojen käyttöön liittynyt keskustelu teatterilaisten mahdollisista yhteisistä kesäpuuhista heti raskaan kiertueen lopussa osoittaa kuinka tärkeäksi ryhmäläiset tuona hetkenä kokivat teatterin jatkuvuuden. Vahvaan ryhmäidentiteettiin ei myöskään olisi sopinut ajatus tuottojen jakamisesta yksittäisten henkilöjen kesken. (KPK060598)

Kiertueen viimeinen yö sujui saunomisen, ruokailun ja yleisen rupattelun merkeissä. Väsymyksestä huolimatta seurueemme istui majapaikkamme ison pöydän ääressä puoli kolmeen asti. Torstaina 7.5. suuntasimme bussilla kohti Helsinkiä kolmen tunnin yöunien ja hyvin kiireisten aamutoimien jälkeen. Laivalla Tallinnaan keskustelin Annukan kanssa mm. eroista suomalaisessa ja virolaisessa teatterin tekemisessä sekä ennen kaikkea porukkahengestä, jota hän ei mielestään ollut löytänyt Tarton teatteripiireistä ennen Kamakkaaseen tuloaan. (KPK070598)

Kamakkaan Suomen kiertue oli ryhmälle tavallistakin tiiviimpää toimintaa yhteisen päämäärän hyväksi. Jo kiertueen valmistelu oli vaatinut yhteistyötä rahoituksen, esiintymispaikkojen, majoituksen ja kuljetusten järjestelyissä. Itse kiertue oli tutkijan kannalta antoisa havaintoperiodi, jonka aikana nousi esille monia pienryhmän identiteetin rakentamisen ja ylläpidon kannalta oleellisia seikkoja. Samalla sen aikana korostui teatteritoiminnan ja -tradition oma erityisluonne. "Läsnäolopakko" eli sopimus siitä, että kiertueen aikana ryhmä pysyy yhdessä ympäri vuorokauden, oli esimerkki

teatterin tietoisesta yhteishengen tiivistämispyrkimyksestä. Huomion haluttiin pysyvän jatkuvasti meneillään olevassa kiertueessa. Myös yritys hoitaa neuvottelemalla ryhmässä ilmennyt ristiriita näytelmän lisäesityksestä Tartossa osoitti ryhmän tietoista pyrkimystä vaalia viimeiseen asti kollektiivista yhteistä tahtoa yksilöiden mielipide-erojen yli. Äänestysratkaisu olisi jakanut ryhmän voittajiin ja häviäjiin. Ilmeisesti kiertueen tiukka aikataulu esti yksimielisyyden saavuttamisen sitkeästi neuvottelemalla. Lisäksi kiertueen tuoton yhteisen käytön suunnitteleminen kertoi ryhmän halusta varmistaa jatkuvuuttaan.

Esitysten kollektiiviset jälkiarvioinnit edustavat teattereille ominaista tapaa luoda ryhmähenkeä. Samalla jälkiarviointeihin liittyy sekä suoraa että epäsuoraa näyttelijäsuoritusten kritiikkiä. Salossa tapahtunut esiintymisasuissa jaloittelu edusti teatterin pitkää arkimaailman tasosta irrottautumisen traditiota. Lisäksi ominaista pienelle teatteriryhmälle on produktion loppumishetken erityislaatu piloineen ja mahdollisine "hautajaisineen". Näillä pyritään varmistamaan ryhmän jatkuvuus "pienen kuolemansa" yli jättämällä koko ryhmälle mahdollisimman hyvä mielikuva päättyneestä produktiosta.

6. ARVOT TEATTERIRYHMÄN JA SEN JÄSENTEN IDENTITEETEISSÄ

Kuva 8

Kakkutuokio Tarton Laste Kunstikoolilla [Lasten taidekoulu] Väike Elgan esityksen jälkeen.

Sosiaalinen harrastus vai luominen elämäntapana?

Teatterin tekemisen motiivit voidaan jakaa Kamakkaaseen kuuluvien ihmisten kohdalla kahteen pääryhmään: toisaalta harrastuksen sosiaaliseen puoleen liittyviin vaikuttimiin ja toisaalta näkemykseen luovasta toiminnasta (teatterissa) elämäntapana sekä haluun elää sen mukaisesti. Yksittäisen teatterilaisen kohdalla on monia motiiveja, eivätkä ne ole mitenkään toisiaan poissulkevia. Näitä motiiveja voidaan nimittää myös toiminnan takana oleviksi arvoiksi, jotka ovat ikään kuin toiminnan tavoitteiksi asetettuja maaleja. Niitä kohti pyritään, vaikka perille ei päästäisikään, ja vaikka tämä tosiasia olisi jo etukäteen tiedossa. Onhan esimerkiksi ajatus elämän absoluuttisesta

omistamisesta luovalle taiteelle mahdoton. Yksilön on tehtävä elämässään arvovalintoja ja kompromisseja, sillä kaikkia arvoja on mahdoton toteuttaa yhtäaikaisesti. Tämä valintatilanne tulee erityisesti esille tuonnempana teatterilaisten ajankäyttöä käsittelevässä luvussa. On myös painotettava, ettei sosiaalisia, luovia tai muita mahdollisia motiiveja ole syytä eikä mahdollistakaan asettaa mihinkään objektiiviseen arvojärjestykseen. Tässä kappaleessa käsitellään teatterilaisten arvostuksia ja subjektiivisia arvojärjestelmiä eräiden kulttuuristen ilmiöiden tulkinnan apuvälineenä.

Olen edellä käyttänyt ilmaisuja "luominen elämäntapana", "luova taide", "luovat motiivit" jne. Lisäksi olen nostanut esiin kysymyksen siitä, onko myytillinen käsitys luovuudesta vaikuttanut teatterilaisten valintoihin ja toimintansa reflektointiin. Selvää vastausta tähän en ole voinut antaa, ja yleensäkin koko sana "luovuus" johdannaisineen voi saada aikaan liiankin juhlavia mielleyhtymiä. Tällainen mielikuva oli varmaankin taustalla, kun Katsku pyrki haastattelussa kuvaamaan Kamakasta kokonaisuutena:

> Kamakkas on semmonen ihmissuhdeverkosto -- Kamakkas on myös joukko ihmisiä joita -- yhdistää, -- ei pelkästään teatterin tekeminen, vaan jonkinlainen, jonkinlainen halu tehdä jotain.. Se ei oo suoranaisesti, mä en tiedä onks se suoranaisesti semmosta tiäkkö, halu paistaa parrasvaloissa, tai tehdä jotakin luovaa, ei se välttämättä oo mitään tommosta. Vaan joukko ihmisiä joilla on joku pieni motiivi jotain vähän antaa ulospäin. (H/KV74N)

Katsku siis kyseenalaistaa koko luovuuden teatteriryhmää yhdistävänä tekijänä. En kuitenkaan osaa nimetä ytimekkäästi "ulospäin antamisen" motiivia, ja sen kaikkia niitä variaatioita, joina se monissa haastatteluissa ilmenee, muuksi kuin luovuudeksi, luovuuden ihanteeksi tai arvoksi. Mutta voin tässä yhteydessä tarkentaa ja määritellä jatkossa käyttämäni luovuuden käsitteen Katskun sanoin "motiiviksi antaa jotain vähän ulospäin". Tällöin sanasta on karsittu pois turha juhlavuus, ja ilmiö voidaan nähdä jokapäiväiseen arkielämään enemmän tai vähemmän kiinteästi kuuluvana asiana, joka vain tutkittavan teatteriryhmän kohdalla on tavanomaista keskeisemmässä asemassa. Jatkossa tulevat esimerkit toivottavasti valaisevat tätä minimimääritelmää lisää.

Ryhmän toisen perustajan ja ohjaajan Petterin kuvaus ryhmäläisten erilaisista toimintamotiiveista on esimerkki puheenvuorosta, jossa viitataan periaatteessa nimenomaan arvoihin, ja joka korostaa juuri luomista teatteritoiminnan perusarvona ja yhdessä olemisen pohjimmaisena syynä.

> Onhan siellä -- monilla ihmisillä erilainen se, että minkä takia on tullu. Jotkut tulee tekemään tosissaan, ja varsinkin ne jotka nyt on ollu sillon alusta lähtien, ja sitte joillakin on ehkä se kaveri-, kaveeraamismeininki, no se on varmaan karissut kyllä, niinkun silleen "eiks tää nyt ookkaan sit et istutaan iltaa ja ollaan näin". Sitte tehään kans tosissaan, semmosta että... (H/PS71M)

Merkille pantavaa on myös kuinka hän viittaa "kaveeraamismeiningin karisemiseen". Tätä ei pidä tulkita niin, etteikö teatterissa toimimiseen hänen mielestään saisi ja pitäisikin kuulua myös sosiaalista yhdessäoloa. Päinvastoin, toimiva teatteriryhmä vaatii toimivia ihmissuhteita – jopa niin paljon, että teatterin perustamisvaiheessa ihmisten tutustuttaminen toisiinsa ja luottamuksellisen ilmapiirin luominen on ensisijainen tehtävä. Kamakkaan perustamisvaiheessa oli tärkeää keskustella ja neuvotella toiminnan arvoista ja päämääristä. Tässä yhteydessä, kuten myöhemminkin, Petteri ajoi linjaa, jonka mukaan luova toiminta ja siihen liittyvä pyrkimys parhaaseen mahdolliseen taiteelliseen lopputulokseen oli Ahlmanin käsittein itseisarvo, johon nähden esimerkiksi sosiaalinen yhteenkuuluvuus ja ystävyys olivat välinearvon asemassa (Ahlman 1976 [1939], 18-20). Toisin sanoen hänen mielestään sosiaalinen yhdessäolo tuki perimmäistä tavoitetta, mutta samalla oli pidettävä huoli siitä, ettei yhdessäolo muuttunut itseisarvoksi.

Yksi luovuuteen liittyvä arvo on kokeilemisen kautta kehittyminen. Tällöin halu uudistua ja tehdä teatteria eri tavalla on sekä itseisarvo että keino (eli välinearvo) pitää yllä ryhmän mielenkiintoa teatterin tekemiseen. Rutiinien syntyminen koetaan teatteritoiminnassa kielteisenä asiana.

> Siinä mielessä tietysti kehitytty hirveesti että kaks ensimmäistä näytelmää oli samantyylisiä -- elikkä rakkausnäytelmiä, ja sit tää viimenen oli -- lastennäytelmä. Siis sehän oli ihan hirv-, tästähän vois jatkaa nukketeatteriin, sehän ois niinkun.. [JM välihuomautuksena: Loogista.] ...niin.

> Että se ois niinkun aina sitä vähän kokeilua, että kehityshän tapahtuu sillä tavalla että kokeillaan aina jotain uutta, eikä jatketa siinä samassa vanhassa. Et toisaalta ois voinu sen ensimmäisenä vuonnakin niin ihan hyvin tehä jonkun muun kun Kullan ja raudan sillon toisena näytelmänä. (H/AK76N)

Olin sisällyttänyt teemahaastatteluihin kysymyksen siitä, mielsivätkö teatterilaiset Kamakkaan muunakin, kuin pelkkänä teatteria tekevänä organisaationa? (Ks. liite, kysymys 9.) Kysymyksellä hain alun perin kuvauksia toiminnan sosiaalisesta puolesta. Vastauksina sain kuvauksia ryhmästä myös kaveripiirinä, pohdintoja sosiaalisen puolen ja teatterin tekemisen keskinäisestä henkilökohtaisesta tärkeysjärjestyksestä sekä erilaisia viittauksia teatterilaisten yhdessäoloon muulloinkin kuin harjoituksissa. Niilläkin kamakaslaisilla, joille teatteriryhmä kaveripiirinä oli keskeisempi, kuin taiteellinen lopputulos, ryhmähenki ja tekemisen tavoite kietoutuivat tiiviisti yhteen.

> Enemmän se mun mielestä on kun sitä teatterin tekemistä, niin enemmän se on sitä niinkun kaverien tapaamista. -- Ja hauskaa yhdessäoloa, yhdessä tekemistä -- paljon helpompi tehdäkin kaikkia juttuja yhdes kun on niinkun sellanen hyvä henki, et se ei oo semmosta väkisinvääntämistä. (H/JK77N)

> Onhan se nyt tietenkin jonkunnäkönen kaveripiirikin, mut tota -- onhan se kuitenkin se yhdistävä tekijä aina ollu sit se teatterin tekeminen. Mut silleen, esimerkiksi just sillon alkuun niin se oli hirveen tiivistä, että oltiin sitten niinkun yöt ja päivät yhdes melkein. Vaikkei, eikä se ollu niin siihen pelkkään teatteriin, kiinni, tai teatteris kiinni. -- Et kun se teatteri on sen verran, tai teatterin tekeminen on sen verran rankkaa niin haluaa sit erottua siit koko hommastkin välillä. (H/ML75N)

Ninan vastaus samaan kysymykseen ei kuitenkaan keskittynyt teatterin sosiaalisen harrastuksen piirteiden luonnehdintaan, vaan hän toi esille oman mielenkiintoisen näkemyksensä teatteritoiminnan erityislaadusta, jos sitä tarkastellaan harrastuksen näkökulmasta:

> Silleen ihan ensimmäiseks tulee mieleen se että se lähtökohta on kyllä niin selkeesti se teatterin tekeminen että, että että... ..mistä ei oo "harrastuksena" tullu kovinkaan usein puhuttua. Ihan vasta nyt tajusin että, kun multa... On kaks vuotta ollu Kamakkasta olemassa ja nyt kun mä haen työpaikkaa kesäks Suomessa ja kysyttiin harrastuksia, niin nyt vasta mä

> tajusin että hyvänen aika, entisten purjehtimisen ja valokuvauksen lisäksi mähän vastaan tähän että teatteri! (naurua) Että en mä oo tullu tajunneeksi että tää on ollu "harrastus", koska tää on ollu tällanen, kunnianhimonen asia. (H/NN70N)

"Teatterin tekeminen" oli siis hänen kohdallaan ollut ensisijaisesti jotakin muuta, kuin sosiaalista vapaa-ajan viettoa. Tekemisen suuntautuneisuus asetettuihin tavoitteisiin oli ollut päällimmäinen asia. Toiminnan nimeäminen harrastukseksi oli tapahtunut vasta poikkeuksellisessa työnhakutilanteessa, jossa jonkin harrastuksen esittäminen oli etu. Sen sijaan purjehtiminen ja valokuvaus olivat hänelle selvemmin harrastuksiksi nimettäviä asioita. Tietenkin on monia, joille juuri purjehtiminen tai valokuvaus voivat toimia samalla tavalla jonain muuna, kuin harrastuksena miellettäviä asioita. Usein voikin kuulla jonkin periaatteessa ei-ammatillisesti tehtävän ja ulkopuolisen silmin harrastukseksi luokiteltavan asian harrastajan kertovan, että asiasta on tullut hänelle enemmänkin elämäntapa. Ninan kohdalla purjehtimisen ja valokuvauksen hahmottuminen hänelle teatteria helpommin harrastuksina saattoi johtua siitä, etteivät ne ole samalla tavoin yhteisöllisyydestä ja yhteisistä tavoitteista riippuvia harrastuksia. Teatterissa toimitaan ryhmän tavoitteen ehdoilla, joille yksilölliset motiivit ovat alisteisia. Näin teatteri imaisee harrastajansa vahvasti yhteisölliseen piiriinsä, jolloin sen yksilöllinen "minä harrastan" -aspekti voi teatterilaisella peittyä "me teemme" -aspektin alle.

Teatterissa toimimisen motiivit siis sekoittuvat, vaikka jonkinlainen kahtiajako onkin tehtävissä. Inka pohti haastattelussaan teatteriharrastuksensa jatkoa. Haastatteluhetki oli huhtikuun loppu keväällä 1998, ja hän tiesi joutuvansa muuttamaan takaisin Suomeen opiskelujensa vuoksi. Hänen vastauksessaan tulee ilmi teatterissa mukana olon motiivien kahtalaisuus ja eri elämänalojen arvojärjestyksen muuttuminen kulloisenkin elämäntilanteen mukaan.

> Mä en tiiä, täs, nyt et mitä se sitten on kun Suomessa on nytten, onko Kamakkasta enää, tai että etsiikö, etsiikö jonkun toisen harrastelijateatteriryhmän, tai harrastajateatteriryhmän. Niinkun se Heidi joka tääl oli Kamakkaassa, meni Helsinkiin ja, ja etsi itselleen toisen ryhmän, tosin sitten lopetti sen. Ja voi olla että mullakin kävis niin... ...osaltaan on ehkä niinkun sidoksissa teatteriin ja osalt ryhmään, siihen Kamakkaan jäsenistä. Ja kyllä mä teatterist, mä oon aina ollu kiinnostunu hirveesti ja,

kriitikko vois olla ja semmonen, mut en mä oo koskaan kuvitellu et must näyttelijää tulis. Ehkä tanssiteatterii ennemmin jos jotain, mutta.. Enkä mä osaa, ihmisistä muista ketkä tääl on niin sanoa että kumpi niille on tärkeämpi, se teatteri, vai se ryhmä. Mut mulle on varmaan ryhmä tärkeämpi. Vaikka, no kyl ryhmällä pitää olla joku fiksu päämäärä, joku tekeminen, että se ryhmä, no, et se toimii, ja se pysyy koossa. Koska, en nyt, ei voi sanoa niinkun, tottakai kaveripiiriskin aina riitelee ihmisten kanssa mutta... No Kamakkaassa ei ehkä.. ...tulee riitoja, nin niit ei vältämättä sovita, vaan sit tähdätään sinne päämäärään, ja sit ne unohtuu. (H/IT76N)

Ajankäyttö arvojärjestyksen muutoksissa

Teatteri Kamakkaassa toimiminen vaati jäseniltään melkoisen määrän aikaa. Tällöin teatterin, opiskelun ja muun sosiaalisen elämän välinen ajankäyttö on mielenkiintoinen eri elämänalojen arvojärjestyksen ilmaisin. On silti huomattava, että esimerkiksi opiskelu vaatii joka tapauksessa melkoisen ajallisen panostuksen, mutta sen asemaa yksittäisen ihmisen elämässä ei voi suoraan selvittää tuntimäärien yms. perusteella. Sen sijaan subjektiiviset arviot siitä, mihin elämänalaan henkilö kulloinkin tuntee panostavansa aikaresurssejaan entistä enemmän, ja minkä elämänalan kustannuksella, kertovat jo paljon enemmän arvostusten muuttumisesta.

Myös tämän teeman kohdalla selvän tutkimusnäkökulman puuttuminen haastatteluvaiheessa vaikutti siten, että rajoitin kysymykseni vain opiskelun ja teatterin väliseen (mahdolliseen) ristiriitaan ajankäytössä. Tällöin muut sosiaaliset suhteet jäivät pois joidenkin informanttien ajankäytön puntaroinnista. Monet toivat ne silti esille spontaanisti. Lisäksi pohdintaa sosiaalisista suhteista liittyi kysymyksiin muista harrastuksista Tartossa, ja suhteista muihin Tarton suomalaisiin. (Ks. liite, kysymykset 5 ja 8.) Vastaukset kysymykseen, onko ajan jakaminen opiskelun ja teatterin välillä ongelma, vaihtelivat yksilöittäin. Useimmat kuitenkin korostivat teatterin syövän aikaa opiskelulta korkeintaan ajoittain, esimerkiksi ensi-illan lähestyessä tai suuren tenttiruuhkan edellä. Teatterin tekeminen nähtiin myös hyödyllisenä vastapainona pelkälle opiskelulle.

...oikeestaan hyvä esimerkki siitä on se et nyt mulla on käyny sillä tavalla et esimerkiksi tänä keväänä oon ollu mukana tossa ihan aktiivisesti, kaiken lisäks kun oon ollu vielä päärooliissa, oon joutunu aika aktiivisesti oleen. Ja tehny samaan aikaan seminaarityön, eli ei se niinkun-, ja muutenkin opiskellu täys-, ihan täyspainosesti, ollu koulussa kiinni. Niin se on vaan kannustanu toinen toistaan. -- Mut kyllä se on välillä tuntunu siltä, niinkun että ne riistää toinen toisiltaan aikaa, tietenkin. Mut sit kun saa sen organisoitua, ja sit kun tietää etukäteen että millon mihinkin satsaa, niin sit, ei ne sit vie. Mut kaikki yllättävät, koulun puolelta tai teatterin puolelta, niin ne tietenkin meinaa sitä vaan sekottaa, aikataulua. (H/KV74N)

Viime syksy oli aika tiukkaa sillon kun alko toi, toi noin [viron kielen] intensiivikurssi loppumaan ja tuli niit kaikkii juttuja.. Kyl se sit, vaan jotenkin riitti. Ehkä koulu jää vähän pienemmälle siinä sit. Vaik se onkin aika kiireistä, niin ei se haittaa, en mä tota, jos ois pelkkä koulu, niin sit en mä jaksais. (H/LH78N)

[JM: Onks toi ajan riittäminen opiskeluun ja teatteriin ongelma?] Periaatteessa ei oo. Periaatteessa se on hirveen kakspiippuinen juttu. Asia on sellainen et mä en tiedä. Mä oon aina harrastanut teatteria, niin mä en voi tietää. -- periatteessahan se verottaa sitä aikaa opiskelulta, mutta toisaalta se on hirveen hyvä ja terveellinen henkireikä. Ja sellanen, että.. ..ethän sä niinkun pysty opiskeleen täyspainoisesti koko päivää kuitenkaan. -- kyl se hetkittäin on --jos joku on niinkun valmistumassa, joku esitys niin, kyllähän se tota noin luo aika kovii paineita. Ja mitkä näkyy kaikessa. Kyl niinkun elämänrytmi kulkee enemmän sen teatterin mukana kun, kun tota noin koulun mukana. Et se, se on niinkun ensisijaisempi, mulle aina ollut. (H/NT75M)

Teatterin ja opiskelun yhdistäminen vaatii ajankäytön organisoimista, ja siinä teatteriryhmän koko voi aiheuttaa ongelmia. Useimmat harjoitukset vaativat kaikkien läsnäoloa, jolloin yksittäisen teatterilaisen on pakko joustaa, vaikka se olisikin opiskelun kannalta hankalaa.

Se on menny sillä tavalla jaksottain että on ollu sellasia, jotenkin omasta organisointikyvystä, mielialasta ja motivaatiosta johtuen, on ollu semmosia lukukausia, jolloin en oo jaksanu keskittyä koulunkäyntiin muuta kuin ihan sen minimi-, välttämättömimmän. Sitten on ollu sellasia, esimerkiksi nyt viime syksy kun tehtiin Elgaa, joka oli, oli tosi paljon harjotuksia, vei tosi paljo aikaa, mutta yhtäkkiä sitä puhtia riitti tosi paljon myös kouluun. Et se on ollu sekä että, on ollu pari sellasta lukukautta että se ei häirinny ollenkaan, melkein päinvastoin, että semmonen vauhti

päällä et siinä samassa kouluunkin on riittäny hirveesti energiaa. (H/NN70N)

Siinä ei oo ongelmaa, jos pystyy organisoimaan, mutta kun -- koko ajan muutettiin niitä aikoja, niin kyllä mulla sillon meni hermot, ja tuntu semmoselta, ei saakeli -- se ettei meillä ollu kiinteetä paikkaa, vaikutti hirveesti asiaan. -- Mut ihmiset ymmärsi sen -- että annettiin joustoa, vaikka välistä tuntui että sitä annettiinkin pitkin hampain, mutta kuitenkin annettiin. Se oli tosi, tosi niinkun mukavasti ihmisten puolelta, et jokainen ymmärsi sen että jokaisella on kiire. -- Tota, just kun meillä meni ensimmäinen vuos silleen että kukaan ei oikeestaan kunnolla pystyny opiskelemaan. -- Niin kyllähän se välillä tuntu että Kamakkas on pääasia. Et tota, tietysti siitä kärsii sitten kaikki muut asiat jotka on olemassa -- vapaa-aika kärsi sinällään enemmän kun koulu. (H/AK76N)

Teatterin ja opiskelun yhdistäminen ei siis ole aina ongelmatonta. Ristiriidan vuoksi esimerkiksi Annukka ja Inga päättivät välillä jättää teatterin sivuun ainakin väliaikaisesti. Kuitenkin ryhmän ja teatterissa tekemisen vetovoima piti heidät sittenkin mukana toiminnassa. Sen sijaan lääketiedettä opiskeleva Jenni joutui kevätlukukaudella 1998 valitsemaan uuden näytelmän vaatiman ajan ja opiskelun sujumisen väliltä.

Mä julistin että mä lopetan Kamakkasen että mä pystyn opiskelemaan, mut en mä sitten pystynykkään lopettamaan Kamakkasta. -- syksyllä kun ruvettiin miettiin Kamakkasta -- mä aattelin että mä käyn vaan harkoissa. Niinkun silleen että mä en rupee, kuitenkin oli harkkoja ennen.. Mä käyn niissä vaan, ja, että mä nyt en pelkästään niinku mökkihöperöidy yksikseni tänne ja, kirjojen pariin ja.. Jotain harrastusta piti olla, ei siitä pääse. -- Inga sitten kerto että joo, että sulle annettas tämmönen, et sulle ois tämmönen rooli. Ja se oli mun mielestä niin ihana rooli, se oli aivan niinkun, mulle miellytti se tosi paljon, että siitä näytelmästä ja ideasta muutenkin kaikkinensa. Sit mä rupesin, sit siinähän mä rupesinkin miettimään sitä. Samahan se oli Ingalla sillon itellään, et se mietti et ei hän viitti tulla, mutta kuuli koko näytelmän ja, oli nähny sen kaiken, koko juonen... ...riippuvuus - addiction! [nauraa] (H/AK76N)

[JM: Onko ajan riittäminen opiskeluun ja teatteriin ongelma?] No on itse asias mulla ainakin ollu. Et mä ajattelin jo et mä niinkun jättäydyn, no nythän mä jäin täst Jokamies -projektista poies. Ihan koulun takii, mut tota, sit taas toisaalta, niinkun jos en mä ois ollu teatterissakaan niin en mä usko et mä oisin sen enempää saanu aikaseks, no ehkä vähän enemmän ois ollu aikaa sille lukemiselle, mut toi oli sit semmost et, tuli harjotuksista myöhään, sit piti ruveta vielä pänttään seuraavan päivän kokeeseen. Mut kuitenkin et on toi silleen ollu hyvä et niinkun on muutakin

> tekemistä kun sitä kouluu. Mut on mul kyl välillä ollu kieltämättä tosi paljon ongelmii silleen et miten mä saan aikani riittään. (H/JK77N)

Haastatteluissa käyttämäni kysymysmuoto saattoi olla johdatteleva. Teemahaastattelurungossa kysymys on muodossa "onko ajan riittäminen opiskeluun ja teatteriin ongelma?", vaikka esitinkin sen tilannekohtaisesti varioiden. Joka tapauksessa koska kysymyksenasetteluun liittyi sana "ongelma", saattoi osa informanteista ottaa puolustavan asenteen vastauksissaan. Ongelmapainotteisella kysymyksellä tavallaan ohjasin informantteja tiettyyn ajatuskulkuun teatterin ja opiskelun oletetusta ristiriidasta. Tällöin on mahdollista, että ajan jakamisen pohdintaan liitettiin hyötynäkökohta opiskelun kannalta (*teatteri on henkireikä ja/tai vastapaino* -argumentti), vaikka haastatteluhetkellä siltä ei olisi tuntunutkaan. Tällä jälkikäteisarvailulla en halua arvottaa informanttien vastauksia tai väittää, että he olisivat valehdelleet. Sen sijaan haluan nostaa esiin kysymyksen, olisivatko haastateltavat ottaneet kysymykseen eri näkökulman, jos se olisi asetettu vaikkapa muodossa: miten aikasi riittää opiskeluun ja teatterin tekemiseen?. Muotoillessani kysymyksiä ennen ensimmäisiä haastatteluja oletukseni oli, että ajankäyttö olisi melko yleinen ongelma. Ajankäyttöteema haastatteluissani on siten esimerkki tutkijan ennakko-oletusten vaikutuksista tutkimustuloksiin.

Pääsääntöisesti teatterin ja opiskelun yhdistäminen siis onnistuu, vaikka hankaluuksia ilmeneekin. Mutta yhdessä ne vievät aikaa niin paljon, etteivät kamakaslaiset ehdi harrastamaan juurikaan mitään muuta, ja esimerkkejä löytyy myös ystäväpiirin supistumisesta teatteriharrastuksen alettua. Taas kysymyksessä ovat pohjimmiltaan arvovalinnat.

> [JM: Oot sä sitten Kamakkaan ohella missään muualla harrastanu jotain asioita, Tartossa?] No oon mä yrittäny, mut se on aina vähän niinkun jääny. Kyl mä kävin jonku, jonku kuukauden kävin tota, esimerkiksi karatessa, mut se on vähä, ei oo niinkun aika riittäny. (H/ML75N)

> [JM: Kerkisit sä harrastaa mitään muuta Tartossa ennen tota teatteritouhua?] Aa, joo sen verran että, jos nyt Fraternitas Fennica[1] otetaan har-

[1] Fraternitas Fennica on toinen näkyvä suomalaisopiskelijoiden yhteenliittymä Tartossa. Se on virolaiselle opiskelijaelämälle tyypillisen korporaatiotoiminnan ja eräissä suomalaisyliopistoissa edelleen voimakkaana elävän osakuntatoiminnan jonkinlainen välimuoto. Korporaatiot ovat saksalaisperäinen hierarkkisia ylioppilaiden järjestöjä, joissa kukin korporaatio vaalii omia perinteitään ja vihkii uusia jäseniään asteittain omaan toimintaansa. Näille "aidoille" korporaatioille on ominaista se, että kukin

rastuksena, niin sillon vielä olin niinkun jonkunverran siinä mukana, et mä olin siihen lähteny mukaan, saanu lakin ja värinauhat ja ollu joissain niissä tilaisuuksissa mukana ja remontoimassa sitä Fenni-, niitä Fennicas'in tiloja, mutta se jäi ihan kokonaan sitten siitä hetkestä kun, lähti Kamakkaaseen. Sen jälkeen mä en oo sitten niinkun tehny mitään koko Fennicas'in kanssa. (H/NN70N)

Tällä hetkellä se on kuitenkin kaikille se niinkun Tarton kaveripiiri, ihan semmonen selkee, mutta sitten, ja mikä onkin vähän vaikeeta on et sovittaa yhteen siihen niin muut kaveripiirit mitkä täällä on. (H/IT76N)

Suhde täällä oleviin suomalaisiin on sillä tavalla että siitäkin on erkaantunut tosi paljon, niinkun vertaa siihen alkuvuoden huumaan kun tunsi suurinpiirtein kaikki ja oli, ihan jatkuvasti jossakin pyöri ihmisten kanssa ja, mut niin tota, nyt on sillä tavalla erkaantunut, just se että Kamakkas on vaikuttanut aika paljon. Sitä on pyöriny vaan, vaan koko ajan treeneissä ja sitten kun ei oo ollu treeneissä, niin on ollu kotona tekemässä kouluhommia. Että ei oo ollu aikaa oikeestaan muihin ihmisiin, että voi melkein tiivistää myös siihenkin että suhde ihmisiin tarkottaa periaatteessa.. Kauheeta, tää menee koko ajan pienemmäksi, et hirv-, hyvät ympyrät! [nauraa] Mut, okei, tosi kärjistettynä, se tarkottaa suhdetta Kamakkaaseen, Kamakkaaseen kuuluviin ihmisiin. Ja sit muutamat muut lisäks kyllä. (H/KV74N)

Yleensäkin koko Tartossa oleskelun päämotiiveja, erityisesti useamman vuoden kaupungissa olleilla teatterilaisilla, ovat opiskelu ja teatteri sekä joillekin seurustelusuhde, vaihtelevin painotuksin. Esimerkiksi Inka oli osallistunut Kamakkaan toimintaan teatterin historian ensimmäisen syyslukukauden 1996 ja lukuvuoden 1997-98 ajan. Välillä hän oli lukukauden Intiassa, mitä voidaan pitää esimerkkinä modernin kulttuurin mahdollistamista ja sille ominaisista "orientaatiosiirtymistä".[1] Hänen pohdintansa teatterin,

---

ottaa jäsenikseen vain joko mies- tai naispuolisia opiskelijoita. Fraternitas Fennican toimintaan sen sijaan pääsevät sekä miehet että naiset. Harkitsin kenttätyötä suunnitellessani Fennicaa tutkimukseni toiseksi vertailuryhmäksi, mutta rajasin sen lopulta pois voidakseni keskittyä paremmin yhteen ryhmään. Lisäksi Fennica ottaa uusia jäsenkokelaita vain syyslukukauden alkaessa, joten osallistuva havainnointi ei olisi enää onnistunut.

[1] Inka totesi nauraen Kamakkaan seuranneen häntä Intiaankin: samanaikaisesti Intiassa oli teatterin toinen perustaja Seppo kirjoittaen Kultaa ja rautaa näytelmää, joten Inka oli aitiopaikalla seuraamassa teatterin toisen näytelmän ensi vaiheita. Yhteys teatteriin ei siis katkennut pitkästä maantieteellisestä välimatkasta huolimatta. Kuvaavaa modernille ajalle ja sen yhteysmahdollisuuksille on sekin että Tartosta oltiin häneen sähköpostiyhteydessä ja yritettiin raottaa salaisuuden verhoa siitä, minkälaista näytelmää Seppo oli ryhmälle kirjoittamassa. (H/IT76N)

muiden harrastusten ja opiskelun välisestä arvojärjestyksestään ja sen muutoksista kiteyttää monien teatterilaisten tuntoja:

> Mun mielestä se on aina itsestään kiinni, se on aina oma valinta mihin sä aikaa laitat -- mulla ei oo ollu tapana koulua tai opiskelua ottaa, tai ollu tapana, pitäs ehkä olla tulevaisuudessa, ottaa vähän tosissaan... ...enemmän tosissaan ja jättää sitten teatteri ja harrastukset sivulle. Mutta nyt on kuitenkin ollu toistepäin että, et Kamakkas on ollu niistä se pysyvämpi, puoli. Ja merkitys on kyllä niinkun, varsinkin siinä vaiheessa kun tuli [Tarttoon], niin se oli suuri. Koska se vei kaiken ajan, ja yleensä mun mielestä -- pitää antaa aikaa sille mikä on tärkeetä. Ja sit jos ei niin nin, sitten vähentää niitä, toistepäin sen näkee et mikä on ollu tärkeetä, siitä et mihin on aikaansa käyttäny. Ja ehkä se nyt on, niinkun vähän jääny sivuun ja vähän vähemmälle ajalle, koska on tullu muita asioita jotka on ollu tärkeempiä. (H/IT76N)

Onko niin, että modernissa länsimaisessa yhteiskunnassa erityisesti nuoret aikuiset pyrkivät yhä enemmän jakamaan elämänkaartaan selkeärajaisempiin vaiheisiin? Peruskoulun ja keskiasteen opintojen päättämisen jälkeen voidaan pitää "välivuosi". Jatko-opintojen aikaan pyritään välttämään perheen perustamista, mikä näkyy esimerkiksi ensisynnyttäjien korkeana keski-ikänä. Halutaanko tällöin aikaa sekä opintoihin että omalle itselle, ja koetaanko tämä aika nimenomaan kokeilemisen ja itseensä tutustumisen vaiheeksi, jolloin esimerkiksi vaihto-opiskelu ja/tai teatteritoiminnan kaltainen toiminta tuntuu erityisen mielekkäälle? Myös sosiaalisten suhteiden merkitys on tällöin suuri, sillä tulevasta perhe-elämästä voi usein olla käsitys, että se rajoittaa ystäväpiirin kanssa seurustelua suuresti. Näin laajaa ilmiötä ei tietenkään voi analysoida yhden harrastajateatterin toiminnan tulkinnan pohjalta. Nämä kysymykset vain nousevat mieleen, kun ilmiötä nimeltä Kamakas yrittää asettaa laajempaan tulkintakehykseen osana suomalaista tai laajemmin länsimaista nykykulttuuria.

Ryhmän ja yksilön identiteetit

Kuva 9

Kamakkaan Suomen kiertueella Salon teatterin pihalla otetussa kuvassa ovat nähtävissä teatterin ainoat ulkoiset identiteettisymbolit, teatterin omalla logolla varustetut T-paidat.

Tähän saakka olen keskittynyt tutkimusaineistoni tulkinnassa myytteihin, toimintaan sekä arvoihin ja jättänyt pohdinnan identiteeteistä sivummalle. Nyt on aika käsitellä niitä yhdessä, ryhmän ja yksilön identiteettien rakennusaineina.

Kuten jo aiemmin totesin, nuorella ryhmällä sen alkuvaiheita koskeva myytillistynyt kerronta ei ole ryhmäidentiteetin kannalta niin keskeisessä osassa kuin vakiintuneilla, pitkän historian omaavilla ryhmillä. Silti nuortenkin ryhmien, kuten Kamakkaan jäsenet muistelevat ja kertovat menneestä tavalla, josta voidaan tunnistaa toimintaa ohjaavia ja legitimoivia myyttejä. Erityisesti ryhmän perustamisvaihe on tällainen kerronnan kohde. Kamakkaan tapauksessa on olemassa osoitus siitä, että menneisyydestä kerronnan merkitys ryhmäidentiteetille on havaittu myös ryhmän sisällä. Kyseessä on

jo aiemmin esittelemäni Annukka Katajan opintoessee, jossa hän kirjoittaa yhteisökulttuurina menneisyyden tarinoista, jotka syntyivät näytelmien tekemisen yhteydessä, ja joita kerrotaan edelleen (Kataja 1998, 2).

Kerronnassa Kamakkaan vaiheista on myytillistynyttä erityisesti eräänlainen alkukamakkaan idea, johon liitetään kuvauksia toisaalta alkuvaiheen hankaluuksista ja toisaalta sen aikaisen vastasyntyneen ryhmän erityisestä hengestä ja ilmapiiristä. Kerronta alkuvaiheesta legitimoi tiettyjä teatteriryhmän ja siten sen identiteetin keskeisiä asioita, kuten työtä pelkäämätöntä asennetta, ryhmähengen jatkuvaa ylläpitoa ja ristiriitojen sovittelua tai unohtamista sekä joustamista ryhmän aikataulun hyväksi, vaikka opiskelu tai muu sosiaalinen elämä siitä väliaikaisesti kärsisikin.

Myytillistynyt kerronta menneestä muodosti myös vertailupohjan ryhmän nykytilan arvioinnille. Tällöin keskeinen vaikutelma, joka menneestä haluttiin välittää, oli alkuajan ainutlaatuisuus ilmapiirin ja tekemisen asenteen kannalta. Näin myyttistä alkuaikaa pidettiin menetettynä mallina nykyiselle teatterinteolle.

Lisäksi haastatteluissa ilmeni kertomuksia siitä, kuinka Kamakkaan perustaminen tai siihen liittyminen yhdistyi samaan aikaan vallinneeseen sisäiseen tarpeeseen tehdä jotakin luovaa. Nämä tarpeet olivat varmasti todellisia, mutta teatterin sisällä tällaiset muistelut toimintaan mukaantulosta palvelevat myös sekä ryhmän- että yksilöiden identiteettien yhteen sovittamista. Kuten Annukkakin opintoesseessään totesi, tarinoita yksittäisistä persoonista teatterin alkuvaiheesta kerrotaan, mutta ketään ei haluta nostaa ryhmän yläpuolelle. Kamakkaan kohdalla kerronta myyttisestä menneisyydestä on siis luonteeltaan kollektiivista, ja se palvelee etupäässä ryhmäidentiteetin vahvistamista ja ylläpitoa.

Teatterille ominaista on toiminnallisuuden keskeisyys ryhmäidentiteetin aspekteista. Kaikki ryhmät tietenkin tekevät jotain yhdessä ja ilman toimintaa, johon voidaan lukea mm. ryhmän kommunikaatio, ryhmiä ei olisi edes olemassa. Mutta teatteriryhmän kohdalla toiminnallisuus on korostunut identiteetin osa, johon viitataan jatkuvasti sekä

myyttisessä kerronnassa että puhuttaessa ryhmälle tärkeistä tavoitteista tai niiden takana olevista arvoista. Esimerkiksi Niko ennusti haastattelussaan, joka tehtiin ennen Kamakkaan Suomen kiertuetta, että "uskon että tuol kiertueella nähdään sellanen talvisodan henki". Lausahduksessaan hän liitti tulevan tiiviin yhdessä tekemisen jakson suomalaisuuden yleiseen myyttiseen mielikuvastoon. Kyse on teatterin tekemisen tulkinnasta suomalaisuuteen liitetyn sisukkuuden kautta. Myös tekemisen yhdistäminen arvoihin ja ryhmän yhteishenkeen tai identiteettiin korostuu Nikon jatkaessa kiertueen olemuksen pohdintaa. Hänen mukaansa kiertueella ei ole muuta, kuin teatterin tekemistä, jolloin esimerkiksi opiskelu ja muut harrastuskiireet unohtuvat. Lisäksi juuri ennen kiertuepohdintaansa Niko oli arvioinut yhteishengen laantuneen teatterin alkuajoista, mitä hän selitti toiminnan vakiintumisella. (H/NT75M)

Kokeneiden teatterinharrastajien, jo Kamakkaan alusta mukana olleiden ja toisaalta ryhmän myöhemmin Väike Elga -näytelmän aikaan mukaan tulleiden välissä nähtiin pieni ero asenteissa teatterin tekemiseen. Eroa ei haluttu korostaa, ja yleisesti kiiteltiin Elgan aikaan mukaan tulleiden sopeutumista ryhmään. Samoin nämä "uudet" kertoivat tunteneensa olonsa Kamakkaassa nopeasti kotoisaksi. Silti olemassa olevaa tunnetta pienestä erosta vanhojen ja uusien harrastajien välillä selitettiin juuri teatteriin liittyvän arkisen toiminnan kautta. Haastatellessani Ninaa tuli puheeksi hänen sosiaalipsykologian opintonsa ja se, kuinka osallisuus Kamakkaaseen on ollut hänelle mahdollisuus seurata opiskeltuja ilmiöitä käytännössä. Seuraava Ninan pohdinta on niin jäsennelty ja asian ydintä kuvaava, ettei se kaipaa omaa pohdintaani.

> Sillon kun oli se vähän pienempi porukka, joka oli alusta alkaen mukana, niin sillon ei ollu vielä mitään valmista, kukaan ei hoitanu meille valmiiks mitään, vaan kaikki piti tehdä yhdessä ite. Niin näillä ihmisillä, melkein kaikilla suuremmaks osaks, on säilyny se sellanen että, henkilökohtanen vastuu tän ryhmän toimimisesta. Ja tunne siitä että on hirveen olennainen tekijä. -- Mutta sitten kun tulee ihan uutena tällaseen ryhmään, joka on ollut jo olemassa, se on ollut jo kaks vuotta, niin siitä näki niin selvästi just sen että, että sillonhan se tuut ryhmään joka on toiminut jo ennen sua, toimii sillon kun sä oot siinä, ja mahdollisesti senkin jälkeenkin kun sä oot, niin ei oo sitä semmosta tunnetta että.. --
>
> Jotka just tuli nyt vasta Elgaan mukaan niin, niin tottakai näki just sen että asiat hoidettiin jo, niinkun tavallaan ennenkin ilman

> heitä. Niin ei varmaan tullu sitte just sitä että just minä oon tärkee ja olennainen. Ehkä myöhemmin, siis kyllä sitten sen niinkun asioiden kuluessa tuli, tietenkin kyllä, mutta just sillon alkuun, niin näki että.. Varsinkin jotkut tuli niinkun mukaan sellaseen valmiiseen harrastusryhmään, jossa niinkun, sieltä ryhmän jostain, jostain johdosta niinkun annetaan kaikki informaatio ja sit sä vaan tuut paikalle jos tuut, ja jos et sä tuu niin sä et tuu, ja jos sä jäät kokonaan pois..
>
> Kun ei ollu alusta asti mukana niin ei ollu sitä käsitystä siitä että on ite hyvin olennainen osa sitä näytelmää sitte kun se on alotettu. Että susta riippuu muidenkin toiminta. Et se oli sellanen ihan selkee, selkee ero, että onko ryhmä ollu jo olemassa ennen kun sä itse tuut. -- Se on neutraali asia ja se on ollu vaan jännä nähdä et näin se tapahtuu, että tai tää on kuitenkin näin selkee -- et näin selkeesti se pyörii, näin selkee organisaatio se on. (H/NN70N)

Totesin jo etnologiatieteiden teoreettisia näkökulmia käsittelevässä kolmannessa kappaleessa, että ryhmäidentiteettejä voidaan tulkita myös jaettujen arvojen kautta. Samalla arvot ovat selkein ryhmän ja yksilön identiteettien yhtymäkohta. Teatteri Kamakkaan alkuvaihe oli selkeä esimerkki, kuinka ryhmässä määriteltiin tavoitteita ja neuvoteltiin yhteisistä arvoista. Tällä luotiin pohjaa ryhmän yhtenäisyydelle myös myöhempinä aikoina, kuten tämän tutkimuksen kenttätyön ajankohtana. Postimeeslehden haastattelussa Petteri kuvasi alkuvaihetta seuraavasti:

> Ihmiset ottivat toinen toisensa omakseen ja toinen toisensa halaaminen ei ollut enää ylitsepääsemätön ongelma. Sen jälkeen oli jo mahdollista aloittaa työt vuorosanojen kanssa. -- Puhuimme paljon keskenämme. Kuinka tärkeä on tavoite, johon pyrimme, ja mitä tarkoittaa yleensä teatterin tekeminen. Ja siitä, että esityksen, minkä teemme, pitää olla tasokas. Ja myös siitä, mitä on tasokkuus. Niin että teatteriryhmänä oleminen ei tarkoita yksinkertaisesti vain yhdessä olemista ja kaikennäköistä puuhastelua, vaan me teemme tätä tosissamme, sanoo Petteri. (Postimees 20.4.1998, 5. Käännös Anna Ylikahrin & tekijän.)

Tällainen tapa muodostaa ryhmä ei ole tavanomainen, vaan usein ryhmän alkuvaiheessa vain asetetaan toiminnan tavoitteita pohtimatta niihin pääsyyn tarvittavia arvoja. Teatterin tekemisessä on tiedostettu ryhmähengen ja yhteisten, jaettujen arvojen merkitys. Tämä vaikuttaa, teatterin tekemisen ohella, myös ryhmän identiteettiin, joka muodostuu vahvaksi pitkälti nimenomaan jaettujen ja tärkeiksi koettujen tavoitteiden ja niiden takana olevien arvojen vuoksi. Se myös kompensoi varsinkin alkuvaiheessa

ryhmän yhteisen menneisyyden ja myyttien puutteen. Niin alku- kuin myöhempienkin vaiheiden toinen ryhmän identiteettiä luova ja lujittava seikka on toiminta harjoitustilanteissa ja muiden käytännön asioiden yhteisessä hoitamisessa. Annukka Kataja kuvaa harjoitustyönsä kappaleessa "3.2 Ryhmähenki" kuinka määrätietoista yhteishengen luominen ja ylläpito on:[1]

> Erottaaksemme oman ryhmämme toisista vastaavista teatteriryhmistä tai muista suomalaisopiskelijoista pidämme yllä yhteisökulttuuria. Sisäpiirin jutut eristävät meidät 'muista' ja luovat me-henkeä. Tärkeä asema on ryhmän johtajalla, Petterillä ja nyt myös Riitalla. Petteri on luonut toisiaan puolustavan ryhmän, jonka olemme kylläkin muodostaneet liikemaailmasta eroavalla tavalla. Olemme istuneet iltaa baarissa oluttuopin ääressä, kuten varmasti monet tiimityöskentelijätkin. Sen lisäksi olemme painineet, iskeneet päätä yhteen ja tunnustelleet toistemme sormia synnyttääksemme luottamuksen. Tämän teatteriryhmälle perin tärkeän asian Åberg on sivuuttanut. Toisiinsa luottaessa ryhmä tekee kaiken Åbergin esittämän luonnostaan. Silloin ryhmä voi olla luovimmillaankin. (Kataja 1997, 3.)

Kuten etninen identiteettikin, myös harrastajaryhmän identiteetti perustuu rajojen luomiseen ja ylläpitoon. Kamakkaan tapauksessa teatterin tekeminen ja siihen liitetty arvomaailma sekä ryhmän vaiheista kerrotut myyttiset tarinat ovat omaan ryhmään liitettyjä asioita. Ryhmän identifioituminen nimenomaan teatteriryhmäksi on selkeä ja näkyvä identiteetin puoli. Sen sijaan suomalaisuus, eli kansallinen identiteetti on ryhmän piilevämpi aspekti, ja se ilmenee lähinnä Kamakkaan tapana määritellä omaa teatterin tekemisen tyyliään suomalaisuuden pohjalta. Tällöin Kamakas samalla erottautuu virolaiseksi mielletystä teatterin tekemisestä ja laajemmin koko virolaisesta kulttuurista.

Rajan ylläpito ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö sen yli olisi vilkastakin kanssakäymistä. Kyse on myös vuorovaikutuksesta ja sopeutumisesta maan oloihin. Paras osoitus tästä on teatterin esityskielen muuttuminen viroksi. Toinen esimerkki on virolaisen Ilona Kolbergin ohjaustyö ja yleensä aloite yhteistyöstä Igamees -näytelmässä. Teatte-

[1] Viittaukset liikemaailman ja teatterin eroihin sekä Åbergiin johtuvat Annukan työn kontekstista. Hän on analysoinut Kamakasta alunperin liikemaailman käyttöön tarkoitetun viestintää käsittelevän kirjan ajatuksiin.

riryhmän luoma ja esittämä tyylillinen suomalaisuus ei sovi vanhoihin staattisiin ja homogenisoiviin kulttuurin malleihin, joissa kulttuuri on perinnäistä ja opittua. Sen sijaan se on nähtävä juuri, esimerkiksi kulttuuriantropologian oppisanasto *Jargonin* määrittelyn mukaisesti luovana käytäntönä ja uusien elementtien yhdistelemisenä, dynaamisen kulttuurikäsitteen kautta. (Manninen & al. 1994, 40, vrt. myös Anttonen 1999, 203-204, 206.) Samalla Kamakkaan versio suomalaisuudesta tarjoaa yhden esimerkin etnisyys- ja siirtolaistutkimuksessa usein käytetyn ns. uudelleen istutetun kulttuurin teorian kritisointiin. Tämän teorian perusoletus on ollut Sintosen mukaan se, että maahanmuuttajat siirtävät traditionsa ja kulttuurinsa lähtömaastaan mukanaan uuteen kotimaahansa sellaisina, kuin ne on sosialisaatiossa opittu. Hän itse kritisoi teoriaa muun muassa sen vuoksi, että se ei ota huomioon siirtolaisten uuden kotimaan vaikutusta heidän kulttuuriinsa:

> -- on myös vaikea kuvitella, etteivät uuden maan olot, kulttuuri ja yhteiskunnan rakenne vaikuttaisi tapaan, jolla vanhan maan tavat ja kulttuuri toteutuvat uudessa maassa. -- Uudessa maassa muotoutuvat tavat ja instituutiot ovat siten periaatteellisesti jotain toista tai erilaista kuin vanhan maan vastaavat. (Sintonen 1999, 122-123.)

Tulkitsemassani Kamakkaan suomalaisuudessa on siis kyseessä ryhmän oma, ajallisesti ja paikallisesti ainutkertainen tapa prosessoida kulttuurista taustaansa virolaisen kulttuurin piirissä, eikä sitä pidä nähdä eräänlaisena kuvitellun (primordialistisen) suomalaisuuden miniatyyrinä Tartossa.

Olennaista on myös se, mitä Kamakas ryhmänä ei miellä olevansa. Edellä mainittiin erottautumisen kohteena virolainen teatterin tekemisen tyyli. Toinen erottumisen kohde on Tarton muiden suomalaisopiskelijoiden yhteisö. Kysyin haastatteluissa kamakaslaisten suhteesta Tarton muihin suomalaisiin (ks. liite, kysymys 8). Yhtenä selkeänä vertailuryhmänä erottuu suomalaisopiskelijoiden korporaatio Fraternitas Fennicas, johon viitattiin jopa siten, ettei sen olemassaololla nähty selkeää tarkoitusta, vaikkei sen toimintaa vastustettukaan. Fennicasin tarkoituksellisuuden kyseenalaistaminen perustui nimenomaan siihen, ettei sen toiminnassa nähty korporaation omien rituaalisten traditioiden vaalimisen lisäksi mielekästä toiminnallista ulottuvuutta. Näin epä-

suorasti ilmaistiin ryhmien arvojärjestysten ero. Kamakas teatterina ja teatteriryhmän identiteetin omaavana yhteisönä on muodostunut tavoitteellisen luovan toiminnan (ainakin aiemmin rajaamassani ahtaassa merkityksessä) ympärille.

Mikä on siis ryhmän ja yksilöiden identiteetin suhde Kamakkaan tapaisessa tiiviissä pienessä harrastajaryhmässä? Teatterin myytit ja toiminta ovat tärkeitä ryhmäläisiä yhdistäviä tekijöitä. Pohjimmiltaan yksilön ja ryhmän identiteetit yhdistyvät kuitenkin yhteisten arvojen avulla. Myytit, toiminta sekä mahdolliset jaetut symbolit ovat periaatteessa jaettujen arvojen ilmentymiä. Tällainen tapa ymmärtää ryhmäidentiteettiä ilmiönä jättää yksilölle autonomian ja mahdollisuuden valita viiteryhmänsä siinä tunnistamiensa omien arvojen perusteella sekä mahdollisuuden hylätä osa ryhmän arvoista. Näihin arvojen eroavuuksiin liittyvät myös ryhmän ja yksilön väliset konfliktit, ja äärimmillään erot voivat olla syy erota ryhmästä. Tällöin ristiriidassa olevien arvojen täytyy olla yksilölle hyvin keskeisiä.

Sinällään yksilön identiteettiin kuuluu sen eri elementtien aiheuttamat jännitteet ja ristiriidat. Kysymykseen, kuka olen, ja mikä on minulle tärkeää (eli mikä on arvojärjestykseni) vastataan eri tilanteissa eri tavalla, riippuen sekä vastaamisen kontekstista että laajemmin yksilön elämäntilanteesta. Psykologian identiteettikäsitys olettaa tyypillisesti identiteetin minän melko muuttumattomaksi rakenteeksi. Tällöin mahdollistuvat myös käsitykset identiteetin terveydestä tai sairaudesta (ks. Macdonald 1993, 7-8). Mielestäni kulttuurintutkimuksessa identiteetti on ymmärrettävä Sintosen tavoin muuttuvana, epäyhtenäisiä ja vastakkaisia elementtejä sisältävänä prosessina. Sen olemukseen kuuluu jännitteisyys, hajanaisuus ja jatkuva vaillinaisuus. Olennaista on, että identiteetti luodaan jatkuvasti yhä uudelleen eräänlaisessa juonellistamisen prosessissa, kun sitä pohditaan tai siitä kerrotaan. Identiteetti ilmenee, tutkijallekin, identiteettikertomuksina. Tässä on identiteetin yhdenmukaisuuden elementti. (Sintonen 1999, 51-52.) Identiteetti, kuten etnisyyskin, myös määritellään aina suhteessa toisiin – siihen mitä ei olla. Tarton suomalaisopiskelijat vertaavat itseään virolaisiin, viron venäläisiin ja toisiin Tartossa opiskeleviin suomalaisiin ja heidän ryhmiinsä jne. Haastatteluissa he pohtivat opiskelun ja teatterin vaatiman ajankäytön ristiriitaisuuksia,

virolaisen kulttuurin tuttuutta ja toisaalta sen liian vähäistä tuntemusta. Toisten tartonsuomalaisten ryhmien arvioinnit kertovat epäsuorasti myös siitä, mitä omaan identiteettiin ei katsota kuuluvan. Pelkistetymmillään tämä identiteettien ominaisuus on esitetty siten, että identiteetit toimivat minän identifikaation ja kiinnittymisen kohteina vain siksi, että niillä on kapasiteettia määritellä asioita ulkopuolelleen (Sintonen 1999, 53, Hall 1996, 4-6).

Teatteri Kamakas on siis esimerkki modernista pienryhmästä, joka on muodostunut tiettyjen arvojen pohjalle. Arvot ovat niitä tekijöitä, joiden ympärille uudet nykyajan länsimaiset ryhmät yleisemminkin muodostuvat. Etnistä identiteettiä käsitellessään Sintonen toteaa, että "ihminen ei määrittele identiteettiään yksinäisyydessä riippumatta kulttuurin tarjoamista kontekstuaalisista kertomuksista. -- Lopultakin identiteetissä on kyse niin kollektiivisesta kuin yksilöllisestäkin itsemäärittelystä." (Sintonen 1999, 50.) Vaihto-opiskelun luoma selkeä kahden kulttuurin vertailutilanne sekä teatterin tekemiseen syntynyt ryhmä tarjosivat kamakaslaisille juuri "kontekstuaalisen kertomuksen", jossa määritellä yksilöllistä identiteettiään ja siihen liittyviä arvoja.

Modernissa maailmassa syntyy paljon vertailutilanteita ja joskus niiden tuloksena yhden tai parin arvon ympärille muodostuu yksilöistä ryhmä. Esimerkkinä Suomesta voidaan mainita yhtä hyvin laajempaa valtakunnallista huomiota saaneet eläintensuojeluliikkeet (eläinten oikeudet arvona), ympäristöliikkeet (luonto arvona), skinhead -liike ("puhdas suomalaisuus" arvona[1]) ja antirasistinen liike (monikulttuurisuus arvona) kuin luovuuteen ja yhteisöllisyyteen nojaavat pienet paikalliset harrastajateatteritkin. Toisaalta yksilöiden identiteettien korostumisen myötä useita arvoja yhteen niputtavat ideologiat ovat vaikeuksissa. Tämä näkyy esimerkiksi politiikassa ja erityisesti nuorten haluttomuudessa osallistua siihen. Poliittinen toiminta kun perustuu monien arvojen yhteensovittamiselle.

---

[1] Arvon käsitteeseen liitetään arkikeskustelussa usein positiivinen sävy. Tässä yhteydessä on kuitenkin huomautettava, että tulkittaessa kulttuuri-ilmiöitä niin kulttuurifilosofisesti kuin antropologisestikin monia yleisesti negatiivisina pidettyjä asioita on myös tarkasteltava arvoina, kuten esimerkiksi vihaa, katkeruutta ja pelkoa. Ks. esim. Niiniluoto 1994, 189-190.

7. PIENKULTTUURIN TUTKIMISESTA

Kamakkaan tapaista ulkomailla opiskelevien suomalaisten harrastajateatteriryhmää on mahdollisista tulkita monista näkökulmista, mutta kenttätyöni ja henkilökohtaisten havaintojeni pohjalta olen valinnut tämän työn lähtökohdaksi identiteetin käsitteen. Varsinkin ryhmäidentiteettejä on käsitelty kulttuurintutkimuksessa hyvin eri lähtökohdista. Psykologisoiva malli, jossa ryhmän ja sen jäsenten identiteetti on ehjä tai rikkonainen, unohdettu tai löydetty, ei mielestäni sovellu tutkimuksen lähtökohdaksi. Sen sijaan etnisyyden teoretisoinnin osana on pohdittu hedelmällisellä tavalla etnisten ryhmien identiteettejä rajojen luomisen ja ylläpidon näkökulmasta. Sama dynamiikka pätee myös Kamakkaan tapaisen harrastajaryhmän kohdalla, mutta ei niin selvänä, sillä harrastajaryhmä käsitetään kuitenkin ajallisesti rajalliseksi ilmiöksi, johon ei liity oletuksia ikimuistoisesta traditiosta, joiden olemassaolo olisi uhattu. Tällöin teatterin ryhmäidentiteettiä luova toiminta suuntautuu etnistä ryhmää enemmän rajojen ylläpidon sijaan myös itse ryhmän sisäiseen tekemiseen. Toinen merkittävä etnisyystutkimuksen yhteydessä käyty pohdinta koskee identiteetteihin sisäänrakennettua ristiriitaisuutta ja pysyvää jännitteisyyttä. *Identiteetti muuttuu hetkittäin "ehjäksi" vain silloin kun se kertomuksellistetaan.*

Yhteiset tavoitteet - yhteinen identiteetti?

Ensimmäisenä tutkimuskysymyksenäni oli se, kuinka harrastusryhmä luo ja ylläpitää ryhmäidentiteettiään ja kuinka sitä tuodaan esille. Pelkistetty vastaus kysymyksen ensimmäiseen osaan on, että *ryhmäidentiteetti perustuu yhteisiin toiminnan tavoitteisiin ja niiden takana oleviin arvoihin*. Kamakkaan alkuvaiheessa ryhmässä määriteltiin toiminnan tavoitteita ja neuvoteltiin yhteisistä arvoista. Alkuvaiheen toiminta luo (usein myöhemmin myytillistyviä) malleja siitä, kuinka toimia yhteisten arvojen hyväksi. Vaikka alussa olisi yhteisistä arvoista keskusteltukin, kuten Kamakkaan tapauksessa, niihin liittyviä ristiriitoja tulee ajan myötä väistämättä, sillä yksilöiden arvojär-

jestykset eivät koskaan mene täsmälleen yksiin. Samalla tämä tietenkin tarkoittaa sitä, että ryhmäidentiteettiinkin liitetty arvojärjestys on vain yleistys ja jonkinlainen keskiarvo. *Niin yksilöiden kuin ryhmänkin arvojärjestys on lisäksi jatkuvan muutoksen alainen.* Tämä voi ilmetä esimerkiksi ristiriitana ajankäytöstä sopimisesta, kun eri elämänalueet saavat eri yksilöillä toisistaan poikkeavat painoarvot.

Arvoihin liittyvät siis pohjimmaiset ryhmää yhdistävät ja hajottavat voimat. Niitä ilmaisevat myytit, ryhmän yhteinen toiminta ja mahdolliset jaetut symbolit. Koska teatteri Kamakas oli tutkimushetkellä melko nuori ryhmä, ei alkuvaiheita koskeva myyttinen kerronta ollut kovin selkeästi esillä. Silti "alkukamakkaan" ideassa on mielestäni myyttistä alkuperän ja ilmiön syntyvaiheen korostusta. Samoin kertomukset sisäisestä tarpeesta tekemiseen, alkuvaiheen innostuksesta, tekemisen rankkuudesta ja ryhmän sosiaalisesta jännittyneisyydestä muodostivat alkuvaiheen kokeneiden ryhmäläisten yhteisesti jakaman merkityksellisen kertomusvaraston. Tähän liittyi myös alkuvaiheen käyttö menetettynä esikuvana nykyisyydelle.

Yhteinen toiminta on toisaalta konteksti, jossa arvoista keskustellaan, ja jossa myyttinen kerronta useimmiten tapahtuu. Toisaalta se muodostaa oman, varsinkin teatteriryhmälle tärkeän identiteetin aspektinsa. Toiminnan käsitteellistäminen ei ole helppoa, ja itse asiassa siinä olisi jatkotutkimuksen paikka. Teatteritoiminnassa mahdollisimman hyvän yhteishengen aikaansaaminen on taiteellisen toiminnan lähtökohta. Tätä henkeä synnytetään tietoisesti mitä erilaisimmilla keinoin, Kamakkaassa jopa painimalla, iskemällä päitä yhteen ja tunnustelemalla toinen toisensa sormia (Kataja 1997, 3.) Yhteistä toimintaa painotetaan ryhmän sisäistä luottamusta lisäävänä asiana. Myös arkisten askareiden hoitaminen lisää tunnetta yhteisistä tavoitteista. Kamakkaan Suomen kiertueen havainnointi antoi joitakin esimerkkejä toiminnallisuuden merkityksestä ryhmän yhtenäisyydelle. Ryhmäläiset itse korostivat kiertueen sitä ominaispiirrettä, että sen aikana oli mahdollisuus keskittyä ainoastaan hyvään taiteelliseen lopputulokseen. Teatterilaiset näkivät siis kiertueen toimintansa tavoitteiden mahdollisimman puhtaaksiviljeltynä erityistapauksena, mikä ilmeni haastattelujen lisäksi muun muassa sopimuksena siitä, että kiertueen aikana ryhmä pysyy jatkuvasti yhdessä. Kiertueella

välähti myös ikivanha teatterin arjesta irrottautumisen traditio, kun osa teatterilaisista näyttäytyi esiintymisasuissaan keskellä kirkasta päivää Salon kaupungin raiteilla. Itse asiassa vanha teatteritraditio sai vielä selkeämmän ilmauksensa myöhemmin Igamees-produktion muodossa, esitettiinhän keskiaikainen moraliteettinäytelmä ulkona historiallisella Tarton Raatihuoneentorilla.

Erottautuminen ja tyyli

Tutkimuskysymyksissä asetin tavoitteekseni tutkia myös Kamakkaan suhdetta toimintaympäristöönsä eli Tarton kaupunkiin ja kaupunkilaisiin sekä kaupungin suomalaisopiskelijoiden yhteisöön. Harrastajaryhmänkin identiteetti perustuu rajojen luomiseen, ja siinä mielessä Kamakas halusi ryhmänä erottautua virolaisesta ja tarttolaisesta kulttuurista. Erottautuminen ei tarkoita, etteikö luodun rajan yli olisi ollut kanssakäymistä, josta Igamees-näytelmä oli vain yksi esimerkki. Samoin erottautumista muuhun suomalaisyhteisöön tapahtui paitsi ryhmäidentiteetin luomisen tasolla, myös käytännön syistä, kun vapaa-aika ei yksinkertaisesti riittänyt laajaan seurusteluun muiden kuin teatteriryhmäläisten kanssa. Yksilötasolla kamakaslaisilla oli poikkeavia asenteita Tarttoon asuin- ja toimintaympäristönä. Joillekin virolaistuva elämäntapa oli tärkeä arvo, toiset kokivat ainakin ajoittain pientä syyllisyyttä "puutteellisesta" virolaiseen kulttuuriin perehtymisestä ja sen omaksumisesta.[1] Jotkut kokivat saaneensa Tartosta ne kokemukset, mitä saatavissa oli, ja suuntautuivat jo Suomeen palaamiseen tai muuttoon jonnekin muualle ulkomaille.

Myös tutkimuskysymykseni siitä, onko teatterissa toimiminen ollut jäsenilleen tapa työstää suomalaista identiteettiä ja suhdetta virolaisessa kulttuurissa elämiseen, liittyy identiteetin ominaislaatuun toisista erottautumisena. Suomalaisten ja virolaisten teatterintekotyylien eroja luonnehdittiin energian määrän ja mentaliteettien erilaisuutena. Tutkimusaineistosta ei voi pelkistää kovin selkeää, koko ryhmän käsitykseksi yleis-

[1] Huomautan vielä kerran, että johonkin kulttuuriin perehtyminen ja sen omaksuminen ovat yksilöllisiä ja vapaaehtoisia asioita, joihin liittyvien paineiden lisäämistä tulisi aina välttää. Ja joka tapauksessa jo kamakaslaisten toiminta vuorovaikutuksessa Tarton eri tahojen kanssa kertoi siitä, etteivät he olleet eristäytyneet virolaisesta kulttuurista.

tettävissä olevaa kuvaa siitä, mitä näillä ilmauksilla tarkoitettiin. Yksittäiset henkilöt luonnehtivat suomalaista tyyliä tiivishenkisenä, avoimena ja luottamuksellisena. Toisaalta virolaista tekotapaa pidettiin kankeana, ja siitä katsottiin puuttuvan selkeät tavoitteet. Esimerkiksi siperialaiseen kansansatuun pohjautuvan Väike Elga -näytelmän valinta esitettäväksi voidaan tulkita ryhmän tavaksi tehdä irtiotto virolaisuuteen ja samalla lujittaa käsitystään omasta ryhmäidentiteetistään. Teatterilaisten mukaan näet virolaiset eivät tohtisi esittää juoneltaan niin vakavaa satua, jossa päähenkilönä oleva pikkutyttö joutuu käsittelemään molempien vanhempiensa kuolemaa. Käsitykset tekemisen tyylistä olivat kamakaslaisille teatteriryhmän identiteetin ylläpitoon liittyviä erottautumisen keinoja. Tekemisen tyyli oli siis kamakaslaisille laajemmin aineeton suomalaisuuden symboli.

Tässä yhteydessä on pohdittava myös siirtolais-, yms. tutkimusten tapaa nostaa esille pääsääntöisesti aineellisia suomalaisuuden symboleja, muistoesineitä, ruokia jne. *Ainakin Kamakkaan kohdalla suomalaisuutta ilmaistiin tyylillä, ei esineellisillä symboleilla.* Tätä identiteettityötä on vaikea tavoittaa materiaalisten symbolien kautta. Onhan tilanne usein se, ettei esimerkiksi ulkomailla oleskeleva kuljeta mukanaan suurta muistoesinekokoelmaa tai ryhdy sellaista keräämään, koska tietää ennalta, että kotikulttuurin ulkopuolella oleskeleminen (esim. muutaman kuukauden tai parin vuoden opiskelu) jää lyhyehköksi. Aineellinen suomalaisuushan odottaa kotimaassa. Lisäksi on muistettava jo Fredrik Barthin etnisen identiteetin tutkimukseen suuresti vaikuttanut teesi siitä, ettei etnisyyttä ole niinkään syytä tutkia etnisten ryhmien ulkoisten kulttuuripiirteiden pohjalta, vaan on kiinnitettävä huomio etnisen ryhmän tapoihin luoda ja ylläpitää ryhmänsä rajoja suhteessa toisiin ryhmiin (Barth 1969, 10-11).

Suomalaisten teatteri Virossa

Kamakaslaisten suhde viron ja suomen kieliin teatteritoiminnassa ei ollut yhtenäinen. Suomen ja viron sekoittuminen harjoitustilanteissa nähtiin osana ryhmän identiteettiä ja esityskielen vähittäinen muuttuminen viroksi ymmärrettiin välttämättömyydeksi, jotta Tarton ei-suomalainen yleisö löytäisi teatterin. Mutta osa teatterilaisista koki vie-

raan kielen käytön esityksissä rajoitteena ilmaisulleen, kun taas osa ei nähnyt asiaa ongelmana. Jotkut olisivat pitäneet jopa puhdasta viroa sopivana harjoituksiinkin. Varsinkin vasta ryhmään ja Tarttoon tulleille Kamakas oli eräänlainen "hengähdyspaikka", sillä teatterissa voi toimia äidinkielellä ja tulla vivahteita myöten ymmärretyksi, toisin kuin viron kielellä sen opettelemisen alkuvaiheessa. Toisaalta muuta kuin suomea äidinkielenään puhuvat Kamakkaan jäsenet aiheuttivat sen, että teatteri oli myös viron kielen käytännön harjoittelun paikka, ja tämä nähtiin positiivisena asiana.

Mitä teatterissa toimiminen sitten merkitsi kamakaslaisille? Toiminnan ensisijaiset motiivit tai arvot voidaan jakaa karkeasti kahtia. Toisaalta teatterinteko oli sosiaalista yhdessäoloa, eli Kamakas oli yksi ystäväpiiri. Toisaalta monille Kamakkaassa oli kyse oman ilmaisun kokeilemisesta ja kehittämisestä, halusta tehdä niin hyvää teatteria kuin mahdollista. Tämä luovuuden ja itseilmaisun aspekti oli toiminnan vaikuttimien toinen ääripää. Lisäksi varsinkin harrastajapohjaisen teatterin ominaislaatuun kuuluu, että luottamus, yhteishenki ja ystävyys ovat esityksen korkealaatuisuuden edellytys. Kaikki teatterilaiset jakoivat käsityksen sekä sosiaalisen että luovan puolen tärkeydestä ryhmän kannalta, mutta joillekin luova puoli meni yli sosiaalisen ja päinvastoin. Joka tapauksessa Kamakas oli ryhmänä onnistunut luomaan niin tiiviin yhteishengen, että teatterin merkitys jäsenilleen oli hyvin suuri. Jo teatterin vaatima ajankäyttö kuvasi sen merkitystä kamakaslaisten elämässä Tartossa, onhan haastattelumateriaalissa maininta teatterin ulkopuolisen ystäväpiirin supistumisesta teatteriin liittymisen jälkeen. Joillekin Kamakas oli jopa ainoa syy viipyä enää koko Tarton kaupungissa.

Mikä on Kamakkaan tapaisen pienkulttuurin tutkimisen mielekkyys?

"Kulttuuri antaa raaka-aineet, joista yksilö rakentaa elämänsä" totesi Ruth Benedict 1900-luvun alkupuoliskolla tutkittuaan kolmea ns. "primitiivistä kulttuuria". Hän oli kiinnostunut yhden selkeän, kokoavan ja yhteiskuntaa suuntaavan "johtoaatteen" mukaan järjestäytyneistä kulttuureista, mutta korosti, ettei sitä ole löydettävissä kaikista kulttuureista. Kuitenkin Benedictin mukaan "jokainen yhteisö" valitsee osan ihmiskäyttäytymisen lukuisista mahdollisista muodoista. Mikäli sen onnistuu saavuttaa

tietty yhtenäisyyden aste, sen instituutiot pyrkivät ilmentämään sen valitsemaa käyttäytymisen lohkoa ja karsimaan siitä pois eriävät ainekset" (Benedict 1966, 179, 200, 202). Päteekö tämä esimerkiksi moderniin suomalaiseen kulttuuriin? Ensiajattelemalta se tuntuu antavan yksilöilleen melko rajattomat mahdollisuudet päättää elämänsä suunta. Silti joitakin kulttuurisia reunaehtoja on, ja selkeimmin ne ilmenevät lähes kaikkien elämänalojen arviointina taloudellisen rationaalisuuden näkökulmasta. Tähän Benedict kulttuurikriitikkona varmaankin ensimmäisenä kiinnittäisi huomionsa nykypäivän Suomea havainnoidessaan. Talousrationaalisuus on myös varmasti itseisarvo, johon Erik Ahlmanin kuvaaman filosofisen kulttuurikritiikin ohjelman mukaisesti tulisi keskittyä esitettäessä arvioita nykykulttuurimme tilasta. (Ahlman 1976 [1939], 18-20.)

Vaikka yleensä moderni länsimainen tai suppeammin suomalainen valtakulttuuri on järjestäytynyt ainakin jossakin määrin talousrationaalisuuden mukaan, sillä on erityispiirre, joka antaa yksilöille mahdollisuuden luoda omia kulttuurejaan tavallaan "synnyinkulttuurinsa" sisälle. Jo Benedict viittasi siihen kuinka "hajanaisuus näyttää olevan muutamille kulttuureille yhtä luonteenomaista kuin äärimmäinen yhtenäisyys toisille" (Benedict 1966, 179). Modernia yhteiskuntaa ei voi tulkita huomioimatta sen sisäisiä "kulttuurisaarekkeita"; alakulttuureja, harrastajaryhmiä yms., jotka rakentuvat painottamalla toisia arvoja kuin valtakulttuurissa. Ne voivat omaksua vahvankin ryhmän sisäisen identiteetin, jos arvojen poikkeavuus yleiskulttuurista on suuri. Ryhmäidentiteettejä vahvistaa myös se, että modernissa maailmassa on paljon ryhmien välisen vertailun tilanteita. Harrastajateatteri Kamakas on yksi esimerkki näistä moderneista ilmiöistä.

Vastaako kulttuuriantropologia tähän uusien pienryhmien haasteeseen riittävästi? Mielestäni näiden uusien kulttuurien synty ansaitsee vähintään yhtä suuren huomion kuin vanhojen ns. kuolema. Lyhyet opiskelu- ja työperiodit ulkomailla ovat nykypäivälle mitä tyypillisin ilmiö. Lyhyehköstä kestostaan huolimatta näillä etäisyyden otoilla on suuri merkitys kokijoidensa identiteetille suhteessa suomalaiseen kulttuuriin. Kulttuurintutkimuksessa tämäntyyppiset ilmiöt ovat jääneet liian pienelle huomiolle.

Siirtolaisuutta ja turismia on tutkittu paljonkin, mutta niiden välissä tuntusi olevan suuri tutkimuksellinen aukko.

Edelleen pohtiessaan yhteiskunnan ja yksilön suhdetta Benedict käytti ääriesimerkkeinä psykiatrisia luokituksia. Tietyntyyppinen käyttäytyminen on toisessa kulttuurissa sallittua, jopa suotavaa, kun taas toisessa se tulkitaan epänormaaliudeksi ja sairaudeksi. (Benedict 1966, 203.) Vaikka ei mentäisikään psykologiselle tasolle, voidaan pohtia miten tärkeää nykyihmisen on saada tukea maailmankuvalleen ja arvoilleen joltakin taholta. Tämä taho on modernissa yhteiskunnassa usein vapaaehtoinen ryhmä, tavallaan "luotu kulttuuri". Tällaisessa ryhmässä yhteisön paine on yksilön kannalta pienempi kuin yhteiskuntaa ohjaavassa valtakulttuurissa, ovathan ryhmän tavoitteet ja arvot ovat jo valmiiksi yhtenäisemmät. *Nykyaikana vapaaehtoisryhmien merkitys vaikuttaa kasvavalta, sillä ihmiset etsivät yhteisöjä, joiden arvomaailmat vastaavat heidän maailmankuvaansa parhaiten.* Pienissä vapaaehtoiskulttuureissa sisäinen yhtenäisyys saattaa olla jopa suurempi kuin "perinnäiskulttuureissa", joihin synnyttiin, ja joiden piirissä elettiin koko elämä. Ovathan vapaaehtoisesti muotoutuneisiin ryhmiin valikoituneet samoihin asioihin ja arvoihin ainakin hetkellisesti suuntautuneet yksilöt.

Modernin ajan ihmiset etsivät ideologioista, aatteista tai arkisemmin harrastusryhmistä eräänlaisia 'merkityskeskuksia', joissa he muokkaavat identiteettiään muiden sisäryhmäläisten kanssa haluamaansa suuntaan. Vaikka hakeutuminen tällaiseen ryhmään on yleensä ainakin jossakin määrin tietoista, ryhmän ja yhdessä toimimisen vaikutus yksilön identiteetille ja tulevalle elämänkaarelle voi olla osittain yllättäväkin. Ryhmät ikään kuin avaavat uudenlaisia horisontteja suuntautua elämään omassa valtakulttuurissa.

Epilogi: Tutkijan etäisyys kohteeseensa?

Kirjoitan tätä epilogia Jaroslavlissa Venäjällä. Olen jälleen vaihto-opiskelijana vieraassa maassa, ja pyrin tutustumaan vielä yhteen kulttuuriseen todellisuuteen ennen

valmistumistani yliopistosta. Vaihtokohde on Jyväskylän yliopiston opiskelijoille jälleen yksi uusi lisäys mahdollisuuksiin, jonka oppilaitosten vaihtosopimukset nykyajan opiskelijalle tarjoavat.

Kuten tutkimallani teatteriryhmällä ja sen jäsenillä, myös minulla on oma identiteettini. Toiminta Kamakas-nimisen ilmiön parissa muodostaa siitä yhden osan, jota yritän hahmotella tässä yhdeksi identiteettikertomukseksi.

Jälkeenpäin katsoen teatteri Kamakkaaseen tutustuminen, siinä toimiminen, ja siitä erkaantuminen on ollut kolmivaiheinen prosessi. Tutustumisvaihe oli syyslukukausi 1997 Tartossa, jolloin ensimmäistä kertaa kuulin koko ryhmästä ja muodostin siitä ennakkokäsitykseni teatterissa toimineen Ingan kautta. Tämän esitiedon pohjalta niin tutkimuksellinen kuin ei-tutkimuksellinen kiinnostukseni heräsi. Tosin tämä on aspektipari, jonka välisen rajan tarkka määritteleminen on hyvin vaikeaa. Kenties juuri teatterimaailman vieraus itselleni oli ratkaiseva tekijä tutkimuskohteen valinnassa. Alunperin olin kaavaillut kenttätyön kohteeksi virolaisia vaihtoehtonuoria, punkkareita. Olin kuitenkin tehnyt aiheesta jo kaksi pro seminaari -työtä, kohteenani jyväskyläläiset nuoret. Aihe oli minulle tuttu myös nuoruusvuosien henkilöhistoriani kautta. Lisäksi yksi vaihtoehto tutkimuskohteeksi olisi ollut koko vaihto-opiskelijoiden kulttuurin tutkiminen Tartossa, mutta tämä aihe tuntui jo liian tutulle. Teatteri Kamakkaassa oli ripaus sitä eksotiikkaa, joka on motivoinut aiempiakin etnologi- ja antropologisukupolvia. Tämä tulee esille esimerkiksi luvussa "Kentällä Tartossa", jonka kenttäpäiväkirjan lainauksessa pohdin tuntemuksia teatterin takahuonetta ja ryhmän keskittymisrituaaleja kohtaan. Olivatko tieteenalan traditiosta omaksumani ennakko-oletukset tietyistä kulttuurisille ryhmille erityisen merkityksellisistä asioista, paikoista ja asioista johtaneet minut tavallaan esimystifioimaan kohdettani, Kamakasta?

Tutustumisvaiheen päätös ja teatterissa toimimisen alku oli tavallaan teatterin kevätkauden 1998 aloittava tapaaminen, jossa ilmoitin halukkuudestani osallistua toimintaan ja samalla kerätä ryhmästä tutkimusmateriaalia. Jälleen oli kyse kaksoismotivaatiosta. Päätöstäni tehdä kenttätyö juuri Kamakkaasta tuki varmasti vahvistuva käsityk-

seni siitä, että teatterin parissa toimiminen kiinnosti minua ja oli lähellä omia arvojani. Jakson aikana, jolloin kenttätyö ja teatterin toimintaan osallistuminen kietoutuivat toisiinsa, koin hetket, jolloin olin lähinnä ryhmää sen täysivaltaisena jäsenenä. Erityisesti Igamees-näytelmän harjoittelun ja esityksen jälkeen koin olevani erottamaton osa ryhmää. Roolihahmon esittäminen näytelmässä on kuitenkin useimpien yksilöiden kannalta teatteritoiminnan fokus, väheksymättä tietenkään muita tehtäviä teatterissa. Silti tietty ajoittainen etäisyys ryhmään oli olemassa. Näitä hetkiä olivat esimerkiksi Suomen kiertueen ristiriitatilanne, jossa ei-opiskelijan statukseni asetti minut eri asemaan kuin muut asianosaiset. Myös tilanteissa, joissa kamakaslaiset kertoivat alkuajoista, tunsin kuinka olin kuitenkin tulokas, en alusta lähtien mukana ollut jäsen. Tämä pienen eron tunteminen (yhdessä antropologian opintojen kanssa) saattoi johtaa minut pohtimaan teatterin alkuaikojen kerronnan myyttisyyttä. Lisäksi kenttäpäiväkirjan kirjoittaminen merkitsee aina etäisyyden ottamista tutkittavaan ryhmään, sillä se pakottaa reflektoimaan omia henkilökohtaisia tuntemuksia säännöllisesti.

Kolmannen, eli erkaantumisvaiheen aloitti teatterin kevätkauden 1998 toiminnan päättyminen ja muuttoni takaisin Suomeen. Erkaantumisvaiheessakin mukana on sekä tutkimuksellinen että henkilökohtainen puolensa. Tutkimuksellisesti tämä pro gradu - työ ja tämä nimenomainen epilogi on eräänlainen piste yhdelle projektille. Havainnoidun ja koetun kulttuurisen todellisuuden kääntäminen tieteen kielelle ja terminologialle merkitsee aina etäisyyden ottamista tutkimuskohteeseen ja yksittäisten ilmiöiden rinnastamista laajempiin yhteyksiin. Myös henkilökohtaisella tasolla ihmisryhmä nimeltä Kamakas on minulle etääntyvää menneisyyttä, ja muita asioita on tullut elämääni. Mutta muistot ja historia eivät ole merkityksettömiä, ja tutkimuskohteeni muutti minua. Teatteriryhmän jakamat arvot ovat minulle läheisempiä nyt, kuin aloittaessani kenttätyötä. Kohdallani se on merkinnyt muun muassa toimimista jyväskyläläisessä harrastajateatterissa.

Arvojeni muutoksen myötä tutkimusmateriaalistani on myös tullut minulle "intiimiä", mikä vaikuttaa tulkintoihini sekä eettisistä syistä että puhtaasti ryhmää kohtaan kokemani sympatian vuoksi. Periaatteessa vieraasta eli tutkimuskulttuurista kirjoittamisesta

tulee näin samalla itsestä kirjoittamista. (Vrt. Lönnqvist 1994, 102, 114.) Ei ole varmastikaan kovin epätavallista, että tutkimusaineiston tulkintoja käytetään tieteen ohella tutkijan omien henkilökohtaisten identiteettiprosessien rakennusaineina. Pienkulttuurin tutkimuksessa, jossa tutkija ottaa myös toimijan eli näyttelijän roolin, hän joutuu sisäistämän sekä subjektin että objektin aseman. Siitä aiheutuvat metodologiset ja teoreettiset haasteet (esim. tekstin kirjoittaminen) vaatisivat etnologiatieteiltä syvempää pohdintaa.

Lähteet

1) Painamattomat lähteet:- Kataja, Annukka 1997: Kamakas, viestinnän ongelmissa. Oppimistehtävä 2. Helsingin Evankelinen Opisto/ Viestintä.

- Määttä, Jari 1998: Kenttäpäiväkirja Tartossa 19.2.-10.6.1998. Tekijän säilytyksessä.

- Haastattelut Tartossa. Tekijän säilytyksessä:

Nimi	*Syntymävuosi*	*Haastattelupäivä*	*Koodi*
Aalto, Jukka	1972	25.5.1998	H/JA72M
Haapaniemi, Laura	1978	28.4.1998	H/LH78N
Kataja, Annukka	1976	19.5.1998	H/AK76N
Korpinen, Jenni	1977	13.5.1998	H/JK77N
Luoto, Mari	1975	10.6.1998	H/ML75N
Niemeläinen, Nina	1971	14.5.1998	H/NN70N
Peltoniemi, Mikko	1974	24.5.1998	H/MP74M
Saloheimo, Jani	1977	24.4.1998	H/JS77M
Savolainen, Ole Peter (Petteri)	1971	19.5.1998	H/PS71M
Sippo, Inga	1976	27.4.1998	H/IS76N
Tolvanen, Inka	1976	28.4.1998	H/IT76N
Tuominen, Niko	1975	23.4.1998	H/NT75M
Ving, Eero	1978	14.5.1998	H/EV78M
Välikangas, Katariina (Katsku)	1974	3.6.1998	H/KV74N

Painetut lähteet:

Ahlman, Erik 1976 [1939]: Kulttuurin perustekijöitä. Jyväskylä: Gummerus.

Anttonen, Marjut 1999: Etnopolitiikkaa Ruijassa. Suomalaislähtöisen väestön identiteettien politisoituminen 1990-luvulla. Helsinki: SKS.

Bahtin, Mihail 1995: François Rabelais - keskiajan ja renessanssin nauru. Helsinki: Kustannus Oy Taifuuni.

Banks, Marcus 1996: Ethnicity: Anthropological Constructions. London and New York: Routledge.

Barth, Fredrik 1969: Introduction. Teoksessa Barth, Fredrik (ed.) Ethnic Groups and Boundaries. Boston: Little Brown & Co.

Benedict, Ruth 1966: Kulttuurin muodot. Helsinki: WSOY.

Borofsky, Robert 1994: Rethinking the Cultural. Teoksessa Borofsky, Robert (ed.) Assessing Cultural Anthropology. New York: McGraw-Hill.

Bowie, Fiona 1993: Wales from Within: Conflicting Interpretations of Welsh Identity. Teoksessa Macdonald, Sharon (ed.) Inside European Identities. Ethnography in Western Europe. Oxford: Berg Publishers Limited.

Eriksen, Thomas Hylland 1993: Ethnicity and Nationalism. Anthropological Perspectives. London-Boulder-Colorado: Pluto Press.

Hall, Stuart, 1996: Questions of Cultural Identity. London: Sage.

Junnonaho, Martti 1979: Vastakulttuurin käsiteanalyysia. Sananjalka 21. Suomen kielen seuran vuosikirja. Turku: Turun Sanomat.

Kaunismaa, Pekka 1997a: Keitä me olemme? Kollektiivisen identiteetin käsitteellisistä lähtökohdista. Julkaisussa Sosiologia 3/97. 34. vuosikerta. Turku: Westermarck-seura.

Kaunismaa, Pekka 1997b: Mitä on kollektiivinen identiteetti? Teoksessa Virtapohja, Kalle (toim.) Puheenvuoroja identiteetistä. Johdatusta yhteisöllisyyden ymmärtämiseen. Jyväskylä: Atena.

Kirveennummi, Anna & Räsänen, Matti & Virtanen, Timo J. 1994 (eds.): Everyday Life and Ethnicity. Urban Families in Loviisa and Vöru 1988-1991. Studia Fennica Ethnologica 2. Helsinki: SKS.

Knuuttila, Maarit 1999: Keittämistarinoita. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston etnologian laitos.

Korhonen, Teppo (toim.) 1995: Encountering Ethnicities. Ethnological Aspects on Ethnicity, Identity and Migration. Studia Fennica Ethnologica 3. Helsinki: SKS.

Leimu, Pekka 1993: Finland - Europe - America; An Experimental Investigation into Culture Contact. Teoksessa Zsuzsa Szarvas (toim.) Interacting Communities. Studies on Some Aspects of Migration and Urban Ethnology. Budapest.

Lähteenmaa, Jaana 1991: Alakulttuuriteoria. Teoksessa Hoikkala, Tommi (toim.) Törmäävät tulkinnat. Helsinki: Gaudeamus.

Lönnqvist, Bo 1994: Det frammande ögat. Etnologiska studier i norskt vardagsliv. Teoksessa Hverdag. Festskrift til Brynjulf Alver 28.9.1994. Vett & Viten AS.

Macdonald, Sharon 1993: Identity Complexes in Western Europe. Teoksessa Macdonald, Sharon (ed.) Inside European Identities. Ethnography in Western Europe. Oxford: Berg Publishers Limited.

Manninen, Laura (toim.) 1994: Jargon. Kulttuuriantropologian englanti-suomi oppisanasto. JYY julkaisusarja n:o 35. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunta.

Marcus, George E. & Fischer, Michael M. 1986: Antropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in Human Sciences. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Mead, George H. 1972: Mind, Self & Society from the Standpoint of a Social Behaviorist. Ed. by Charles W. Morris. Chigaco: Eighteenth Impression.

Niiniluoto, Ilkka 1994: Järki, arvot ja välineet. Kulttuurifilosofisia esseitä. Helsinki: Otava.

Oliver, Chad 1981: The Discovery of Humanity. An Introduction to Anthropology. New York: Harper & Row Publishers.

Räsänen, Matti 1995: Displaced Persons. Understanding Human Migration in Europe after the Second World War. Teoksessa Korhonen, Teppo (toim.) Encountering Ethnicities. Ethnological Aspects on Ethnicity, Identity and Migration. Studia Fennica Ethnologica 3. Helsinki: SKS.

Sallinen-Gimpl, Pirkko 1994: Siirtokarjalainen identiteetti ja kulttuurien kohtaaminen. Kansatieteellinen arkisto 40. Suomen muinaismuistoyhdistys: Helsinki.

Savolainen, Petteri 1998: Suomalaista harrastajateatteria Tartossa. Sanomalehdessä The Baltic Guide, helmikuun 1998 numero.

Schechner, Richard & Appel, Willa (ed.) 1990: By Means of Performance. Intercultural Studies of Theatre and Ritual. Cambridge: Cambridge University Press.

Selänniemi, Tom 1996: Matka ikuiseen kesään. Kultuuriantropologinen näkökulma suomalaisten etelänmatkailuun. Helsinki: SKS.

Seymor-Smith, Charlotte 1986: Macmillan Dictionary of Anthropology. London: The Macmillan Press Ltd.

Siivonen, Katriina 1998: Arkielämän etnisyyden tutkiminen. Kohtaaminen yli Varsinais-Suomen saariston kielirajan. Teoksessa Mäkikalli, Maija & Oinonen, Paavo (toim.) Integraatio, identiteetti, etnisyys. Tarkastelukulmia kulttuuriseen vuorovaikutukseen. Turku: Turun yliopisto.

Sintonen, Teppo 1999: Etninen identiteetti ja narratiivisuus. Kanadan suomalaiset miehet elämänsä kertojina. SoPhi 41. Jyväskylä: Jyväskylän yliopistopaino.

Snellman, Hanna 1995: Was It Actually So? Foreign Exchange Students' Experiences Revisited. Teoksessa Korhonen, Teppo (toim.) Encountering Ethnicities. Ethnological Aspects on Ethnicity, Identity and Migration. Helsinki: SKS.

Vermeulen, Hans & Govers, Cora 1994: Introduction. Teoksessa Vermeulen, Hans & Govers, Cora (eds.) The Anthropology of Ethnicity. Beyond 'Ethnic Groups and Boundaries'. Amsterdam: Het Spinhuis.

Viira, Aigi, 1998: Tartus on väike soome Üliopilaste teater. Sanomalehdessä Postimees 20.4.1998.

Åberg, Leif 1989: Viestintä - tuloksen tekijä. Helsinki: Inforviestintä.

Liite

Teatteri Kamakkaan haastattelukysymykset

Viron Tartossa keväällä 1998

1. Nimi, syntymäaika ja -paikka, opiskeluala, kuinka kauan olet opiskellut?
2. Kuinka päädyit Tarttoon ja edelleen Kamakkaaseen?
3. Ehditkö harrastamaan Tartossa muuta ennen Kamakasta?
4. Oletko harrastanut teatteria Suomessa?
5. Oletko mukana muissa harrastusryhmissä Tartossa? Entä jos Kamakasta ei olisi?
6. Onko ajan riittäminen opiskeluun ja teatteriin ongelma?
7. Mitä ajattelet teatterin esityskielestä? Entä kieli harjoitustilanteissa?
8. Suhteesi Tarttoon, ihmisiin ja elämäntapaan Virossa? Entä Tarton suomalaiset?
9. Osaatko kuvailla Kamakasta muuna kuin teatteria tekevänä ryhmänä?
10. Miten Kamakas on muuttunut?
11. Teatteri Kamakkaan tulevaisuus ja sinun osasi siinä?
12. Mikä on ja on ollut Kamakkaan merkitys sinulle?