

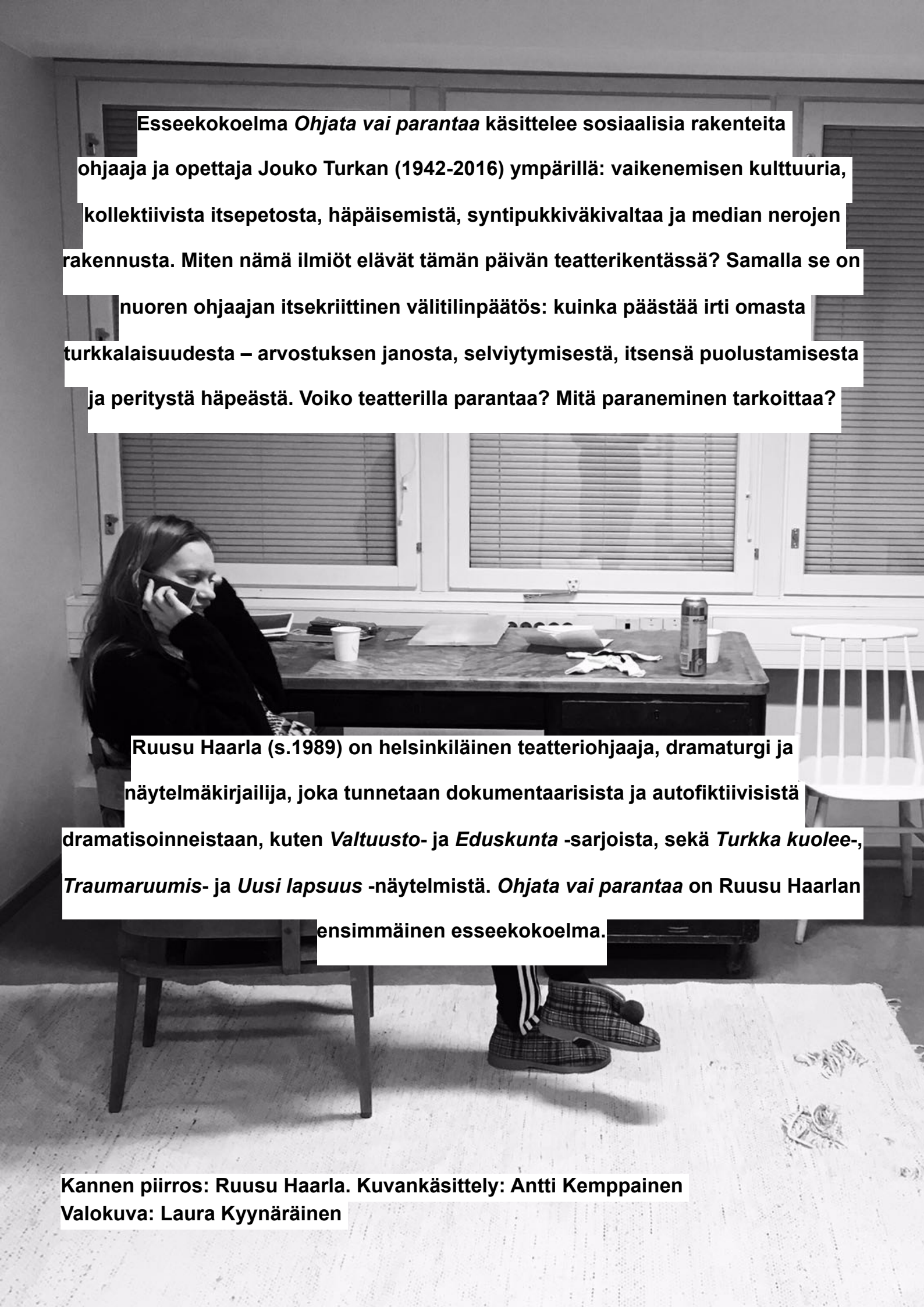
R U U S U H A A R L A
**OHJATA VAI
PARANTAA**



**ESSEITÄ
JOUKO TURKASTA
JA MINUSTA**

R.H.-18

Esseekokoelma *Ohjata vai parantaa* käsittelee sosiaalisia rakenteita ohjaaja ja opettaja Jouko Turkan (1942-2016) ympärillä: vaikenemisen kulttuuria, kollektiivista itsepetosta, häpäisemistä, syntipukkiväkivaltaa ja median nerojen rakennusta. Miten nämä ilmiöt elävät tämän päivän teatterikentässä? Samalla se on nuoren ohjaajan itsekriittinen välitilinpäätös: kuinka päästää irti omasta turkkalaisuudesta – arvostuksen janosta, selviytymisestä, itsensä puolustamisesta ja peritystä häpeästä. Voiko teatterilla parantaa? Mitä paraneminen tarkoittaa?



Ruus Haarla (s.1989) on helsinkiläinen teatteriohjaaja, dramaturgi ja näytelmäkirjailija, joka tunnetaan dokumentaarista ja autofiktiivisistä dramatisoinneistaan, kuten *Valtuusto-* ja *Eduskunta* -sarjoista, sekä *Turkka kuolee-*, *Traumaruumis-* ja *Uusi lapsuus* -näytelmistä. *Ohjata vai parantaa* on Ruusu Haاران ensimmäinen esseekokoelma.

Kannen piirros: Ruusu Haarla. Kuvankäsittely: Antti Kemppainen
Valokuva: Laura Kyynäräinen

RUUSU HAARLA

OHJATA VAI

PARANTAA

ESSEITÄ

JOUKO TURKASTA

JA MINUSTA

SISÄLLYS

ESIPUHE

KIITOKSET

1. NEROUDEN EHDOT – Havaintoja nerollistamisen käytännöistä suomalaisessa teatterikentässä

Johdanto

Rakkaita pettymyksiä Teatterikesässä

Kuinka neroiksi tullaan?

Näkymätön dramaturgi

Teatterin tulivuori

Koko kansan Turkka

Uusiutuva nerous

Lähteet

2. JOUKO TURKAN TRAUMARUUMIIT – Tunteuksia traumaattisesta todellisuudesta Jouko

Turkan ympärillä

Johdanto

Infantiili motiivi

Trauma, tabu ja myytti

Seitsemän veljestä ja väkivallan kiertäminen

Selviytymisen psykologiaa

Häviävä trauma

Tarpeeton dokumentti

Kokoava katse

Lähteet

3. POISSAOLON VÄKIVALTA – Havaintoja Jouko Turkan kirjallisesta tuotannosta

Johdanto

Kielletty henkilö

Kiimaiset poliisit

Aiheita

Hypnoosi

Poissaolon väkivalta

Lähteet

4. CHEERLEADER – Runo Julialle

5. OHJAAJAOPISKELIJAN PÄIVÄKIRJA – Turkka-trauman ilmentymiä 2010-luvun

Teatterikorkeakoulussa

Johdanto

Hierarkian kiertäminen

Paha ohjaaja

Harjoittelun harjoittelu

Kauhua ja demokratiaa

Näyttelijän emansipaatio

Menetetty yhteisöllisyys

Turkan haamu ja Me Too

Turkka kuolee

Lähteet

6. OHJATA VAI PARANTAA – Kansallisen häpeätrauman parantaminen teatterin keinoin

Johdanto

Häpeästä ohjaamiseen

Traumaruumis

Uusi lapsuus

Halkaistu rituaali

Kosketus pyhään

Lähteet

ESIPUHE

Tämä esseekokoelma on suoraa jatkoa ohjaamalleni ja dramatisoimalleni teatteriesitykselle *Turkka kuolee – Dokumentaarinen tutkielma neroudesta**. Näyttelijä Julia Lappalaisen kanssa käsikirjoitettu näytelmä sai ensi-iltansa Tampereen Teatterikesässä 9.8.2018 Teatterikesän ja Kansallisteatterin yhteistuotantona. Syksyllä 2018 näytelmää esitettiin Helsingissä Kulttuuritehdas Korjaamolla ja kerran Riihimäen Teatterissa. Keväällä 2019 esitys vieraili Kansallisteatterissa.

Näytelmä purki 1980-luvun turkkalaisuuden ja 2000-luvulle ulottuvan jälkiturkkalaisuuden tarinaa Teatterikorkeakoulussa ja teatterikentällä sekä Jouko Turkan ympärille rakentunutta myyttiä ja tabua. Yli kolmetuntisessa näytelmässä näyttämöllä oli vain kaksi esiintyjää, minä ja Julia. Meidän lisäksi työryhmään kuului valo- ja lavastussuunnittelija Fabian Nyberg. Videoiden kautta näytelmässä kuultiin myös Turkan entisten oppilaiden aikalaistodistuksia ja puheenvuoroja. Tragikoominen näytelmä karnevalisoi mieskeskeistä neromyyttiä, mutta ennen kaikkea huomioi turkkalaisen kauden inhimillistä, kollektiivista hintaa – ketkä sitä maksavat ja miten?

Esitin itse näytelmässä Jouko Turkkaa ja Julia Lappalainen esitti Turkan seuraajaa Jussi Parviaista. Itselleni Turkan esittäminen oli Turkka-tutkimuksemme keskeinen osa. Halusin tutkia turkkalaisuutta itsessäni, samastumistani Jouko Turkkaan ihmisenä ja ohjaajana ja törmäyttää sen niiden elementtien kanssa, joista koimme että turkkalaisuus oli leikannut itsensä irti: pehmyden, haavoittuvuuden ja feminiinisen kanssa. Toisaalta halusin puolustaa Turkkaa, esittää Turkan ihmisenä yhteisössä, *rakenteessa*, joka heijastaa omat tarpeensa ja kauhunsa yhteen yksilöön.

Työpariutemme Julia Lappalaisen kanssa alkoi jo vuonna 2015, kun opiskelimme vielä Teatterikorkeakoulussa (TeaK) ohjauksen ja näyttelijäntyön koulutusohjelmissa. Olimme

sopineet tapaamisen Lasipalatsin kahvilaan lämmittääksemme välejä ystävinä kolmen vuoden välirikon jälkeen. Ohjaajan ja näyttelijän työroolit ja niihin liittyvät jännitteet olivat ajaneet meidät TeaKissa erilleen.

Lasipalatsin kahvilassa Julia kysyi minua työparikseen näyttelijäntyötä ja naisruumiin esittämistä käsittelevään esitykseensä. Julian ehdotus käsitellä naisruumiin poliittisia ulottuvuuksia tuntui tuon ajan hengessä harvinaislaatukselta. Vaikka esitysidea oli vielä hahmottomaton, tunsin suurta kiitollisuutta mahdollisuudesta katsoa omaakin naiseuttani esityksen keinoin. Koin Julian ojentavan kättään kohti suurta yksinäisyyden kokemusta, tyhjää ja voimatonta kohtaa minussa, jota yksin en olisi jaksanut lähteä kuorimaan.

Vuonna 2015 ei käyty avointa feminististä keskustelua sen enempää mediassa kuin taidepiireissäkään. "Naisruumiin representaatio" tai sen etiikka eivät todellakaan kuuluneet esittävän taiteen kentän arkiseen sanavarastoon. Itse olin ollut nuorempana aktiivinen feministi, mutta haudannut aktivismini nuorena aikuisuudessa, koska se aiheutti ympäristössä niin paljon vihamielisyyttä. Vertaistuki, jota aloimme Julian kanssa tuosta palaverista alkaen rakentaa, oli ensin arkaa ja hapuilevaa. Rakensimme feminististä perusdiskurssia ja itsetuntoa, joka vuonna 2025 on jo tylsä itsestänselvyys, ainakin taidekentällä.

Kun Jouko Turkka nousi kuolemansa jälkeen kesällä 2016 teatteripiirien päivänpolttavaksi puheenaiheeksi, saimme idean ottaa Jouko Turkan esityksemme kehykseksi ja feministisen taistelumme maalitauluksi. Jouko Turkassa tuntui tiivistyvän kaikki, mitä esityksellämme halusimme käsitellä: naisruumiin esittämiseen liittyvä väkivalta ja turtumus. Tässä kohtaa energiamme oli vimmaista ja poliittisesti latautunutta: halusimme paljastaa turkkalaisen ideologian vallankäytön ja ampua hänet jalustalta.

Kun taustatutkimuksemme eteni ja käsikirjoitusvaihe alkoi, 1980-luvun TeaK ei kuitenkaan näyttäytynyt enää pelkkänä naisviharikoksena vaan monisyisenä tapahtumien ketjuna – kollektiivisena tragediana, jossa myös Jouko Turkka näyttäytyi uhrina.

Feminismimme muuttui intersektionaaliseksi ja draamalliseksi: vallankäyttö ei ollut yksisuuntaista, vaan monimutkaista ja risteävää. Feminismi ei ollut enää pelkkä väline jonkun ongelman osoittamiseen, vaan *katse*, jonka kanssa matkustimme läpi turkkalaisen historian.

Alussa haaveilimme henkilökohtaisesta, pehmeästä ja pienimuotoisesta esityksestä, mutta mitä pidemmälle taustatutkimuksemme eteni, sitä kovemmaksi kasvoi – ainakin minun – nälkä dokumentoida koko 1980-luvun turkkalainen tapahtumaketju. Turkkadiskurssin keskellä vaikutti olevan suuri tuntematon alue, jokin mykkä kohta, jonka esiin piirtämiseen tuntui olevan meitä suurempi tilaus. Itse koin voimakasta kutsumusta kuroa kasaan turkkalaisuuden reikäinen tarina. Tämän, olen vasta myöhemmin ymmärtänyt suuruudenhulluudeksi.

Monet Turkkaa aiemmin tutkineet ovat olleet Turkan vanhoja oppilaita – tai vähintäänkin aikalaisia. On ymmärrettävää, että 1980- ja 1990-luvuilla aihetta tutkineet jakavat tietyt arvot ja *arvostamattomuudet*. Minä ja Julia eri sukupolven edustajina olemme nähneet turkkalaisuuden ja sen tutkimuksen väkisinkin hieman uudesta suunnasta ja voineet valaista siitä piirteitä, joiden valaiseminen aiemmin on ollut mahdotonta tai ainakin sosiaalisesti hyvin epäsuotuisaa.

Emme olisi myöskään ryhtyneet tutkimaan Turkkaa, niin kauan kun hän vielä eli. Se varmasti – vielä helpommin kuin nyt – oltaisiin tulkittu henkilökohtaiseksi hyökkäykseksi Turkkaa kohtaan, mikä ei varsinaisesti koskaan ollut tavoitteemme, vaikka sen läsnäoloa on hankkeestamme ehkä mahdotonta poissulkeakaan. Turkan kuoleman jälkeen pystyimme kuitenkin paljon selvemmin tutkimaan sitä, mitä halusimme tutkia: sitä myyttistä instituutiota, joka ei ollut Jouko Turkka itse, vaan jotain, joka hänen päälleen oli rakennettu. Mitä tämä rakennelma kertoi – ei Turkasta – vaan yhteisöstä itsestään?

Tämä yhteisö on perustunut 1980-luvun patriarkaalisille ja yhä kasvavammille kapitalistisille arvoille. Me halusimme katsoa ja kertoa tuon ajan *toisin*. Tahdoimme antaa

tilaa ja lisäarvoa kokemuksille, jotka olivat aiemmin niin itsestäänselvästi, vaikkakin usein sanattomasti, määritelty epäolennaisiksi ja epäkiinnostaviksi.

Osaksi näytelmämme aiheen tutkimusta muodostui oman konfliktimme tutkiminen ohjaajana ja näyttelijänä. Se oli ajanut meidät erillemme koulussa, nyt se puski esiin uudelleen: kuka prosessissa käyttää valtaa ja millä perusteilla? Kuinka jakaa valtaa asioissa, joissa toisella on paljon enemmän kokemusta? Pyrkimyksestä elvyttää ystävytemme muodostui koko esityksen tärkeä tukipilari, osa sen muotoa, tyyliä ja filosofiaa.

Vuonna 2018 ensi-iltaan tullut esityksemme osui vuonna 2017 alkaneen Me Too-liikkeen kuohuihin ja sai siitä tiettyä kaupallista voimaa. Tietyt asiat, jotka kuvittelimme tarjoilevamme esityksessä skuppeina, yllättivät meidät nousemalla julkiseen keskusteluun jo ennen ensi-iltaa. Nyt vuonna 2025 voi kenties kysyä, onko Jouko Turkka enää ajankohtainen. Eikö ”pahoja” miehiä ole jo riittävästi ammuttu jalustoiltaan? Eikö Me Too ole tehnyt tehtävänsä tai jopa kääntynyt itseään vastaan?

Me Too oli yhteyksien syntymistä, hyhmää, joka herää uudelleen eloon. Sytykkeet tähän paloon olivat jo olemassa, ja niiden juuret ulottuivat paljon vuotta 2017 taaemmas. Nyt kun olemme *yhteydessä*, ei tätä yhteyttä saa enää hengiltä. Me Too ei ole tyhjentynt, päinvastoin, sen syvyyksissä on kamalampia asioita kuin vielä käsitämmekään, kuten Yhdysvalloissa päivänvaloon märkivät poliittiset pedofiiliverkostot osoittavat. Lopulta huomaammekin, ettei se ole astia, joka tyhjenee, vaan *tie*, joka vie meitä jonnekin.

Väite Me Toon ”liian pitkälle menemisestä” ei ole pelkkä syyllisten miesten projektio, vaan haaste kohti kollektiivista muodonmuutosta, jossa myös uhrin katsovat peiliin: johtaako traumakeskeinen identiteettipolitiikka maailman paranemiseen vai kasvattaako se lopulta sitä erillisyyttä, josta kaikki väkivalta kumpuaa? Kyse on koko yksilökeskeisen maailman murroksesta; sen sijaan että me loputtomiin hinkkaamme yksilöllisyytemme ääriviivoja, meidän täytyy jossain vaiheessa myös alkaa pehmentämään niitä, jotta me

voimme kasvaa yhdessä ihmiskuntana, emme pelkästään voimaantuvina yksilöinä ja vähemmistöryhminä.

Näytelmämme purki tätä yksilökeskeisyyttä: sen sijaan, että se olisi alleviivannut Jouko Turkan pahuutta ja ajanut tämän henkistä karkottamista, se käsitteli sairasta yhteisöä, joka valitsee joukostaan erityisen yksilön erityiseen tehtävään. Tässä korottamalla eristämisen rituaalissa Turkka oli ensin sankari, joka tekee sen mitä muut eivät uskalla tehdä ja lopuksi synti- ja häpeäpukki, joka kantaa koko yhteiskunnan synnit ja ”hulluuden”.

Pahuuden rakenteellisuus ei toki tarkoita, etteikö Jouko Turkka olisi vastuussa omista valtaa väärinkäyttävistä teoistaan. Ne on tuomittava, koska se tekee uhrien kokemukset näkyviksi ja antaa niille oikeutuksen. Liian usein paranemisen prosessi kuitenkin pysähtyy syyllisten löytämiseen. Tarkastellessamme historiaamme ja vallan väärinkäyttäjiä meidän on lakattava luulemasta, että tuomitseminen puhdistaa meidät. Meidän on pikemminkin kysyttävä, mitä *me tarvitsemme* heiltä? Ja mikä palautuu takaisin käsiimme, kun päästämme heistä irti.

Jouko Turkka on mies, jolla on sattunut olemaan erityinen vaikutus minun elämäni. Hän vaikutti minuun ideologisesti nuorena ihmisenä ja taiteilijana ja lopulta hyvin konkreettisesti teatteriohjaajana. Hänen vaikutuksensa koko suomalaiseen kulttuuriin on niin ikään suuri. Jouko Turkan kaltaisia kulttihahmoja – enemmän miehiä kuin muita sukupuolia – on toki monia, eivätkä ne ole aikaan sidottuja. Sen sijaan että palvomme tai vihaamme heitä mustavalkoisesti ja lopuksi jätämme tekopyhästi ”haudan lepoon”, me voisimme kysyä itseltämme:

Onko meillä Turkan tavoin ajatuksia siitä, miten kulttuuriamme tai yhteiskuntaamme tulisi parantaa? Uskallammeko me uhrata oman ruumiimme, maineemme ja työmme niiden ideoiden puolesta? Uskallammeko me olla eri mieltä vertaistemme kanssa? Onko meillä herkkyyttä ja uskallusta tehdä omat havaintomme? Kykenemmekö kantamaan

omassa ruumiissamme omat tunteemme, omat yksilölliset kokemuksemme? Eikö tämä olisi sellaista todellista yksilöllisyyttä, joka kasvattaisi meidät aikuisiksi?

Tämä esseekokoelma jatkaa näytelmämme aloittamaa tutkimusta ja tuo jotakin siitä myös osaksi kirjallista Turkka-jatkumoa. Lisäksi esseet dokumentoivat *Turkka kuolee* -esityksen kirjoitusprosessia, joka uskoakseni kertoo turkkalaisuudesta yhtä paljon kuin itse näytelmä. Itse esityksen ja sen harjoitusprosessin olen rajannut kirjasta pois, sillä en halua johtaa lukijaa luulemaan, että teatterin kieltä voisi kääntää kirjallisuudeksi – se on mahdotonta. Näin tulen toisaalta käsittelemään paljon sellaista, joka ajautui esitystä tehdessä marginaaliin.

Siinä mielessä myös tämä kirja on *toisin katsomista*. Se kohdistuu Turkkaan ja turkkalaisuuteen, mutta yhtälailla itseeni: miten turkkalaisuuden kanssa työskentely vaikutti minuun? Onnistuinko itse toimimaan toisin kuin Turkka? Miksi Turkka vetää minua puoleensa?

Kirja kuvastaa muutosta minussa näytelmää tehdessä, mutta myös sen jälkeen. Vuoden 2018 jälkeen maailma on mullistavalla tavalla muuttunut. Kuvaan esseissä kokemuksia vuosienkin takaa, ja olen yrittänyt pysyä niille uskollisena silloinkin kun oma näkökulma on jo toinen. Tämän lisäksi olen kirjoittanut kirjaani usean vuoden ajan ja näin viimeinen essee kuvastaa jo aivan toisenlaista suhtautumista ei vain aiheeseen, vaan koko elämään. Kirja on hidas väline tämän päivän maailmassa, mutta niin olemme monella tapaa mekin.

Nimiesseessä käsittelemäni paranemisen teema on linssi, jolla toivoisin jokaista esseetäni luettavan. Ne ovat väitteissään tinkimättömiä, mutta oikeudenmukaisuutta vaatiessaan ne ovat yrittäneet raivata tietä paranemisen mahdollisuudelle. Ja jos minun pitäisi yhdellä käsitteellä määritellä, mitä paraneminen on, se olisi vapautumista *erillisyydestä*.

KIITOKSET

Kiitos Julia Lappalainen yhteistyöstä, kumppanuudesta ja ystävyydestä *Turkka kuolee* -näytelmää tehdessä. Kiitos myös alkuperäisestä haaveestamme kirjoittaa tämä kirja yhdessä. Sen dialoginen luonne olisi toteutuessaan ollut kaunis ja arvokas. Paljon siitä elää mukana tässä kirjassa.

Kiitos Tiedonjulkistamisen neuvottelukunta (TJNK), joka tuki apurahallaan esseideni alkuvaiheita sekä Suomen Tietokirjailijat ry ja Wsoyn kirjallisuussäätiö henkilökohtaisista apurahoista juuri tälle teokselle. Kiitos Into-kustannuksen Jaana Airaksinen, joka alunperin ehdotti *Turkka kuolee* -näytelmälle jatkoa kirjan muodossa, sekä Innon kustannustoimittajat Joni Nikkola, Kaj Lipponen ja Satu Laatikainen sitkeästä ja tarkasta toimitustyöstä.

Kiitokset Katja Kiuru tekstieni huolellisesta lukemisesta ja kielenhuollosta ja ennen kaikkea lujasta vertaistuesta tabujen murtamisessa. Kiitos Peltsi Piia Peltola kollegiaalisuudesta ja keskusteluista ohjaajantyöstä, ne motivoivat minua entisestään esseeni julkaisussa. Kiitos isäni Teuri elämäntyöstäsi taiteilijana ja keskusteluista elämäni varrella, ne ovat inspiroineet minua ja vaikuttaneet ajatteluuni suuresti. Kiitos äidilleni Goalle kannustamisesta lukemiseen ja kirjoittamiseen kun olin lapsi, tämä on ensimmäinen kirjani, jonka kuvitan itse. Kiitos Erkki rohkaisusta, rauhoittelusta ja kohtuudesta muistuttamisesta kun olin kaikkein uupunein.

Suuri kiitos myös *Turkka kuolee* -työryhmälle: Fabian Nybergille ja kaikille videoiden ja haastatteluiden kautta mukana olleille. Ilman yhdessä tekemäämme näytelmää ja puheenvuoroa tätä kirjaa ei olisi syntynyt.

Lopuksi valtava kiitos puolisololleni Antille tuesta, kannustuksesta ja puolellani olemisesta, ehdottomasta rakkaudesta sekä avusta tärkeiden kuvien kanssa, sekä rakas tyttärenteni Terttu, joka on opettanut minulle suhteellisuudentajua ja nöyryyttä.

Ruusu Haarla, 8.9.2025

* *Turkka kuolee – Dokumentaarinen tutkielma neroudesta* -näytelmän oikeuksia valvoo

Näytelmäkulma. Näytelmän voi pyytää luettavaksi osoitteesta office@dramacorner.fi.

Turkka kuolee on Ruusu Haarlan ja Julia Lappalaisen yhteisteos teatterilegenda Jouko Turkasta (1942-2016) ja tämän voimakkaasta vaikutuksesta suomalaisiin ja suomalaiseen teatteriyhteisöön. Esitys purkaa 1980-luvun turkkalaisuuden ja näihin päiviin ulottuvan jälkiturkkalaisuuden tarinaa ja siitä kertomisen konventioita. Esitys tutkii miehisen neromyytin rakentumista taiteessa ja sen vaatimia uhrauksia, feminiinisyyden pelkoa ja isänkaipuuta. Mikä on Turkan tekojen inhimillinen hinta? Kenen ruumiissa se maksetaan? Esitys sai ensi-iltansa Tampereen Teatterikesässä 9.8.2018 Tampereen Teatterikesän ja Kansallisteatterin yhteistuotantona.

KÄSIKIRJOITUS: Ruusu Haarla ja Julia Lappalainen

Käsikirjoituksessa on hyödynnetty suurta määrää dokumentaarista aineistoa kirjallisuudesta haastatteluihin, tv-ohjelmiin ja lehtiartikkeleihin.

OHJAUS JA DRAMATURGIA: Ruusu Haarla

NÄYTTÄMÖLLÄ: Ruusu Haarla ja Julia Lappalainen

VIDEOILLA: Seitsemän Veljestä: Erkki Lilja, Jussi Lankoski, Otto Nuoranne, Tuukka Pasanen, Panu Poutanen, Tom Rejström ja Asko Vaarala. Jussi Parviainen: Sakari Hokkanen. Haastateltavat: Katja Kiuru ja Satu Silvo.

TAUSTATUTKIMUS: Julia Lappalainen, Ruusu Haarla ja Fabian Nyberg (lehtiartikkelit)

LAVASTUSSUUNNITTELU: Ruusu Haarla ja Fabian Nyberg

VALOSUUNNITTELU: Fabian Nyberg

ÄÄNISUUNNITTELU: Ruusu Haarla

VIDEOSUUNNITTELU JA TOTEUTUS: Ruusu Haarla ja Fabian Nyberg

PUKUSUUNNITTELU: Julia Lappalainen ja Ruusu Haarla

1. NEROUUDEN EHDOT

– HAVAINTOJA NEROLLISTAMISEN KÄYTÄNNÖISTÄ SUOMALAISESSA TEATTERIKENTÄSSÄ

TAMMIKUU 2020

Tieto Jouko Turkan kuolemasta elokuussa 2016 osui kirjaimellisesti keskelle Suomen suurinta teatterifestivaalia, Tampereen Teatterikesää. Olin itse ollut Teatterikesässä jo alkuvuikosta pystyttämässä ja esittämässä omaa näytelmääni *RUSKA – Rakkauden kuva*, joka oli taiteellinen lopputyöni Teatterikorkeakoulun (TeaK) ohjauksen koulutusohjelmasta. Oman ensi-iltani jälkeen palasin kotiin Helsinkiin lepäämään.

Helsingissä luen uutiset Jouko Turkan kuolemasta. Aamulehden mukaan teatteriväki sai tiedon kesken festivaalin tiedotustilaisuuden Tampereen Klubilla. Uutista seurasi ”järkyttynyt hiljaisuus”.

Roth kertoo, että tiedotustilaisuus keskeytyi, kun tieto Turkan poismenosta tuli. ”Järkyttynyt hiljaisuus laskeutui Klubille. Pian tilaisuutta kuitenkin jatkettiin.”

Raili Roth: ”Syvä hiljaisuus laskeutui Teatterikesän tiedotustilaisuuteen, kun tieto Jouko Turkan kuolemasta tuli”, Aamulehti 3.8.2016.

Vaikka uutinen Turkan kuolemasta ei järkytä minua henkilökohtaisesti, valehtelisin jos väittäisin, ettei Turkka merkitsisi minulle mitään. Nuorempana teatterinharrastajana Turkka edusti minulle mielikuvien tasolla kaikkea sitä, mitä pidin – ja edelleen pidän – teatterissa tavoiteltavana: totuudellisuutta, ruumiillisuutta, rohkeutta, suuria tunteita. Tuolloin minäkin uskoin ruumiista vieraantuneen ja tekopyhän kulttuurin murtamiseen provokaation ja

shokeeraamisen keinoin, yleisön vastareaktioista välittämättä. Myöhemmin suhteeni yleisöön ja sitä kautta turkkalaisuuteen on merkittävästi muuttunut.

Vuonna 2016 en voi olla hämmästelemättä ylisanoja, joita Turkasta otsikoissa viljellään: *voimahahmo, guru, nero, legenda*... Olin kuvitellut, että ainakin virallisissa yhteyksissä kulttuurikentän suhde Jouko Turkkaan olisi sisäisistä ristiriidoistaan johtuen jotenkin ambivalentti, varovainen. Nyt lukiessani Turka-nekrologeja todistan jotakin aivan muuta: lehdet ampuvat nerollistavia otsikoitaan hämmentävällä varmuudella, ikään kuin mitään ristiriitaa ei olisi koskaan ollutkaan. Ei häpeää, ei syyllisyyttä, ei vaivautuneisuutta.

Vaikka neroksi kutsuminen on epäilemättä edelleen suurin kohteliaisuus, joka taiteilijalle voidaan antaa, olin kuvitellut, että se on 2000-luvun tyylille uskollisesti sopivinta tarjoilla ironian kera. Mutta nähtävästi kuoleman edessä – kun ironia muuttuu sopimattomaksi – nerous, joka ehkä aiemmin on heitetty ilmaan vain leikkisänä ehdotuksena, sementoituukin vakavaksi totuudeksi. Jouko Turkan kuolema sai minut ymmärtämään, että nerous ei olekaan 1900-luvulle unohdettua romantiikkaa tai kertaalleen voitettu patriarkaalinen salajuoni. Se on kaiken aikaa säilöttyä pääomaa, joka ei koskaan ollutkaan tekemässä kuolemaa vaan ainoastaan nuolemassa haavojaan. Se on odottamassa parempia aikoja, uusia tilaisuuksia.

Tunnen pakottavaa tarvetta palata Tampereelle. En tiedä, johtuuko se Jouko Turkan kuolemasta vai siitä, etten kestä joutenoloa elokuisessa Helsingissä. Ehkä kärsin jonkinlaisesta ohjauksen jälkeisestä masennuksesta: en halua vielä palata arkeen, en halua vielä laskeutua ohjaajan hybriksestä. Haluan vielä muutaman päivän ajan nauttia tuosta teatterikollegojen vuotuisesta kokoontumisesta, vastuuttomasti ja humalassa, kuten kuka tahansa ohjaaja hyvin ansaitulla vapaa-ajallaan.

Kun tutustun lähemmin festivaalin loppuviikon ohjelmistoon, huomaan, että Teatterikesässä esitetään Seinäjoen kaupunginteatterin vierailuna Jouko ja Juha Turkan kirjoittamaa näytelmää *Rakkaita pettymyksiä rakkaudessa*. Aamulehti tiedottaa: Turkan

näytelmä osa Teatterikesää – Ohjaaja: ”Voimme ylpeydellä esittää sen”. Haastattelussa ohjaaja Antti Mikkola jatkaa:

Suuri nero on poissa. On todella uljasta olla Teatterikesässä mukana Turkan näytelmällä.

Raili Roth, Matti Kuusela: Turkan näytelmä osa Teatterikesää – Ohjaaja: ”Voimme ylpeydellä esittää sen”,
Aamulehti 3.8.2016.

Mietin, olisiko aika sivistää itseään näkemällä edes yksi Turkan kirjoittama näytelmä. Nuoruuteni arvostuksesta huolimatta, olin elämässäni tuohon mennessä lukenut vain yhden Turkan teoksen enkä sitäkään kokonaan. Kun olin 17-vuotias, kävin taiteilijaisäni kanssa ensimmäiset muistamani keskustelut Jouko Turkasta. Isäni arvosti Turkkaa – pitkälti samoista syistä kuin minäkin – tabujen rikkojana ja kansallisten traumojen tulkkina, mutta paheksui tämän opetusmenetelmiä.

Turkan ristiriitaisuutta valottavan keskustelumme innoittamana lainasin kirjastosta tuolloin Turkalta teoksen, jonka nimi puhutteli minua eniten – *Häpeä*. Luettuani – kieltämättä nerokkaasti nimetyn romaanin – ensimmäiset 20 sivua laskin kirjan kädestäni. En pystynyt ymmärtämään, kuinka *Jouko Turikka* voi kirjoittaa niin huonosti. Kuinka niin sekavasti ja mitä huonoimmalla tavalla ”päiväkirjamaisesti” alkava kirja on voinut olla Finlandia-ehdokkaana? Kuinka se on voinut saavuttaa sen kaltaisen kulttisuosion, joka sillä edelleen on?

Vuonna 2016 ymmärrän, että minun on saatava lisää todisteita, jos haluan pitää kiinni käsityksistäni Jouko Turkasta huonona kirjoittajana. Olen arvostanut häntä mielikuvissani, sittemmin halveksunut, mutta kenties en ole antanut Turkalle reilua mahdollisuutta todistaa nerouttaan? Päätän palata Tampereelle selvittämään, onko Turkan neroudessa perää.

Rakkaita pettymyksiä Teatterikesässä

Kuolemani jälkeen ne katuvat, kuolemani jälkeen minusta humallutaan, minua juhliitaan, kuolemani ei tule koskemaan minua. Jos tämä onnistuu, olen ikuinen. Ja kaikki vaan yritystä kohauttaa, miellyttää ja säilyttää.

– Jouko Turkka: *Häpeä*, Otava 1994

Kun pari päivää myöhemmin istun Tampereen Työväen Teatterin kellarissa ja odotan *Rakkaita pettymyksiä rakkaudessa* -näytelmän alkamista, katselen yleisössä istuvia tavallisia ihmisiä ja mietin, mitäköhän Jouko Turkka merkitsee heille. Onko Turkka heillekin sankari, nero, suurmies, tai vähintäänkin esikuva? Kuinka moni täällä kokee hänet yhdentekeväenä, mutta ketään ei kiinnosta heidän välinpitämättömyytensä?

Kun esitys alkaa, se innostaa minua heti teknisesti taitavalla ja tyylipuhtaalla kerronnallaan. Kerronnan estetiikka tuo mieleeni aiemmin Ylioppilasteatteriin ja Ryhmäteatteriin dramatisoimani *Valtuusto*- ja *Eduskunta* -näytelmät. Vaikka esitys on ennen kaikkea tulkinta Jouko ja Juha Turkan fiktiivisestä näytelmästä, on ohjaaja Antti Mikkola yhdistänyt dramatisointiinsa dokumentaarisia aineksia Jouko Turkasta.

Vaikka tekstin tasolla Mikkolan ohjaus purkaa Turkan uraan ja henkilöön liittyviä epämiellyttäviäkin piirteitä, on esityksen yleisvaikutelma ihaileva ja poikamaisen innostunut. Seuraan mielenkiinnolla Jouko Turkaa koskevia osuuksia, itse Jouko ja Juha Turkan näyttämöteksti ja sitä koskeva näyttämötoteutus ei minua sytytä. Mutta kenties se ei ole minulle suunnattu, arvelen.

Näen ja kuulen miehen uhoa ja alemmuuskompleksia, miehen katkeruutta miesten välisessä kilpailussa, toksisen maskuliinisuuden kriisiä, josta kukaan ei kuitenkaan onnistu tai halua tehdä mitään kriittistä analyysia. Kaikki puretaan katkerasti *naiseen*. Kun naiset haluavat vääriä miehiä. Se, mihin ohjaaja Mikkola ja hänen esityksensä lopulta sijoittuu tässä miestenvaivojen kaanonissa, jää minulle hieman epäselväksi.

Turkan katkeran vänkäyksen jatkuessa huomaan, että katsojasuhteeni on *sietävä*. Tunnin ajan jaksan viihtyä, väliaikaan mennessä olen väsynyt ja alakuloinen. Toisella puoliajalla väsymykseni kypsyy syväksi uupumukseksi. Alan tuntea vastenmielisyyttä ja raivoa. Viimeiset energian rippeeni kuluvat, kun Turkka tarjoilee tavaramerkkinsä: vanhan miehen jahtaamassa nuorta partavaahdolla kuorrutettua alastonta naista huutaen ”mää panen sua saatana” tai jotain sen suuntaista.

Kun jahtaaminen jatkuu ja jatkuu, kohtaaminen alkaa aktivoida minussa henkilökohtaisia tunnemuistoja seksuaalisesta väkivallasta. Henkinen ja fyysinen pahoinvointi nousee päällimmäiseksi, en jaksa enää hetkeäkään. En kuitenkaan kehtaa poistua paikalta, eikä se oikeastaan tule edes mieleeni, vaan jään kiltisti odottamaan, että esitys loppuu. Samalla mietin miksi katsominen tuntuu *niin* väärältä. Enkö voisi sietää vielä vähän enemmän?

Poistun teatterista ystäväni kanssa, ja huomaan haukkuvani esitystä, vaikken ole vielä tiedostanut että olisin mitenkään sitä vastaan. Kuuntelen omaa reaktiotani, mutten osaa samastua siihen itsekään. Häpeän sitä. Ystäväni ymmärtää kyllä reaktiotani, mutta ei ole itse provosoitunut näytelmästä. Kävellessämme pitkin Hämeenkatua minua oksettaa ja raivostuttaa. Kuin olisi syönyt jotakin väärää, vaikka luuli syöneensä jotain ihan tavallista. Vaikka ymmärrän, etten kuulu esityksen kohderyhmään, mietin, miksi silti tunnen niin usein joutuvani esityksen kaltaisten purkausten *kohteeksi*, niin elämässä kuin teatterissa. Ja jos olen sen kohde, miksi minun kokemukseni tuntuu niin yhdentekevältä?

Saavumme ystäväni kanssa Teatterikesän epäviralliseen kohtaamispaikkaan, Ravintola Telakan terassille, jossa odottaa joukko ystäviä. Käymme läpi perinteiset kysymykset: ”Mistä tulossa? Mitä näitte? Mitä piditte?” Ennen kuin ehdin kertoa omasta pahoinvoinnistani, saan kuulla miespuolisten kollegoiden riemun huutoja: ”Saatanan hyvä esitys!” ”Paras koskaan Suomessa kirjoitettu näytelmä!”. Näen heidän kehollisista reaktioistaan, että he ovat *kohderyhmää* – sitä joukkoa, joka saa ne turkkalaiset ”hyvät energiat”. Miehet kuulostavat kuin intistä päässeiltä – he ovat tunteneet jotakin *yhdessä*. Minä olen pelkkä kohde, kuten naiset Turkan näytelmässä. Istun yksin omassa vankilassani, vaikka menin katsomaan vain teatteria. Kohteet eivät koskaan itke eivätkä naura, he ovat hämmentyneitä ja ärtyneitä, mutta eivät osaa sanoa mitään fiksumaa tai ainakaan mitään sellaista, mitä kohderyhmäläiset ymmärtäisivät.

Miespuolinen ohjaajakollega kysyy, mitä ajattelin. Epäröin vastata ollenkaan. Sanon harkitusti, että en tiedä mitä ajattelin, mutta että voin esityksen jälkeen fyysisesti pahoin. Mieskollega provosoituu saman tien ja alkaa vaatia minua tilille tuntemuksistani. Kun mainitsen reagoineeni Turkan naisvihaan, kollega jäykistyy ja leikkaa päälle: ”Kyllä kaikki tietää, että Turkkala vihasi naisia. Se on fakta. Ei siinä ole mitään uutta.” Kysyn, eikö siitä faktasta sitten saa puhua, mutta nyt kollega sanoo: ”Totta kai siitä saa puhua.” Selväksi kuitenkin tulee, että se ei ole toivottavaa tai *kiinnostavaa*. Hänen äänensävyystään kuulen, että näkökulmani on loppuunkaluttu ja *banaali*. Riidanhaluni yltyy hiljaa sisälläni: missä siitä naisvihasta sitten puhutaan? Tai milloin siitä on niin kovasti puhuttu, jos se tässä hetkessä – Turkan juuri kuoltua – on niin epäolennainen ja kulunut näkökulma?

Kollega puolustaa ohjaajaa ja ohjausta. Minä yritän selventää luulevani, että vihani nousee ennemminkin Jouko ja Juha Turkan käsikirjoituksesta kuin ohjauksesta. Mutta sitten taas puhutaan siitä, kuinka nerokas näytelmä onkaan: kuinka loistavasti Turkkala kuvaa seksuaalisuutta. Kuinka kukaan ei kuvaa sitä yhtä rehellisesti. Kysyn mielessäni: kenen seksuaalisuutta? Kysynkö sitä ääneen miesseurueessa, tuskinpa.

Yritän palauttaa väittelyä henkilökohtaisemmalle tasolle, vaikka tiedän, ettei kyse ole minusta. Kyse on jostain suuremmasta. Tivaan minua vanhemmalta mieskollegalta, miksi hän suhtautuu niin defensiivisesti kertomaani katsomiskokemukseen, miksei hän suostu ottamaan sitä vastaan. Näytän hänelle loukkaantumiseni ja vetoan hänen myötätuntoonsa. Hän pehmentää äänensävyään ja väittää, että kyllä hän ottaa sen vastaan. En jaksakaan enää olla vihollinen. Haluan vaan juoda kaljaa ja kuulua taas joukkoon.

Myöhemmin klubilla törmäämme toiseen, ikäiseeni miespuoliseen ohjaajakollegaani. Vaihdamme taas pari sanaa esityksestä baaritiskin edessä. Näen hänen silmistään, että hänkin on kohderyhmää. Hänen silmänsä loistavat ja hänen hymynsä on riemastunut. Hymy ja pilke silmissä kertovat syvästä osallisuuden kokemuksesta, kuin olisi mukana rikoksessa, jossa *oikeus* toteutuu. Se oikeus on *ruumiin* oikeutta.

Seison minua pitempien miesohjaajien pienessä ringissä ja kysyttäessä kerron taas yhdellä lauseella, että esitys sai minut voimaan pahoin. Ikäiseni mieskollega katsoo minua häiriintyneesti ja tivaa: ”Mitä sä väität?” Hän on ärtynyt, hieman ivallinen. ”En mä mitään väitä, mä sanoin, miltä musta tuntui”, vastaan. Väittely jatkuu epämiellyttävässä sävyssä. Kollega katsoo toista mieskollegaa. He ovat yhtä pitkiä, he hymyilevät, heillä on sama kokemus, heillä on toisensa.

Tunnen ulkopuolisuutta, yksinäisyyttä ja vihaa. Aivan kuin minun kokemukseni ja ruumiillinen reaktioni olisi niin hallitseva, että *minun* pitäisi pidättäytyä puhumasta siitä. Aivan kuin ”paras koskaan kirjoitettu suomalainen näytelmä” ja ”Jouko Turkka on nero” -huudahdukset olisivat vähemmistöryhmän voimaantumislauseita ja minä olisin se etuoikeutettuun eliittiin kuuluva intellektuelli, joka tulee pilaamaan kaiken. Aivan kuin he olisivat puolustamassa nujerrettua *ruumiillista totuutta* ja minä olisin se ylimielinen mieli, joka yrittää tukahduttaa ruumiin kokemuksen. Aivan kuin he olisivat lyhyempiä ja minä pidempi. Aivan kuin heitä olisi yksi ja minua olisi kaksi – kuin minä hyökkäisin ja he

puolustaisivat. Mutta mitä he puolustavat? Ja miksi yhden katsojan tunnekokemus on heille niin häiritsevä, ettei siitä voi puhua?

Kuinka neroiksi tullaan?

Minkä helvetin takia mä olisin täällä jonkun muun sanoja puhumassa? Hyi saatana.... mä oikein haistan tän pillunhajuisen feministisen konsensuksen tässä huoneessa. Te luette lehdestä että Turkkaa murhataan, että ihanaa, mennään katsomaan, tämän minä haluan nähdä, ja silti ensimmäinen asia mitä te mietitte on, että koska se Turkka tulee näyttämölle.

- Fiktiivinen Jouko Turkka *Turkka kuolee* -näytelmässä

Koska en ole itse Turkan ohjauksia nähnyt, en voi ottaa kantaa siihen, kuinka nerokkaita ne olivat. Varmaa kuitenkin on, että Turkan neroudesta ei voi poissulkea sitä suunnatonta määrää mediahuomiota, jonka avulla Jouko Turkka on osin omasta tahdostaan ja osin tahtomattaan saavuttanut magneettisen maineensa. Myös siihen, miksi juuri Jouko Turkan poikkeuksellista lahjakkuutta on nimitetty neroudeksi siinä missä jonkun toisen ei, vaikuttaa epäilemättä koko nerouden historia, eli uskomukset ja opit siitä, mitä nerous ylipäätään on.

Taava Koskisen toimittama *Kirjoituksia neroudesta* on kattava opus siitä, kuinka neroja rakennetaan ja mitkä ovat – ja ovat kulloinkin olleet – nerollistamisen ehdot. Koskinen osoittaa omassa esseessään ”Neroiksi ei synnytä, neroiksi tullaan” kuinka nerous vastaa ihmisten ikiaikaiseen tarpeeseen rakentaa erityisen merkillisiä yksilöitä, joiden kautta me saamme tai voimme kuvitella saavamme kosketuksen johonkin suurempaan. Yhtä

olennaista vaikuttaa olevan se, kuinka neroilla rakennetaan kansallista identiteettiä. Silloinkin tarkoitus tuntuu olevan löytää jotakin mystiikkaa tämän identiteetin ympärille, ”sitä jotakin”, johon tavallinen yksilö voi juhlallisesti pukeutua. Koskinen lainaa kirjallisuustieteilijä Harold Bloomia:

Suuruus on ehkä pois muodista kuten transsendentaalinenkin – – mutta kaipuumme transsendentaaliseen ja ainutlaatuiseen näyttää olevan osa yhteistä perintöämme, ja luovumme siitä hitaasti emmekä koskaan kokonaan.

Taava Koskinen (toim.): *Kirjoituksia neroudesta: myytit, kultit, persoonat*, SKS 2006.

Koskisen ajatus saa miettimään länsimaisen ihmisen epähengellisyyttä ja sitä kuinka aitoa se lopulta on. Nerojakaan ei saisi palvoa *hengellisesti*. Tämän päivän neronrakennus onkin perverssi hybridimalli, jossa ikuinen tarpeemme transsendentaaliseen naitetaan yhteen markkinatalouden ja kulutusyhteiskunnan nukettamien tarpeiden kanssa. Koskinen muotoilee: ”Siinä missä renessanssiaikana nerojen uskottiin tulevan tähdistä, media-aikana tähdistä tulee neroja.” Nyt ymmärrän miksi esityksiä myös arvostellaan tähdillä – kolme tähteä vai viisi tähteä? Kuka on teatterikentän nouseva tähti? Markkinatalous ratsastaa kaipuullamme ikuisuuteen.

Koskinen ja muut kirjoittajat käyttävät kirjassaan *neropuheen* käsitettä eli puhetta, joka kohdistuu niin nero-oletettuun henkilöön itseensä kuin kaikkeen puheeseen hänestä hänen ympärillään. Neropuheella viitataan siis kaikkiin niihin erilaisiin tieteen ja taiteen puhumisen tapoihin, joihin nerous suorasti tai *rivienvälisesti* sisältyy. Minulle nerous tuntuukin jonkinlaisena lähtökohtaisesti läsnäolevana mutta useimmiten näkymättömänä toteemina, jota vasten taiteilija kehittyy ja jota vasten hänen uraansa tarkastellaan: jokainen lahjakas taiteilija on potentiaalinen nero. Eikä kuitenkaan useimmiten mitään siihen yltävää. Siksi nerous kummittelee läsnäolevana heijastuspintana *aina* kun media hahmottelee jonkun taiteilijayksilön menestystä tai urakehitystä.

Se, mitä itse kutsun ”nerollistamiseksi”, ei siis ole vain sitä, että jotakuta kutsutaan neroksi, vaan prosessi, jossa erityiseksi leimaavat sanat ja retoriikka *valmistavat* tai *ehdottavat* yksilöä neron asemaan. Ensisijaista on, että kun neropuhetta *toistetaan* riittävän monta kertaa, taiteilijasta tulee niitä asioita, mitä hänestä sanotaan.

Nerollistavaa toistoa ei kuitenkaan sovelleta kehen tahansa. Kuten Koskinenkin kirjoittaa, merkittävä nerollistamisen prosessiin vaikuttava tekijä on voimakas, jopa uskontoa lähenevä oppi siitä, minkälainen nero luonnostaan on. Lisäksi siihen vaikuttaa historiassa rakentunut nerouden kaanon: millaisia nerot ovat ”aina olleet”.

Koskisen mukaan nero-käsitteen juuria voi paikantaa esimerkiksi jo antiikin roomalaisiin sukukultteihin, joissa palvottiin maskuliiniseksi määritettyä henkeä *geniusta* – ”aiheuttajaa, eräänlaista synnyttäjää”. Yleiseen antiikin nerokäsitykseen kuuluivat myös hulluus ja melankolia. Tämän taustalla taas vaikutti kreikkalainen temperamenttioppi, joka jakoi ihmiset flegmaattiseen, koleeriseen, sangviiniseen ja melankoliseen tyyppiin, joista melankolinen oli nerollisin.

Sittemmin nerokäsityksessä on vallinnut erilaisia painotuksia. Keskiajalla Jumala itse nousi suurta taiteilijaa tärkeämmäksi, siinä missä renessanssi jälleen elvytti suuret yksilöt. Immanuel Kant yhtenä suurena neromäärittelijänä piti neroutta sisäsyntyisen mielenlaadun – *ingeniumin* – tuotteena. Nerous edellytti hänen mukaansa kuitenkin *miehistä* autonomiaa ja järkeä, joilla luonnollista voimaa muokataan. Oletan, että nerous edellytti 1700-luvulla myös valkoisuutta.

Koskisen mielestä romantiikan nerokäsitys on hyvin lähellä tämän päivän käsitystä suuresta taiteilijuudesta: ”Nuoret villit nousivat kantilaista järjen korostusta ja valistuksen ihanteita vastaan painottaen taiteilijan ja neron originaalisuutta, yksilöllisyyttä, intuitiota ja syvää tunneskaalaa.” Näen että arvaamaton, ruumiillisuutta ja suuria tunteita korostava Jouko Turkka on helppo sijoittaa romanttiseen nerosapluunaan. Koskinen kirjoittaa kuinka modernistit näkivät romantiikan perinteen mukaisesti nerouden myös ”kaiken

porvarillisuuden karttamisena”. Jouko Turkka täyttää porvarillista tekopyhyttä vastaan taistelevana ”kylähulluna” nämäkin romanttiset ehdot.

Kuten Koskisen kirja todistaa, se kenet me *haluamme* ja *olemme tottuneet* näkemään nerona, ratkaisee vähintään yhtä paljon – ellei enemmän – kuin se, kenellä on siihen suurimmat lahjat tai moraalinen oikeus. Jos taiteilija ei lähtökohtaisesti sovi tähän muottiin – sukupuolensa, temperamenttinsa tai ulkonäkönsä takia – hän on jo automaattisesti neronrakennuspelin ulkopuolella. Tilanne on kokijalleen voimaton: mikään mitä hän tekee tai sanoo, ei saa häntä kasvattamaan ”neropisteitään”. Samaan aikaan sellaisen, joka osuu neroprofiiliin täydellisesti, ei tarvitse saavuttaa kuin yksi suuri onnistuminen, ja neropisteitä alkaa riemukkaasti kilahdella, joskus jopa kohteelle itselleen epämiellyttävällä voimalla ja nopeudella. Kun jostakusta *halutaan* nero ja taikina on kypsä syötäväksi, ei mikään seiso nerollistamisen tiellä.

Pentti Paavolaisen kirjan *Turkan pitkä juoksu* mukaan tamperelainen Jouko Turkka tuli hengeltään konservatiivisesta perheestä. ”Samastuttiin herrasväkeen, muttei kuitenkaan oltu sitä”, Paavolainen kirjoittaa. Kuulostaa siltä, että pyrkiminen ylöspäin ja samalla jonkinlainen häpeä ja riittämättömyys on siis saattanut iskostua Turkkaan jo kotona. Vuonna 1964 Turkka pääsee opiskelemaan Suomen Teatterikoulun ohjaajalinjalle.

Turkan nerollistaminen alkaa jo hänen ensimmäisistä harrastajateatteriohjauksistaan, joista esimerkiksi Peter Weussin kirjoittama *Yövieraat* (1966) Ylioppilasteatteriin saa Paavolaisen mukaan useita myönteisiä arvosteluita. Turkka aloittaa kärkevät teatteripolittiset lausuntonsa jo kouluaikana. Temperamenttisen neron perustoja rakennetaan esimerkiksi kun Turkka lyttää avoimesti koko helsinkiläisen teatterin epäomaperäisyydestä ja epäteatterillisuudesta. Vaikka provokatiivisissa mielipiteissä on varmasti myös totuuspohjaa, on Turkka myös sanonut:

Minulla on aivan selvästi ollut aina yritys hakea ensin kanta ja sitten perustella sitä jollakin, ihan millä vain sattuu. Se näyttää paljon useammin pitävän paikkaansa kuin että perustellusti ajattelisi jotakin.

Pentti Paavolainen: *Turkan pitkä juoksu*, Gaudeamus 1987.

Välittömästi valmistuttuaan vuonna 1967, kun Turkka on vain 25-vuotias, hänet valitaan Seinäjoen kaupunginteatterin johtoon. Minua tämä hätkähdyttää ja pistää vähän kateeksi. Mutta taiteellisesti Turkka kykenee täyttämään suuret saappaansa. Paavolaisen mukaan Turkan Seinäjoelle ohjaama Heikki Hemmingin *Tulva*-näytelmä, joka pilkkaa ”pohjalaisten isäntien harrasta ja sinisilmäistä uskoa ministereihin ja Helsingin herroihin” saavuttaa valtakunnallista huomiota aivan syystä.

Aihe oli maakunnallinen, polttavan tärkeä ja katsojille kipeä. Käsittely oli niin rohkea, että siihen oli pakko reagoida.

Pentti Paavolainen: *Turkan pitkä juoksu*, Gaudeamus 1987.

Myös kun Turkka on päässyt vuonna 1968 Joensuun kaupunginteatterin johtoon, hän onnistuu käsittelemään aiheitaan sopivan yksityisesti ja samalla yleisesti. Paavolaisen mukaan pääkaupunkilehdet huomioivat Turkan ohjauksia myönteisesti ja luokittelevat hänet ”kiinnostavaksi ja lupaavaksi ohjaajaksi”. Vuonna 1969 toteutuva pientilallisen ahdinkoa ja maaltamuuttoa käsittelevä ohjaus *Hyvästi Mansikki* on ”ennennäkemätön menestys”, josta Helsingin Sanomat kirjoittaa:

Hyvästi Mansikki on valtavan elinvoimaista teatteria, se käyttää selkeitä ja rohkeita, suurten vetojen keinoja, ja on kaiken aikaa pistämättömän aitoa. Se tietää kelle se puhuu ja miten, siksi se on myös valloittavaa, suorastaan mukaansa ryöstävää. Se pitää hauskaa ujostelematta ja se sanoo suoraan tai katkerasti tai iskee suoraan sydämeen yhtä ujostelematta.

Pentti Paavolainen: *Turkan pitkä juoksu*, Gaudeamus 1987.

Samoihin aikoihin Turkan persoona alkaa kiinnostaa mediaa. Paavolainen kuvaa aikaa Joensuussa, jona osa näyttelijöistä haukkuu Turkkaa ”säälimättömäksi piiskuriksi” ja jopa vaihtaa työpaikkaansa Turkan takia. Turkkaa nimitetään lehdistössä ”poskisolisti-demokraatiksi, joka käyttäytyy kuin diktaattori”. Turkan luonteenlaatu liitetään Turkan suvun, Durchmanien, lahkosaarnaajataustaan ja sen todetaan sopivan huonosti yhteen ”pohjoiskarjalaisen lupsakkuuden” kanssa. Mikään tästä ei riitä pysäyttämään maineen pyörää, päinvastoin. Turkan ja median yhteisessä kertomuksessa alkaa muhia jonkinlainen fantasia normiin sopimattomasta suuresta sielusta, joka ei kykene estämään tulisia purkauksiaan.

Turkan Joensuun-kausi huipentuu vuonna 1971 ”Joensuun teatterikiistaan”. Kun teatterin johtokunta muuttuu oikeistoenemmistöiseksi, se heikentää vasemmistolaisesta linjastaan tunnetun Turkan asemaa ja johtaa Turkan potkuihin. Hänen silloisen puolisonsa Maija-Liisa Turkan mukaan kiista jättää Turkkaan peruuttamattoman henkilökohtaisen jäljen. Mietin, missä määrin Turkan kokemat julkiset tappiot ovat sitoneet Turkkaa korjaamaan kunniaansa juuri julkisuudessa. Jälkikäteen Turka on itse todennut:

Ei minua kiinnostanut lopultakaan ohjaaminen. Minua kiinnosti olla semmoisena auguurina... jonain kumman komissaarina. Se minua siinä kiehtoi. Olin piinattu, kiusattu tämmöisestä omasta kunnianhimosta, eikä minua kiinnostanut mikään. Silloin jotenkin... halusin mieluummin tällaisen komean roihun, kuin että joutuisin jättämään kaiken häpeällisesti.

Pentti Paavolainen: *Turkan pitkä juoksu*, Gaudeamus 1987.

Vaikka Turkkaa ei kiinnosta ohjaaminen, sitä hän saa jatkaa. Vuonna 1972 Turkalle tarjotaan kiinnitystä Kotkan kaupunginteatterin johtoon. Siellä Turka hylkää poliittisen retoriikan ja lähtee omien sanojensa mukaan ”hakemaan osviittaa ihmisten parista”.

Turkan ohjaus Jussi Kylätaskun kirjoittamasta *Runarista ja Kyllikistä* on Paavolaisen mukaan rajakohta tässä siirtymässä ja kevään 1974 ”teatteritapaus”. Seuraavana vuonna Turkka kutsutaankin jo pääkaupungin valoihin – ohjaajaksi ja apulaisjohtajaksi Helsingin kaupunginteatteriin.

HKT:n sisällä Turkka ajautuu kaikkien aikojen avoimeen julkiseen konfliktiin. Mutta jälleen kerran, kun kohu sulkee ovet yhtäällä, se avaa niitä toisaalla. Hanna Suutela arvioikin *Kirjoituksia neroudesta* -kirjaan kirjoittamassaan esseessä ”Nerous, teatteri ja sukupuoli”, että Turkan kutsuminen Teatterikorkeakoulun näyttelijäkoulutuksen johtoon vuonna 1981 on alku systemaattisemmalle ja tietoisemmalle nerorakennukselle. Suutelan mukaan nerorakennus kytkeytyy tässä vaiheessa nimenomaan Turkan asemaan kouluttajana näyttelijöille, joiden ammatillinen tehtävä taas kytkeytyy *kansalliseen* identiteetinrakennukseen. Turkka koulutti ja muovasi tehtävässään *suomalaisen naisen ja miehen* kuvia.

Ja kuten Pentti Paavolainen *Turkan pitkässä juoksussa* painottaa, myös julkisuudessa tapahtui merkittävä muutos 1980-luvun alussa. Erityisesti Iltalehden perustaminen vuonna 1980 ja sen aloittama kilpailu Iltä-Sanomien kanssa kiihdytti lehdistön nälkää rakentaa Teatterikorkeakoulun tapahtumista koko kansaa kiihottavaa viihdettä. Näyttää siltä, että vasta Teatterikorkeakoulun kauden myötä – ja ansiosta – Turkasta tulee se kokonaisen kansan sielun veistäjä, jona me hänet tunnemme.

Samalla tavalla kuin historian maskuliinisuutta, narsistisuutta ja mielen epävakautta korostava nerouden perintö on auttanut Turkan nerollistamista, on Turkan nerollistaminen vahvistanut näitä ilmiöitä suomalaisessa teatterissa. Nerouden hautausmaa, ja Jouko Turkka yhtenä merkittävänä ruumiina tässä humuksessa, luovat esilämmitetyn ja ravitun maaperän, josta kaikki nykyajan teatterinerot ja tähtitaiteilijat kasvatetaan ja jossa ne kukkivat.

Mutta ne, jotka eivät tähän maaperään istu, rakentavat uraansa kylmällä ja liukkaalla kivellä. Kalliolla puurtavien ansiot valuvat huomaamatta siihen nerouden maaperään, jota on aina ravittu toisten näkymättömällä työllä. Ei ole siis pelkästään tärkeää ymmärtää, että nerous on rakennettua, vaan on myös kysyttävä, *mistä* se on rakennettu ja minkä ja *keiden* hinnalla?

Näkymätön dramaturgi

Kyllä sillä rakkauden määrällä mikä minulla esimerkiksi Jokkea kohtaan oli, niin siihen olis saanu aika monta niin ku Mister Suomea laittaa, eikä sillä olis ollu mitään merkitystä.

– Ritva Sorvali dokumentissa *Turkan lapset*, YLE 1994

Aloitin itse täysipäiväisen ja ammattimaisuutta lähenevän teatterin tekemisen 17-vuotiaana. Pääsin silloin sisään Ylioppilasteatteriin, väitteiden mukaan sen historian nuorimpana jäsenenä. 19-vuotiaana ryhdyin ohjaaja Susanna Kuparisen pyynnöstä hänen assistenttikseen dokumentaariseen Valtuusto-esityssarjaan. Kuparisen idea oli dramatisoida näyttämölle Helsingin kaupunginvaltuuston keskustelupöytäkirjoja sellaisenaan.

Kun *Valtuusto – Eli kuinka pienistä asioista tulee suuria ja suurista pieniä* -esityksen taustatutkimus käynnistyi, alkuperäinen dramaturgi Jukka Viikilä vetäytyi tehtävästä lähes välittömästi. Koska ohjaaja Kuparinen oli pistänyt merkille dramaturgiset kykyni, ylenin esityksen dramaturgiksi ja Kuparisen taiteellisesti tasavertaiseksi työpariksi. Löysin itsestäni taidon, jollaista en tiennyt minulla olevan: kykenin käymään läpi satoja sivuja – ellen tuhansia – uuvuttavan tylsiä kaupunginvaltuuston keskustelupöytäkirjoja ja editoimaan tylsästä ja vaikeaselkoisesta poliittisesta jargonista vetävää ja tunteita

herättävää näyttämömateriaalia. Olin niin tehokas, että minulle veisteltiin työryhmän sisällä jopa jonkinlaisen lapsineron arvonimeä.

Kun *Valtuusto*-esitykset saavuttivat kulttisuosion, esitysten ohjaaja Susanna Kuparinen nousi teatterikentän kapeaan tähtiohjaajakaartiin ja viimeistään niitä seuranneiden Ryhmäteatterin *Eduskunta*-esitysten myötä myös kiinteäksi osaksi suomalaista taide-eliittiä. Siitä kivenkovana todisteena on vaikkapa kutsu linnan juhliin vuonna 2010. Minä puolestani sain nöyristävän oppitunnin siitä, mikä on nuoren naisen osa taiteellisessa nerorakennuspelissä.

Vaikka olin Kuparisen tasavertainen taiteellinen työpari – vastasin pääkäsikirjoittajan¹ tavoin tekstimateriaalin valinnasta, rajaamisesta ja sen kirjoittamisesta näyttämölle – minua luultiin ja nimitettiin sitkeästi joka puolella Susanna Kuparisen assistentiksi. Jouduin aina näsäviisaasti huomauttamaan, että assistenttiuteni kesti tosiasiallisesti vain joitakin viikkoja. Varsinainen ongelma vaikutti kuitenkin olevan, että mediaa, harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta, ei näyttänyt kiinnostavan 19-vuotias silmälasipäinen naisdramaturgi.

Vaikka Kuparinen varsinkin *Valtuusto*-näytelmien aikaan korosti voimakkaasti taiteellista työpariuttamme, toimittajat eivät olleet kiinnostuneita haastattelemaan minua eivätkä myöskään usein suostuneet tunnustamaan sitä työtapaa, jota todellisuudessa noudatimme. *Valtuusto*- ja *Eduskunta* -esityksiä kuvattaessa dramaturgin työ lähes poikkeuksetta sulautettiin ohjaaja Kuparisen ansioihin ja näytelmistä kirjoitettiin ”Kuparisen näytelminä”.

Medialla on yleensäkin taipumus henkilöidä teokset vain yhden henkilön, ja teatterissa ennen kaikkea juuri ohjaajan nimiin, mutta *minkälaisen* ohjaajan? Miksi teoksia mainostetaan joskus kirjailijalla, joskus ohjaajalla ja joskus molemmilla? On helppo nähdä, kuinka Kuparinen naissukupuolestaan huolimatta täytti paljon paremmin nerollistamisen

¹ Television puolella pääkäsikirjoittaja on henkilö, joka johtaa käsikirjoitustiimiä ja vastaa sen viimekätisestä muotoilusta. *Valtuusto*-näytelmissä, koska teksti valmistui samaan aikaan esityksen kanssa, ohjaajalla oli aina viimeinen sana. Lisäksi Kuparinen oli keksinyt esityskonseptin ja osallistui tekstin tuottamiseen. Näistä syistä osa pääkäsikirjoittajan vallasta jakautui minun ja Kuparisen kesken.

ehdot median edessä. Hän oli tarkkanäköinen ja sivistynyt, minua noin 15 vuotta vanhempi, ja hänet tunnettiin kärkkäänä ja äkkivääränä toimittajana. Hän poltti ketjussa tupakkaa ja hänen mustat hiuksensa olivat aina hirvittävässä sotkussa. Minun nähdäkseni Kuparinen myös tietoisesti alleviivasi näitä ominaisuuksia esiintyessään julkisuudessa.

Kuparisen ohjauksellinen kädenjälki oli niin ikään neroprofiiliin sopivaa: älykästä ja oivaltavaa, mutta sitä leimasivat suuret tunteet ja tietty koominen härskiys, jota tunnetusti suomalaisessa teatterissa arvostetaan korkealle. Johtuuko tämä Jouko Turkasta, suomalaisesta estyneestä kansanluonteesta vai niiden yhdistelmästä? Sitä on vaikea sanoa.

Käsikirjoituksen, dramaturgisen rakenteen, leikkauksen ja dialogin osuus *Valtuusto-* ja *Eduskunta* -näytelmien härskiin ja terävään tragikomiikkaan jäi yleensä tunnustamatta. Niissä lukemattomissa teatteriarvioissa, joita esityksistä on kirjoitettu, dramaturgiaa ei useimmiten analysoida lainkaan. Tämä kertoo myös siitä, kuinka vähän dramaturgiaa ymmärretään ja arvostetaan Suomessa.

Dramaturgiset ratkaisut ovat dokumenttiteatterissa taiteellisesti erityisen keskeisiä, sillä lähdemateriaalia on paljon, kuten Janne Junttila kirjoittaa pro gradu-tutkielmassaan *Dokumentaarinen teatteri 2000-luvulla*.

Valtuusto-näytelmä kertoo paikallista historiaa ja tulkitsee sitä tekemällä subjektiivisia valintoja: Juuri tämä kokous on valittu, ei muita. Myös kokouksen puheenvuoroista esitykseen on valittu vain murto-osa. Tämä on todellisuuden tulkintaa.

Janne Junttila: *Dokumentaarinen teatteri 2000-luvulla*, Tampereen Yliopisto 2010.

Dramaturgiaa ei ehkä pidetä kaikkein mediaseksikkäimpänä taiteen lajina, mutta herää silti kysymys, enkö minä tekijätiedoista paljastuvana dramaturgina vaan ollut toimittajan silmissä riittävän kiinnostava? Eikö minussa ollut jotain sellaista ”materiaalia”, josta olisi

voinut alkaa rakentaa menestyvän, nousevan dramaturgin tähteä? Olihan median rakastama, Jouko Turkan taikapiiriin kuuluva Jussi Parviainenkin ”vain” dramaturgi.

Median välinpitämättömyys ansioitani kohtaan ei jäänyt pelkäksi piittaamattomuudeksi vaan sai jopa vihamielisiä muotoja. Yhä useammin kävi niin, että toimittaja eivät *suostuneet* mainitsemaan nimeäni esityksiä koskevissa haastatteluissa, silloinkin kun ohjaaja minun pyynnöstäni vaati sitä. Sain tyytyä täydelliseen näkymättömyyteen ja tunnustamattomuuteen. Median tavaksi vakiintui ilmaisu ”Kuparinen työryhmineen”, joka teki kaikista muista tekijöistä kasvotonta massaa. Sama ilmaisu oli käyttökelpoinen yhä vuonna 2021, kun Kuparinen ohjasi Kansallisteatteriin näytelmän *Sokea piste*, vaikka työryhmän jäsenet olivat suurelta – ja keskeisiltä – osin vaihtuneet toisiin.

Nimeämättömyydellä on ollut uralleni konkreettisia ja kauaskantoisia seurauksia, tai ennen kaikkea *seurausten puutetta*. On minusta merkille pantavaa, että viisi dramatisoimaani arvostettua, palkittua ja huippusuositettua näytelmää ei ole poikunut minulle *yhtään* ammattimaista työtarjousta dramaturgina tai käsikirjoittajana. Median rooli on merkittävä ei ainoastaan neronrakennuksessa, vaan uran rakentamisessa ja sen vähäisimmässäkään ehdossa – työn jatkumisessa.

Vähintään yhtä paljon harmittavat ne kerrat, kun tekijänoikeuteni on kiistetty epävirallisemmissa yhteyksissä. Toistuvasti ja säännöllisesti olen istunut seurueissa, joissa dramatisoimiani esityksiä keuhataan, mutta keuhajat eivät ymmärrä minun olevan heidän keuhujensa kohde. TeaKissa osallistuin dramaturgian koulutusohjelman järjestämälle *Dokumentti ja teatteri* -kurssille. Huomasin vasta kurssiohjelmaamme lukiessani, että erään luentomme aiheena oli *Valtuusto*- ja *Eduskunta* -näytelmien käsikirjoittaminen. Luentoja pitämään oli kutsuttu ohjaaja Susanna Kuparinen sekä näyttelijä ja taustatutkija Jari Hanska. Minua ei ollut tuon luennon puhujaksi kutsuttu, eikä kukaan tullut ajatelleeksi minua siitä informoidakaan. Kun yritin selittää kokemaani hämmennystä dramaturgian

professorille, hän ehdotti vaivaantuneena, että miksi en voisi vain luennon aluksi viitata ja kertoa olleeni itsekin prosessissa mukana. Hiljaa päätin olla osallistumatta tälle luennolle.

Tarina siitä kuka tai ketkä *Valtuusto-* ja *Eduskunta* -näytelmät ovat kirjoittaneet on elänyt vuosien varrella. Tähän on vaikuttanut osaltaan työtavan muuttuminen *Valtuusto-* näytelmistä *Eduskunta*-näytelmiin siirryttäessä: vaikka jatkoin edelleen näytelmien dramaturgina ja yhtenä käsikirjoittajana, taustatutkimuksen, eli journalistisen työn osuus kasvoi ja se sai aiempaa isomman roolin käsikirjoitusprosessissa. Mahdollisesti tästä syystä Kuparisen oma kertomus omasta lähimmästä työparistaan vaihtui. Tulkinnan varainen työpari-käsite voi kuitenkin antaa kuvan ikään kuin taustatutkijan rooli käsikirjoituksen laatimisessa *korvaisi* taiteellisen käsikirjoittajan, tässä tapauksessa dramaturgin, moraalisen tekijänoikeuden. *Eduskunta*-trilogian edetessä yhä useampi artikkeli alkoikin nimetä – tai antaa ymmärtää – näytelmien moraalisen tekijänoikeuden kuuluvan nimenomaan Kupariselle ja Hanskalle. Esimerkiksi Kansan Uutiset kirjoitti vuonna 2013:

Hanska ja Kuparinen tunnetaan Eduskunta-näytelmien käsikirjoittajina. Näytelmät jatkavat Ylioppilasteatterissa vuosina 2008–2011 esitettyä helsinkiläistä kunnallispolitiikkaa ruotintua Valtuusto-trilogiaa.

Kansan Uutiset: "Voima-lehdelle uusi päätoimittaja", 25.1.2013.

Väärinkäsitys on löytänyt tiensä myös teatterihistoriaan. Laura Gröndahl kirjoittaa artikkelissaan teatterintekijät dokumentaristeina:

[*Valtuusto*-esityssarja] toi dokumenttiteatterin yleiseen tietoisuuteen Suomessa ja innosti muita tekijöitä vastaaviin kokeiluihin. Voima-lehdessä työskennellyt Kuparinen lanseerasi työparinsa Jari Hanskan kanssa journalistisen dokumenttiteatterin käsitteen yhdistämällä toimittajan ja teatteriohjaajan työssä oppimiaan välineitä. Se on merkinnyt perinpohjaisen taustatutkimuksen ja faktatiedon korostumista käsikirjoituksissa. Toisaalta heidän

esitystensä karnevalistinen ja vahvasti kantaa ottava tyyllilaji jatkaa poliittisen kabareen perinnettä.

Marja Silde (toim.): *Tekijä – teos, esitys ja yhteiskunta*, TeatS 2016

Vuonna 2012 päätin irtaantua Susanna Kuparisen *politiikkakollektiivista* ja jättäytyä pois *Eduskunta*-trilogian viimeisestä osasta. Yhtenä syynä lähtööni oli jyrkkä erimielisyyteni Kuparisen ja Hanskan kanssa siitä, mikä on heidän vastuunsa totuudenmukaisen tekijyyden kuvaamisessa haastatteluissaan. Viisi vuotta myöhemmin käsiini osui kirjakustantamo Liken katalogi, josta selvisi, että Kuparinen ja Hanska ovat tehneet kustannussopimuksen Liken kanssa *Eduskunta*-näytelmien julkaisemista kirjana.

Ottaessani yhteyttä Likeen, he kertoivat, että Kuparinen ja Hanska eivät olleet kertoneet tekijänoikeuksien kuulumisesta myös minulle. Myös kirjan myyntituotot oli suunniteltu menevän vain Kupariselle ja Hanskalle. Vertailun vuoksi; näytelmiä esitettäessä käsikirjoittajalle kuuluvat osuudet lipputuloista jaoinme Kuparisen ja Hanskan kesken silloisen työsopimuksemme mukaan aina tasaisesti kolmeen osaan.

Tapausesimerkkini osoittaa, että julkisuuden pyörittämää nerollistamispeliä käydään yhtä lailla tämän päivän teatterikentällä. Siitä on vaikea puhua, mutta sitä vahvemmin se on koko ajan läsnä. Se vaikuttaa taiteilijoiden itsetuntoon halvaannuttavasti, ja samalla se ruokkii nostettujen tekijöiden itsekeskeisyyttä, oman edun tavoittelua ja ammatillista itsepetosta. Taiteilijoiden tehtävä on katsoa peiliin, mutta median tehtävä on painaa oikeita kuvia. Median ylläpitämä vääristävä neropuhe mahdollistaa tämän maailman. Se suojelee tekijöitä kollegojen aikalaiskritiikiltä ja peittää alleen vallan väärinkäytöksiä. Sillä kuka uskaltaa nousta median neronarratiivia vastaan? Pelko oman uran ja maineen tuhoutumisesta on todellinen, kuten Saara Turunen osuvasti kuvaa kirjassaan *Sivuhenkilö*.

Olen varma, että ihmiset ajattelevat minun menettäneen järkeni. Haluaisin kirjoittaa julkaisun alle, että se en ollut minä, että se oli joku toinen, minulla on parempaakin tekemistä kuin takertua johonkin tällaiseen. Mutta en tietenkään voi tehdä sellaista, tiedän, että se vaikuttaisi entistä omituisemmalta.

Saara Turunen: *Sivuhenkilö*, Tammi 2018.

Jatkuva aliarvioiduksi tulemisen kokemus tällä alalla on tehnyt minusta kyynisen. Ohjaajana olen itse saanut paljon medianäkyvyyttä ja -huomiota. Toimittajien kanssa asioiminen on kuitenkin opettanut minulle, että on parasta olla luottamatta siihen, että kukaan täällä olisi kirjoittamassa sinusta ja taiteestasi juuri sitä tarinaa, joka parhaiten vastaa todellisuutta. Liian usein olen huomannut, että toimittajat eivät kuuntele tai havainnoi vaan etsivät vahvistusta sille kuvalle ja tarinalle, jonka he sinusta *jo ovat luoneet* – sille mikä myy.

Valtamedioiden vanha selitys – kirjoitamme vain siitä mistä ihmiset haluavat lukea – on auttamattoman vanhentunut. Ainoa ongelma ei kuitenkaan ole median moraalinen passiivisuus. Ongelmana on yhtäläillä jokin kätkeyty mutta sitäkin voimakkaampi, suorastaan raivokas *tahto säilyttää* se vanha nerouden kertomus, joka saa kirjoittajat tuntemaan yhteyttä johonkin suurempaan, kuitenkin ennen kaikkea sellaisessa muodossa, joka herättää *turvallisuuden* tunnetta.

Sama kaipuu yhdistää tietenkin meitä kaikkia. Hierarkioiden kyseenalaistaminen on tuskallista: uskallanko jakaa mainetta toisten kanssa? Uskallammeko kulttuurin kuluttajina rikkoa omaa mielikuvaamme siitä kuinka suuri taide syntyy?

Teatterin tulivuori

No ei pappi missään nimessä, eikä isä missään nimessä... eikä Ju... no sanotaan... no joo Jumala vois olla lähellä. – – Kyl se semmonen guru musta oli. En mä tiedä oliko se

palvonta nyt niin gurun omaista, mutta... onhan se loistava opettaja, eihän siitä pääse mihinkään.

– Jouko Klemettilä dokumentissa *Turkan Lapset*, YLE 1994

Juhlaputkeni Tampereella jatkuu kolmatta päivää ja niin jatkuu Turkan muistelukin. Olen nukkunut ystäväni kanssa yöni näyttelijä Turkka Mastomäen sohvalla. Mastomäki kertoo aamumehuaan maistellessa, että hän näytteli Jouko Turkan alun perin itse ohjaamassa *Rakkaita pettymyksiä rakkaudessa* -kantaesityksessä vuonna 1996. Mastomäki ei vaikuta suoranaishan Turukka-fanilta. Se, että Mastomäen etunimi on Turkka, lieneekin vain kohtalon taikaa.

Kun ystäväni poistuu vessaan, alan lukea puhelimestani tuoreimpia Turukka-nekrologeja. Niitä tuntuu pulppuilevan uutisvirtaan yhä kiihtyvällä tahdilla, kuin avoimesta haavasta. On vaikeaa löytää muistokirjoitusta, joka ei noudattaisi samaa hampurilaismallia. Ensin kehutaan, sitten haukutaan – jos haukutaan – ja sitten taas kehutaan. Turukka-hampurilaisessa kehujen päälle lisätään usein kiitollisuus. Tärkeintä vaikuttaa olevan vältellä ja kiertää kaikkea, mikä voisi tahrata kuolleen neron mainetta.

Onko tämä muistokirjoituksen oikeus? Pukea kuolleen synnit sellaiseen asuun, jossa ne on mukavampi muistaa? Onko muistokirjoituksen kirjoittajalla vastuu totuudesta, vai sallitaanko hänelle ruusunpunaiset lasit, liioittelu ja kuolleen mytologisointi? Onko se kuolleen henkilön oikeus, tulla puetuksi myyttiin kuolinlahjanaan?

Joka tapauksessa vaikutusvaltaisen henkilön kuolema on olennainen kulttuurinen siirtymäriitti eläville. Se mitä kirjoitamme kuoleman ja järkytyksen hetkellä jättää erityisen jäljen historiaan. Se on ensimmäinen tarina siitä, mitä joku oli. Muistokirjoituksia kirjoittavat toimittajat asettuvat kaunopuheisuudessaan siis jonkinlaisen papin asemaan, toisaalta

historian kirjoittajan. Kummassakin roolissaan heillä lienee vastuu myös niitä lukijoita kohtaan, joiden muistot ovat satuttavia.

Monissa muistokirjoituksissa Turkkaa kuvataan ympäröivästä ”kiisteltyä” ja ”ristiriitaisena”. Useassa tekstissä mainitaan Turkan oppilailtaan edellyttämä ”rankka fyysisyys”, ikään kuin eettisesti neutraalina työtapana muiden joukossa. Kukaan ei kirjoita henkisestä ja fyysisestä väkivallasta, jota Turkan oppilaat ovat kuvanneet monissa kirjoissa, haastatteluissa ja dokumenteissa. Seura-lehti innostuu sen sijaan kaivamaan esiin vanhan artikkelinsa, jossa on omistettu kokonainen luku aiheelle ”Turkka ja naiset”:

”Mulla on luultavasti maailmanennätys taideopettajana, joka ei sekoja oppilaisiinsa. Pistin heidät ihan tarkoituksella kalkkiviivoille”, hän lataa.

Marja-Terttu Luoma: ”Jouko Turkka on kuollut – Seuran haastattelussa 2005 hän avautui – ”Kaikki naiset haluaa lapsen mun kanssa!””, Seura 3.8.2016.

Turkan valloituksilla mässäily ei kuitenkaan rajoitu iltapäivä- ja juorulehtiin. Kirsikka Moringin kirjoittama muistokirjoitus Helsingin Sanomiin ”Jouko Turkka oli teatterin tulivuori, jonka jäljiltä mikään ei jäänyt ennalleen” tiivistää useista kirjoituksista parhaiten kuinka primitiivistä neronrakennus pohjimmiltaan onkaan. Jos muistokirjoitus oikeuttaa mytologisointiin, Moring tekee sen puhtaimmin ja paraatipaikalla.

Moringin teksti tuntuu rinnastavan ohjaajan jonkinlaiseksi luonnonvoimaksi pikemminkin kuin ihmiseksi. Turkka on kuin virta, jonka uomaan väkisinkin ilmaantuu patoja ja tukkeutumia, järjestyksiä ja sortumia, tai kuin tuli, joka leviää holtittomasti.

Usein harjoitusprosessit päättyivät katastrofiin ja keskeytyivät. Turkka jätti herkästi jälkeensä savuavia raunioita.

Kirsikka Moring: ”Jouko Turkka oli teatterin tulivuori, jonka jäljiltä mikään ei jäänyt ennalleen”, HS 4.8.2016.

Moring korostaa epäjärjestystä, ikään kuin millään tapahtumilla, joihin hän viittaa, ei olisi järkeviä syy-seuraussuhteita, jotka palautuisivat ihmisten välisiin suhteisiin. Turkka on kuin myrsky tai maanjäristys, joka repii kaiken vanhan paikoiltaan.

Kaupunginteatterit vaihtuivat. Teatterisotia käytiin, hänen esityksistään kiivailtiin, niiden kupeille syntyi toisiaan kurmottavia taiteellisia leirejä. Samaan aikaan ulkomailta virtasi teatterikriitikoita ja teatterin ammattilaisia katsomaan hänen töitään.

Kirsikka Moring: ”Jouko Turkka oli teatterin tulivuori...”, HS 4.8.2016.

Tulee sellainen olo, että Turkka on joka puolella yhtä aikaa. Hän käyttää esineitä ja muuttaa muotoja taianomaisella otteella, joka on ylimaallisen voimakas ja ehtivä. Jopa arkiset huomiot siitä, kuinka Turkka ohjasi ympäri Suomea, on saatu kuulostamaan supervoimia edellyttävältä ihmeeltä.

Turkka ehti työskennellä puolessa Suomen kaupunginteattereita Joensuusta Turkuun, Seinäjoelta Helsinkiin.

Kirsikka Moring: ”Jouko Turkka oli teatterin tulivuori...”, HS 4.8.2016.

Voima tuntuu olevan olennainen osa Turkan ominaislaatua. Se ei kuitenkaan ole jotain, jota Turkka itse säätelee ja josta hän on sosiaalisessa vastuussa. Se ilmentyy hänen kauttaan ja on kiinteä ja koskematon osa hänen arvoaan ja oikeutustaan. Moring kutsuu Turkkaa suomalaisen teatterin ”voimahahmoksi” ja kirjoittaa, kuinka Turkka ”murskasi” luutuneita perinteitä, neljännen seinän, kahvikuppirealismen ja modernismin dekadentit kokeilut. Turkka ”riisui” klassikot pellavapaidoistaan tai sameteistaan ja ”heilutti” Martan pampua. Turkan raivoiset eleet ovat kuin pienen lapsen väsymyskohtaus, jota kukaan ei osannut pysäyttää. Ja onneksi ei pysäyttänyt:

...kukaan Turkan kanssa työskennellyt tai hänen taidettaan seurannut ei häntä unohda. Se on varmaa. – – Sen jälkeen mikään suomalaisessa teatterissa ei ole ollut kuin ennen.

Kirsikka Moring: ”Jouko Turkka oli teatterin tulivuori...”, HS 4.8.2016.

Moringin tekstuaalinen sävellys pursuaa dramatiikkaa.

Turkan jättämä jälki on kuolematon. Hänen henkilönsä ja työmetodinsa ovat tallentuneet kymmeneen tutkimukseen, kirjoihin ja kansiin. – – Turkkalaisuus on saanut yhä uusia muunnelmia, kuin tyyneen veteen molskautettu kivi, joka levittää loputtomat renkaansa kaikkialle.

Kirsikka Moring: ”Jouko Turkka oli teatterin tulivuori...”, HS 4.8.2016.

Kansallisten tunteiden tulkitseminen vaikuttaa olevan neronrakennuksessa tärkeää.

Moringin tekstistä syntyy vaikutelma, että Turkka tunsi suomalaiset ja suomalaisten syvimmän olemuksen, ja sieluntilan. Turkka on kuin suomalainen Sisu-pastillimainos.

...mitään niin väkevää Suomessa on tuskin nähty kuin Turkan parhaat ohjaukset.– – Ulkomailla kiinnostuttiin suomalaisesta tuliselusta... – – Turkka antoi äänen suomalaisen kyläyhteisön umpihauteessa pyristeleville nuorille Runarille ja Kyllikille, joiden tarina vertautui Kyllikki Saaren ratkaisemattomaan murhaan. – – Lettosuon reunalle pysähtyivät salaisuudet, äänekkäästi huokaava musta vesi nielaisi näkyvistä kielletyn elämän intohimot, suomalaiset tabut ja salatun seksuaalisuuden.

Kirsikka Moring: ”Jouko Turkka oli teatterin tulivuori...”, HS 4.8.2016.

Vaikka Turkka vaikuttaa luonnonilmiöltä, joka ilmentyy passiivina, toisissa kohdissa Moring korostaa nimenomaan Turkan yksilöllisiä ansioita ja on melkein ärtynyt siitä, ettei niitä tunnusteta riittävästi. Hän ei siis tunnu huomaavan, että hän itse luonnollistaa omaa neroaan ja toisaalta vaatii tämän luonnollistamisen purkamista.

Usein luultiin, että Turkka oli pullisteleva ja karkea alkumies, demoni. Kymmenissä haastatteluissa opin tuntemaan hänen laajan lukeneisuutensa ja sivistyneisyytensä.

Kirsikka Moring: ”Jouko Turkka oli teatterin tulivuori...”, HS 4.8.2016.

Turkan yksilöllisiä ansioita esittelevissä kehuissa on läsnä katkeransuloinen sävy: edes väärinymmärrykset ja parjaukset eivät himmentäneet Turkan hehkua.

Turkka osasi säteillä, ja hänellä oli valtava karisma, jonka yhtenä piirteenä oli myös usein unohdettu tilannekomiikan taju, omaleimainen huumori. Erityisesti ne tulivat esiin hänen omissa sarkastisen hyväntuulisissa näytelmissään. – – professorina, rehtorina – ja erotettuna rehtorina – Turkka koulutti uuden teatterisukupolven, jonka työssä hän jatkuu edelleen.

Kirsikka Moring: ”Jouko Turkka oli teatterin tulivuori...”, HS 4.8.2016.

Turkan väkivaltaisia opetusmenetelmiä luulisi voitavan käsitellä nekrologissa neutraalina, vaikkakin surullisena tosiasiana. Moring viittaa niihin jonkinlaisena kohtalon vaateena.

Hän etsi näyttelijöistään epäinhimillisiä voimavaroja, samaan aikaan pidäkkeetöntä ja tietoista heittäytymistä, tuleen astumista. Kaikki eivät siihen olleet valmiita.

Kirsikka Moring: ”Jouko Turkka oli teatterin tulivuori...”, HS 4.8.2016.

Sama passivoiva retoriikka, jolla Moring tekee Turkan taiteesta luonnonilmiön, häivyttää kätevästi Turkan moraalista ja pedagogista vastuuta – moraali on vain yksi maallinen uhri muiden joukossa. Aivan kuin pedagogiset ylilyönnit ja niistä seuranneet kohut suorastaan todistaisivat, että Turkka on ylimaallinen, hän ei *kykene* alentumaan moraalin tasolle, hän on sen yläpuolella.

Työ kylvi myös väärinkäsityksiä, kanteluita, ja kulttuuriministerit istuivat nastoilla. – –

Turkan näyttelijät olivat kovilla. – – Syntyi patoutumia ja traumoja.

Kirsikka Moring: ”Jouko Turkka oli teatterin tulivuori...”, HS 4.8.2016.

Moring ei varo syyllistämästä uhreja vaan avoimesti kyseenalaistaa uhrien uskottavuuden. Moring vetoaa vaikutusvaltaisiin henkilöihin ja heidän näkemyksiinsä, jotka ”kumoavat” ne syytökset, joita Moring tuskin edes vaivautuu nimeämään. Hän ei kirjoita siitä, *mitä* joku on väittänyt Turkan tehneen, hän nimeää nämä teot vain vastaesimerkkinsä kautta:

Mutta esimerkiksi Tea Ista, Turkan luottonäyttelijä Kansallisteatterissa, kiitti usein ohjaajaansa hienovaraisuudesta ja herrasmiesmäisyydestä.

Kirsikka Moring: ”Jouko Turkka oli teatterin tulivuori...”, HS 4.8.2016.

Lunnonmullistuksista herrasmiesmäisyyteen – Moringin kirjoitus huipentuu myyttisiin ja uskonnollisiin mittasuhteisiin:

Työnsä jätettyään hän eli erakkona vanhassa kodissaan Pirkkalassa, petkutti kuolemaa ja käänsi kiviä kuin Sisyfos.

Kirsikka Moring: ”Jouko Turkka oli teatterin tulivuori...”, HS 4.8.2016.

Turkan kuoleman innoittaman nerouden kuorolaulun jaettuna henkenä välittyä lähes epätoivoinen, mutta samalla aidosti koskettava kaipuu holistiseen jumaluuteen: henkiseen suuruuteen ja toisaalta mullanmakuiseen pakanallisuuteen. Turkka on Jumala, sankari ja demoni, Isä, paha Poika ja Pyhä henki – kaikki yhdessä.

Ja kuten kenellä tahansa jumalalla tai profeetalla, on Turkallakin ikuinen elämä ja ikuiset elossapitäjänsä. Moring vakuuttaa, etteivät ne tule loppumaan.

Turkka elää nytkin keskellämme. Tampereen teatterikesässä nähdään tällä viikolla Seinäjoen kaupunginteatterin tulkinta *Rakkaita pettymyksiä rakkaudessa*, uuden sukupolven kädenojenuksena.

Kirsikka Moring: "Jouko Turkka oli teatterin tulivuori...", HS 4.8.2016.

Tai kuten eräskin Pohjalaisen kolumnisti tiivistää muistokirjoituksessaan:

Sanotaan, että maata kannattaa aina ostaa. Sitä kun ei valmisteta enää. Myöskään uutta Turkkaa ei enää synny näyttämöille tai kirjojen sivuille. Siksi jo olemassa olevaa kannattaa jatkuvasti tulkita uudestaan. Jouko Turkka on kuollut, eläköön Jouko Turkka. Ja eläköön Suomi.

Harri V. Hietikko: "Turkka on kuollut, eläköön Turkka", Pohjalainen 12.8.2016.

Koko kansan Turkka

Minusta kaikki ne alttaritaulut, joissa Jeesusta nostetaan ristiltä pitäisi korvata valokuvalla jossa poliisit nostavat puliukkoa autoon. He ovat meidän lunastajamme. Sen mitä me tavoittelemme, he lunastavat omalla kurjuudellaan: onnistumisen ja menestyksen. He ovat myös meidän syyllisemme. Se on tosiasiassa meidän paskaamme minkä he paskantavat meidän rappuumme.

– Jouko Turkka: *Aiheita*, Otava 1982

Tieto Turkan kuolemasta ei aiheuttanut pelkästään Turkka-nekrologien tulvaa. Keskustelu Jouko Turkasta ja tämän perinnöstä käy yhtä kiivaana samojen artikkeleiden kommenttipalstoilla, tavallisten ihmisten kirjoituksissa. Niitä lukiessa syntyy nopeasti vaikutelma, että Turkkaan liittyvät tunteet ja ajatukset – varsinkin negatiiviset – esiintyvät kansan keskuudessa paljon maallisemmassa ja mutkattomammassa muodossa kuin teatterikentän omissa puheenvuoroissa tai median muistokirjoituksissa.

Ilta-Sanomien artikkelin ”Jouko Turkan ’työrukkaseksi’ joutunut Satu Silvo: ’Sain parhaalla mahdollisella tavalla Turkk-oppia’” kommentteissa nimimerkki ”rover” esimerkiksi kirjoittaa:

Rauha kuolleille persoonasta tai cv:sta riippumatta. En koskaan ole Jouko Turkan ”elämäntyössä” nähnyt arvostettavaa. En myöskään ymmärrä miksi tästä brutaalista, huonosti käyttäytyneestä edesmenneestä yritetään post mortem -kulttihahmoa.

”Jouko Turkan ’työrukkaseksi’ joutunut Satu Silvo: ’Sain parhaalla mahdollisella tavalla Turkk-oppia’” -kommenttipalsta, Ilta-Sanomat 3.8.2016.

Nimimerkki ”kyltityriä” arvostelee samassa ketjussa terävästi ja suorin sanoin huonoa taideopetusta:

Rauha kuolleille, vaikkei ne hyvät tai pahat teot tekemättömiksi muutu. En oikein ymmärrä miksi opettajan pitäisi kenenkään sieluun porautua, vaikka kulttuurista olisikin kysymys. Oppilaitoksen ja sen henkilökunnan tehtävä (julkisella rahalla) on pyrkiä luomaan edellytykset oppimiselle.

”Jouko Turkan ’työrukkaseksi’ joutunut...” -kommenttipalsta, Ilta-Sanomat 3.8.2016.

Yleinen tekopyhyys kuolleiden nerojen äärellä saa osakseen rankkaa arvostelua.

Nimimerkki ”Wvothdgk” toteaa:

Ei minkään taiteen eikä teatterin nimissä pidä ihmistä rikkoa. Teatterin tehtävä on jotain aivan muuta. Ja nyt tämän surullisen kuuluisan hahmon kuoltua, hänestä kirjoitetaan ylistyslaulu toisensa perään. Eli onko kuolema joku valkopesu, jonka avulla moraalittomatkin teot muuttuvat neroudeksi?

”Jouko Turkan ’työrukkaseksi’ joutunut...” -kommenttipalsta, Ilta-sanomat 3.8.2016.

Ei sillä, ettei kommenttipalstoilta Turkan puolustajiakin löytyisi. Kansan puolustuspuheenvuorot mukailevat samoja myyttisiä uskomuksia kuin mediankin. Turkan lahjakkaat oppilaat ovat todiste Turkan neroudesta. Ja ne, jotka vastaavasti eivät Turkkaa arvosta, ovat huonoja näyttelijöitä. Nimimerkki ”Janne” vastaa ”roverille”:

Luulon takaa haukkuminen helppoa, mutta kokemuksen ja tiedon voimin uskottavampaa.

En ole kuullut Turkan oppilaiden häntä haukkuneen – ainakaan niiden, joista tuli jotain.

”Jouko Turkan ’työrukkaseksi’ joutunut...” -kommenttipalsta, Ilta-sanomat 3.8.2016.

Siinä, missä teatteripiireissä vastaava dialogi oltaisiin jo hyssytelty kuoliaaksi, ei kommenttipalstalla kunnioiteta munankuoria vaan astutaan rohkeasti ja itsevarmasti puolustamaan heikompia. Nimimerkki ”ThePain” vastaa ”Jannelle”:

Vähättelettä mitenkään omaisten tuskaa tai miestä itseään... Niistä joista tuli ”jotakin”?

Entäpä ne kaikki, jotka tallaantuivat Turkan metodien jalkoihin? Ne joiden osaaminen odotti puhkeamistaan, mutta jotka Turkka lyttäsi ennen kuin ehtivät edes tajuta mitään? Jotka eivät koskaan saaneet loistaa parrasvaloissa edes hetken.

”Jouko Turkan ’työrukkaseksi’ joutunut...” -kommenttipalsta, Ilta-sanomat 3.8.2016.

Ilta-Sanomien artikkelin ”Jouko Turkka 1942–2016 – poika Juha: Isä kuoli heinäkuussa aamuyöllä” kommenttipalstalta löytyy useita kiivaita ja intohimoisia Turkan puolustajia.

”Keveät Mullat” kirjoittaa:

Jouko Turkka oli nero. Ja kuten nerot usein, väärinymmärretty omassa maassaan, mutta ei omalla alallaan. Kyllä häntä teatterin tekijänä ja kirjailijana arvostettiin hänen voimainsa päivinä ja arvostetaan edelleen. Aikamoisen perinnön hän jätti jo pelkästään kouluttamansa näyttelijäsukupolven kautta.

”Jouko Turkka 1942–2016 – poika Juha: Isä kuoli heinäkuussa aamuyöllä” -kommenttipalsta, Ilta-Sanomien 3.8.2016.

Nimimerkki Jalmarin arvostaa Turkan kirjallista tuotantoa.

Vaikuttava mies, kirjoitti myös hyviä, absurdeja kertomuksia, mm. "Aiheita". Hän pohdiskeli jossakin kirjassaan myös humoristisesti "täysin tyydytetyn naisen" problematiikkaa. Ikävä tällaista persoonallisuutta tulee.

"...Isä kuoli heinäkuussa aamuyöllä" -kommenttipalsta, Ilta-Sanomat 3.8.2016.

"O tempora o mores" kiittelee sitä, ettei Turkka ajatellut liikaa tunteita.

Turkka sanoi suoraan asiat, erästä näyttelijäksi haaveilevaa nuorta naista kutsui räystääperseeksi. Sen muistan ja ehkä hänkin ketä Turkka "haukkui". Turkka ei ajatellut tunteita, oma persoonallinen ja pelottavakin tyyli hänellä, ihailtavaa suoruutta, ei muuta kuin kepeät mullat.

"...Isä kuoli heinäkuussa aamuyöllä" -kommenttipalsta, Ilta-Sanomat 3.8.2016.

Nimimerkki "JL":n silmissä kaikki mitä Turkka teki, oli hyvää.

Turkka oli aivan ehdoton kärki kaikessa mitä teki.

"...Isä kuoli heinäkuussa aamuyöllä" -kommenttipalsta, Ilta-Sanomat 3.8.2016.

Mutta kyllä kansan keskuudesta löytyy myös suhteellisuudentajua. Suhde Turkkaan ei ole aina niin tunteellinen. "Ihminen" kirjoittaa:

Luova ja itselleen rehellinen ihminen, mutta totuuden nimissä mainittakoon, että hän sai vaikutusvaltaa suomalaisessa teatterimaailmassa enemmän kuin kohtuullisesti. Itse en ymmärtänyt taidettaan pätkääkään. Mutta sen vallan antoivat hänelle muut ja hän toteutti sitä, minkä katsoi itse parhaaksi.

"...Isä kuoli heinäkuussa aamuyöllä" -kommenttipalsta, Ilta-Sanomat 3.8.2016.

”Uskalias” piikittelee muita kirjoittajia:

Turkan tunki moni henk.koht. näemmä, kun jokainen ”tietää” miten hieno ihminen oli kyseessä. Itse en tuntenut häntä lainkaan. Vain työtään jollain tavalla. En pitänyt näkemästäni. Sorry! Vain minun nöyrä ja vilpitön mielipiteeni.

”...Isä kuoli heinäkuussa aamuyöllä” -kommenttipalsta, Ilta-Sanomat 3.8.2016.

Kaiken kaikkiaan kommenttipalstoilla esiintyvät myönteiset näkemykset Turkasta näkyvät heijastelevan niitä samoja arvoja kuin teatterikentänkin sisällä. Turkka nähdään suurena persoonana, rehellisenä kansan miehenä, joka teki mitä piti. Hän tuuletti pölyttynyttä kulttuuria, ravisteli suomalaisuutta ja sanoi asiat suoraan. Turkka oli radikaali, joka teki monet ilkeät tempunsa tavallisen suomalaisen puolesta, sen mitä he eivät mukavuuden ja miellyttämisen halultaan itse uskalla tehdä.

Yksittäisten suomalaisten tunnot Turkan kuoleman äärellä osoittavat, että suhteita Turkkaan on joka lähtöön. Moni suomalainen rakastaa tai vihaa häntä, tai molempia. Yhtä totta kuitenkin on, että osaa kansasta ei kiinnosta koko mies. Silti meidät kaikki on naitettu näihin orgioihin. Ne ovat jatkuneet niin pitkään, ettemme edes muista, miksi olemme mukana. Yritämme osallistua niihin edes jotenkin, kun kerran kaikki muutkin. Sillä keitä me olisimme, jos me antaisimme itsemme hämmentyä ja kysyä itseltämme, mistä tässä kaikessa oikeastaan on kysymys?

Ja mikä on Turkan itsensä rooli näissä orgioissa? Vaikka Turkka rakensi omaa valta-asemaansa mediaa tietoisesti hyväksikäyttäen, hän toisaalta inhosi ja halveksui hänelle luovutettua valtaa ja ihmisten laumasieluisuutta. Turkka kirjoittaa *Häpeä*-romaanissaan asemastaan 1980-luvun lopun TeaKissa:

Olisi pitänyt riitaantua kannattajiensa enemmistön kanssa, hyökätä yleistä mielipidettä vastaan, irrottaa parhaat lahkoksi. – – Liikaa hölmöjä tai taistelematta mukaan päässeitä, enemmistö oli heitä.

Jouko Turkka: *Häpeä*, Otava 1994.

Turkan aikana dramaturgian lehtorina toiminut Jussi Parviainen kertoi Keskisuomalaiselle Turkan kuoleman tultua julki, että hän on vihainen ystävänsä puolesta. Parviainen viittaa esimerkiksi Turkan KOM-teatteriin vuonna 2000 ohjaamaan näytelmään, jonka esittäminen peruttiin ennen ensi-iltaa.

Hänet keskeytettiin ja ajettiin tyhjiöön työnsä kanssa. Siihen juuri ihminen kuolee. Tuollaiselle ihmiselle... yksikään syöpä ei ole niin aggressiivinen kuin tuollainen elämäntilanne.

Minna Nyrhinen-Blazques & Johannes Palmgren: ”Jouko Turkka: teatterinero, joka vihasi miellyttämistä”, Keskisuomalainen 3.8.2016.

Vaikka Turkkaa itseään ei voi irrottaa vastuustaan omasta kohtalostaan, on myös kysyttävä, missä määrin media ja suomalaiset hyväksikäyttivät Jouko Turkkaa? Kenties samalla tavalla Michael Jacksonin fanit eivät halua uskoa, että Michael Jackson olisi hyväksikäyttäjä, koska itse asiassa he itse hyväksikäyttivät Michael Jacksonia. Jacksonin on oltava se hyvä ihminen, maailmanparantaja ja viaton uhri, jollaisena he aina ovat hänet nähneet, koska se on Jacksonin käyttötarkoitus heille. He eivät halua nähdä idolinsa oletettuja rikoksia, sillä jokin heidän elämässään menisi pilalle, jokin heidän unelmissaan, fantasioissaan ja ehkä nuoruusmuistoissaan.

Ja toisaalta se, että uskomme median ja yksipuolisen elokuvakerronnan luomaan narratiiviin Michael Jacksonista syyllisenä, on yhtä epäilyttävää. Julkisuuden nerojen tapauksessa erilaiset hyötymisen ja hyväksikäytön mahdollisuudet ovat niin suunnattomia, että totuuteen on vaikea päästä käsiksi ainakaan median tai elokuvan valtaväyliä pitkin.

Varmaa silti on, että vaikka kyse vaikuttaa olevan Michael Jacksonista, ei lopulta kyse ole lainkaan hänestä vaan suuremmasta fanittamisen, viihdebisneksen ja kokonaisia ammattikuntia lujittavien narratiivien verkostosta, joka on rakentunut neron ympärille. Samaan tapaan – vain pienemmässä mittakaavassa – Juha-Pekka Hotinen kirjoittaa vuoden 1990 esseessään ”Katoaako Turkka Kekkosen mukana” kriitikoiden riippuvuudesta Jouko Turkkaan.

...varsinkin keskipolven teatterikriitikot ovat naulanneet oman merkityksensä Turkan menestykseen. He eivät voi nähdä Turkan lipsumista kahdesta syystä: he eivät yksinkertaisesti näe sitä, koska heidän havaintonsa maailmasta ja käsityksensä teatterista on sama; he eivät voi nähdä sitä, koska samalla siirtäisivät itsensä historiaan.

Juha-Pekka Hotinen: *Tekstuaalista häirintää*, Like 2002.

Tässä mielessä nerollistaminen on molemmat päänsä vangitseva petollinen sopimus. Se pettää rakentajansa, se pettää kohteensa, se pettää kaikki ne, jotka uhrataan sen alttarille. Ja kaikkein petollisinta lienee se, että ne samaiset arvot, jotka alun perin ovat nerollistamisen perusteena, lopulta uhrataan koko prosessissa. Turkkaa ihailaan samoista syistä kuin hänen kriitikkojaan vastustetaan: Turkka puolusti tabuja uhmaten tavallisen syrjään työnnetyn ihmisen asiaa ja teki heidän todellisuutensa näkyväksi, mutta voiko samaa sanoa hänen fanikunnastaan?

Rikkoiko teatteriväki omia tabujaan vuonna 2009, kun se palkitsi Jouko Turkan kunniatohtorin arvonimellä Teatterikorkeakoulun historian ensimmäisessä tohtoripromootiossa? Ja mitä tapahtui Jouko Turkan omille arvoille, kun hän vastaanotti tohtorinhattunsa Helsingin Sanomien mukaan tyytyväisin hymyin ja totesi: ”En tätäkään tilaisuutta voinut jättää väliin.”

Uusiutuva nerous

Vain tabuja rikkoessaan teatteri voi olla luovaa.

– Pentti Paavolainen siteeraa Jouko Turkkaa tohtoripromootiopusheessaan
Teatterikorkeakoulussa vuonna 2009

Palattuani Helsinkiin Tampereen Teatterikesästä kärsin useita viikkoja erityisen voimakkaasta uupumuksesta. Häpeän ja kadun koko ryyppyretkeäni Teatterikesään. Olen ollut hakemassa sieltä jotakin, jota en oikeastaan saanut. Vaikka kesä on jo taittumassa raikkaaseen syksyyn, tunnen itseni masentuneeksi ja lannistuneeksi, enkä täysin ymmärrä miksi.

Yritän selvittää pahoinvointini syytä ja luen päiväkirjaani kuluneen kesän ajalta ja löydän erityisiä merkintöjä. Yksi niistä on kesällä ylös kirjoittamani uni, jossa juoksen omaa isääni pakoon moottoritiellä. En unessa tiedä, miksi hän ajaa minua takaa – tai miksi pakenen – mutta jatkan juoksemista, aina maaseudulle asti. Alan ymmärtää, että käyn läpi jonkinlaista isäkriisiä. Mitään sen enempää en asiasta osaa tässä vaiheessa sanoa.

Tapaamme Julian kanssa Helsingin Kampissa sijaitsevan Sähkötalon Robert's-kahvilassa. Tarkoitus on ennen kaikkea vaihtaa kuulumisia. Olen väsynyt ja alakuloinen. Julia ehdottaa, voisimmeko sivuta erästä työasiaa. Ajatus työstä raskauttaa mieltäni, mutta annan Julian sanoa asiansa. Hörppään hieman vettä ja painan pääni lähelle pöydän reunaa. Julia mainitsee Jouko Turkan kuoleman ja minä hymähdän leipääntyneesti. Ikään kuin siitä ei olisi puhuttu tarpeeksi. Jostain syystä olen kuitenkin utelias, mitä Julialla on sanottavaa aiheesta.

Julia alkaa kertoa, kuinka hän ei oikeastaan ole koskaan tuntenut Turkkaa kohtaan muuta kuin välinpitämättömyyttä. Ajatus huvittaa minua. Ikään kuin hän tunnustaisi rikosta. Jatkan kuuntelua pää edelleen alas painuneena. Julia kertoo, kuinka hänen

poikaystävänsä on puhunut paljon Turkasta kuluneen viikon aikana. Kuulen päässäni Teatterikesän mieskollegat ja kuvittelen Julian poikaystävän tuohon samaan iloiseen kohderyhmään. Näen innostuksen poikaystävän silmissä ja pulppuilevan puheen – kuin keväisen linnunlaulun: ”Turkka, turkka, turkka.”

Julia kertoo, kuinka häntä oli lopulta vaivannut oma välinpitämättömyytensä siinä määrin, että hän oli katsonut Turkasta dokumentin. Julia kuvailee minulle näyttelijäntyön koulutustaan ja kertoo kuinka paljon hän itse asiassa onkin lukenut Turkasta ja Turkan tuotantoa jo ennen Teatterikorkeakoulua. Dokumenttia katsellessa hän oli alkanut yhtäkkiä ymmärtää, kuinka Turkka on sittenkin jotain *tuttua* hänen omassa naisen ja näyttelijän kehossaan. Hän ymmärtää että Turkka asuu hänessäkin – että hän ja Turkan ohjaamat näyttelijät ovat *samaa* ruumiillista perintöä.

Olen kuunnellut Julian kertomusta ja hykerrellyt hiljaa mielessäni, hetkittäin hieman hirnunut ääneenkin. Sanon Julialle: ”I like where this is going.” Jokin minussa heräilee, se sama lapsekas ja pirullinen energia, jonka kaikki Turkka-fanit tuntuvat jakavan. Tunnen, kuinka kohderyhmälle ominainen riemu on tarttumassa minuun mutta eri puolelta, täysin yllättävästä kulmasta. Tämä on sitä, kun objekti näkee toisen objektin ja ymmärtää, että meitä on kaksi ja me voimme muuttua subjekteiksi. Me voimme ottaa alistajamme omaksi objektiksemme ja paljastaa kaikki ne keinot, joita se käyttää meidän vaijennamiseksi.

En malta odottaa, että Julia pääsee siihen, mihin uskon hänen kohta tulevan. Kertomuksensa lopuksi Julia alkaa hymyillä hieman juhlallisesti. Hän kysyy, hyvin varovasti, olisiko mitenkään mahdollista, että meidän esityksessämme käsiteltäisiin myös hieman Jouko Turkkaa. Tiedän, että minun vastaukseni tulee tyydyttämään häntä: ”Ei, vaan me tehdään koko esitys Turkasta”. Julia nousee ylöspäin tuolissaan kuin iloisen sähköiskun saaneena. Katsomme toisiamme silmiin ja nauramme – mahtipontista, kostonhimoista ja herkullista huutonaurua. Minusta on tullut osallinen. Minä en ole kohderyhmää, mutta minä olen kohde, joka on löytänyt ryhmän. En ole enää yksin.

Jotakin suurempaa turhautumista purkautuu tässä hetkessä. Oliko osa tätä intoa ajatus siitä, että koskemalla Turkan kiellettyyn henkilöön niin selkeästi kielletystä kulmasta minä itse ehkä pääsisin osalliseksi siitä magnetismista, joka Turkan ympärillä vallitsee? Että ehkä murhaamalla tuon suuren miehen minä saisin *takaisin* jotakin siitä, mitä minulta on varastettu, ja tulisin nähdyn sellaisena kuin lahjakkuudessani oikeasti ansaitseen.

Ja haaveilinko minä jopa siitä, että tekemällä esityksen Turkasta – tuosta suomalaisen teatterin toteemista – minä voisin *periä* osan Turkalle myönnetystä neroudesta? Tulisin uudeksi kantajaksi sille myyttiselle energialle, joka Turkasta – keinotekoisesti paljastettuna – irtoaisi? Ja mikä parasta, minun nerouteni tulisi olemaan jotakin aivan erilaista – aivan yhtä hienoa ja tyydyttävää mutta vielä syvällisempää, koska siihen sisältyisi itse nerouden kritiikki.

Sittemmin läpi *Turkka kuolee* -esityksen tekemisen mietin, kuinka omiin nerofantasioihin tulisi suhtautua. Entä toisten taiteilijoiden nerollistamiseen? Vaikka perinteinen media suosii miehiä, saattavat naiset, sukupuolivähemmistöt, rodullistetut ja muut marginalisoidut ryhmät nykyään esimerkiksi sosiaalisessa mediassa tarkoituksellisesti nerollistaa toisiaan. Pyrkimyksenä on horjuttaa nerouden kaanonin, ja laajentaa sitä. Tunnustaa lahjakkuutta ja ”neroutta” muissakin kuin niissä, joissa sitä on totuttu näkemään. Hetkittäin vaikuttaa jopa siltä, että perinteinen media on seuraamassa perässä.

Nerollistaminen ilmiönä on osa laajempaa historiallista ja kulttuurista valkoisen miehen itsepetosta ja hybristä, josta sinänsä käy syyttäminen kaikkia vakavimpia globaaleja ongelmia epätasa-arvosta ja hyväksikäytöstä ympäristökatastrofiin. Eikö nerouden illuusioita pitäisi enemmän purkaa kuin laventaa koskemaan yhä useampaa? Ketä tiedostava ”feministinen neropuhe” lopulta palvelee? Tarvitsemme me uusia neroja? Hieman samaan tapaan kuin kirjailija Risto Isomäki on todennut, ettei talouskasvusta voida vielä luopua, koska me tarvitsemme talouskasvua uusien ekologisesti kestävien

innovaatioiden kehittämiseen, niin onko niin, ettei neroudestakaan ole varaa luopua – ainakaan vielä?

Minä käyn ainakin sotaa itseni kanssa. Tavoitellako niitä asemia, joita olen oppinut tavoittelemaan, ja käyttää niitä *toisin*. Vai pitäisikö luopua niiden tavoittelusta kokonaan – astua askeleita sellaiseen maailmaan, jossa katsotaan ympärille, eikä ylös- tai alaspäin?

Kirjallisuus

Hotinen, Juha-Pekka: *Tekstuaalista häirintää – kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta*, Like 2002.

Koskinen, Taava (toim.) & Kati Blom & Mika Hannula & Pia Livia Hekanaho & Hanna Järvinen & Harri Kalha & Pirkko Moisala & Jukka Sarjala & Tytti Soila & Hanna Suutela & Tomas Ivan Träskman & Tere Vadén: *Kirjoituksia Neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*, Suomalaisen kirjallisuuden Seura 2006.

Paavolainen, Pentti: *Turkan pitkä juoksu*, Gaudeamus 1986.

Turkka, Jouko: *Aiheita*, Otava 1982.

Turkka, Jouko: *Häpeä*, Otava 1994.

Turunen, Saara: *Sivuhenkilö*, Tammi 2018.

Näytelmät

Haarla Ruusu & Julia Lappalainen: *Turkka kuolee – Dokumentaarinen tutkielma neroudesta*, Tampereen teatterikesän & Kansallisteatterin yhteistuotanto 2018

Opinnäytetyöt ja tieteelliset julkaisut

Silde, Marja (toim.) & Annette Arlander & Laura Gröndahl & Helka-Maria Kinnunen: *Tekijä – teos, esitys ja yhteiskunta*, Vuosikirja, TeatS 6/2016.

Junttila, Janne: *Dokumentaarinen teatteri 2000-luvulla*, Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma, Tampereen yliopisto 2010.

Verkko

Hietikko, Harri V: "Turkka on kuollut, eläköön Turkka", Pohjalainen 12.8.2016. Osoitteessa: <https://ilkkapohjalainen.fi/tilaajalle/kolumnit/turkka-on-kuollut-elakoon-turkka-1.2103504> [katsottu 12.8.2021].

Kuokkanen, Katja: "Ohjaaja Susanna Kuparinen väitti, että koulutusleikkauksia tehneet poliitikot syyllistyivät valehteluun – näin poliitikot vastaavat", Helsingin Sanomat 6.10.2021.

Osoitteessa: <https://www.hs.fi/kaupunki/art-2000008314966.html> [katsottu 10.12.2021].

Kuusela, Matti & Raili Roth: "Turkan näytelmä osa Teatterikesää – Ohjaaja: 'Voimme ylpeydellä esittää sen'", Aamulehti 3.8.2016. Osoitteessa: <https://www.aamulehti.fi/kulttuuri/art-2000007367806.html> [katsottu 12.8.2021].

Luoma, Marja-Terttu: "Jouko Turkka on kuollut – Seuran haastattelussa 2005 hän avautui – 'Kaikki naiset haluaa lapsen mun kanssa!'", Seura 3.8.2016. Osoitteessa: <https://seura.fi/viihde/julkkkikset/jouko-turkka-on-kuollut-suomen-naisten-trubaduuri-on-poissa/> [katsottu 12.8.2021].

Mattila, Marketta: *Turkan lapset*, Yle 1994. Osoitteessa: <https://areena.yle.fi/1-3692485> [katsottu 12.8.2021].

Moring, Kirsikka: "Jouko Turkka oli teatterin tulivuori, jonka jäljiltä mikään ei jäänyt ennalleen", Helsingin Sanomat 4.8.2016. Osoitteessa: <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000002914056.html> [katsottu 12.8.2021].

Moring, Kirsikka: "Teatteri ei ole uimakoulu kuivalla maalla", Helsingin Sanomat 3.10.2009. Osoitteessa: <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000004683322.html> [katsottu 12.8.2021].

Nyrhinen-Blazques, Minna & Johannes Palmgren: "Jouko Turkka: teatterinero, joka vihasi miellyttämistä", Keski-suomalainen 3.8.2016. Osoitteessa: <https://www.ksml.fi/paikalliset/2549985> [katsottu 12.8.2021].

Roth, Raili: "Syvä hiljaisuus laskeutui Teatterikesän tiedotustilaisuuteen, kun tieto Jouko Turkan kuolemasta tuli", Aamulehti 3.8.2016. Osoitteessa: <https://www.aamulehti.fi/kulttuuri/art-2000007367805.html> [katsottu 12.8.2021].

"Jouko Turkan 'työrukkaseksi' joutunut Satu Silvo: 'Sain parhaalla mahdollisella tavalla Turkka-oppia'" - kommenttipalsta, Ilta-Sanomat 3.8.2016. Osoitteessa: <https://www.is.fi/viihde/art-2000001232509.html> [katsottu 12.8.2021].

"Jouko Turkka 1942–2016 – poika Juha: Isä kuoli heinäkuussa aamuyöllä" - kommenttipalsta, Ilta-Sanomat 3.8.2016. Osoitteessa: <https://www.is.fi/kotimaa/art-2000001232359.html> [katsottu 12.8.2021].

”Voima-lehdelle uusi päätoimittaja”, Kansan Uutiset 25.1.2013. Osoitteessa: <https://www.kansanuutiset.fi/artikkeli/2943877-voima-lehdelle-uusi-paatoimittaja> [katsottu 14.12.2021].

2. JOUKO TURKAN TRAUMARUUMIIT

- TUNTEMUKSIA TRAUMAATTISESTA TODELLISUUDESTA JOUKO TURKAN YMPÄRILLÄ

TAMMIKUU 2020

Kun olimme näyttelijä Julia Lappalaisen kanssa päättäneet elokuussa 2016 keskittyä esityksessämme Jouko Turkan ympärille rakentuneeseen kulttiin ja myyttiin, meitä odotti edessämme vääjämätön sukellus siihen massiiviseen määrään dokumentaarista aineistoa, jota Jouko Turkasta on kirjoitettu sitten 1980-luvun. Jouko Turkan omakin kirjallinen tuotanto oli meille suurimmalta osin vieras. Vaikka olimme innoissamme projektimme laajuudesta ja merkittävydestä, ajatus turkkalaisuuteen sukeltamisesta myös ahdisti. Erityisen vähän halusin tarttua Turkan omaan tuotantoon, joka mielikuvissani oli liialla ja väkivallalla mässäilevää. Toisaalta juuri sellaisena tuo maailma kiehtoi minua.

Ennen ensimmäistä Turkka-aiheista suunnittelupalaveriamme poimin kotikirjahyllystäni Pentti Paavolaisen toimittaman haastattelukirjan *Aikansa häikäisevä peili*. Kirjaan on koottu Teatterikorkeakoulun (TeaK) entisten oppilaiden kokemuksia kouluajoiltaan 1970-luvulta 1990-luvun alkuun asti, siis käytännössä ajalta ennen Turkkaa ja Turkan jälkeen.

Luettuani ensimmäisenä Satu Silvon aikalaiskertomuksen 1980-luvun alun TeaKista huomaan, etten pääse Jouko Turkan omaa tuotantoa väistelemällä kauas ainakaan väkivallasta. Olen melkein hämmästynyt siitä, kuinka nopeasti ja suoraan Turkan mielivaltainen pedagogiikka tulee vastaan, kuinka kiistattomana, kuinka paljaana. Satu Silvo kuvaa harjoitetta, jota Turkka teetti näyttelijäoppilailleen *Puotilaa hengiltä* -näytelmän yhteydessä vuonna 1982:

...meillä oli esimerkiksi harjoitus, jossa laitettiin hammaslääkärin instrumentti puoliksi pöydälle. Meillä oli aina kolmio. Yksi pelkää kuolemaansa lattialla, hän pelkää ääritilassa, että instrumentti putoaa hänen silmäänsä ja hän kuolee siihen. Toinen seisoo vieressä ja keskittyy siihen, että hän haluaa, että instrumentti putoaa uhrin silmään tai päähän tappaakseen sen ihmisen ja keskittyy vaan siihen. Kukaan ei siis koske mihinkään. Vihaa vaan kasvatettiin äärimmilleen. Kolmas henkilö yrittää mielessään estää, ettei sitä tapahtuisi ja ettei uhri kuolisi. Se oli kauheaa kaaosta ja sieltä kuului helvetillistä huutoa.

Pentti Paavolainen (toim.): *Aikansa häikäisevä peili*, Like 1999.

Erityisen pysäyttävältä tuntuu Silvon kuvaus harjoituskerrasta, jossa Silvon tehtävä on ”estää” onnettomuutta.

Minä vain katsoin sivusta, että se instrumentti alkaa liikkua, heiluu, heiluu, sitten se putoaa Sorvalin kasvoille. Näen yhtäkkiä, miten Parkkamäki lähtee juoksemaan toiseen päähän salia, huutaa ja itkee. Sorvalin Ritva kääntyy, peittää kasvonsa ja itkee. Minä juoksen Parkkamäen luo ja kysyn mitä tapahtui ja hän vain itkee aivan hirveästi ja sanoo, että se oli kauheaa, hän näki, kuinka se instrumentti menee oikeasta silmästä aivoihin sisälle. Se putosi todella tähän oikeaan silmäkulmaan.

Pentti Paavolainen (toim.): *Aikansa häikäisevä peili*, Like 1999.

Turkan teettämät harjoitteet voi tietysti ymmärtää jonain muunakin kuin hulluutena. Niin onkin enimmäkseen jälkikäteen tehty, ainakin teatterialalla ja Turkka-tutkimuksissa. Turkan pedagogiikassa on haluttu nähdä sellaista mielekkyyttä, jota Turkka ei itsekään ole väittänyt siinä olevan. Minua ja Juliaa ei kiinnostanut jatkaa tätä myötakarvaista tarkastelua vaan rikkoa ja horjuttaa sitä. Halusimme kysyä ”tyhmiä” ja ”vääriä” kysymyksiä, niitä kysymyksiä, joita ei tunnu olevan sopivaa esittää.

Mitä esimerkiksi lääkärin instrumentti -harjoite tuntuu palvelevan, ellei siinä väkisin yritä nähdä taiteellis-pedagogista mielekkyyttä? Jos emme katsoisikaan harjoitetta

harjoituksena eli välineenä jotakin varten vaan *esityksenä*? Jos tällä harjoituksella olisi jokin *itsetarkoitus*, mikä se olisi?

Infantiili motiivi

Työlläni pidän haavoja auki kansakunnan ruumiissa.

– Jouko Turkka Helsingin Sanomissa 16.10.1977

Kirjallisessa opinnäytteessäni *Ohjaajan itsenäisyys* (Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, 2016) määrittelin käsitteen *infantiili motiivi*. Termillä halusin nimetä ja eritellä taiteilijan useista päällekkäisistä motiiveista sen, joka häntä ajaa kaikkein syvimmällä tasolla ja samalla sen, jonka hän todennäköisimmin kätkee itseltään ja muilta. Infantiili [lat. *infans* = kyvytön puhumaan] tarkoittaa lapsellista motiivia mutta ei vähättelevässä merkityksessä. Se on tunneperäinen motiivi, jota ilman teoksella ei ole riittävää alkuvoimaa valmistuakseen eikä riittävää henkilökohtaisuutta koskettaakseen yleisöään.

Infantiili motiivi on siis taiteilijan tärkein voiman ja luovuuden lähde. Teatteriesityksen ensimmäiset motiivit ovat perinteisesti kirjailijalla, mutta esityksen kannalta tärkeämpi on ohjaajan infantiili motiivi. Se on se juuri, jonka tukemana koko esitys rakentuu ja josta se ammentaa voimansa katsojaa kohti. Jotta koko työryhmä voi kanavoida tätä voimaa tietoisesti ja täysivaltaisesti, ohjaajan on jollakin tasolla kyettävä välittämään se työryhmälleen: mitä *hän* ohjaajana haluaa teoksella sanoa tai välittää? Mitä *hän* haluaa katsojan tuntevan esitystä katsoessaan?

Tämä on mahdotonta, jos ohjaaja ei itsekään tunnista omia infantiileja motiivejaan. Infantiili motiivi ei aina imartele tekijäänsä. Se ei ole älyllinen eikä moninäkökulmainen vaan usein tunneperäinen ja yksisuuntainen: ”Haluan, että katsoja säälii minua”, ”Haluan, että katsoja ihailee minua”, ”Haluan, että katsoja on minun puolellani”. Infantiili motiivi

paljastaa tekijän syvimät ja joskus alhaisetkin pelot, toiveet ja tarpeet. Joskus infantiili motiivi kumpuaa traumasta, jota ohjaaja käsittelee teoksensa avulla. Ei olekaan tärkeää että ohjaaja avautuu suoraan sanoin traumastaan – ohjaaja voi puhua verhoten vaikka näkökulmahenkilönsä kautta: ”hän haluaa, että joku olisi hänen puolellaan”. Työryhmä kyllä aistii, onko tämä valehtelua, vai verhottu uskoutuminen.

Joka tapauksessa infantiili motiivi kantaa mukanaan pelkoja, toiveita ja tarpeita, jotka kohdistuvat *yhteisöön*. Mitä me tarvitsemme muilta, mutta olemme epäonnistuneet ilmaisemaan tai jakamaan muilla tavoin? Jos olisimme onnistuneet, meidän ei ehkä tarvitsisi ilmaista niitä taiteessamme. Siksi infantiili motiivi on jotain yhteisön tavalla tai toisella *torjumaa*. Se ei ole pelkästään henkilökohtainen, vaan paljastaa sitä kulttuuria ja yhteiskuntaa, joissa elämme. Se kertoo siitä, mitä emme osaa vielä käsitellä.

Ohjaaja, joka ymmärtää infantiilin motiivin voiman, pystyy parhaimmillaan valjastamaan koko työryhmän infantiilin energian esityksen palvelukseen ja rakentamaan esityksen, joka on viaton, vilpitön ja energiassaan katsojansa mukaansaryöstävä. Se, että esitys tavoittaa jotakin yleisempiä totuuksia kulttuurista tai yhteiskunnasta vaatii kuitenkin ohjaajalta taitoa kutoa infantiili motiivi sisään suurempaan dramaturgiseen rakenteeseen, joka muodostaa koko esityksen *väitteen* – tai pehmeämmin ilmaistuna *näkemyksen* – maailmasta.

Jos infantiili motiivi on juuri, josta esitys imee ravintoa, ovat esityksen latvassa oksat, joilla puu kurottaa kohti elämää, yleisöä. Puu, joka kurottaa vain yhteen suuntaan kaatuu yleisön päälle, mutta puu, joka kasvattaa oksansa lavealle, pysyy pystyssä. Tämä taas vahvistaa juuria entisestään. Tätä henkistä virtaa ryhdittää runko, esityksen dramaturginen selkäranka. Infantiili energia on siis valjastettava ennen kaikkea *dynaamisesti*. Suomeksi sanottuna ohjaajan on rakennettava infantiilille motiivilleen *vastavoimia*. Tai psykoanalyytikko Carl G. Jungin kielellä: hänen on kohdattava infantiilin motiivinsa *varjo*² – siis *oma varjonsa* – ja ryhdyttävä sen kanssa rohkeaan näyttämölliseen vuoropuheluun.

² C.G.Jungin ajattelussa *varjo* on itsen osa, jonka torjumme minuudestamme ja heijastamme toisiin ihmisiin. Usein se mitä inhoamme muissa ihmisissä eniten, on osa omaa varjoamme. *Individuaation*, eli itsekseen tulemisen prosessissa, ihminen kohtaa oman varjonsa ja sisäistää sen uudelleen osaksi minua.

Ohjaajan infantiili motiivi esimerkiksi rasismia käsittelevässä esityksessä voisi olla saada katsoja näkemään rasismin vääräisyys. Pahimmillaan esityksestä tulisi ahdistavan moralistinen tai vähintäänkin tukahduttavan tylsä esitys, joka vain pönkittäisi toisaalta tekijöiden ja katsojien käsitystä itsestään hyvinä ihmisinä ja toisaalta toiseuttavaa mielikuvaa *pahoista rasisteista*, joiden pitäisi muuttua. Tähän yhtenä ratkaisuna voisi olla vaikkapa kohtaus, jossa rasistin ajatuksia ja tunteita tutkittaisiin uteliaasti ja myötätuntoisesti.

Tämähän on myös esityksen estetiikkaa, *draamallisuutta*, kontrapunktia ja dialektiikkaa. Mutta se voi johtaa pelottavasti estetiikan ulkopuolelle: mitä jos esitys normalisoi rasismia? Vastavoiman ei ole tarkoitus vesittää esityksen omaa moraalialue, joka ohjauksen oikein ilmaisemana asuu – kuten infantiilin motiivi – syväällä esityksen juuressa, ei sen oksissa. Vastavoimat ja niiden välinen *tila* rakennetaan katsojalle, sillä vain siinä voi toteutua katsojan osa, hänen vapautensa kokea ja ajatella esitys kokonaiseksi.

Jos ohjaaja ei kykene käsittelemään infantiilia motiivinaan, ei työryhmälläkään ole siihen mahdollisuutta. Infantiili motiivi ei sillä tavalla kuitenkaan katoa, vaan alkaa vallata tilaa kaikkialta. Se tunkeutuu jokaiseen kohtaukseen, kummittelee jokaisessa ohjeessa ja jokaisen keskustelun alla. Työryhmä saattaa sietää tätä pelkästä tottumuksesta, mutta todellisuudessa ohjaajan salamyhkäisyys väsyttää, ahdistaa ja hämmentää. Pian kukaan ei ilmaise tunteitaan ja ajatuksiaan rehellisesti ja epämääräinen paljastumisen kauhu leijuu näyttämöllä ja kahvihuoneessa.

Teatteri ei ole tavallinen työpaikka. Teeskentely teatterissa on paljon kohtalokkaampaa, koska teatteria tekevät ihmiset ovat haavoittuvia, he etsivät epätoivoisesti autenttisuutta. Teeskentely väärällä hetkellä voi saastuttaa koko käsityksen siitä miltä autenttisuuden pitäisi tuntua. Pahimmillaan ohjaajan valheellisuus tekee työskentelystä henkisesti väkivaltaista. Syntyy narsistinen ilmapiiri, jossa työryhmä ei voi ilmaista vapaasti todellista

kokemustaan, vaan joutuu kannatella ohjaajan omaa valhekuvaa omasta työskentelystään ja koko prosessin luonteesta.

Sama narsistinen sopimus siirtyy esityksen yleisösuhteeseen. Jokainen kohtaaminen huutaa ohjaajan käsittelemätöntä infantiilia ongelmaa. Teos ei ole pelkästään yksitotinen vaan raskas katsoa. Se kaatuu takertuvan lapsen kaltaisesti katsojan päälle mutta on samaan aikaan kykenemätön tai haluton paljastamaan todellista sanomaansa. Katsoja ei saa tilaisuutta reagoida esityksen infantiileihin sisältöihin, vaan häneltä edellytetään samaa valheellisuutta kuin ohjaaja edellyttää työryhmältään: katsojan tulee nähdä vain se, mitä teos on *ilmaisevinaan*, ei sen todellista infantiilia luonnetta.

Ohjaaja on luonut ympärilleen *traumaattisen todellisuuden*, jonka jokainen pystyy aistimaan, mutta jota kukaan ei pysty käsittelemään. Näyttelijät esittävät ilta toisensa jälkeen teosta, jolla on ehkä jokin ylevä sanoma, mutta ei mitään perustusta jolla seistä. Valitun aiheen kuvaamisen sijaan teoksesta tulee infantiili muotokuva *tekijöistään*. Tämä epävirallinen muotokuva on viesti, joka välittyy ruumiillisella tasolla. Se ilmentyy ensin ohjaajan ruumiissa ja eleissä, joista se siirtyy näyttelijään ja näyttämön fyysiseen todellisuuteen. Niistä se lopulta maadoittuu katsojan ruumiiseen.

Tämä ruumiillinen vaihto on teatterin luonne hyvässä ja pahassa. Kun näyttämö tarjoaa ylimääräisen tilan, jota muut *katsovat*, se tarjoaa myös eräänlaisen *sijaisruumiin* kaikelle sille, mikä vallitsevassa yhteiskunnassa ja kulttuurissa ei saa mahdollisuutta ruumiillistua. Tässä prosessissa näyttelijöistä ja katsojista tulee ohjaajan eräänlaisia *traumaruumiita*³, joiden avulla ohjaaja jäsentää itseään ja aihettaan turvallisen etäisyyden päästä ja *hallitsee niitä*. Olennaista koko projektin luonteen kannalta on lopulta se, onko tämä näyttelijän ja katsojan hyväksikäyttäminen avointa ja sopimuksenvaraista.

³ *Traumaruumis* on minun ja näyttelijä Seidi Haaran luoma käsite vuonna 2014 ensiesitetyn *Traumaruumis -Erään 30-vuotiaan ruumiin elämäkerta* -näytelmän prosessissa. Traumaruumis on eräänlainen *jäteruumis*, johon kätkeämme ne keholliset kokemukset ja tunteet, jotka eivät sovi minäkuvaamme. Traumaruumis ilmentää itseään jatkuvasti esimerkiksi sairauksien ja hallitsemattomien tunteiden muodossa. Kun ihminen ei onnistu kohtaamaan omaa traumaruumistaan itsessään, hän sijoittaa sen tiedostamattaan toiseen ihmiseen, eläimeen tai fyysiseen tilaan.

Parhaimmillaan teatteri voi mahdollistaa sekä henkilökohtaisen että kollektiivisen trauman kohtaamisen. Mutta yhtä lailla näyttelijä voi olla sairasvuode, johon ohjaaja kaataa parantumattomat tautinsa, ja katsoja ruumisarkku, johon totuus haudataan.

Jouko Turkan koulutuksellisessa ja taiteellisessa projektissa eräänlaisella infantiiliudella tuntui olevan olennainen merkitys. Kun Turkka nosti jalustalle yhteyden alitajuntaan, tunteisiin ja ruumiiseen, hän ikään kuin vapautti *infantiilin kokijan* ja antoi sille legitimitetin luomalla sille taiteellisen kehyksen. Näyttelijä Satu Silvo kuvaa *Aikansa häikäisevässä peilissä*:

Sitten alkoi intohimoinen aika. Jouko Turkka tuli taloon ja se oli jotain aivan muuta. Se oli vähän pelottavaa, mutta se [oli] myös pitkälle sellaista, mitä minä halusin teatterilta. Turkka ilmoitti heti kättelyssä, että nyt ne kaikki analysoinnit, psykologisoinnit ja kaikki tällaiset perinteisen teatterin ja laitosteatterien jutut vedettiin vessasta alas. Kaikki perustuu vaan siihen, että treenataan itsemme sellaiseen kuntoon, että ollaan irti. – – Todella lihat irti psyykestä.

Pentti Paavolainen (toim.): *Aikansa häikäisevä peili*, Like 1999.

Toisaalta Silvon mukaan Turkka korosti älyn merkitystä, vaikkei se Silvon mukaan aina siltä näyttänytkään. Turkka osasi vakuuttaa ihmiset älyllisin keinoin, vaikka hän itse ratsastikin omalla ”kylähulluudellaan”. Kyse ei siis ollut – ainakaan olevinaan – mistään itsetyydytyksestä vaan kollektiivisesta velvollisuudesta pelastaa suomalainen teatteri. Mutta pääsivätkö Turkan näyttelijät neuvottelemaan tämän taiteellisen hankkeen ehtoista ja rajoista? Kun Turkka vapautti näyttelijöiden psyyket ”kulttuurivammoista”, mitä hän tarjosi tilalle? Oliko Turkan infantiili motiivi aidosti yhteydessä hänen älyllisiin pyrkimyksiinsä? Vai kykenikö hän vain luomaan sellaisen vaikutelman?

Vai oliko Turkan vastuuttomuus omista motiiveistaan juuri se, mikä teki hänestä niin kiinnostavan ja tarpeellisen hahmon suomalaisessa kulttuurimaisemassa? Sillä mitä vähemmän todellisia motiivejaan tiedostaa ja mitä vähemmän niistä kantaa vastuuta, sitä infantiilimmiksi ne jäävät. Kuinka suurta roolia Turkan infantiili motiivi lopulta näyttelee koko siinä draamassa, jota kutsumme turkkalaisuudeksi?

Trauma, tabu ja myytti

Jos epäonnistun maksan siitä itse. Vauriot, jos niitä tulee, voi joku toinen korjata.

– Jouko Turkka Teatterikorkeakoulun seminaarissa 24.9.1982

Puoli vuotta *Turkka kuolee* -esityksen ensi-illan jälkeen, loppuvuodesta 2018, minut ja Julia kutsutaan osallistumaan paneeliin Teatterikorkeakoulun alumniyhdistyksen järjestämään keskusteluun ”Valta, vastuu ja vaikeneminen esittävien taiteiden kentällä”. Kun keskustelu avataan yleisöön, Turkan aikana (1983–87) koulunsa käynyt näyttelijä Mari Rantasila pitää puheenvuoron, jossa hän kritisoi näkemäänsä *Turkka kuolee* -esitystä yksinäisyydestä.

Hän päivittelee, miksi esityksessä annettiin niin paljon tilaa niille, joilla on huonoja kokemuksia Turkasta, eikä puhuttu enemmän niistä, joilla ei ole. Kysymys tuo mieleeni, kuinka Matti Vanhanen aikanaan ihmetteli lehdistölle, miksi puhumme niin paljon ihmisistä, joilla menee huonosti, kun on niin paljon ihmisiä, joilla menee hyvin. Etuoikeutetut siis valittavat siitä, että kun vaietetut pääsevät ääneen, he vievät liikaa tilaa. Eikä tosiaan ole niin etteivätkö Turkan puolustajat olisi saaneet esityksessä suunvuoroa, heidän sanottavansa ei vain kenties ollut sellaisessa draamallisessa asemassa, johon Rantasila on tottunut.

Rantasilan palautteesta saa vaikutelman, että Turkan aiheuttamista vaurioista olisi puhuttu paljonkin. Epäilemättä Turkan ylilyönneistä ja niiden ympärillä tapahtuneesta

kuohunnasta onkin kirjoitettu. Vaikka väkivalta ja trauma ovat mediaseksikkäitä aiheita, se ei tarkoita, että ne otettaisiin vakavasti tai niihin haluttaisiin muutosta. Kokemuksemme mukaan mikään Turkasta käyty keskustelu ja puhe ei ollut muuttanut sitä perustavanlaatuisia asetelmia, jossa Turkan ajoista tavalla tai toisella traumatisoituneet ovat jollain tapaa arvottomampia kuin ne, jotka selviytyivät traumoista.

Rantasilan puheenvuoro tukee kertomusta, jossa Turkan aiheuttamat vammat ovat vain yksityisiä ongelmia. Niiden paikka voi olla iltapäivälehtien otsikoissa mutta ei taidekeskustelussa, ei keskusteltaessa Turkan merkityksestä suomalaiselle kulttuurille. Niiden paikka voi olla sivulauseessa mutta ei koskaan päälauseessa. Silloin kun tätä äänenlausumatonta sääntöä ei noudateta, trauma esiintyy jonakin nolona vuotona, joka on eksynyt väärään paikkaan ja aikaan.

Uskon, että monien mielestä traumaista puhuminen ylipäättään taiteen kontekstissa on kiusallista. Olisihan se eräänlainen suomalaisen teatterin ja kulttuurin painajainen, jos niinkin merkityksellinen ja myyttinen ilmiö kuin Jouko Turka typistyy pelkäksi traumaksi, surtavaksi tapahtumaksi, jota ei koskaan olisi pitänyt tapahtua. On järkevämpää siirtää johonkin epämääräiseen ja kaukaiseen marginaaliin ne ihmiset, jotka eivät hyötäneet Jouko Turkan opetuksesta tai taiteesta mitenkään – ja varsinkin ne, joille jäi haavoja.

Kiinnostavaa on, että samaan aikaan, kun trauma saadaan vaikuttamaan yhdentekevältä ja epäolennaiselta, sen esiintuominen provosoi ihmisiä suunnattomasti. Traumansa paljastava henkilö on usein huomionkipeä, turhamainen, narsistinen, valehtelija tai hullu. Ehkä trauma ei olekaan liian marginaalinen vaan liian keskeinen? Siitä puhuminen koetaan kaiken valtaavana ja hulluna, koska trauma paljastaa koko entisen järjestyksen valheellisuuden ja hulluuden?

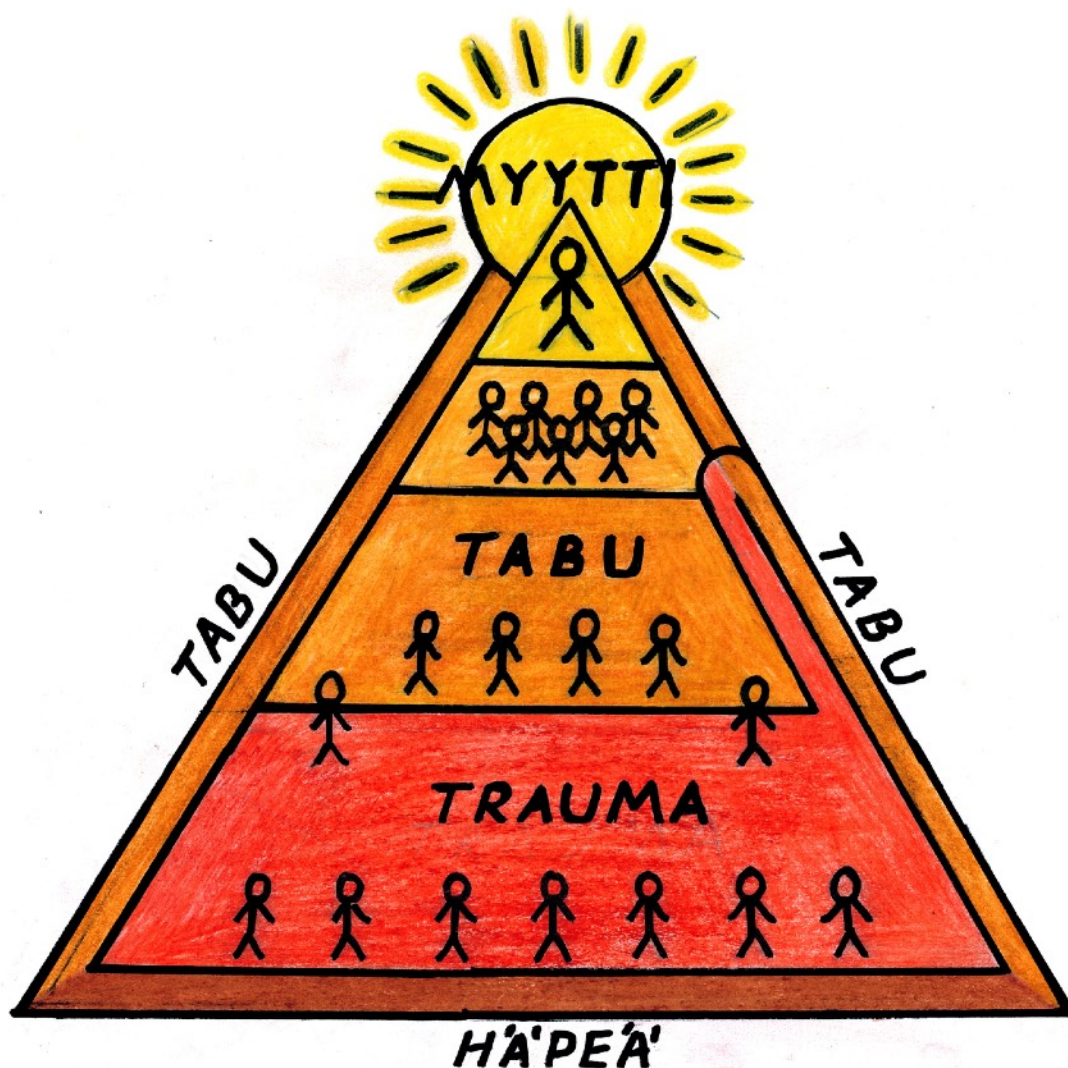
Jos Turkan perinnön palauttaa sosiaaliseksi traumaksi, se latistaa myytin – juuri sen hienon rakennelman, jonka varaan suomalainen teatteri-identiteetti nojaa. Se pilaa kaiken, mikä on suomalaiselle teatterille hienoa, arvokasta ja erityistä. Mutta onko tämä erityisyys

koskaan ollut traumaista vapaa? Mitä Turkasta oikeastaan jäisi jäljelle ilman traumoja? Tuskin ainakaan mitään myyttistä. Loistaisiko Turkan sädekehä todella yhtä kirkkaasti ilman kätkeytyjä häpeän kokemuksia? Olisiko puhe ja juhlinta Turkan ympärillä yhtä meluisaa ilman Turkan uhrien hiljaisuutta? Hiljaisuus itsessään on vaikuttava efekti. Samalla kun se on ei mitään, se tukee ja kehystää sitä, mikä on.

Jouko Turkka ilmiönä ei olekaan pelkkä trauma, myytti tai tabu vaan kaikki nämä yhdessä. Kipu ja ihailu – ja kielto koskea kumpaankaan näistä – kuuluvat samaan dynaamiseen kokonaisuuteen, voimakenttään. Sitä ei voi purkaa vain yhdestä suunnasta: puhumalla traumaista, pilkkaamalla myyttiä tai uhmaamalla tabua. Voimakenttä voidaan purkaa vain ymmärtämällä, että ne ovat osa samaa kokonaisuutta, samaa ”myyttikolmiota”⁴, jota ei voi purkaa sulkemalla ketään sen ulkopuolelle tai väheksymällä mitään sen osaa.

Trauma ei ole Turkan maineesta irrallinen. Se on perustus, jolla hänen maineensa lepää. Ja vastaavasti tabu, joka suojelee Turkan mainetta, ei suojele pelkästään Turkan jalustaa. Se suojaa yhtä lailla sen sisällä asuvaa kollektiivista traumaa. Kyse on kivusta, jota ei haluta avata, koska se vapauttaisi voimia, joiden uudelleen järjestäminen olisi liian pelottavaa. Jos myyttiä, tabua tai traumaa halutaan purkaa, tuota lamaannusta täytyy kuitenkin uhmata.

4 Myyttikolmio



Piirros: Ruusu Haarla, 2020

⁴ Sama voimakolmio on sekä myytti, tabu että trauma, riippuen suunnasta, josta sitä lähestyy. Jumalaisesti hehkuva myyttinen Jouko Turcka on puristunut kolmion kärjen vankilaan. Hänen myyttinen valonsa suojelee häntä ja hänen lähimpiä suosikkejaan ja seuraajiaan. Tabu on kieltoa kolmion ulkopinnassa ja keskiosassa. Se toimii eräänlaisena ”keskiluokkaisena” sota-voimana, jonka tehtävä on suojella myyttistä kärkeä ulkoa ja alapuolelta nousevilta uhilta. Alimpana on traumaattinen perustus, jolla koko myytti lepää ja jota tabu syvimmillään palvelee. Perustassa asustavat myyttipyramidin uhrit, ”orjat”, jotka kantoivat pyramidin kivet. He ovat koko järjestelmän todelliset maksajat. Osa ”tabusotilaista” on trauman koskettamia, mutta he ovat jakautuneet kahtia: pääksi ja ruumiiksi. Kun joku yrittää horjuttaa myyttiä nostamalla trauman todellisuutta liian lähelle myyttiä, hänet palautetaan jätkeuilun logiikalla takaisin traumaan eli *banaalin* (keskiajan lat. *bannalis* = orjatyöhön liittyvä) alueelle. Trauman alla mätii niin voimakasta häpeää, ettei siellä tarvita edes sotilaita. Se toimii itsesääätelyjärjestelmänä, joka estää puhumasta ja edes näkemästä traumaa kaiken alla.

Jotkut ovat toki sitä mieltä, että Turkka-myytistä päästäisiin parhaiten eroon jättämällä se rauhaan. Elokuvakriitikko Mikko Lamberg kirjoittaa Turkan kuoleman jälkeen julkaistussa esseessään Turkkanen:

Kuvioon kuuluu, että jokainen vastalause on vain myytin kasvattamista, jokainen Ville Virtasen Menkää mielenhäiriöön -kirjan kopio tai Mikko Kivisen haastattelu tai Merja Larivaaran yritys kieltää Kiimaisten poliisien esittäminen kääntyy itseään vastaan, kasvattaa hirviön mahtia. Oikea tapa nujertaa hirviö on välinpitämättömyys, joka ei ollut 80–90-lukujen Suomessa mahdollista, koska mediapeliä ei osattu vielä pelata hyvin. Jotta voisi voittaa pyhän hirviön, on odotettava, että suuruus polttaa itsensä loppuun kiihkossaan tulla kuulluksi aikana, joka ei jaksa enää kuunnella.

Mikko Lamberg: ”Turkkanen”, Laajakuva- verkkolehti 15.8.2016.

Jos ne, jotka haluavat murtaa myytin, ovat yhtä hiljaa kuin ne, jotka haluavat sen säilyttää, voiko hiljaisuudella saavuttaa mitään? Turkka-myytti elää edelleen. Turkka-myytistä maksetaan yhä monissa suomalaisissa ammattiteattereissa, joissa suhtaudutaan yliolkaisesti ohjaajien ja johtajien narsistisiin purkauksiin, joissa syrjitään naisnäyttelijöitä, mässäillään näyttämöväkivallalla ja piilosadistisella yleisösuhteella. Se elää yleisenä kärsimyksen ihannointina ja myyttinä, jonka mukaan hyvinvoiva ja terveellä tavalla kommunikoiva työryhmä ei voi synnyttää suurta taidetta.

Osa Turkka-myytistä maksavista teatterintekijöistä on nuoria teatterin opiskelijoita ja harrastajia. Kallion lukiossa opettanut opettaja, joka irtisanottiin Me Too -henkisen kohun seurauksena virastaan 2017, oli avoimesti turkkalainen. Sain itsekin nauttia hänen opetuksestaan. Juuri se, että hän sovelsi avoimesti turkkalaisia perinteitä, suojeli hänen pedagogiikkansa lähes 30 vuoden ajan. Entä asiattomista ohjausmenetelmistään paljastunut Veijo Baltzar, joka veti kulttikerhojaan samoilte Kallion lukiolaisille jo 2000-luvulla: olisiko hän saanut jatkaa toimintaansa niin pitkään, jos turkkalainen väkivallan perintö olisi todella käsitelty?

Valta, vastuu ja vaikeneminen -keskustelussa oman yleisöpuheenvuoronsa pitää myös kriitikko Kirsikka Moring, joka paheksuu sitä, että tilaisuuden puheenjohtaja Ville Sandqvist puhuu ikävään sävyyn Andriy Zholdakista. Kyseinen ukrainalainen ohjaaja sai maineen näyttelijöiden kyykyttäjänä vuonna 2010 Turun kaupunginteatteriin ohjaamansa *Anna Karenina* -tuotannon yhteydessä. Esimerkiksi Image-lehden haastattelussa 25.10.2010 näyttelijä Krista Kosonen kertoi, kuinka Zholdak usein huusi, haukkui ja nöyryytti näyttelijöitä. Vuonna 2012 kesken Turun kaupunginteatterin *Kirsikkapuisto*-tuotannon Zholdak kirjoitti näyttelijöilleen avoimen kirjeen Helsingin Sanomiin, jossa hän puolusteli työtapojaan. Sitten Zholdak ei ole työllistynyt Suomessa.

Moring on sitä mieltä, ettei Zholdakia tulisi arvostella, jos ei itse ole ollut Zholdakin tuotannoissa osallisena. Kuinka voisimme odottaa minkään koskaan muuttuvan, jos ulkopuoliset eivät saa peilata sitä todellisuutta, jota uhrit yrittävät meille kertoa? Miten voi kuulla ja nähdä, uskoa ja tunnustaa, jos ei saa toistaa? Kuinka olla syyllistymättä moraalisesti laiskaan cancel-kulttuuriin, mutta silti puolustaa niitä, jotka tulevat esiin?

Puolalaisyntyisen psykologin Alice Millerin mukaan trauma ei voi käsitellä vailla kollektiivista käsittelyä, sillä sen alkuperä on yhteisöllinen. Trauman syntymisen ehto nimittäin ei ole se, mitä on tapahtunut, vaan se, onko yksilö kyennyt tai saanut mahdollisuutta käsitellä tapahtunutta. Tiedetään, että äärimmäisen järkyttävästäkin kokemuksesta voi selviytyä traumatisoitumatta, jos ympäristö tukee tapahtuneen käsittelyä. Toisaalta näennäisen pienikin tapahtuma voi traumatisoida, jos yksilö ei löydä tukea sen käsittelyyn. Ei riitä, että uhri selvittelee asiaa terapiassa tai yksin sen henkilön kanssa, joka trauman on aiheuttanut.

Väkivalta järkyttää ihmisen perustuksia, joka rakentuvat luottamuksesta muihin ihmisiin. Traumaa voi parantaa vain rakentamalla luottamusta uudestaan, ei ainoastaan yhteen ihmiseen vaan yhteisöön. *Turkka kuolee* -näytelmällä halusimme kysyä, kuinka niin

väkivaltaisia opetusmenetelmiä käyttänyt henkilö voi nauttia edelleen niin suurta arvostusta teatterikentällä? Kuinka niin humaniksi ja tiedostavaksi itsensä mieltävä taidekenttä voi sallia itselleen tämän ristiriitaisuuden? Esityksellämme halusimme tunnistaa ja tehdä näkyväksi niitä kulttuurisia pieniä lihaksia ja eleitä, joilla väkivaltaa edelleen jatketaan.

Lopulta kyse ei ole vain teatterialasta. Kun väkivaltaa marginalisoidaan ja normalisoidaan, luodaan ja ylläpidetään kulttuuria ja ihmiskuvaa, jotka koskettavat koko suomalaista yhteiskuntaa. Turkan entinen oppilas, ohjaaja Jari Halonen on sanonut: ”Jouko Turkka oli yhteiskuntaamme eniten vaikuttanut henkilö.” Jos Halonen on oikeassa, niin vastaavasti myös purkamalla tätä merkitystä voidaan saavuttaa jotain hyvin merkittävää.

Seitsemän veljestä ja väkivallan kiertäminen

Se oli pahinta, että heti jos tunsii jotenkin pitävänsä siitä, mitä tekee tuolla lavalla, nauttivansa, tuli sellainen olo, että nyt on jotain pahasti pielessä. Piti kärsiä.

– Ville Virtanen kirjassa *Aikansa häikäisevä peili*, Like 1999

Turkan kuoleman jälkeen elokuussa 2016 monet hänen oppilaansa astuivat julkisuuteen puolustamaan ja kehuaan Turkkaa, vaikka harva oli ehtinyt häntä varsinaisesti vielä haukkuakaan. Ylen tv-sarjassa *Seitsemän veljestä* vuonna 1989 veljeksiä näytelleet Kai Lehtinen, Pertti Koivula, Taisto Reimaluoto, Tero Jartti, Martti Suosalo, Jari Pehkonen ja Jarmo Mäkinen, rinnallaan Turkan ystävä Antti Virmavirta, antoivat Ylelle ja Kodin Kuvalehdelle pitkät haastattelut, joissa he muistelivat tv-sarjan kuvauksia.

Seitsemässä veljeksessä Turkka harjoitti tunnetusti samoja ohjauksellisia menetelmiä, jotka hän oli jo TeaKissa opettaessaan pannut alulle – ja vei ne mahdollisesti vielä pidemmälle. Ehkä TeaKin ulkopuolella ja tarkoin valitsemiensa luottonäyttelijöidensä kanssa Turkka kykeni luomaan entistä aukottomamman sopimuksen ja yhteisymmärryksen työtavoista, joita hän edellytti.

Kuten Turkan oppilaat yleensä, eivät ”veljeksetkään” varsinaisesti kiistä hänen väkivaltaisuuttaan vaan ainoastaan sen painoarvon. Turkkalainen pedagoginen väkivalta harvoin on *suoraa* fyysistä väkivaltaa. Ennemmin se on henkistä kaltoinkohtelua kuten uuvuttamista, nöyryyttämistä, alistamista, raivoamista ja manipulointia. Jos fyysistä väkivaltaa ilmenee, se on useimmiten välillistettyä. Turkan työtapa ja siihen sisään kirjoitettu väkivalta on niin sisäistettyä, että se tuotetaan vapaaehtoisesti itse. Kodin Kuvalehden artikkelissa ”7+1 veljestä – luottonäyttelijät Jouko Turkan viimeisellä matkalla: ’Oli kunnia saada saattaa hautaan mies, joka teki meistä vahvoja’” veljekset kertovat:

Aamulla Pertti nousi kivelle. – – Turkka huusi takaisin. Pertti alkoi väsyä. Veljet pysyivät Pertin vieressä, läpsivät poskeen, tönivät, löivät rintaan, potkivat selkään, karjuivat, vääntelivät naamaansa, tekivät mitä vain, jotta Pertti pääsisi tilaan, jota Turkka haki. Tavoitteena oli murtumispiste. Tila, jossa ihmisestä paljastuu eläin. Vasta silloin näyttelemisen olisi hyvää.

Anna Sillanpää: ”7+1 veljestä – luottonäyttelijät Jouko Turkan viimeisellä matkalla: ’Oli kunnia saada saattaa hautaan mies, joka teki meistä vahvoja’” Kodin Kuvalehti 21/2017.

Kun Turkka itse ja hänen oppilaansa ulkoistivat väkivallan oppilaiden väliseksi harjoitteeksi, he tulivat suojelleeksi Turkkaa syyllisyydeltä ja vastuulta – tietoisesti tai ei. Kyse ei vaikuta olevan Turkan harjoittamasta väkivallasta, koska käskytykseen suostuminen on aktiivinen valinta.

Jos käskettiin hypätä seinään, he hyppäsivät. Jos käskettiin kiivetä kynsillä, he kiipesivät. –
– Joukolta he oppivat, että ihminen voi tehdä mitä vain, kunhan ensin hyväksyy sen itse.
Voi olla vaikka robotti.

Anna Sillanpää: ”7+1 veljestä – luottonäyttelijät...”, Kodin Kuvalehti 21/2017.

Seitsemän veljestä -näyttelijöiden haastatteluissa harjoitusten väkivaltaisuus ja sen aiheuttama kipu ja pelko tulevat enimmäkseen läsnäoleviksi niiden kiertämisen ja poissaolon kautta. Silti näyttelijät viittaavat toistuvasti johonkin *ongelmaan* – he ovat siihen suhteessa ja kommentoivat sitä, mutta eivät koskaan, ainakaan tässä toimittajan editoimassa haastattelussa, kerro mikä se *on*.

Tero Jartti: ”Ongelma oli siinä, että hän oli niin kärsimätön. Hän ajatteli, että muutkin tajuavat heti.”

Anu Heikkinen: ”Jouko Turkan 7 veljestä yhdessä taas – näin he ajattelevat Turkasta tänä päivänä”, YLE 28.12.2016.

Kun näyttelijät puhuvat avoimesti harjoitteiden aiheuttamasta fyysisestä kärsimyksestä, he riisuvat kärsimyksen sen *henkisesti vahingollisista* vaikutuksista. Väkivalta on pikemminkin hauskaa. Kipu ja kärsimys auttoivat jopa tuntemaan empatiaa...

”Kun on tarpeeksi kauan ihmisen vieressä, jonka näkee kärsivän, häntä alkaa tukea väkisin”, Kai sanoo.

Anna Sillanpää: ”7+1 veljestä – luottonäyttelijät...”, Kodin Kuvalehti 21/2017.

...yhteisöllisyyttä...

Kun Pertti kuuli, että seuraavana päivänä kuvattaisiin hänen roolihahmonsa Laurin pitkä monologi, alkoi paniikki. – – ”Kukaan ei sanonut, että onpa hirveetä. Kauhistelu olisi vain pahentanut oloa”, Taisto sanoo.

Anna Sillanpää: ”7+1 veljestä – luottonäyttelijät...”, Kodin Kuvalehti 21/2017.

... ja saamaan henkilökohtaista hyötyä, kuten Kai Lehtisen kertomuksessa:

”Sarjan kuvausten aikana kipukynnykseni katosi. Esimerkiksi hammaslääkärissä en yhtäkkiä tarvinnut enää puudutusta”.

Anna Sillanpää: ”7+1 veljestä – luottonäyttelijät...”, Kodin Kuvalehti 21/2017.

Kun Pertti Koivula sitten poikkeuksellisesti puhuu *henkisestä* kivusta, hän välttää puhumasta *Turkasta*.

Pertti: ”Huusin itseni uneen. En edes itkenyt, huusin vain. Huusin kohtuuttomuutta, jonka olin joutunut kokemaan. Epäloogisia vaatimuksia, joita olin yrittänyt täyttää kuin sirkuseläin.”

Anna Sillanpää: ”7+1 veljestä – luottonäyttelijät...”, Kodin Kuvalehti 21/2017.

Lause, jota kaikki kiertävät, on, että Turkan käyttämät menetelmät olivat väkivaltaisia ja kohtuuttomia, ja ne aiheuttivat kärsimystä ja pahoinvointia. Lause lohkotaan osiin siten, että siitä eristetään ja häivytetään aina jokin olennainen osa: Turkan henkilö, kärsimys tai moraalinen ongelmallisuus, vuoroin myönnetään ja kielletään. Hyvin erikoiselta tuntuu, kun kaiken kerrotun jälkeen Tero Jartti ei pysty edes käsittämään, että jollain olisi huonoja muistoja Turkasta.

Pertti Koivula: ”Monella on myös tosi huonoja muistoja Turkasta.” Tero Jartti: ”Se on tosi hämmäntävää kuunnella, että puhuuko ne eri ihmisestä. He eivät ole saaneet yhtään positiivista puolta Turkasta, vain niitä negatiivisia. – – On hienoa, että on saanut olla oppilaana.”

Anu Heikkinen: ”Jouko Turkan 7 veljestä yhdessä taas...”, YLE 28.12.2016.

Tästä huolimatta hän ei toivo samaa muille.

Löytyykö Suomesta uutta Turkkaa? Tero [Jartti]: ”Toivottavasti ei.”

Anu Heikkinen: ”Jouko Turkan 7 veljestä yhdessä taas...”, YLE 28.12.2016.

Kaikkein petollisin tapa kätkeä niin kärsimys kuin moraalikin on pukea Turkan harjoittama väkivalta rakkauden asuun. Turkan pedagogiikkaa kuvataan haastatteluissa oikeudenmukaisena ja lempeänä.

”Joukahaisella oli kyky nähdä, miten paljon ihminen kestää. Piinaamisen hän lopetti hetkeä ennen romahdusta”, Kai sanoo.

Anna Sillanpää: ”7+1 veljestä – luottonäyttelijät...”, Kodin Kuvalehti 21/2017.

Koska väkivaltaa ja välittämistä on vaikea uskottavasti näyttää keskenään, *taide* on se, joka palauttaa kaikki kadotetut arvot: merkityksen, johdonmukaisuuden ja välittämisen. Kyse on taiteen erityisestä oikeutuksesta. Näyttelijöiden uhraukset, joita ei toki aina tunnusteta sellaisiksi, olivat yhteisöllisesti ja yksilöllisesti merkityksellisiä, sillä ne palvelivat Turkan määrittämää *taiteellista* päämäärää ja lopputulosta. Näin väkivallan ja alistamisen aiheuttama nöyryytys saadaan korvattua ylpeydellä, kuten Jarmo Mäkisen kertomuksessa.

Silloin Jouko huusi: ”Mäkinen, sää tuut sieltä ämmänä.” Jarmon päässä naksautti. Hän lähti juoksemaan ja karjui, että nyt mä tapan sut. Jouko pinkaisi kiven taakse piiloon ja sanoi: ”Kamerat käyntiin. Mäkinen on valmis.” Silloin Jarmo ajatteli, että no mikä ettei, ehkä raivostani olikin taiteellista hyötyä.

Anna Sillanpää: ”7+1 veljestä – luottonäyttelijät...”, Kodin Kuvalehti 21/2017.

Väkivallan aiheuttaman kivun vähättelyä, siihen liittyvien tosiasioiden eristämistä ja lohkomista omasta kokemuksesta ja tarinasta, kutsutaan psykologiassa dissosiaatioksi. Se on mielen normaali mekanismi, mutta traumassa se saa erityisen roolin. Dissosiaation avulla ihminen kykenee eristämään tunteensa traumaattisesta tapahtumasta tai sulkemaan tapahtuman kokonaan tietoisuutensa ulkopuolelle. Vaikka dissosiaatio suojelee trauman kokemiselta, siitä tulee samalla trauman mahdollistaja: niin kauan kuin mieli sulkee traumaattisen kivun tietoisuuden ulkopuolelle, traumaattinen kokemus säilyttää voimansa. Syntyy mielen ja ruumiin ristiriita: ruumis haluaa tuntea, mutta mieli vastustaa, koska se pelkää traumaan säilöttyä tuntematonta sisältöä.

*Seitsemän veljeks*n tapauksessa vaikuttaa siltä kuin trauman kieltämisestä olisi tullut paitsi yhteisöllinen rituaali myös yhteisöllisyyden ehto. On entistäkin vaikeampaa antautua trauman kokemukselle ja purkaa sitä, koska silloin *menetettäisiin* sen vastustamisen voimalla rakennettu yhteisöllisyys.

Selviytymisen psykologiaa

Istuin kädet puuskassa ja tuijotin eteen, kuuntelin ja kuuntelin. Tietysti hän haukkui minua eniten, koska olin pääroolissa. Yhtäkkiä näin kuinka Turkan pää on katossa ja se pelkkä pää lensi ja huusi sieltä, että 'ai sää saatanan saatana...!' Minä katsoin, että tuolla se menee se pää. Kaikki olivat sellaisessa hulluuden tilassa.

– Satu Silvo kirjassa *Aikansa häikäisevä peili*, Like 1999

Miksi jotkut Turkan opiskelijat edelleen niin kiivaasti puolustavat Turkkaa? Syyt ovat epäilemättä siinä kulttuurissa ja ilmapiirissä, jonka Turka loi TeaKiin, kun hän ryhtyi sen NOD-koulutuksen (näyttelijät, ohjaajat, dramaturgit) johtoon. Turka perusteli

harjoittamansa väkivallan pedagogista ja taiteellista oikeutusta sillä, että hän pyrki mallintamaan Teatterikorkeakoulun vastaamaan 1980-luvun alun suomalaista yhteiskuntaa. Siinä yhteistyön arvot olivat korvautuneet menestyksellä, näkyvyydellä ja kilpailulla.

Teatterihistorioitsija Pentti Paavolainen kirjoittaa *Aikansa häikäisevässä peilissä* Jouko Turkan TeaKiin luomista kilpailutalouden piirteistä:

Ihmisen luovuus oli parhaimmillaan kateuden ja kaunan synnyttämää, häijyt hahmot ovat kekseliäimpiä, siitä syntyy huumori. Sukupuolinen vetovoima on jatkuvasti kilpailua korostava, viehätysvoimasta kilpaillaan, näkyvyydestä kilpaillaan, julkisuudesta kilpaillaan...

Pentti Paavolainen (toim.): *Aikansa häikäisevä peili*, Like 1999.

Turkan entinen oppilas, näyttelijä Katja Kiuru kuvaa kirjassaan *Palasina ja kokonaisena* koulutuksen henkeä.

Asenteet ja päämäärät olivat koulussa samat kuin sen ulkopuolella, juppien citykulttuurissa, jossa imago ja brändi asettuivat kielenkäyttöön ja toimintaan. Voittajat nimettiin jo ”koulutuksessa”. Ryhmässä treenaaminen oli pahasta. ”Lohjokkoot juaksee yksin! Opetelkaa olemaan yksin!”

Katja Kiuru: *Palasina ja kokonaisena – ihminen näyttämöllä*, Kirjapaja 2017.

Kun Turka vertaili ja arvotti opiskelijoiden lahjakkuutta ja henkilökohtaisia ominaisuuksia, hän loi tarkoituksellista voittajien ja häviäjien kulttuuria, joka oli omiaan luomaan kilpailua ja vastakkainasetteluja opiskelijoiden välille. Satu Silvo kuvaa opiskeluaikansa ilmapiiriä Ylen dokumentissa *Turkan lapset*:

...en mä sitä välttämättä edes ymmärtänyt mitä se tarkotti, mutta mä koin niin, että mut esimerkiks haukuttiin jo tuleville kursseille, että ”Silvo on sitte paska”. Ja tota... mä en tiedä,

onks se totta vai ei, mut niin mä uskoin. Että mä oon nyt, että... musta pitää saada vihamies tuleville naisnäyttelijöille.

Marketta Mattila: *Turkan lapset*, YLE 1994.

Osana *Turkka kuolee* -näytelmän taustatutkimusta haastattelimme videolle viittä Turkan koulun opiskelijaa. Yksi haastateltavista oli *Palasina ja kokonaisena* -kirjan kirjoittaja Katja Kiuru. Kiurun haastattelusta nähtiin pätkiä esityksessä videokohtauksina. Kiuru kuvaa samaa kateuden ja vihan lietsontaa – kuinka se ei rajoittunut ainostaan toisiin näyttelijöihin vaan myös yleisösuhteeseen:

Ja koko ajanhan se [Turkka] oli tuol noin että: ”Muistakaa että ne vihaa teitä. Ne kadehtii ja vihaa teitä!” – – Ja meidän yleisösuhte kiteytyi tähän – niinku mä kirjotan [*Palasina ja kokonaisena* -kirjassa] – lauseeseen: ”Ne kadehtii ja vihaa teitä.”

Katja Kiuru, *Turkka kuolee* -taustatutkimushaastattelu 2017.

Paavolaisen mukaan samat kilpailutalouden piirteet näkyivät myös opetuksen rakenteessa ja Turkan asemassa opettajien kesken.

”...vahvin voittaa” eli Turkka dominoi koko toimintaa, apunaan ne opettajat, joita hän tuki. Oppilaiden elämää leimasi kilpailu hänen hyväksynnästä, ja kun Turkka teki hitaan poistumisen, häntä saatettiin käyttää pitkään niin kuin Moskovan korttia sen jälkeen, kun valvontakomissio oli poistunut maasta.

Pentti Paavolainen (toim.): *Aikansa häikäisevä peili*, Like 1999.

Turkka ei tästäkään päätellen pyrkinyt akuutisti *muuttamaan* tai korjaamaan vallitsevaa yhteiskuntaa ja sen raadollisuutta vaan pikemminkin *demonstroimaan* sen tuottamaa pahoinvointia TeaKin NOD-koulutuksessa. Pentti Paavolainen kirjoittaa *Aikansa häikäisevässä peilissä*, että Turkan TeaKiin luoma ”kilpailutalouden puheavaruus” oli jopa voimakkaampaa kuin muualla yhteiskunnassa. Tämä on usein nähty Turkan positiivisena

”radikaaliutena”, jolla hän ravisteli vasemmistolaisia teatteripiirejä. Paavolainen kuitenkin muistuttaa Turkan ”radikaaliuden” suhteellisuudesta.

Jälkitarkastelussa hänen arvonsa asettuvat – – perinteisten macho-arvojen, 1950-lukulaisen konservatismiin kaavaan, jolla oli sosiaalinen tilaus olla radikaalia ja häiritsevää 1970-luvun lopulla. Hän olisi halunnut olla kapinallisempi kuin kapinalliset, mutta maskuliinisuutta korostavilta arvoiltaan ja fyysisen voiman, kehon, kunnon, urheilijuuden korostukseltaan hyvin saman suuntaisesti toimiva, kuin millaisena 1980-luvun uuskonservatismiin nousu muutoinkin näyttäytyy.

Pentti Paavolainen (toim.): *Aikansa häikäisevä peili*, Like 1999.

Turkan TeaKiin luoma kovien arvojen kulttuuri ei vaikuttanut pelkästään opiskelijoiden keskinäisissä suhteissa vaan siirtyi sisäiseen kokemukseen omasta itsestä. Opiskelijan oli häivyttävä myös itsestään se puoli, jota ei vallitsevassa kulttuurissa hyväksytty. Satu Silvo kuvaa *Aikansa häikäisevässä peilissä* Turkan kovien vaatimusten vaikutusta:

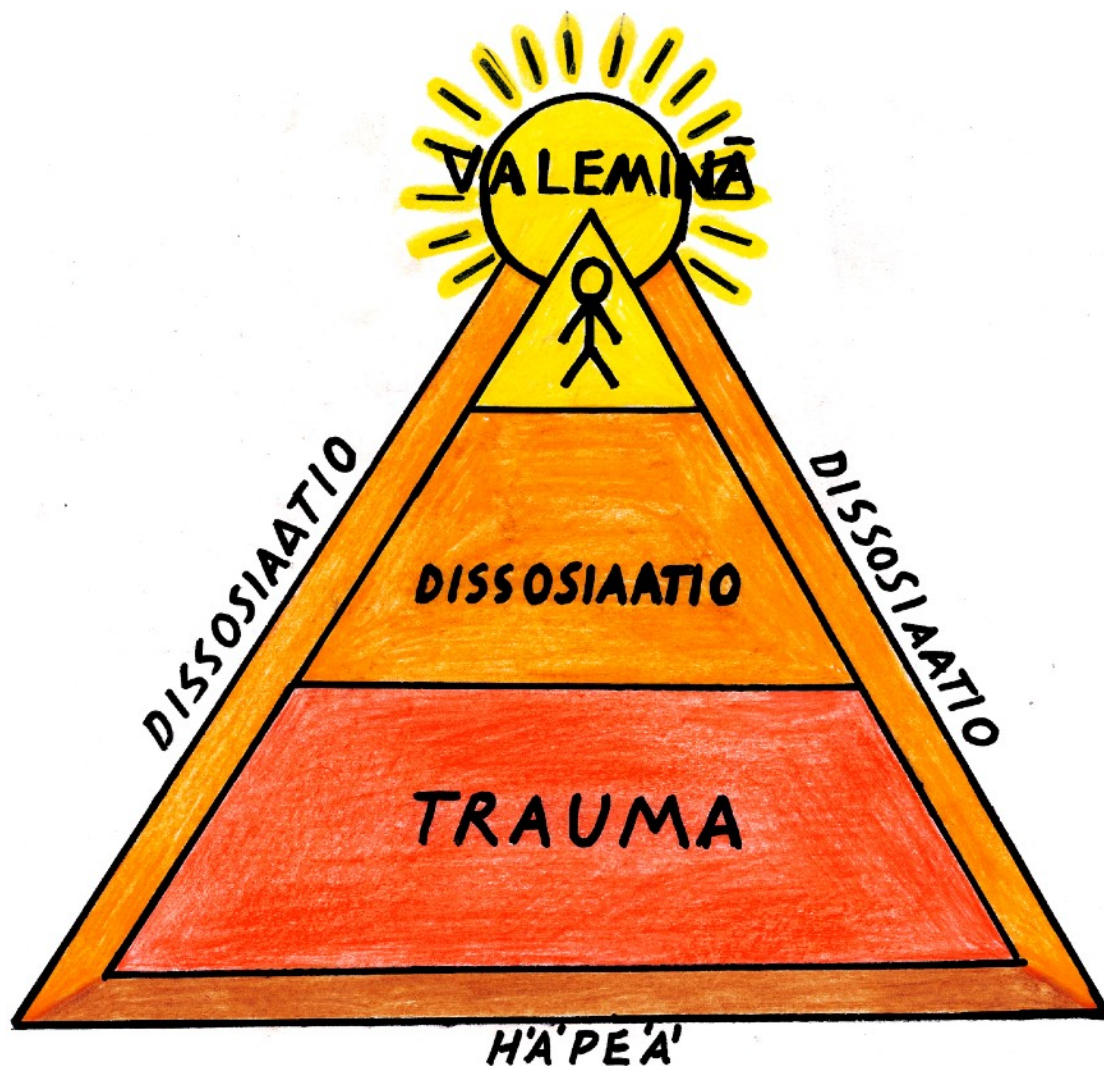
Kyllä sitä voimaa löytyy ja kaikki löytyi ihan varmasti siihen, mitä Turkka halusi. Mutta se sisäinen, sellainen pieni hiljainen itse, siellä hiljaa hiipui.

Pentti Paavolainen (toim.): *Aikansa häikäisevä peili*, Like 1999.

Kaiken kaikkiaan Turkan TeaKiin luomaa kulttuuria voisi kutsua narsistiseksi kulttuuriksi. Poseeraamisen ja itsekorostuksen ohella narsismi on olennaisesti selviytymistä jatkuvan turvattomuuden tunteen kanssa. Narsismin ytimessä ei ole itserakkaus ja itsevarmuus vaan päinvastoin itsetunnon puute, pelko ja häpeä. Koska narsistinen ihminen ei *tunne* itseään eikä arvoaan, hänen pitää jatkuvasti yrittää tehdä vaikutus muihin ihmisiin ja saada peilausta omalle kelvollisuudelleen. Tätä keinotekoisesti rakennettua kelvollista minuutta psykoanalytikko Donald Winnicott (1896–1971) kutsuu valeminuudeksi. Valeminuuden

rakennelma voidaan nähdä yksilön henkilökohtaisena myyttikolmiona⁵, jossa pätee samat lainalaisuudet kuin kollektiivisessa myytinrakennuksessa.

⁵ Yksilön myyttikolmio



Piirros: Ruusu Haarla, 2020

⁵ Yksilön psyykkisessä taloudessa mielen omana tabujärjestelmänä toimii dissosiaatio. Se suojaa trauman kokemiselta ja siltä osalta minuudesta, joka ei ole tullut toisten hyväksymäksi tai tunnustamaksi. Valeminästä on rakentunut myytti siitä kuka on. Koska valeminä on irrotettu ruumiin traumaattisesta todellisuudesta, se on taipuvainen lankeamaan *hybrikseen* ja ylimielisyyteen: se on muita ihmisiä parempi, taitavampi ja ansaitsee usein erityiskohtelua. Se on siis narsistinen.

Mihin Turkka tarvitsi väkivaltaa, jos hänen ideologisesti korostamansa arvot, kuten ruumiillisuus ja yhteys alitajuntaan, olivat koulutuksen aito minuus? Miksi yleisöä piti vihata? Miksi hänen piti ajaa opiskelijat toisiaan vastaan? Olivatko Turkan korostamat ruumiilliset arvot sittenkin narsistinen alibi sille, että ainakin tietyt yhteydet tunteisiin ja ruumiiseen olivat nimenomaan täysin katkenneita ja kiellettyjä? Kenties Turkka toisaalta aidosti etsi yhteyttä ruumiin totuuteen mutta joutui toisaalta torjumaan sitä koulutuksessaan, koska se sisälsi myös sietämättömiä piirteitä?

Turkan omasta narsistisuudesta kielii väkivallan lisäksi opiskelijoiden korostunut lojaalisuus kiusaajaansa kohtaan. Tämä asenne näyttäytyy *Seitsemän veljestä* -näyttelijöiden kaltaisena laumapuolustuksena mutta myös yksittäisten opiskelijoiden sisäisenä ristiriitana ja hämmennyksenä. Satu Silvo kuvaa *Aikansa häikäisevässä peilissä*:

Me saimme tietysti liikanimiä, minä olin ”Kukkulamäki”. Toisaalta se oli kauhean humoristista, mutta haavoittavaakin, koska olin tullut naiseksi vasta 16-vuotiaana. Sitten tulee Turkka, joka on auktoriteettini, jolla oli koko se naisviha ja rakkaus, mikä hänellä oli. –
– Se oli niin kummallista, että hän veti ja työnsi, niin kuin kuminauhaa, joka venyy ja paukkuu.

Pentti Paavolainen (toim.): *Aikansa häikäisevä peili*, Like 1999.

Sittemmin edesmennyt Kari Kontio kertoo kirjassaan *Kausi helvetissä* joutuneensa ohjaajan opintojensa alussa Turkan mielivaltaisen henkilökohtaisen hyökkäyksen kohteeksi. Hän aluksi halveksi Turkkaa mutta leppyi myöhemmin Turkan kehuessa häntä.

Turkka voitti minut puolelleen helposti. – – hän sanoi muille opiskelijoille: ”Mää vittuilen tälle Kontiolle niin paljon siksi, että se on teistä kestävin.” Kun jäimme kahden hän selitti, ettei ollut tiennyt olkapäästäni ja että hänen mielestään minulla oli ohjaajana edellytykset ’poikkeuksellisen’ pitkälle. Näin ohjaaja sai auliin ja innostuneen assistentin. Uskon vieläkin että Turkka tarkoitti tottakin – taktiikan lisäksi.

Kari Kontio: *Kausi helvetissä*, WSOY 1988.

Vaikka Kontio ajattelee, että Turkan imartelu on myös taktista, hän ei anna sen haitata. Hän ryhtyy Turkan assistentiksi *Jeppie Niilonpoika* -produktioon, jonka Turkka ohjaa Helsingin kaupunginteatteriin vuonna 1985. Kontio alkaa nopeasti uskoa, että Turkan ja hänen välillä vallitsee vilpittömän suhde. Assistenttina Kontio pääsee aitiopaikalle tarkkailemaan Turkan ohjaajanpraktiikkaa, myös sen kyseenalaisia piirteitä. Kontio kuvaa, kuinka Turkka nöyryyttää erästä näyttelijäopiskelijaa:

Viimeisenkin älynsä kadottanut tytönpompula seisoo näyttämön laidalla ja Turkka sättii häntä väsyneen tuskaisesti: ”Koita nyt saatana ees..., ei ei ei! Aivan älytöntä! Eksää saatanan onneton... – – Mitä vittua sä niitä elintarvikkeiden nimiä luettelet, ei niistä kukaan oo kiinnostunut.”

Kari Kontio: *Kausi helvetissä*, WSOY 1988.

Vaikka Kontio todistaa sivusta Turkan väkivaltaa, muistot sen kohteeksi joutumisesta häipyvät yhä kauemmaksi.

Päivä kaupunginteatterissa oli normaalia oppipojan perässä kävelyä. Turkka esitteli mut kaikille ”apulaisohjaajaksi” ei assistentiksi. Minä tarkkailin ja Turkka kiitti asennettani...

Kari Kontio: *Kausi helvetissä*, WSOY 1988.

Kapitalistisessa hengessä Kontion kertomus on eräänlainen rikastumisen kuvaus, jossa saavutettavat edut peittoavat uhratut periaatteet. Kun tuotanto etenee, Turkka riitaantuu ammattinäyttelijöiden kanssa, jotka eivät alistukaan samoin kuin nuoret teatterikorkeakoululaiset. Silloin Kontio asettuu puolustamaan Turkan vaatimuksia.

Ensimmäisenä lähti Hannele Lauri. – – Ongelma oli ymmärtääkseni siinä, ettei Lauri osannut eikä halunnut alentaa ja häpäistä itseään. Hän ei jotenkin huolitellun olemuksensa takaa halunnut näyttää isoa häpeämätöntä härskiyttä. Ei halunnut leikkiä paskalla. – – Ajatelkaa nyt! Parfymoidulle stereotyyppijulkikselle tarjotaan mahdollisuutta tutkailla paskaisia puoliaan, oikein piehtaroida. Ja tämä ei halua!

Kari Kontio: *Kausi helvetissä*, WSOY 1988.

Lojaalina mutta myös tarkkasilmäisenä ohjaajaopiskelijana Kontio joutuu kuitenkin näkemään yhä lähemmin Turkan heikkouksia näyttelijänohjaajana.

Se on kai sitä, että Jokella on niin selvä kuva mielessään siitä mitä sen pitäisi olla. Se ajattelee vaistomaisesti, että sen kuva on oikea. Tottamaar se onkin, mutta ei kai se voi olla ainoa oikea ilmaisun vaihtoehto. Mikset sä anna niiden löytää itse? Nyt sä vaan turmelet löytämisen ja tuotat epätoivoista yrittämistä.

Kari Kontio: *Kausi helvetissä*, WSOY 1988.

Aivan ensi-illan alla Kontion vastustus Turkan asennetta kohtaan kasvaa entisestään.

Tämä paikka ei ole yhtään mitään. Älyttömiä syöksyjä, tyhmää ryntäilyä ja liian suuret välimatkat. Ja Jokke vaan selittää syyttäen kuinka hänen juttunsa on aina tässä talossa yritetty tuhota. – – Tahto ja terrori riittävät kyllä pitkälle, mutta riittävätkö minulle. Olethan sä loistava henkilöohjaaja ja älykäs mies, mutta... EI! En minä halua tätä miestä esikuvaksi.

Kari Kontio: *Kausi helvetissä*, WSOY 1988.

Kontio ei kuitenkaan joko uskalla, kehtaa tai raaski muuta kuin seistä Turkan rinnalla loppuun asti. Kenties hän kokee että on liian myöhäistä peräännyä.

Kävelin äsken Joken kanssa pois viimeisestä harjoituksesta. Se oli aivan poikki. Kun mentiin luistinkentän yli, se joutui olemaan varovainen ja ajattelemaan tasa-painoa. Kysyin

siltä mitä järkeä tässä kaikessa on ja se sanoi, että kyllä hän lähinnä jälkipolvia ajattelee.

Haluaa jättää elämästään merkin, enemmän kuin yrittää tavallista onnea. Jotenkin se tuntui mielettömän yksinäiseltä ja surulliselta.

Kari Kontio: *Kausi helvetissä*, WSOY 1988.

Kiinnostavaa on, että vaikka Kontio valitsee eritellä kirjassaan niin paljaasti Turkan heikkouksia ohjaajana ja ihmisenä, hän ilmaisee kirjansa takakannessa ihailevansa Turkkaa. Kontio on jopa kiitollinen.

Turkan ahkerasti viljelemä tuhon, kuoleman, vainon ja häpäisyn kuvasto muuttui konkreettisesti todeksi. Tästä olen ikuisesti kiitollinen.

Kari Kontio: *Kausi helvetissä*, WSOY 1988.

Psykologi Alice Miller on lukuisissa kirjoissaan käsitellyt vanhempien lapsiaan kohtaan kasvatuksen nimissä harjoittamaa väkivaltaa. Millerin kuvaamaa mielivaltaa, jota kutsutaan "lasten kasvatukseksi", voi helposti soveltaa mihin tahansa tilanteeseen, jossa aikuinen omaksuu alisteisessa asemassa olevaan henkilöön ylemmän, *opettavan* suhteen. Miller painottaa, että paranemista ei voi tapahtua niin kauan kun lapsi on lojaalimpi vanhemmalleen kuin itselleen. Miller näkee, että vanhemmille anteeksiantamisen ja vanhempien loputtoman ymmärtämisen vaatimus jäädyttää paranemisprosessin.

Me emme voi tuntea omaa vaurioitumistamme, jos me yritämme ymmärtää sitä ihmistä, joka meitä loukkaa ja haavoittaa. Näin me menetämme kosketuksen omiin tunteisiimme, vaikka tämä kosketus olisi ratkaisevan tärkeä, jotta haavat yleensä tulisivat näkyviin.

Alice Miller: *Lahjakkaan lapsen draama ja todellisen itsen etsintä*, WSOY 1996.

Kun lojaalisuudesta luopuu, on Millerin mukaan mahdollista päästä kosketukseen omien vihan tunteiden kanssa. Kun nousemme kapinaan kokemiamme pahoinpitelyjä vastaan ja

oivallamme todelliset tarpeemme ja niiden oikeutuksen, me voimme todella parantua. Miller korostaa suremisen merkitystä. Vasta sitten kun kykenemme tuntemaan kokonaisvaltaisesti surua tapahtuneesta, jakamaan sen muiden ihmisten kanssa, pystymme päästämään lopullisesti irti. Kun olemme kosketuksissa omiin tunteisiimme, tulemme myös myötätuntoisiksi ja solidaarisiksi muita vertaisia kohtaan – eli niitä, jotka ovat kokeneet samaa tai pahempaa.

Turkkalaisuudessa tätä kollektiivista solidaarisuutta ei vaikuta löytyvän. Jos se ei selity sillä, että kaikki väistelevät omaa traumaansa, millä se selittyy? Onko syyllisyys omasta erityisasemasta saanut suosikit uskottelemaan itselleen, että kaikilla olisi ollut mahdollisuus samaan? Tai että se asema, johon itse päätyi, olisi ollut kunkin itse valitsema?

Seppo Kumpulaisen väitöskirjassa *Hikeä ja harmoniaa* Turkan opettama näyttelijä Heikki Kujanpää tulkitsee *Seitsemän veljestä* -näyttelijöiden tapaan Turkan pedagogista vallankäyttöä sanattomana sopimuksena, johon suostuneet selviytyivät.

Turkka sysäsi liikkeelle sellaista prosessia että pääsi ylittämään itsensä ja pääsi itsessä olevien sisäisten voimavarojen kanssa tekemisiin. Olen sitä mieltä, että se voidaan tehdä monella tavalla, mutta se sopimus oli olemassa. Luulen, että ne, jotka ymmärsivät kaiken tuon sopimuksen piirissä tapahtuvaksi leikiksi, kaikista niistä nöyrytyksistä huolimatta, he eivät kuitenkaan traumaantuneet pysyvästi.

Seppo Kumpulainen: *Hikeä ja harmoniaa: liikunnan ja fyysisen ilmaisun opetus Suomen Teatterikoulun ja Teatterikorkeakoulun näyttelijäkoulutuksessa vuosina 1943–2005*, TeaK 2011.

Vuosina 1983–2018 TeaKin liikunnan lehtorina toiminut Seppo Kumpulainen pitää itse Kujanpään analyysia riittämättömänä.

Oma tuntumani tuon ajan koulusta oli, että usein nämä opiskelijat olivat miespuolisia, huomattavasti harvemmin naisia ja yleensä Turkan itsensä kouluun valitsema. – – vuosien

varrella enenevässä määrin esiin tulleiden opiskelijoiden kokemusten valossa on selvää, että Kujanpään määritelmä ei kuitenkaan pätenyt kaikkien opiskelijoiden kohdalla.

Seppo Kumpulainen: *Hikeä ja harmoniaa*, TeaK 2011.

Häviävä trauma

...rehtorimme raportoi äkänneensä erään opiskelijan, ”runotytön”, seisahuneen lenkillään Kaivopuistossa tuijottelemaan merelle: ”Haaveilemassa!” Runotytöt, haaveilijat, merelle tuijottelijat olivat luusereita, valittajia. Heille ei Turkan koulussa ollut sijaa. He katosivat vähin äänin.

– Katja Kiuru: *Palasina ja kokonaisena*, Kirjapaja 2017

Huonoon asemaan Turkan silmissä saattoi päätyä hyvin vähäisin perustein. Kari Kontio kertoo kirjassaan *Kausi helvetissä*, että esimerkiksi ohjaajaopiskelija Janne Tapper joutui Turkan kiusaamisen kohteeksi verkkatakkinsa takia. Turkka käsitti, että takin selässä lukeva urheiluseuran tunnus olisi ollut Tapperin kuuluisan isän nimellä leveilyä. Oletetun etuoikeutetun aseman lisäksi keskeistä oli sukupuoli. Mari Rantasila on todennut, ettei Turkka ollut sovinnisti, koska hän teetti miehille ja naisille samat harjoitukset (HS 4.8.2016), mutta ei opiskeluyhteisössä vallinnut naisvihamielisyys ollut ainakaan millään tavoin vähäisempää kuin muualla yhteiskunnassa. Satu Silvo kuvaa koulun ilmapiiriä:

Kaikki naiset olivat ”huoria” ja ”painu huora vittuun!”, pojat huusivat siellä. – – Suolla ja metsässä kasvaneella tytöllä alkoi mennä välillä yli.

Pentti Paavolainen (toim.): *Aikansa häikäisevä peili*, Like 1999.

Eryistä katkeruutta yhteisössä tuntuivat saavan osakseen ne naisoletetut opiskelijat, jotka tulkittiin tavalla tai toisella lähtökohtaisesti etuoikeutetuiksi ja jotka eivät mukautuneet

Turkan vaatimuksiin. Haastatellessamme Satu Silvoa *Turkka kuolee* -esitystä varten Silvo kertoi tilanteesta, jossa hän joutuu Turkan henkilökohtaisen hyökkäyksen kohteeksi:

Kun [Turkka] ryhtyi luennoimaan, menin takakenoon kuuntelemaan – – itse olin todella kiinnostunut ja juuri harjoitellut tekniikkaa, siksi otin ”miettimis”asennon. Turkka huomasi ja ärsyyntyi heti, tulkitsi asentoni vastahankaiseksi ja käski harjoittelemaan siinä muiden silmien alla yhtäkkiä erikseen: ”Ala harjoitella!”

Satu Silvo, *Turkka kuolee* -taustatutkimushaastattelu 2017.

Silvo ei kuitenkaan tottele Turkan käskyä, vaan haastaa takaisin.

”Mitä vittua – mä harjoittelin jo. Pitääkö mun sun persettä nuolla?”, johon Turkka yhtäkkiä: ”Sehän olis mukavaa, jos sää mun persettä nuolisit”, ja hirnui sitä Turkkamaista sovinistista naurua ja osoitti sen jätkille, minun kokemukseni mukaan. Kun poistuin harjoituksista myöhemmin – – kuulin pukuhuoneen puolelta naisopiskelijoiden kommentteja: ”Vittu se Silvo on Diiva!” Se häpeän määrä, et mitä minä muka tein väärin?

Satu Silvo, *Turkka kuolee* -taustatutkimushaastattelu 2017.

Vaikka Turkan harjoittama väkivalta on koko ajan kaikkien nähtävillä, sitä ei palauteta Turkalle vaan heijastetaan väkivallan *kohteeseen*. Opiskelijoiden on paljon helpompi haukkua ja halveksua toista opiskelijaa kuin opettajaa, jonka hyväksynnästä he ovat riippuvaisia. Asettumalla Turkan puolelle ja Silvoa vastaan toiset opiskelijat selättävät myös oman ristiriitansa. Kun Silvon kokemus trivialisoidaan ja ongelmaksi käännetäänkin hänen ”diivamainen” reaktionsa, pystyvät muut opiskelijat säilyttämään oman illuusionsa normaalista ja turvallisesta opiskeluympäristöstä.

Silvon etuoikeutena on kenties pidetty kauneutta, jonka oletetaan narsistisessa kulttuurissa tuottavan automaattisesti sosiaalista hyötyä. Kun auktoriteetti kyseenalaistaa oletetun etuoikeutetun opiskelijan, on muilla sitäkin suurempi houkutus ampua tätä alas.

Vielä huonommassa asemassa ovat ne, joilla on kateutta ja kostonhimoa herättäviä etuoikeuksia mutta jotka murtuvat paineen alla. Silloin yhteisöllä on yhteinen intressi suunnata väkivalta yhteen ja samaan kohteeseen sekä turvallinen tilaisuus sattaa väkivalta loppuun vailla koston vaaraa. On kannattavampaa lyödä lyötyä kuin sitä, jolla on sosiaalista valtaa ja joka mahdollisesti kostaa myöhemmin.

Uhraaminen on ranskalaisen yhteiskuntafilosofi René Girardin mukaan tapa, jolla jokainen ihmisyyhteisö säätelee sisäistä väkivaltaansa. Yhteisön jäsenten erottelu määritelmällisiin lokeroihin – miehet ja naiset, mustat ja valkoiset, rikkaat ja köyhät, vammaiset ja vammattomat – on tiedostamatonta varautumista tilanteeseen, jossa yhteisön täytyisi selviytyäkseen uhrata joku tai jotkut sen jäsenistä. Uhraaminen on siis eräänlaista väkivallan hygieniää, jonka avulla trauma voidaan järjestelmällisesti, turvallisesti ja *lopullisesti* sulkea yhteisön ulkopuolelle – ainakin näennäisesti.

Lilli Suomalainen (nyk. Earl) on esimerkki turkkalaisesta syntipukista, jonka ulos sulkeminen on hyödyttänyt koko yhteisön hygieniää. Earl nousi koko kansan tuntemaksi lopetettuaan TeaKin opinnot vain muutaman kuukauden jälkeen, koska hänen kroppansa ei kestänyt Turkan koulutuksen fyysisiä vaatimuksia. Kari Kontio kirjoittaa kirjassaan *Kausi helvetissä*:

Ainakin 90 prosenttia pyrkineistä piti Lilli Suomalaista degeneroituneen hienostoperheen pois pilattuna, tekopyhänä, ja lahjattomana tytönletukkana.

Kari Kontio: *Kausi helvetissä*, WSOY 1988.

Lilli Earl on myöhemmin kertonut Ilta-Sanomille, että alkuperäinen ongelma oli se, ettei hän kyennyt vetämään Turkan vaatimaa määrää leuanvetoja.

Sain lääkäriltä todistuksen, että vaatisi parin vuoden jatkuvan treenauksen ennen kuin minun ruumiinrakenteellani voisi saada kehittymään sellaiset käsivoimat, että haluttu määrä leuanvetoja voisi onnistua.

Merja Asikainen: "Lilli Earl, 53, ei kestänyt Jouko Jurkan luomaa helvettiä Teatterikorkeakoulussa – edes lääkärintodistus ei pelastanut nuoria naisia kidutukselta", IS 5.8.2017.

Lääkärintodistuksista ei kuitenkaan ollut apua. Lilli ja muut vastaavassa tilanteessa olevat tytöt eivät saaneet enää osallistua Turkan tunneille. He joutuivat korvaavasti juoksemaan kahdeksan tuntia päivässä, minkä seurauksena Earlin nilkkoihin tuli hiusmurtumia. Earl päätti lopettaa opintonsa.

Nuoruuden ehdottomuudessa en hyväksynyt tapahtunutta vääryyttä. Näyttelijöistä moni oli puolellani, mutta hekään eivät rohjenneet asettua julkisesti Turkkaa vastaan.

Merja Asikainen: "Lilli Earl, 53, ei kestänyt Jouko Turkan luomaa helvettiä...", IS 5.8.2017.

Kun Lilli Earl oli lopettanut koulun, hän antoi useita lehtihaastatteluita, joissa puhuu avoimesti kokemuksistaan ja lopettamisensa syistä. Media ei kuitenkaan asettunut nuoren naisen puolelle vaan käänsi tapahtuneen häntä vastaan.

Asioita väännettiin julkisuudessa, ja minut leimattiin laiskaksi hienostoperheen kakaraksi, joka ei viitsinyt urheilla. Koetin taistella, mutta kukaan ei tuntunut kuuntelevan minua. Vielä silloin Turkkaa pidettiin auktoriteettina.

Merja Asikainen: "Lilli Earl, 53, ei kestänyt Jouko Turkan luomaa helvettiä...", IS 5.8.2017.

Sittemmin koko kansan tuntemaksi anekdootiksi vakiintui se, kuinka Turkka oli tunnillaan haukkunut Lilli Suomalaista "räystääperseeksi". Opiskeluyhteisön kiusaaminen ja hylkääminen vaikutti Earlin myöhempään elämään voimakkaasti.

Minusta karisi usko maailman oikeudenmukaisuuteen. – – Ajauduin syösykierteeseen. Ikävuosien 20–30 vuotta välillä olin täysin hukassa oleva nuori ihminen, jolla oli valtava miellyttämishalu, syömishäiriö ja päihteiden väärinkäyttöä. Suostuin kaikkeen, mitä pyydettiin. Olin niin vietävissä, että tein tv-ohjelmissa viihteen nimissä mitä tahansa.

Merja Asikainen: "Lilli Earl, 53, ei kestänyt Jouko Turkan luomaa helvettä...", IS 5.8.2017.

Earlin ja muiden vastaavien ulossulkeminen ei kuitenkaan poistanut yhteisön pahoinvointia. Myös Satu Silvo kertoo ajautuneensa kestämisensä äärirajoille.

Minulle kävi lopulta niin, että olin itsemurhan partaalla. – – Onneksi seurustelin ihanan rationalistisen tanssipojan kanssa siihen aikaan. Ehkä hän oli minulle hengenpelastaja. – – Menin sitten oikein psykologin luo – – joka tolkutti, että olen ihan hyvä ihminen, ihan oikea ja siitä vaan. Minä halusin mielessäni tappaa Turkan.

Pentti Paavolainen (toim.): *Aikansa häikäisevä peili*, Like 1999.

Silvokaan ei puhunut kokemuksistaan muille opiskelijoille.

Emme me kurssitovereidenkaan kanssa oikeastaan puhuneet näistä asioista. Se ei kuulunut asiaan, se olisi ollut hävettävää. Emme ole jälkeenpäinkään puhuneet.

Pentti Paavolainen (toim.): *Aikansa häikäisevä peili*, Like 1999.

Herää kysymys, kuinka moni Turkan oppilaista on kätkenyt heikkoutensa, koska sen paljastaminen olisi voinut altistaa väkivallalle? Kuinka moni on lopulta jäänyt yksin? Seppo Kumpulainen kertoo väitöskirjansa alaviitteessä opiskelijasta, jonka kokemus nousi esiin vasta kymmenkunta vuotta myöhemmin, kun opiskelija kirjoitti siitä maisterin opinnäytteessään.

Ohjaajaopiskelija oli teettänyt harjoituksen, jossa [naisopiskelija] oli laitettu kahden paksun voimistelumaton väliin. Muu ryhmä meni maton päälle ja hänen oli yritettävä päästä pois

mattojen välistä. Tämä ja vastaavat harjoitukset olivat opiskelijalla olleen paniikkihäiriön takia niin ahdistavia, että hän lähti produktiosta. Hänen opintojensa loppuun saattaminen viivästyi paljolti hyvin ahdistavan opiskeluajan vuoksi. Tarkistin sähköpostitse tapahtumaketjun osalliselta. Opiskelija vastasi että ei tapahtuma-aikana osannut lapsellisuuttaan kertoa opettajille mitään todellisista tapahtumista. Minä taas en laitosjohtajana tuolloin ole osannut kysyä tai ymmärtänyt lainkaan ottaa selvää mistä yhtäkkinen lähtö todellisuudessa johtui. Tyydyin opiskelijan keksittyyn selitykseen.

Seppo Kumpulainen: *Hikeä ja harmoniaa*, TeaK 2011.

Kerran hävitettyä traumaa ei kuitenkaan voi noin vain palauttaa takaisin osaksi kollektiivista totuutta. Kun kollektiivinen välinpitämättömyys väkivaltaa ja sen tuottamaa traumaa kohtaan on saavutettu, voi traumat helposti leimata banaaleiksi yksittäistapauksiksi, joiden kohtaamisella ei ole kollektiivista merkitystä. Tästä kuvaava esimerkki on Turkan katkera purkaus entistä näyttelijäopiskelijaansa ja naisystävänsä kohtaan Finlandia-ehdokkaudella palkitussa romaanissaan *Häpeä* vuonna 1994.

Silloin häntä ei nähnyt kukaan muu kuin minä. – – Hän oli epämiellyttävyytensä tunnustanut ja leuhkasti hyväksynyt lihava rumilus. – – Kukaan ei pitänyt hänestä, eikä häntä minään. –
– Ja minä olin sen tehnyt itseni tuhoksi ja häpeäksi, ja käyttänyt siihen kuusi vuotta elämän loppupuolta.

Jouko Turka: *Häpeä*, Otava 1994.

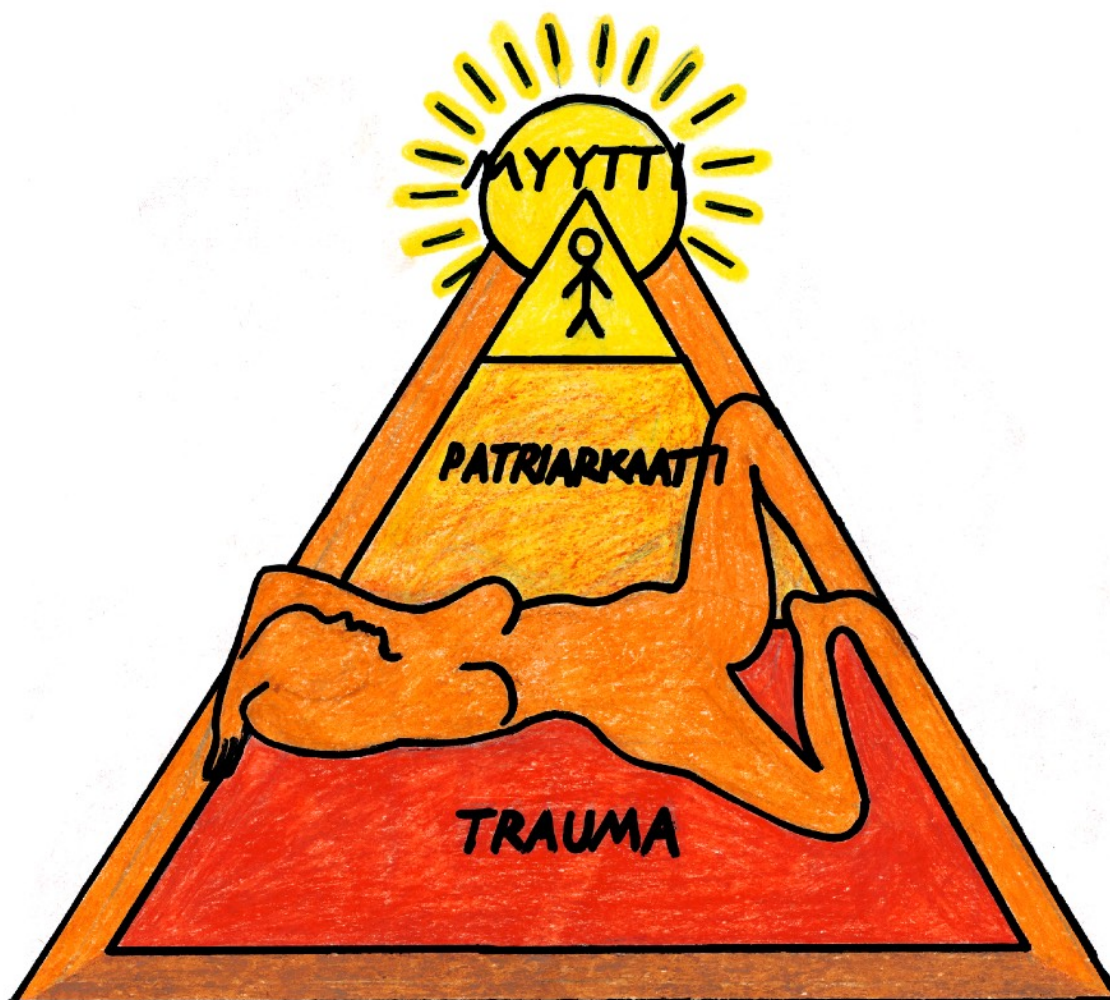
Tietääkseni ainoa julkinen solidaarisuuden osoitus tätä opiskelijaa kohtaan on näyttelijä Eppu Salmisen antama haastattelu Tamperelainen-lehdelle Turkan kuoleman jälkeen elokuussa 2016.

Jos ajatellaan sitä *Häpeä*-kirjaa, se on vanhan jätetyn miehen vihainen teksti entiselle elämänkumppanille, jonka olisi voinut viedä oikeuteen asti.

Pekka Ruissalo: "Eppu Salminen Jouko Turkasta: 'arvaamaton ja väkivaltainen'", Tamperelainen 5.8.2016.

Näiden esimerkkien valossa paljastuu, kuinka haavoittuvassa asemassa naisoletetut opiskelijat ovat olleet Turkan koulutuksessa. En tiedä valitsiko Turkka kouluunsa ei-binäärisiä henkilöitä, mutta arvelen, että sellaiseksi identifioituminen olisi ollut vallitsevassa ilmapiirissä mahdotonta. Voimme kuitenkin todeta, että vaikka Turkka olisi ollut omassa väkivallassaan sukupuolisesti ”tasavertainen”, se ei muuta sitä, että oikeuttamalla patriarkaalisen ja narsistisen kilpailuyhteiskunnan ominaispiirteet TeaKin koulutuksessa hän legitimoit tietoisesti samalla yhteiskunnassamme vallitsevan naisvihamielisyyden. Kyse ei siis ollut pelkästä ”ajan hengen” katsomisesta sormien läpi vaan naisruumiin tarkoituksellisesta altistamisesta turkkalaisen koulutuksen traumaruumiiksi.⁶

⁶ Patriarkaallinen myyttikolmio



Piirros: Ruusu Haarla, 2020

⁶ Patriarkaallinen ja kapitalistinen yhteiskunta voidaan nähdä kollektiiviselle traumalle perustuvana narsistisena kulttuurina. Sen huipulla on myytti miehen ylivertaisuudesta. Tässä järjestelmässä feminiininen ruumis toimii kollektiivisen dissosiaation mahdollistajana. Se on tabu, joka suojaa kollektiivisen trauman, kuten sodan, ympäristökatastrofin, väkivallan ja syrjinnän kohtaamiselta ja kokemiselta. Purkamalla ja maadoittamalla vihansa ja oman tuskansa feminiiniseen ruumiseen mies pystyy säilyttämään illuusionsa itsestään eheänä, pystyvänä ja traumaista vapaana.

Tarpeeton dokumentti

Se oli vähän sellainen paha juttu, kai se jälkeensäkin on sanottu, mutta lahjattomimmathan ne ensimmäisenä rupesivat kritisoimaan ja kukaan ei halunnut tulla julistetuksi lahjattomaksi. Tämä oli ihan se uskonlahkon mekanismi.

– Ville Virtanen kirjassa *Aikansa häikäisevä peili*, Like 1999

Vaikka Turkan julkisesta kritisoimisesta tunnutaan rankaisevan kovemmin nais- kuin miesoletettuja, ei kyse lopulta ole pelkästään sukupuolesta. Kyse on näkökulmista, jotka voimakkaimmin hyökkäävät patriarkaalismista Turkkamyyttiä vastaan. Näyttelijä Eppu Salmisen kirjoittama aikalaistodistus *Lasten ristiretki* (Gummerus 2009) 1980-luvun lopun TeaKista, ja toimittaja ja poliitikko Timo Harakan kirjasta Helsingin Sanomiin kirjoittama kritiikki ”Paluu 1980-luvun Big Brother -taloon”, on yksi harvoja julkisia välienselvittelyitä Turkan entisten opiskelijoiden kesken. Yhteenotosta tulee selvästi esiin, millä tavoin Turkkaa *saisi* ja *ei saisi* purkaa.

Harakan ivallisessa kirjoituksessa ei tunnu olevan niinkään kyse kirjallisuudesta vaan Salmisen ja Harakan vanhoista poteroista Turkan kauden kaotillisessa loppuvaiheessa vuonna 1987, jolloin TeaKin oppilaskunta jakaantui kahteen leiriin kuuluisan Jumalan teatteri -kohun seurauksena. Timo Harakka, joka tuolloin asettui jumalanteatterilaisten puolelle, kokee, että heistä tehtiin turkkalaisuuden syntipukkeja.

Jumalan teatteri pani liikkeelle valtion väkivaltakoneiston, joka oli odottanut tilaisuuttaan liian kauan. Kuin kellarissa pidetyt nälkiintyneet susikoirat, jotka saatettiin nyt päästää neljän opiskelijan kimppuun.

Timo Harakka: ”Paluu 1980-luvun Big Brother -taloon”, HS 19.2.2009.

Harakka halveksuu avoimesti Salmisen passiiviseksi kokemaansa roolia Jumalan teatteri-vyyhdissä:

Eppu Salmisella ei ollut mielipidettä Jumalan teatterista tuolloin eikä näytä olevan nyt, 22 vuotta myöhemminkään.

Timo Harakka: "Paluu 1980-luvun Big Brother -taloon", HS 19.2.2009.

Vaikka Salminen kuvaa kirjassaan yksityiskohtaisesti nimenomaan omakohtaisia kokemuksiaan Turkan kanssa, Harakka kyseenalaistaa Salmisen kokemusasiantuntijuuden, koska Salminen ei ole suoraan ollut Turkan opetuksessa.

Lasten ristiretki on Turka-muistelmista erikoisin sikäli, että kirjoittaja ei ollut päivääkään Turkan opissa. Se ei estä Salmista paheksumasta: "Käsi sydämelle, antaisitko sinä tämän kaverin opettaa omia lapsiasi? Poikaasi? Tytärtäsi?"

Timo Harakka: "Paluu 1980-luvun Big Brother -taloon", HS 19.2.2009.

Salminen kuvaa kirjassa esimerkiksi tilannetta, jossa Turkan suosikkioppilaat pahoinpitelevät hänet Turkan silmien edessä. Harakka kirjoittaa:

Eppu Salmisen kirjan ytimessä on trauma ja häpeän kokemus. Hän kokee joutuneensa Turkan siunaaman sakinhivutuksen kohteeksi heti ensimmäisenä opiskeluvuotenaan Jumalan teatterin ja sitä seuranneen mellakoinnin jälkimainingeissa. Nöyryytetty Eppu lähti saman tien koulusta.

Timo Harakka: "Paluu 1980-luvun Big Brother -taloon", HS 19.2.2009.

Sen lisäksi, että Salmisen kirja on Harakan mielestä marginaalinen ja mitätön, se on sentimentaalinen, liioitteleva ja ruikuttava. Harakan argumentit muistuttavat turkkalaisia vaientamisen ja emotionaalisen torjunnan menetelmiä. Tuttua on myös puolustuksen

sisäinen ristiriitaisuus: vaikka uhrin kokemus kielletään ja trivialisoidaan, se vuoroin myös myönnetään ja samalla toisaalta häpäistään. Vaikka Harakka myöntää, että...

...ihmisoikeusnäkökulmasta kesti turhankin kauan sulkea tuo Eiran Guantánamo.

Timo Harakka: "Paluu 1980-luvun Big Brother -taloon", HS 19.2.2009.

...hän ei usko näiden näkökulmien hyötyyn tai merkittävyyteen. Harakka näpäyttää toiseenkin otteeseen, että Salmisen kirja on 20 vuotta myöhässä. Siitä tulee melkein tunne, ettei Harakka kritisoiakaan sitä, että Salminen on väärässä, vaan siitä, ettei hän ole uskaltanut ilmaista kantaansa aiemmin.

Koska kyseessä on kirja-arvio, Harakka myös haukkuu Salmisen kirjan taiteellista laatua. Sen lisäksi, että Salmisen trauma on Harakan mielestä epäuskottava ja vanhentunut, on Salmisen kirja liian viihteellinen tarjotakseen varsinaista todistusvoimaa.

Mitään uutta Salmisen sujuva ja viihdyttävä kronikka ei tuo 1980-luvun

Teatterikorkeakoulusta jo kerrottuun. Turkan metodihan on dokumentoitu poikkeuksellisen tarkasti – ja moneen kertaan päivitelty ja kauhisteltu.

Timo Harakka: "Paluu 1980-luvun Big Brother -taloon", HS 19.2.2009.

Harakka on sitä mieltä, että nimenomaan Salminen on kirjoittanut kirjansa arveluttavista ja infantiileista syistä, jotka eivät kuulu *todelliselle kirjailijalle*.

Viha ja katkeruus on selvästi siivittänyt Salmista taiteellisesti. Esiintymis- ja näyttämishaluisen nuoren miehen kasvukertomuksena *Lasten ristiretki* on mainio otos hyvin tutussa lajityypissä.

Timo Harakka: "Paluu 1980-luvun Big Brother -taloon", HS 19.2.2009.

Minun mielestäni Salmisen kirja onnistuu kuvaamaan tarkkanäköisesti Turkan kauden aikaista kulttuuria. Mutta Harakka leimaa Salmisen kirjan yhteiskunnallisesti merkityksettömäksi.

Tapahtumien merkityksiä ja yhteiskunnallisia yhteyksiä hän ei yritäkään analysoida.

Timo Harakka: "Paluu 1980-luvun Big Brother -taloon", HS 19.2.2009.

Timo Harakan kritiikki ei kuitenkaan ollut ainoa lyttäävä kirjoitus Salmisen kirjasta. Myös *Kirjavinkit.fi* -sivustolle kirjoittanut nimimerkki "Irja" kirjoittaa kirjasta samaan alentuvaan sävyyn:

Kirjaa kutsutaan dokumentiksi. Minä näen tässä turhautuneen nuoren miehen ajatuksia ja tunteuksia kovin pitkän ajan jälkeen. Hän yrittää kertoa Teatterikorkeakoulun hulluista vuosista, eikä siinä kuitenkaan oikein onnistu. Enemmänkin esille tulee hän itse, minä-minä-minä... – – Valitettavasti itse näen tämän takana pettyneen pojan hieman apeana ja ehkä pelästyneenäkin kirjaamassa tuntojaan.

Kirjavinkit.fi 25.2.2009.

Kirjoittaja ei näe, että "pelästyneisyys" ja "apeus" voisivat olla Salmisen kuvaamaan maailman ominaisuuksia, vaan Salmisen *omia* ominaisuuksia, jotka ovat kuin tahattomasti vuotaneet kirjan sivuille. Myös "Irja" on sitä mieltä, että Salmisen kirja ei yksinkertaisesti ole kovin hyvä.

Helppolukuista proosaa, mutta itse asiasta eli Turkan vuosista ja Teatterikorkeakoulusta noina aikoina on tehty paljon parempiakin kirjoja.

Kirjavinkit.fi 25.2.2009.

Yleisemmin Harakka ja ”Irja” kritisoivat Salmista hyvin samankaltaisella tavalla, jota monesti sovelletaan naisiin tai naisoletettuihin, jotka kirjoittavat omasta elämästään: teoksen henkilökohtaisuus käännetään sen taiteellisia arvoja vastaan. Myöskään henkilökohtaista sisältöä ei oteta vakavasti, vaan se häpäistään liioitteluna ja huomionkipeytenä.

Luin Eppu Salmisen kirjan *Turkka kuolee* -näytelmämme prosessin yhteydessä. Erityistä Salmisen kuvauksessa on, että se asettuu samanaikaisesti tapahtumien ulkopuolelle ja sisäpuolelle. Koska Salminen ei ole Turkan oppilas, hän ei ajaudu sokeuttavaan riippuvuussuhteeseen Turkan kanssa. Kun hän riitaantuu Turkan suosikkien kanssa, hän pääsee toisaalta todistamaan lähietäisyydeltä niin TeaKin kuin opiskelijoidenkin sisäistä mielipuolisuutta ja kaaosta. Salminen kuvaa näistä asemistaan käsin valtatyhjiötä, jonka Turkka jätti jälkeensä väistyttyään TeaKin johdosta, ja sen myötä ilmenevää oireilua. Samalla hän tulee kuvanneeksi turkkalaisuuden kovaa ydintä: itsepetosta, valtaa ja niiden murenemista.

Salmisen kirjan ainoa ”ongelma” on, että se ei kumarra tabua eikä myyttiä vaan *pettää* sen. Se ei puolusta taiteen pyhiä oikeuksia eikä itsekään verhoudu taiteen verhoon pelkän verhoutumisen vuoksi. Kirja on toteava ja viihteellinen. Oikeastaan se on enemmän koominen kuin traaginen. Olemalla niin suora omista infantiileista motiiveistaan Salminen paljastaa koko yhteisössä vallitsevan egoismin ja lapsellisuuden. Hän riisuu Turkka-myytin sen hienoista vaatteista ja paljastaa sen takana piileskelevät tavalliset ihmiset ja heidän tavalliset traumansa ja tunteensa: surun, vihan ja häpeän sekä loukkaantuneet egot. Ja vaikka Timo Harakan mukaan turkkalaisuuden sammio ei koskaan tyhjene...

... näillä rationaalisilla tarkasteluilla, psykologisoinneilla saati juridisoinneilla, sillä Teatterikoulussakin oli kyse taiteen mysteeristä.

Timo Harakka: ”Paluu 1980-luvun Big Brother -taloon”, HS 19.2.2009.

...mietin, onko taiteen mysteerin mureneminen sittenkin juuri se, mitä Harakka pelkää.

Kokoava katse

...koko tää... Turkan meto... metodologiikka? Kun sehän ite sano, että 'Tässä mitään metodia oo... Hahhahhahaa... tutkitaan sitten... hahhahhahaa... tutkitaan...'

– Katja Kiuru, *Turkka kuolee* -taustatutkimushaastattelu 2017

Lähimpänä jonkinlaista kollektiivista yritystä purkaa Turkan jättämää perintöä teatterialan sisällä on ollut Teatterikorkeakoulun Esittävien taiteiden tutkimuskeskuksessa (Tutke) vuosina 2008–2010 toteutettu Näyttelijäntaide ja nykyaika-tutkimushanke. Suomen kulttuurirahaston rahoittaman taiteellispedagogisen projektin tarkoitus oli ”kerätä ja analysoida 1980-luvulla Teatterikorkeakoulussa Jouko Turkan opissa koulutuksensa saaneiden näyttelijöiden näyttelijäntaitoa ja -tietoa ja sen jälkeen kehittää tältä pohjalta uudenlaista näyttelijänpedagogiikkaa ja näyttelijäntaidetta”.

Tämä olisi voinut olla se foorumi, jossa Turkkaan liittyvää sosiaalista traumaa ja tabua olisi purettu huolella. Tutkimuksen lopputuotteena syntyneessä *Nykynäyttelijäntaide – horjutuksia ja siirtymiä* -kirjassa kuvataan hankkeen kunnianhimoisia päämääriä:

Tutkimus tehtiin ammattinäyttelijöiden, tutkijoiden, ja tutkijaopiskelijoiden välisenä toimintatutkimuksena. Se oli monitieteinen ja -taidollinen suurponnistus, joka toteutettiin yhteistyössä Helsingin yliopiston teatteritieteen oppiaineen sekä Tampereen yliopiston Tutkivan teatterityön keskuksen kanssa. – – Tutkimuksessa haastateltiin 21 näyttelijää.

Marja Silde (toim.): *Nykynäyttelijäntaide – horjutuksia ja siirtymiä*, TeaK 2011.

Nyky näyttelijäntaide – horjutuksia ja siirtymiä -kirja koostuu Turkan entisten oppilaiden haastatteluista ja muiden projektiin osallistuneiden tutkijoiden tieteellisistä artikkeleista. Myös osa tutkijoista on Turkan entisiä oppilaita, kuten tutkimushankkeen johtaja, Teatterikorkeakoulun taiteellisen tutkimuksen professori Esa Kirkkopelto. Kirjan johdannossa kirjoitetaan:

Tässä kokoelmassa painopiste on nimenomaan Turkkalaisen perinteen, ”vanhan koulun”, kriittisessä arvioinnissa. – – Ensimmäinen tutkimukselle esitetty kysymys – ja kritiikki – on odotetusti koskenut Jouko Turkan taiteilijapersoonaa ja hänen Teatterikorkeakoulussa käyttämiään opetusmenetelmiä.

Marja Silde (toim.): *Nyky näyttelijäntaide*, TeaK 2011.

Kriittisestä tulokulmasta huolimatta johdannossa myös sanotaan:

Lähdimmekin tutkimuksessa tarkastelemaan Turkan näyttelijänkoulutuksesta suodattunutta, hyvin heterogeenistä perintöä ikään kuin myötäkarvaan, affirmatiivisesti [vahvistava, hyväksyvä, myöntävä, oma huom.] – olihan tarkoitus löytää siitä edelleen käyttökelpoisia aineksia.

Marja Silde (toim.): *Nyky näyttelijäntaide*, TeaK 2011.

Johdannossa tuntuu toistuvan sama tuttu kummallinen dissosiativinen vääntö: toisaalta trauma ja sen käsittelyn tarpeellisuus on itsestänselvyys, mutta siltikään asian käsittely trauman ehdoilla ei tule kysymykseen. Tarve pelastaa Turkan taide traumaattisesta suosta on tärkeämpää kuin traumasta paraneminen. Johdannossa kirjoitetaan:

Haastatteluiden ja muiden aikalaistodistusten mukaan vanha koulu kantaa mukanaan myös traumaattisia kokemuksia ja elämänkohtaloita; se sisältää lähtökohtaisesti hylättäviä yleistyksiä ja päämääriä. Säilytettyjä elementtejä on täytynyt koetella kriittisesti suhteessa niihin.

Marja Silde (toim.): *Nykynäyttelijäntaide*, TeaK 2011.

Lähtökohtaista epäilystä herättää kuitenkin jo tutkimushankkeen kokoonpano, johon ei kuulu yhtäkään sellaista näyttelijää, jonka julkinen perusasentoituminen Turkkaa kohtaan olisi kriittinen. *Nykynäyttelijän taide* -kirjaan päätyneistä Turkan entisistä näyttelijäoppilaista – Jari Hietanen, Sari Mällinen, Taisto Reimaluoto, Ritva Sorvali ja Antti Virnavirta – useimmat ovat nimenomaan puolustaneet Turkkaa julkisesti. Herää kysymys, kuultiinko tutkimushankkeessa niitä Turkan oppilaita, joita ei olisi kiinnostanut pelastaa yhtään mitään Turkan opetuksesta vaan pikemminkin tunnustaa, että koko Turkan koulutus on mennyt heiltä hukkaan tai että se on pikemmin vaikeuttanut heidän ammatillista kehitystään.

Päällimmäinen havaintoni lukiessani *Nykynäyttelijän taide* -kirjaa on hämmennys siitä, kuinka niin ruumiillisesta teatteriperinteestä voi kirjoittaa niin epäruumiillista tekstiä. Filosofian tohtori Petri Tervo käsittelee artikkelissaan ”Verta käsiin, naama löysänä! Turkan pedagogisen käskysanan ruumiillistumia” Turkan näyttelijän rajojen yli tunkeutumisen etiikkaa. Minun silmiini Tervon analyysi on akateemisuudessaan niin vaikeaselkoinen, että se lähinnä vieraannuttaa eettisistä kysymyksistä.

Kirjan tarkoitus on toki esitellä nimenomaan tutkimushankkeen *teoreettisia* loppupäätelmiä. Lukiessani kirjoittajien analyyseja turkkalaisuudesta en voi kuitenkaan välttyä kysymästä, yrittävätkö kirjoittajat ”intellektualisoida” Turkan tehdäkseen tämän vaarattomaksi itselleen ja koko teatterikentälle? Kun huomio kiinnitetään riittävän monimutkaiseen teoriaan ja akateemiseen jargoniin, päästään mahdollisimman kauaksi *ruumiin* todellisuudesta. Etiikankin pohtiminen on paljon helpompaa, kun sitä tarkastelee älyllisen etäisyyden päästä.

Myös Turkan entinen oppilas, teatteriohjaaja ja tutkija Janne Tapper ohittaa eettiset kysymykset artikkelissaan ”Työ, työntekijä ja yhteiskunta Jouko Turkan

teatterikoulutuksessa”. Vaikka Tapper porautuu suoraan Turkan pedagogisen väkivallan ytimeen...

Turkka ajoi näyttelijäopiskelijat fyysisen ja henkisen rasituksen ja paineen kautta epätasapainoon ja ajoi koko instituution kaaokseen sinne tuomillaan ulkoisilla vaikutteilla. –
– Turkan mukaan näyttelijöiden tuli kohdata avuttomuuden ja hallitsemattomuuden kokemuksia jo opiskeluaikana voidakseen valmentautua työelämän todellisuuteen...

Marja Silde (toim.): *Nykynäyttelijäntaide*, TeaK 2011.

...hän päätyy johtopäätökseen kaiken väkivallan oikeutuksesta ja hyödyllisyydestä. Tapper analysoi turkkalaista pedagogiikkaa eräänlaisena kriittisenä performanssina ja metakommenttina vallitsevasta yhteiskunnasta.

Kyseessä ei ollut vain fiktiivinen eikä teosmainen esitys, vaan laajakantainen speaktaakkeli, joka sisälsi myös mediakuluttajien kiivaan, eettisiä kysymyksiä painottavan keskustelun ja huolen teatteriopiskelijoiden selviytymisestä.

Marja Silde (toim.): *Nykynäyttelijäntaide*, TeaK 2011.

Tapper nojaa artikkelissaan systeemiteoriaan, jonka mukaan ”meidän on osallistuttava kokonaisuuteen ymmärtääksemme kokonaisuutta ja maailmaa”. Jonkinlaisena halpana myönnytyksenä Tapper huomauttaa, että vaikka Turkka tarkoituksellisesti altisti opiskelijansa samalle armottomuudelle kuin muukin yhteiskunta, hän toisaalta halusi opettaa heitä selviytymään siinä.

Samalla hän pyrki opettamaan heille keinoja säilyttää minuutensa olosuhteissa, jotka jättävät subjektin ajelehtimaan oman onnensa nojaan.

Marja Silde (toim.): *Nykynäyttelijäntaide*, TeaK 2011.

Tämä jää kuitenkin sivuseikaksi, sillä Tapper huomauttaa:

Turkan mukaan epätasapaino oli luovuuden välttämätön reunaehto. – – Tänä päivänä, 25 vuotta Turkan kauden jälkeen kaaos ja epätasapaino ymmärretään edistyksen ja luovan toiminnan välttämättömiksi edellytyksiksi...

Marja Silde (toim.): *Nykynäyttelijäntaide*, TeaK 2011.

Kun Turkan *koko* koulutusta tarkastelee tarkoituksellisena esityksenä, voi turkkalaista pedagogiikkaakin arvioida puhtaasti taiteellisin ehdoin. Tapperin mukaan turkkalaisen ”rakennemuutoksen” arvo on siinä, että se tarjosi poikkeuksellista *tietoa* yhteiskunnallisesta rakennemuutoksesta *ruumiillisen subjektin* kokemuksen tasolla.

Mielestäni voidaan liioittelematta todeta, että 1980-luvun Suomessa mikään muu systeemi ei tuonut vastaavalla tavalla esiin yhteiskunnallisten normatiivisten rakenteiden ruumiillisia merkityksiä. – – Talouden systeemi vähät välitti työtätekevien subjektien ruumiillisista kokemuksista, saati niiden esittämisestä.

Marja Silde (toim.): *Nykynäyttelijäntaide*, TeaK 2011.

Vaikka Tapper ohittaa kokonaan kysymyksen näyttelijän ruumiin itseisarvosta, hän kuitenkin arvottaa Turkan koulutusta juuri sen kautta, että se tarjosi tietoa *ruumiin todellisuudesta*. Mutta mitä arvoa tällä tiedolla on, jos se ei johda muutokseen siinä, kuinka ruumista kohdellaan? Kenelle tätä tärkeää esitystä tehdään?

Turkkalaisuuden puristaminen etiikasta vapaaseen älylliseen kehykseen luo koko turkkalaisuuden esitykselle erikoisen jälkinäytöksen. Siinä eivät ainoastaan mielen ja ruumiin totuudet tunnu toisistaan erotelluilta, vaan pelkkä ruumiskin on jaettu kahdeksi: siksi *taideruumiiksi*, joka halutaan pelastaa, ja siksi *traumaruumiiksi*, joka halutaan unohtaa. Turkkalainen traumaruumis on se sosiaalisesti *todellinen* ruumiillinen historia, jonka turkkalaisuus on meihin jättänyt. Turkkalainen taideruumis sen sijaan on eräänlainen ”valeruumis”. Sitä tarvitaan ainoastaan jatkamaan Turkan ”ruumiillisen teatterin” perintöä,

ollaksemme yhtä ”ruumiillisia” kuin Turcka. Tämä taidेरuumis ei kuitenkaan ole taiteellekaan hyödyllinen, koska se ei ole *todellinen*.

Lohdullista on, että vaikka traumaruumista yritetään kaikin keinoin pitää poissa, on taide ja näyttelijäntyö myös loputon mahdollisuus palauttaa se näkyviin – takaisin kokonaisuuteen. *Turcka kuolee* -näytelmällä halusimme Julian kanssa tunnustaa sen traumaattisen ja narsistisen todellisuuden, jossa Turkan aikalaiset ovat eläneet. Halusimme palauttaa sen ympärillä vallitsevan kiellon ja hiljaisuuden takaisin siihen yhteisöön, sen *kokonaisuuden* osaksi, josta se on irrotettu, ja ehdottaa sille kieltä, jonka avulla se voisi tulla uudelleen näkyväksi.

Kaiken jakaminen kahtia on länsimaisen kulttuurin ja aikamme vakavin sairaus. Elokvateoreetikko Laura Mulvey esitteli vuonna 1975 esseessään ”Visual Pleasure and Narrative Cinema” käsitteen *male gaze* eli *miehinen katse*. Sillä tarkoitetaan esineellistävää katsetta, jota miehet käyttävät naisiin. Tuottaja, käsikirjoittaja ja ohjaaja Joey Soloway kuvaa YouTubesta löytyvässä esitelmässään ”Jill Soloway on The Female Gaze” *male gazen* kulttuurista vaikutusta:

So there’s this thing I call the divided feminine. – – Men divide us for their storylines. They divide us so they can tell stories about us to other men. So they call us the Madonna and the Whore. They say ”the one I wanna marry” and ”the one I wanna fuck”. – – They divide us because they use us as objects to call them into.

Joey Soloway: The Female Gaze / Master Class / TIFF, YouTube 2016.

Joey Soloway vakiinnuttaa esitelmässään käsitteen *female gaze*, joka on yritys luoda toisenlaista katsetta. Se ei ole *male gaze* käännettynä ympäri vaan jotain enemmän. Solowayn mukaan naiskatseella on kolme keskeistä keinoa, joita se hyödyntää: 1. *Ruumiilla näkeminen*; 2. *Objektin kokemuksen kuvaaminen*; 3. *Mieskatseen*

palauttaminen. Naiskatse ei siis ole sama asia kuin *feministinen* katse. Eikä se liioin mielestäni edellytä mitään sukupuolta. Naiskatse on jotain muuta kuin sukupuolipoliitikkaa, se on ehdotus siitä, kuinka voisimme katsoa ihmistä ja maailmaa kokonaisemmin, vähemmän väkivaltaisesti.

Jotkut *Turkka kuolee* -esityksen katsojista ovat olleet sitä mieltä, että me päästimme Turkan liian ”helpolla” ja että meidän olisi pitänyt teurastaa Turkka ”rohkeammin”. Jotkut kriitikot ovat lukeneet esitystämme epäonnistuneena isänmurhana. Valitettavasti esityksen nimiä luetaan nykyään kuin tuotteita. Näytelmämme infantili motiivi oli kenties pyyhkäistä Turkka jalustaltaan, mutta sen toinen motiivi oli saada ihmiset näkemään, kuinka me kätkeydymme nerojemme taakse – ja ehkä jopa armahtaa Turkka.

Ja kenen isänmurhasta he lopulta puhuvat? *Me* emme halunneet teurastaa Turkkaa, sillä Turkka ei ole suoranaisesti meitä satuttanut. Meitä on satuttanut se yhteisö, joka on niin kahtiajakautunut, ettei se kykene käsittelemään omaa historiaansa. *Turkka kuolee* ei yrittänyt murhata Turkkaa, vaan egoa. Egosta vapautuminen on vapautumista siitä uskomuksesta, että ruumiin todellisuuden kohtaaminen tuhoaa meidät. Se on vapautumista kilpailusta, pyrkimys astua siitä kokonaan ulos. Siinä mielessä se ei olekaan voitto vaan *häviö*, joka vapauttaa. Ja siihen liittyvä surutyö on koko teatterikentän ellei koko suomalaisen kulttuurin tehtävä.

Kirjallisuus

Girard, René: *Väkivalta ja pyhä*. Ranskankielisestä alkuteoksesta käänäntänyt Olli Sinivaara, Tutkijaliitto 1972.

Hulkko, Pauliina, Esa Kirkkopelto, Marja Silde (toim.), Janne Tapper, Petri Tervo, Hannu Tuisku: *Nykynäyttelijäntaide – horjutuksia ja siirtymiä*, TeaK 2011.

Kiuru, Katja: *Palasina ja kokonaisena – ihminen näyttämöllä*, Kirjapaja 2017.

Kontio, Kari: *Kausi helvetissä*, WSOY 1988.

Miller, Alice: *Alussa oli kasvatus*. Saksankielisestä alkuteoksesta kääntänyt Mirja Rutanen, WSOY 1980.

Miller, Alice: *Älä huomaa*. Saksankielisestä alkuteoksesta kääntänyt Mirja Rutanen, WSOY 1981.

Miller, Alice: *Lahjakkaan lapsen draama ja todellisen itsen etsintä*. Uusi laitos. Saksankielisestä alkuteoksesta kääntänyt Mirja Rutanen, WSOY 1996.

Paavolainen, Pentti (toim.): *Aikansa Häikäisevä Peili. Teatteri- ja tanssiopiskelijoiden puheenvuoroja*, Like 1999.

Salminen, Eppu: *Lasten ristiretki*, Gummerus 2009.

Turkka, Jouko: *Häpeä*, Otava 1994.

Lehdet

Hytönen, Mattiesko: ”Yksinäinen Jouko Turkka: ’Työlläni pidän haavoja auki kansakunnan ruumiissa’”, Helsingin Sanomat 16.10.1977.

Muistiinpanot ja haastattelut

Ruusun työpäiväkirja 2017.

Turkka kuolee -taustatutkimushaastattelu: Satu Silvo (Sitaattia selkeytetty ja oikeakielistetty sähköpostilla 2021).

Turkka kuolee -taustatutkimushaastattelu: Katja Kiuru.

Näytelmät

Haarla, Ruusu & Julia Lappalainen: *Turkka kuolee – Dokumentaarinen tutkielma neroudesta*, Tampereen Teatterikesän & Kansallisteatterin yhteistuotanto 2018.

Verkko

Asikainen, Merja: ”Lilli Earl, 53, ei kestänyt Jouko Turkan luomaa helvettiä teatterikorkeakoulussa – edes lääkärintodistus ei pelastanut nuoria naisia kidutukselta”, Ilta-Sanomat 5.8.2017. Osoitteessa: <https://www.is.fi/viihde/art-2000005314405.html> [katsottu 13.8.2021].

Harakka, Timo: ”Paluu 1980-luvun Big Brother -taloon”, Helsingin Sanomat 19.2.2009.

Osoitteessa: <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000004633690.html> [katsottu 13.8.2021].

- Heikkinen, Anu: "Jouko Turkan 7 veljestä yhdessä taas – näin he ajattelevat Turkasta tänä päivänä", YLE 28.12.2016. Osoitteessa: <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2016/12/28/jouko-turkan-7-veljesta-yhdessa-taas-nain-he-ajattelevat-turkasta-tana-paivana> [katsottu 13.8.2021].
- Lamberg, Mikko: "Turkkanen", Laajakuva- verkkolehti 15.8.2016. Osoitteessa: <https://laajakuva.com/turkkanen/> [katsottu 13.8.2021].
- Mattila, Marketta: *Turkan lapset*, YLE 1994. Osoitteessa: <https://areena.yle.fi/1-3692485> [katsottu 12.8.2021].
- Mulvey, Laura: "Visual Pleasure and Narrative Cinema", Screen 1975. Osoitteessa: <http://www.columbia.edu/itc/architecture/ockman/pdfs/feminism/mulvey.pdf> [katsottu 13.8.2021].
- Palmén, Johanna: "Kaunotar ja hirviö", Image 25.10.2010. Osoitteessa: <https://www.apu.fi/artikkelit/kaunotar-ja-hirvio> [katsottu 13.8.2021].
- Rantanen, Miska: "Jari Halonen: Jouko Turka oli yhteiskuntaamme eniten vaikuttanut henkilö – loi esimerkillään tuulipukukansankin", Helsingin Sanomat 3.8.2016. Osoitteessa: <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000002913995.html> [katsottu 13.8.2021].
- Rantanen, Miska: "Mari Rantasila: Turka katsoi maailmaa toisin", Helsingin Sanomat 4.8.2016. Osoitteessa: <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000002914062.html> [katsottu 13.8.2021].
- Ruissalo, Pekka: "Eppu Salminen Jouko Turkasta: 'arvaamaton ja väkivaltainen'", Tamperelainen 5.8.2016. Osoitteessa: <https://www.tamperelainen.fi/paikalliset/1768286> [katsottu 13.8.2021].
- Sillanpää, Anna: "7+1 veljestä – luottonäyttelijät Jouko Turkan viimeisellä matkalla: 'Oli kunnia saada saattaa hautaan mies, joka teki meistä vahvoja'", Kodin Kuvalehti 21/2017. Osoitteessa: <https://www.kodinkuvalehti.fi/artikkeli/lue/ihmiset/luottonayttelijat-jouko-turkan-viimeisella-matkalla-oli-kunnia-saada-saattaa-0> [katsottu 13.8.2021].
- Soloway, Joey: *The Female Gaze / Master Class / TIFF*, YouTube 2016. Osoitteessa: <https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I> [katsottu 13.8.2021].
- Zholdak, Andriy: "Zholdakin avoin kirje Kirsikkapuiston näyttelijöille", Helsingin Sanomat 2.6.2012. Osoitteessa: <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000002534808.html> [katsottu 13.8.2021].
- "Eppu Salminen: Lasten ristiretki", Kirjavinkit.fi 25.2.2009. Osoitteessa: <https://www.kirjavinkit.fi/arvostelut/lasten-ristiretki/> [katsottu 13.8.2021].

Väitöskirjat ja opinnäytetyöt

Haarla, Ruusu: *Ohjaajan itsenäisyys*. Opinnäytetyö, Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu 2016.

Kumpulainen, Seppo: *Hikeä ja harmoniaa: liikunnan ja fyysisen ilmaisun opetus Suomen Teatterikoulun ja Teatterikorkeakoulun näyttelijäkoulutuksessa vuosina 1943–2005*. Väitöskirja, Teatterikorkeakoulu 2011.

Tapper, Janne: *Jouko Turkan teatterikorkeakoulun kauden yhteiskunnallinen kontekstuaalisuus vuosina 1982-1985*. Väitöskirja, Helsingin yliopisto 2012.

3. POISSAOLON VÄKIVALTA

– HAVAINTOJA JOUKO TURKAN KIRJALLISESTA TUOTANNOSTA

HUHTIKUU 2020

Maaliskuussa 2017, kesken *Turkka kuolee* -esityksen taustatutkimuksen, saan yhteydenoton Teatterikorkeakoulussa (TeaK) vierailevalta opettajalta. Hän on suunnittelemassa yhdessä TeaKin dramaturgian professorin kanssa kurssia, jonka aiheena on ”Turkan dramaturgia”. Vieraileva opettaja on saanut vihiä, että valmistelen yhdessä näyttelijä Julia Lappalaisen kanssa Jouko Turkka -aiheista näytelmää ja tiedustelee viestissään, olisimmeko kiinnostuneita osallistumaan kurssille jossain muodossa. Opettaja ehdottaa tapaamista, jossa voisin kertoa, mistä kulmasta Turkkaa tutkimme, ja miettiä sitä kautta jatkoa. Kerron jo etukäteen viestissäni esityksestämmme sellaisena kuin sen silloin hahmotimme:

Lyhyesti sanottuna meidän kulma on tutkia kriittisesti Turkan vaikutusta naisen esittämiseen näyttämöllä ja myös sitä likaista puolta sen neromyytin takana, eli miten Turkka työskenteli opiskelijoiden kanssa ym. Ja kuinka Turkan naisvihaa on käsitelty ja miten siitä puhutaan nykyään...

Ruusun sähköpostiviesti, maaliskuu 2017.

Opettaja kommentoi vastauksessaan, että kulmamme kuulostaa kiinnostavalta, mutta toteaa samalla, että tämän seminaarin pyrkimyksenä on koettaa irtautua Jouko Turkasta henkilönä ja pyrkiä purkamaan Turkan käyttämiä dramaturgisia ja esteettisiä keinoja ”irti teoksista”.

Tapaamme lopulta Teatterikorkeakoulun ruokalassa huhtikuussa 2017. Opettaja kertoo kurssin tavoitteista, ja minä kerron kiinnostuksen kohteistamme. Huomaan, että aina kun sivuamme Turkan pedagogiikkaa, naisvihaa tai mitään sellaista, mikä osuu millään tapaa moraaliseen alueelle, keskustelumme töksähtää. Siihen muodostuu jonkinlainen vastakkainasettelu, jollaiseen en ole pyrkinyt. Vaikka en väitä, että eettinen tai feministinen näkökulma olisi ainoa mielekäs kulma Turkkaan, tuntuu, että joka kerta kun sivuan Turkan moraalista vastuuta, opettaja huomauttaa uudestaan kurssinsa pyrkimyksestä keskittyä ”johonkin muuhun” kuin Turkan henkilöön.

Voiko Turkan taidetta ymmärtää katsomatta hänen henkilöään? Pohdin tätä tapaamisessa ääneen, mutta huomaan varovani sanojani ja esittäväni ”rentoa feministiä”, väisteleväni vaarallisia alueita. En halua syyttää Turkkaa *liikaa*. En halua vaikuttaa liian kiihkomieliseltä tai moralistiselta. Teen kuitenkin selväksi, että näkökulmamme on feministinen. Opettaja pitää sitä selvästi henkilökohtaisesti tervetulleena mutta ilmaisee jälleen, että juuri ne kysymykset, jotka feministisessä mielessä ovat välttämättömiä, eivät ole tämän kurssin ”keskiössä”.

Miksi opettaja toistaa tämän niin monta kertaa? Mitä niin vaarallista Turkan henkilössä on vielä vuonna 2017, että se täytyy Turkka-kurssia esitellessä näin suorasti sulkea ulkopuolelle? Myöhemmin kun kurssin ohjelma tarkentuu, opettajat kutsuvat meidät keskustelemaan kurssin viimeisenä päivänä järjestettävään paneeliin. Olemme Julian kanssa uteliaita tietämään, kuinka Turkasta puhutaan TeaKissa vuonna 2017, joten saamme luvan osallistua myös viikon mittaiselle kurssille kuunteluoppilaina, vaikka emme enää opiskele TeaKissa.

Omana kouluajanamme ei Turkka-aiheisia kursseja ollut. Muistamme Julian kanssa opintojemme alkuvaiheeseen sijoittuneen Turkan perintöä vaalivan *Näyttelijäntaide ja nykyaika* -tutkimushankkeen ja sen lopputuotteena syntyneen *Nykynäyttelijän taide* -kirjan, joista kumpikaan ei kuitenkaan koskettanut pakollista perusopetusta. Ensimmäisenä

opiskeluvuoteni hankkeen osana valmistettiin *Vihreän liikkeen synty* -esitys, jossa näytteli myös tuntemiani opiskelijoita. Muistan silloin lähinnä seuranneeni heidän Turkkahölkäänsä Teatterikorkeakoulun torilla ja miettineeni: tähänkö tiivistyy Turkan käsittely Teatterikorkeakoulussa vuonna 2011?

Kuusi vuotta myöhemmin vuonna 2017 oli kiinnostavaa todeta, että Turkka-aiheista kurssia ei ollut edelleenkään järjestämässä ohjaajantyön eikä näyttelijäntyön koulutusohjelma vaan juuri dramaturgian koulutusohjelma – se, jolla näistä kolmesta on historiallisesti kaikkein vähiten traumaattista kosketusta Jouko Turkkaan. Mitään Turkka-aiheista perusopetukseen kuuluvaa kurssia ei ohjaajantyön eikä näyttelijäntyön koulutusohjelman puolesta ole järjestetty kertaakaan sitten Turkan ajan. Ei vielääkään. Odotimme siis sitä suuremmalla mielenkiinnolla, millaisia tunnelmia tällä kurssilla on aistittavissa.

Kiimaiset poliisit

Joskus olen suunnitellut kirjaa, joka päättyisi oikeaan itsemurhaani. – – Vetäisin mahani auki ja pistäisin suoleni Kaupunginteatterin ovenkahvaan ja lähtisin kävelemään yleisön sekaan. – – Voisihan sitä tietenkin kuolla videolle ja se olisi sitten kasettien kasetti.

– Jouko Turkka: *Aiheita*, Otava 1992

Tulemme Julian kanssa Turkan dramaturgia -kurssin ensimmäisen päivän iltapäivään mukaan. Kaikkien kuullen opettajat kertovat jälleen, että täällä ei ole tarkoitus keskittyä Turkan henkilöön. Katselen ympärilläni luokassa, hiljaisia nuoria opiskelijoita, erityisesti naisoletettuja, ja mietin, mitä he tästä kiellosta ajattelevat. Kukaan ei kommentoi.

Iltapäivän ensimmäisenä tehtävänä katsomme yhdessä Turkan vuonna 1993 Ylelle käsikirjoittamaa ja ohjaamaa tv-sarjaa *Kiimaiset poliisit*. Samalla kun toinen opettaja säätää tekniikkaa, toinen opettaja kertoilee DVD-kotelo käsissään kiinnostavia anekdootteja sarjan ympäriltä. Hän kiinnittää huomionsi Turkan sarjalle laatimaan alaotsikkoon: ”Kotimainen poliisisarja rangaistukseksi Suomen kansalle vierasmaalaisten poliisisarjojen palvonnasta.”

Samassa yhteydessä opettajat naureskelevat huhulle, jonka mukaan tv-sarjassa näyttelevä Merja Larivaara olisi yrittänyt estää DVD:n julkaisun. He vaikuttavat helpottuneilta siitä, ettei Larivaaran lopulta onnistunut pilata meidän *Kiimaiset poliisit* -hetkeämme. Itseäni tietä, että Larivaara ei haluaisi meidänkään nyt katsovan sarjaa, vaivaannuttaa ja ahdistaa. Toisaalta olen utelias näkemään, mitä kulttisuosiota nauttiva sarja pitää sisällään.

Istun tuolilla luokan perällä. Toinen opettajista makoilee vatsallaan tyynyillä edessäni lattialla ja heiluttelee jalkojaan. Hän vaikuttaa pitävän sarjaa huvattomana. Pohdin ironian merkitystä, sen moraalista suojaa. Opettajien ja opiskelijoiden kehonkielestä ja äänensävyistä päättelen, ettei kukaan täällä ainakaan avoimesti ihaile Turkkaa. Päinvastoin, Turkka on täällä se sama *persona non grata*, jona häntä teatteripiireissä ja varsinkin Teatterikorkeakoulussa muutenkin pidetään.

Samalla varsinkin opettajia selvästi ilahduttaa puhua Turkasta. Moraalista ristiriitaa tuntuu helpottavan se, että Turkasta voi pitää *ironisesti*. Kyse on etäisestä viihtymisestä, jossa koko turkkalaisuus on makaaberitragedia, joka ajallisen etäisyyden kasvaessa on saanut yhä enemmän koomisia muotoja. Katsoessamme *Kiimaisia poliiseja* teemme jotain perverssiä mutta täysin viatonta, koska emmehän me tähän mitenkään liity. Kaiken lisäksi emme aio puhua siitä sen enempää.

Minulle *Kiimaiset poliisit* on ristiriitaista katsottavaa. Osa minusta ajattelee, että sarja on nerokas ja huvaton. Poliisit, jotka yleensä kuvataan sarjoissa karismaattisina ja

emotionaalisesti estyneinä, ovat Turkan luomuksessa itkeviä, säälettäviä, kuolaavia luusereita, jonkinlaisessa ruumiillisen groteskissa *käymistilassa*. Tämä kammottava hajoamisen kuvaus ei ole psykologinen, vaan pikemminkin metafyyminen. Se välittyy kuvakerronnassa, joka leikkii surrealismia, komedian ja kauhun keinoilla. Henkilöiden infantiili häpeä pursuaa lähikuvissa heidän meikittömistä kasvoistaan rikkoen ei pelkästään työn, poliisin, valtion ja tv-sarjojen, vaan koko todellisuuden protokollaa. Juuri tätä häpeän metafysiikkaa purkavaa tyyllilajia varten olen keksinyt kokonaan uuden käsitteen: *ruskea komedia*.

Samanaikaisesti kun lillun Turkan nerouden karmivassa, todellisuutta nylkevässä, lamaannuttavassa imussa, tunnen ahdistusta ja epämääräistä syyllisyyttä Merja Larivaaran puolesta, joka *ei halunnut* meidän katsovan häntä. Katsominen muuttuu merkitykselliseksi, kasvot ja silmät. Kuinka ihminen ei kestä katsoa todellisuutta, peittää silmänsä ja toisaalta kykenee riisumaan, *nylkemään* sen katseellaan, nylkemään toiset. Minusta tuntuu kuin Turkka kummittelisi luokkahuoneessa. Kuin hän katsoisi meitä katsomassa *Kiimaisia poliiseja*, riemuissaan, irvistellen, hekotellen.

Poimin pöydällä lojuvan DVD-kotelon ja luen uudelleen alaotsikon: ”rangaistukseksi Suomen kansalle”. Jotta pystyisin todella nauttimaan tästä, minun pitäisi nauttia rangaistuksi tulemisesta. Sillä Turkka ei tyydy vain nauramaan ihmisen eksistentiaaliselle kärsimykselle, hän haluaa *meidänkin* kärsivän. Ajattelen, että tässä on jotain sairasta. Tämä ei ole taidetta, kyse on jostakin muusta. Miksi Turkka haluaa rangaista minua?

Kurssin toisena päivänä teatterihistorioitsija Pentti Paavolainen pitää meille luennon Turkan dramaturgian historiallisesta kontekstista. Hänkin väistelee Turkan henkilöä kuin tautia. Hän sanoo: ”...mutta en mene tähän nyt enempää, kun siihen ei ole tarkoitus keskittyä tällä kurssilla.” Tuntuu jotenkin nololta, että vieraillevalle luennoitsijalle on sanottu, että jostain *ei saa* puhua. Lapselliselta.

Turkan TeaKiin jättämästä täystuhosta on kolmekymmentä vuotta, mutta vieläkään siitä ei pystytä puhumaan. Missä on se kurssi, jossa puhutaan *pelkästään* Turkan henkilöstä? ”Ei sanaakaan hänen taiteestaan!”. Kurssia vetävien opettajien äänenpainoista tulee vaikutelma kuin Turkan henkilöstä ja kaikesta siitä moraalisesta painolastista, johon tuolla henkilöllä viitataan, puhuttaisiin joka puolella. Aivan kuin se olisi aivan loppuun kulunut puheenaihe, josta välillä on otettava taukoa. Todellisuudessa TeaKissa kukaan ei koskaan puhu Jouko Turkasta.

Kukaan ei puhu siitä, kuinka Turkka tuhosi tämän koulun ja sen sosiaalisen yhteisön. Siitä, kuinka hän jätti jälkeensä tuskalliset, pelolta haisevat rauniot, kärsiviä ihmisiä ja katkeria konflikteja, joita ei koskaan soviteltu. Hän tuhosi kokonaisen instituution, ehkä kokonaisen sukupolven ja jätti ne mätänemään tulevien sukupolvien käsiin.

Ehkä tämä puheenaihe on liian raskas koskaan puhuttavaksi. Liian kulunut jo lähtökuopissaan. Niin kevyenä kuin tämä kurssi halusikin itsensä pitää, minulle se henki sitäkin vahvemmin samaa raskautta, jota kaikki TeaKissa kaikin keinoin välttävät. Raskaus ilmenee siinä hiljaisuudessa, jota ei saa rikkoa, ”ei tällä kertaa”. Niissä syytöksissä, joita ei saa lausua, ”ei tällä kurssilla”, niissä tunteissa, joita ei ole tarkoitus käsitellä, ”ei nyt”.

Kurssin kolmantena päivänä on tarkoitus järjestää feministinen luento aiheesta ”Sukupuoli Turkan estetiikassa”. Käy ilmi, että luentoa ei ole saatu järjestymään, koska opettajilla oli vaikeuksia löytää henkilöä, joka olisi riittävän perehtynyt *sekä* Turkkaan *että* feministiseen teoriaan. Feministinen näkökulma jää käsittelemättä.

Aiheita

Itse asiassa koko väkivaltaisuuteni on yritystä pärjätä panemisessa nuorelle naiselle.

Kiusaamalla tyttöjä ja tappelemalla nuorten miesten kanssa pidän perivihollisuuden

mielessä. Minä elän jo tappiota ja epätoivo antaa voimia.

– Jouko Turkka: *Selvitys oikeuskanslerille*, Otava 1984

Turkan dramaturgia -kurssin lopussa järjestettävän paneelin aiheena on Turkan *Aiheita*-kirja. Yritän kuluvan viikon aikana saada sen luetuksi. Olemme molemmat Julian kanssa tutkimusprosessissamme siihen asti vältelleet Turkan omaa tuotantoa, koska se on tuntunut ylivoimaisen raskaalta. Olemme vasta alkaneet poistaa turkkalaisuudesta perittyä myrkyä sisältämme, puhumalla ja kirjoittamalla siitä, lukemalla Turkka-kriittistä kirjallisuutta. Olemme vasta ymmärtäneet, kuinka voimakkaasti turkkalaisuus vielä pesiikin meissä ja koko alallamme. Olemme yrittäneet lähestyä Turkkaa hiipimällä ja kiertäen. Nyt olemme järjestäneet itsemme tilanteeseen, jossa meidän on kohdattava Turkka suoraan.

Olen varannut ohuen kirjan lukemiseen yhden päivän. Sen lukemiseen kuluu lopulta kolme päivää. Jo ensimmäisen 20 sivun jälkeen tunnen niin suurta vastenmielisyyttä, että joudun hoitamaan mielenterveyttäni loppuillan poikaystäväni kainalossa. Toisena päivänä yritän uudelleen. Ongelma ei sinänsä ole Turkan kirjassa riemukkaasti viljelemä väkivalta. Ongelma ei ole, ettenkö voisi samastua Turkan maailmaan. Näin sanoessani kuvittelen päässäni syytökset ja ennakkoluulot siitä, kuinka olisin liian nuori ja kirkasotsainen ymmärtääkseni turkkalaista pimeyttä. Ehkä olen kuin Lilli Suomalainen, hyväosainen nirppanokka, joka ei kestä ”elämän todellisuutta”? Tunnen ennakkoluulojen keriytyvän ympärilläni kuin vaimentavan peiton.

Kärsin eniten siitä, että näen oman osallisuuteni, näen suuren samastumisen mahdollisuuden, näen minun ja Turkan maailman yhteneväisyydet. Ja kuitenkin jostain syystä juuri *samastuminen* tuntuu mahdottomalta. Ikään kuin Turkka ei haluaisi minua teokseensa. Ikään kuin hän pitäisi minua *väkivaltaisesti* teoksen ulkopuolella, työntäisi minua ulos kaikin voimin. Silti hän haluaa minun *katsovan* sitä, todistavan kuin murhaa,

johon en voi puuttua. Haluaisin lopettaa kirjan lukemisen, mutta kurssin tehtävänanto pakottaa minut jatkamaan. Tuntuu kuin suostuisin Turkan vangiksi.

Antautumalla kirjalle annan periksi Turkalle: hän sitoo minut kiinni, avaa suuni väkisin ja kaataa kaiken tämän raakuuden sisääni. Yritän huutaa: ”Minä ymmärrän, anna minun osallistua!”, mutta hän vaientaa minut ja jatkaa oksentamistaan sisääni. Alan ymmärtää, että ehkä porttikieltoni teoksen sisään liittyy sukupuoleeni. Kirjoitan päiväkirjaani:

Näissä tarinoissa nainen ja naisellinen on vankina, miehessä kiinni, neljässä roolissaan: äidin, vaimon, seksin ja statistin. Katsoja on aina tyhmä ämmä, ei koskaan viisas, älykäs katse, ei rauhoittava. Nainen ei ole näissä tarinoissa ihminen vaan miehen peili tai vastus, materiaali, jota vasten hän voi rakentaa itseään. Äiti edustaa hoivaa, joka aina pettää, on heikko ja toisaalta voimassaan pelottava, vaimo on vaatimukset ja äidin korvike, nainen on ’vittu’, himon kohde, esine. Jos nainen jossain muussa roolissa vielä voi olla, on hän typerä ämmä jossain tien poskessa, kuin likaa, jolla on silmät ja suu. Rasite.

Ruusun *Turkka kuolee* -työpäiväkirja 24.4.2017.

En voi kuitenkaan irrottaa naiseuttani omasta lukijuudestani. Eihän ruumiillisuudestaan kuuluisaa Turkkaa voi lukea ruumiittomastikaan. Voisinko eristää naiseuden *ruumiistani*? Ehkä voisinkin. Olenhan oppinut tässä maailmassa tekemään juuri niin. Mutta en halua jakaa itseäni *kahdeksi*. Se tuntuu väkivaltaiselta. Jos yksi puoli minusta ei mahdu tähän teokseen, en voi mennä sen sisään puolikkaana. Mitä arvokasta voisin tuoda kokemuksestani puolikkaana lukijana? Mitä totta? Minun on kuitenkin edelleen tehtävä tästä kirjasta jotain havaintoja. Ja minä haluan tehdä!

Ainoa vaihtoehto on lukea sitä yläpuolelta, kauempaa. Se sulkee pois jotakin – mikä surettaa minua – mutta toisaalta se avaa toisenlaisia mahdollisuuksia. Mitä pidemmälle kirjaa luen, sitä vähemmän ymmärrän enää sitä, mitä minun kuuluisi ymmärtää. Mutta ulkopuolisuuteni kautta koen tavoittavani jotain olennaisempaa. Katson kantta uudestaan ja uudestaan: *Aiheita*? Kenelle? Mitä varten? Ikään kuin Turkka olisi koostanut jonkin

yleisopuksen käyttökelpoisista aiheista, vaikka on päivän selvää, että saamme kurkistaa juuri ja ainoastaan Turkan psyyken syövereihin. Se toistaa samaa surkeaa kehäänsä ja samoja tragedioita eri variaatioin.

Jatkan lukemista. Turkka kirjoittaa omasta tekopyhydestään: ”Lausua jotakin humaania puliukon yli astuessaan.” Juuri tällaisia kuvia Turkka rakastaa: asetelmia, jotka paljastavat ihmisen sokeuden omalle alhaisuudelleen. Saman kuvan näen edessäni tässä teoksessa, vain maalaamattomana. Turkka peräänkuuluttaa taiteen tyhjentyntä tehtävää:

Kenelle taide antaisi tänään voimaa kestää kidutusta? Sellaisia kuvia, joista mieli jaksaa pitää kiinni kuten aikanaan rististä ja joskus sirpistä ja vasarasta, ja kestää. Entä taiteen mahdollisuudet pärjätä ruualle ja ryypäämiselle. Hahmottaako taide ihmisen nautintoja, niin että hän voisi hyvällä omallatunnolla nauttia ja elää niitä mielessään uudelleen silloin kun niitä ei enää ole.

Jouko Turkka: *Aiheita*, Otava 1982.

Hän puhuu kuin tämä kirja olisi puliukoille suunnattu: tässä teillekin luettavaa! Mutta jos Turkka yrittää kirjallaan tarjota jotain johon tarttua, kuvia, jotka olisivat todellisia, minä en löydä mitään tapaa tarttua näihin kuviin. Ne huutavat: ”Älä koske tyhmä ämmä!”

Aiheita-teoksessa seikkailee monia fiktiivisiä henkilöitä, tai arkkityyppejä, jotka usein esitellään kirjailijan omalla suhteella kulloiseenkin aiheeseen, on se sitten uimahallit, vanhan miehen unelmat tai kirjailijan elämä.

Olen minäkin siis yrittänyt kirjoittaa. Mutta salanimen keksimiseen se on yleensä pysähtynyt. – – Sukupuolenvaihdos ilmoittaisi etten ole tosissani, ainakaan vielä. Tai lähempää omaa nimeä: Jaakko Torakka...”

Jouko Turkka: *Aiheita*, Otava 1982.

Kirjan varsinainen päähenkilö onkin minäkertoja Jouko Turkka. Tai niin kirjailija ainakin antaa ymmärtää. Monet tunnistettavat esimerkit teatteriohjaajan elämästä viittaavat siihen, että Turkka kirjoittaa suoraan omasta elämästään. Minäkertoja ei kuitenkaan ole yhtä kuin *kirjailija* Jouko Turkka. Vaikka Turkka vaikuttaa puhuvan itsestään, me emme voi olettaa, että hän puhuu totta tai minäkertojan suulla esitetyt näkemykset olisivat yksi yhteen *kirjailija* Jouko Turkan näkemyksiä. Tämä on autofiktiivisen kirjallisuuden ominaisuus. Tieteen termipankki -sivustolla huomautetaankin kuinka autofiktio voi suojella kirjailijaa.

Autofiktio mahdollistaa vaikeidenkin asioiden käsittelyn, ja kirjailijan jättäytyminen tällä tavoin kahden tekstilajin väliin voi toimia puolustuskeinona lukijoiden mahdollisia kirjailijaan kohdistuvia tuomioita vastaan.

tieteentermipankki.fi/wiki.

Autofiktiossa minäkertoja on eräänlainen nukke, johon heijastuu kirjailijan autenttinen identiteetti, elämä ja siitä tiedetyt asiat. Tempun ansiosta kirjailijan ei tarvitse synnyttää tyhjästä kokonaan fiktiivistä minäkertojahahmoa, vaan se täydentyy lukijan mielessä *kirjailijan* todellisilla ominaisuuksilla. Vastaavasti lukiessaan minäkertojan ajatuksia lukija täydentää käsityksiään kirjailijasta. Autofiktiivinen kirjailija kuljettaa siis tavallaan kahta toisiinsa lomittuvaa ja toisiaan ruokkivaa rinnakkaista tarinaa: minäkertojan tarinaa sekä tarinaa itsestään todellisena henkilönä ja kirjailijana.

Turkan *Aiheita*-teoksessa minäkertojan takana tuntuu kummittelevan *kaksi* kirjailijaa. Ikään kuin Turkka ei olisi osannut päättää, millaisen heijastuman itsestään hän haluaa teokseensa luoda. Toisaalta minäkertojan takaa aistii nöyrän ja surkean ”kirjailijan”, joka jakaa vaatimattomia havaintojaan elämästä – tämä on se kirjailija, joka samastuu puliukkoihin, joka haluaa auttaa kidutettuja ja puhuttelee lukijaa lämpimän tasavertaisesti. Toisen kirjailijan ääni vyöryy esiin itse *aiheissa* – väkivaltaisissa tarinoissa, joita kirjailija lataa lukijan syliin uuvuttavalla pulssilla ja lähes julmaan tyyliin.

Aseman vessassa ei ole kuin joku akka letkuineen siivoamassa, mutta kyllä sen silmät leviävät, kun hän vetää valokuvat ja kikkelinpäät esiin.

Jouko Turkka: *Aiheita*, Otava 1982.

Saman kirjailijan ääneksi luen minäkertojan tunnustuksissa esiintyvät itsesäälin ja katkeruuden vivahteet.

Panen nämä aiheeni tähän mahdollisimman yksinkertaisesti, näyttääkseni että jotain minäkin olen yrittänyt. – – Nyt olen näistä täysin vapaa, minun ei tarvitse koskaan enää kirjoittaa mitään. Ei jää sitä epämääräistä kaipausta että joku sitten lukisi ne jälkeenjääneistä papereista.

Jouko Turkka: *Aiheita*, Otava 1982.

Molemmat minäkertojat voisivat olla rakastettavia, mutta raskaaksi lukukokemuksen tekee se, että koska kirjailija ei käsittele niiden välistä ristiriitaa mitenkään, *kirjailija* välittyy kaksikasvoisena, siis epärehellisenä. Kirjailijan kahdet kasvot luovat kaksi eri lukijasuhdetta: lämpimän, vilpittömän ja tasavertaisen. Ja toisen, joka onkin vihamielinen, ilkeä, ylimielinen. Jälkimmäisen havaitsen ensisijaisesti kehossani – se muodostaa ruumiiseeni *toisen teoksen*, kirjailijan tiedostamattoman teoksen.

Kokonaisuudesta syntyy *sadistinen* lukijasuhde. Teos rankaisee lukijaa, se kutsuu sormet pulpetille karkkipussin äärelle ja iskee niitä sitten karttakepillä. Se voisi olla hauskaakin kerran tai pari – hauska valinta – jos se *olisi valinta*. Ellei sitten juuri hämmennys, epätietoisuus ja kirjailijan oikkujen armoilla olemisen tuska ole *valinta*? Niin tai näin, kuten Turkka kirjassaan itsekin toteaa: ”...jotenkin tarinat aina ihmiseen vaikuttavat.”

Luettuani tarinan pojasta, joka yrittää opettaa äitiään lyömään, tuntuu hetken siltä kuin epätoivoinen kirjailija paljastaisi kaiken, todellisen itsensä. Äiti ja poika ajavat yhdessä

karkuun väkivaltaista isäänsä, joka on juuri vapautunut vankilasta. Tarinan pieni poika yrittää opettaa äitiään lyömään, jotta tämä pystyisi puolustamaan itseään ja poikaansa. Poika vihaa väkivaltaista isäänsä, haluaa voittaa tämän, mutta ehkä vielä enemmän hän vihaa heikkoa äitiään, joka ei osaa tai uskalla puolustaa omaa lastaan.

Onko tämä poika kirjailijan todellinen heijastuma, infantiili motiivi? Yrittääkö minäkertojakin pienen pojan lailla ratkaista epätoivoista kolmiodraamaa kahden riitelevän kirjailijan eli vanhempiensa välissä? Toisella olkapäällä huutaa yksi kirjailija, toisella toinen. Eikä poika osaa päättää, onko hän heikoin kaikista, se joka ei ole vastuussa mistään, vai se, joka onkin katkerasti vastuussa kaikesta. Tämähkö takia Turkka rankaisee naispuolista lukijaansa?

Loputtomasta naisen sylin kaipuusta huolimatta hän kokee naiset petollisiksi ja typeriksi. Hän vihaa naisen esineenkaltaisuutta, hän vihaa naisen alistuvaa "luonnetta". Tappamalla naista yhtä uudestaan hän rankaisee heikkoudesta, koska oikeastaan *toivoisi* ja *tarvitsisi*, että olisi toisin.

Kuulen mielessäni kaikki vastaänet, jotka väittävät, että joko kuvittelen kaiken *tai* että Turkka tekee tämän tietoisesti. Koska hän on nero. Ja nerot tekevät näppäriä temppuja lukijallaan. Näin voi toki olla. Mutta entä jos Turkka *ei* hallinnut omia motiivejaan? Kuinka tyhmiä me olisimme sitten? Olisimme kuin lapsia, jotka uskovat vanhempansa parhaaseen tietämykseen, vain koska heidän elämänsä riippuu siitä.

Minulle Turkan kaksijakoinen lukijasuhde paljastaa, että Turkan ilmiömäisenä pidetty näkökyky ei ehkä olekaan niin kirkas. Turkka näkee jotakin mutta mitä? Itseensä vai maailmaan? Ja jos hän käyttää itseään peilinä maailmaan, kuinka tahraton tuo peili on? Mikä on niiden tahrojen hinta, joita me luulemme todellisuudeksi?

Hypnoosi

Kaupunki on valtava mannekiini, nainen, jota varten kaikki taistelu ja menestys, se on onnetar, palkintojen jakaja, suuri huora ja jumalatar, se on yhdistelmä kaikista kaupungin naisista, ne kaikki kerättynä valtavaksi vuoreksi lihaa ja kauneutta.

– Jouko Turkka: *Selvitys oikeuskanslerille*, Otava 1984

Turkan dramaturgia -kurssin kolmannen päivän päätteeksi saamme tehtäväksi lukea pienryhmissä Jouko Turkan *Hypnoosi*-näytelmän. Oma ryhmäni saa tehtäväkseen analysoida näytelmän juonen. Merkille pantavaa *Hypnoosi*-näytelmässä on, että päähenkilöt on nimetty aikanaan Turkan kurssille osallistuneiden oppilaiden mukaan.

Näytelmässä seikkailee henkilö nimeltä Antti Virnavirta, joka jahtaa ja yrittää raiskata Satu Silvo -nimistä henkilöä. Satu Silvo ja Antti Virnavirta esittivät itse nimihenkilöitään Helsingin Kaupunginteatterin päänäyttämöllä toteutuneessa kantaesityksessä vuonna 1985. Tämän tyyliseikan yritän sivuuttaa mahdollisimman nopeasti, koska sen käsittely johtaisi väistämättä kurssilla kiellettyyn Turkan henkilöön ja hänen harjoittamansa pedagogiikan etiikkaan, josta myöskään ei ole tarkoitus puhua. Kielto alkaa kuitenkin jo määrittää suhdettani teokseen.

Luen näytelmää kuin söisin ruokaa, jota epäilen pilaantuneeksi. Näytelmä on tyyllilajiltaan absurdi, se noudattaa jonkinlaista unen logiikkaa. Juonen tasolla *Hypnoosi*-näytelmä on yhtä kaikki pitkä raiskausyritys. Tätäkään kirjailijan ratkaisua on vaikea kokea tai analysoida täysivaltaisesti, koska en halua laajentaa ajatteluaani liaksi Turkan henkilöön tai hänen pedagogiikkaansa. Yritän yhtä lailla olla ajattelematta sitä, miltä Satu Silvosta tuntuisi ajatus meistä analysoimasta juonta, joka perustuu fantasialle hänen raiskaamisestaan. Kuittaamme nopeasti tehtävämme vaivaannuttavuuden miesoletettujen ryhmäläisteni kanssa, naureskelemme hetken hermostuneena ja ryhdymme työhön.

Näytelmä alkaa Antti Virnavirran repliikillä:

Mulla on jotenkin selittämättömän paha olo. Vaikka kaikki tässä on täysin järkevää; näyttämö, valot ja yleisö siellä, mulla on semmonen olo ettei tässä oo mitään järkeä. Mulla on täysin tarpeeton olo. Täällä syvällä joku huutaa että mun pitäisi tehdä jotakin, pitäisi yleensä jotakin, mä en käsitä mitä mun pitäisi. Mulla on täysin voimaton olo, täysin voimaton. Mutta jos mä vaikka työntäisin tota autoo tossa.

Jouko Turkka: *Hypnoosi / Lihaa ja rakkautta*, Otava 1987.

Virmavirta alkaa työntää autoa yhdessä valkotakkisen tohtorin kanssa, joka tulee Virmavirran avuksi. Kun he saavat auton liikkeelle, autosta kurkistaa kuski, vihainen työmies, joka toruu auttajia, koska auto oli ollut painona viemäriin kannen päällä, jottei työmiehen vaimo pääsisi sieltä pois. Miehet tulevat avanneeksi jonkinlaisen Pandoran lippaan: viemäristä nousee Satu Silvo, joka lähtee kävelemään katua muina naisina. Virmavirta katselee ihmeissään, kuinka työmies ja tohtori lähtevät autolla Satu Silvon perään.

Toisessa kohtauksessa Virmavirta ilmestyy tuntemattoman naisen ikkunan taakse naama verisenä, ja nainen epäilee Virmavirtaa raiskaajaksi.

Juristina näin heti, että siinä on raiskaaja. Sitä ajetaan takaa. Tuntomerkit ja raapimiset julkaistu jossain, vaikka en satu muistamaan missä, en ole pannut merkille kun niitä on nykyään niin paljon.

Jouko Turkka: *Hypnoosi / Lihaa ja rakkautta*, Otava 1987.

Tapahtumien alkuasetelmassa piirtyy esiin luokka: työmiehen raskaasti vartioimasta paskakaivosta karkaa työväenluokkainen nainen, ja ensimmäisen tuomion Virmavirralle langettaa *juristi*. Hän tunnistaa raiskaajan vain yhdellä vilkaisulla. Seuraavaksi naisen ystävättäret tulevat hätiin. Kun naiset kuulevat ystävänsä vanginneen jääkaappiin raiskaajan, seuraa kaaos.

Naiset tietysti uskovat ja eivät usko: kuka pakenee, kuka tahtoo hyökätä. Kuuntelevat kaappia. Tärisevät sitä ja koettavat esiin elämän merkkejä.

Jouko Turkka: *Hypnoosi / Lihaa ja rakkautta*, Otava 1987.

Lopulta naiset vapauttavat Virmavirran jääkaapista, ettei tämä paleltuisi kuoliaaksi. Naiset elvyttävät Virmavirtaa alastomien ruumiidensa lämmöllä, mutta pelästyvät Virmavirran ensimmäistä elonmerkkiä: ”Se yrittää jotakin!”

Kolmannessa kohtauksessa näytelmän naiset eivät pelkästään spekuloi Virmavirran aiempia rikoksia vaan ennustavat antiikin tragedian kuoron tavoin Virmavirran tulevia tekoja. Kun Satu Silvo saapuu paikalle pukeutuneena kaikkien naisten päällystakkeihin, naiset sanovat:

Hänellä on noin paljon päällä siksi että Virmavirran Antti raiskaa hänet aivan kohta ja vaatteiden riisuminen kestää siten kauemmin. – – Nyt Antti raiskaa hänet!

Jouko Turkka: *Hypnoosi / Lihaa ja rakkautta*, Otava 1987.

Tämän jälkeen Virmavirta tottelee kuoroaan kuin kohtalon omana.

Antti lähtee tahtomattaan Satu Silvon perään; kohta hän jo tahtookin: juoksee ja nainen juoksee ja huutaa apua. Näytelmän naiset tulevat ja näkevät. Pitkien kaarteluiden jälkeen Antti saa naisensa kiinni ja maahan. Repii vaatteita päältä kuin hullu, mutta niitä on liian paljon.

Jouko Turkka: *Hypnoosi / Lihaa ja rakkautta*, Otava 1987.

Virmavirran raiskausyritys päättyy miehen omaan hämmennykseen, kun naiset alkavat vaatia takkejaan takaisin. Kun itkevä Satu Silvo ja muut hätääntyneet naiset juoksevat

pois, Virnavirta jää yksin paikalle ihmettelemään tapahtunutta. Tohtorikin vain nauraa ja poistuu naisten mukana.

Virnavirta siis "ajautuu" raiskaajaksi tahtomattaan. Ikään kuin naiset kollektiivisesti haluaisivat Antti Virnavirrasta raiskaajan, vaikkei kukaan nainen yksilönä sitä haluakaan. Pakkaa sekoittaa se, että Virnavirta ei tunnu itsekään toisaalta tietävän, mitä hän haluaa ja kuka hän on. Kuka siis lopulta on vastuussa Virnavirran raiskausyrityksestä? Kuka tai *mikä* haluaa Virnavirran raiskaavan Satu Silvon? Onko kyse luokasta ja kulttuurista, jossa tarvitaan syntipukki, vaikka se tapahtuisi naisten turvallisuuden kustannuksella?

Tämä motiiviton mysteeri korostaa toisaalta kirjailijan eli *Jouko Turkan* läsnäoloa: hänhän on lopulta se, joka tapahtumia johdattaa, se joka *haluaa* Virnavirran jahtaavan Satu Silvoa. Mutta hänestä ei pidä puhua. Tuntuu yhtäkkiä kuin näytelmän ymmärtämisen kannalta jotain varsin olennaista olisi kielletty. Tämän voimattomuuden tuloksena tuntuu pian kuin Jouko Turkka raiskaisi meitäkin ja me vain käännämme sivua sivun jälkeen, koska emme uskalla sanoa vastaan.

Miksi Virnavirta jahtaa pakkomielteisesti Satu Silvoa, naista, joka karkasi viemäristä? Tätä samaa yrittänevät selvittää kaikki näytelmän henkilöt, eikä vähiten tohtori, joka kulkee Virnavirran rinnalla ja yrittää auttaa Virnavirtaa ratkaisemaan selittämättömän pahoinvointinsa. Jotta lukijakin voisi ymmärtää tohtorin tavoin Virnavirran pahoinvointia, tulisi tietysti ensin ymmärtää kuka on "Satu Silvo"? Miksi Satu Silvo ylipäätään on haluttu vangita viemäriin? Ja miksi on niin tärkeää saada hänet sinne takaisin? Vangita hänet?

Jos ajattelee hetken sitä, mitä ei saa ajatella, eli Jouko Turkkaa ja hänen suhdetta opiskelijoihinsa, tulee äkkiä selvemmäksi, mitä Silvo edustaa. Onhan taltioitu kirjojen kansiin asti kuinka Turkka ihaili nuorta Satu Silvoa. Silvo on kauniin ja halutun naisen perikuva. Ja koska Turkka rakastaa ylhäisen ja alhaisen kohtaamista, myös *Hypnoosissa*, jossa hetero-oletetut miehet jahtaavat samaa naista, varsinainen rakkaustarina syntyy Satu Silvon ja puliukon välille, jota Antti Virnavirta saapuu järkyttyneenä todistamaan.

Niin Antti tanssii pois ja saapuu törkyisen murjun pihamaalle. Siellä on sanomalehti- ja lumppukasa, jossa piimäpurkki kourassa istuu aterioimassa kuvottava pultsarimme, mutta ei yksin: vieressä makaa rakastunut Satu Silvo. – – ”Älä rakas syö sitä homeista! Syö tätä rakas.”

Jouko Turkka: *Hypnoosi / Lihaa ja rakkautta*, Otava 1987.

Jälleen ajattelen kirjailija Jouko Turkkaa. Miksi Turkka rakastaa puliukkoja? Mikä on tuo köyhyys, johon Turkka on niin mielistynyt? Onko se työväenluokkaisuutta? Kasvoihan Turkka nuoruutensa työläiskaupungissa, Tampereella. Vai symboloivatko puliukot sisäistä luokkaa – arvottomuuden kokemusta ja häpeää? Onko se osa Turkan omaa identiteettiä? Koulukiusattu hienhajuinen kylähullu, joka ei pärjää naisten kanssa. Vaikka olihan hänellä rehtorin virka, palkka ja neron asema kulttuurieliitissä. Mikä Turkkaa köyhdyttää?

On arvottomuuden lähde mikä hyvänsä, Turkan tuotannossa sen kokeminen kilpistyy usein suhteessa kauniiseen naiseen. *Hypnoosissakin* tulee esiin Turkan suorastaan pakonomainen suhde sukupuoleen. Se riivaa häntä. Miehenä suoriutumisen paine ja epätoivo, naisenkaipuu ja toisaalta pelko. Miesten ja naisten mahdoton yhteiselo ja kärsimys. Kumpuaako kärsimys koetusta epätasa-arvosta: onko Turkan maailmassa mies aina roskaa naisen rinnalla? Onko nainen miehelle aina häpeän lähde?

Myös *Hypnoosissa* suhde Satu Silvoon on ambivalentti: kun yhdessä hetkessä ainoa tapa palauttaa järjestys on jonkun ehdotus tappaa Silvo, toisessa hetkessä Virmavirtaa jo yllytetään panemaan Silvon kuollutta ruumista. Se jokin mystinen kohtalon voima, joka henkilöitä liikuttaa, ei siis osaa millään päättää tulisiko Silvo tuhota vai säilyttää. Jos hänet tapetaan, tulee häneen silti väkivaltaisesti yhtyä – ikään kuin häpeän tappaman, kasvottoman kaipuun osoituksena.

Mä arvaan että sä haet yhtä naista. Tapa se, saat panna ruumista jos tapat sen! Mä vannon väärän valan sun puolesta!

Jouko Turkka: *Hypnoosi / Lihaa ja rakkautta*, Otava 1987.

Hypnoosi ei silti ole kierollakaan mittapuulla rakkausnäytelmä. Eikä se lopulta ole ensisijaisesti yhteiskunnallinenkaan, sillä sen uloin kehä on alkurepliikin mukaisesti psykologinen. Kaikki tapahtuu *Virmavirran* mielessä. Se on kuin valveuni psykoanalyytikon vastaanotolla: käsillä oleva ongelma ei ole suhde *toisiin ihmisiin* vaan suhde itseen. Näytelmän väkivalta ei ole realistinen tapahtumien sarja *Virmavirran* elämästä vaan fantasioiden ja pelkojen ja assosiaatioiden purkaus. *Hypnoosi* käsittelee pelkojen kohtaamista ja kysymystä siitä, voiko pelkonsa voittaa tulemalla siksi, mitä pelkää.

Potilaat luettelevat mitä Tohtori on tehnyt heidän hyväkseen: ”Mä pelkäsin aina sadisteja, kunnes Tohtori rohkaisi mua sadismiin!” Antti on skeptinen ja vastustaa tohtoria edelleen.

Jouko Turkka: *Hypnoosi / Lihaa ja rakkautta*, Otava 1987.

Keskeistä *Virmavirran* psyydessä tuntuu olevan hajonneisuuden kokemus, erillisyyys ja vieraus omista sisäisistä puolista ja osista. Hypnoosissa *Virmavirta* avaa paketin, josta hän löytää työmiehen pään.

Pää puhuu: ”Kun mä olin Tallinnassa rakentamassa, mä hullu rakastuin häneen ja enkö mä hullu menny naimisiin hänen kanssaan – – Mä en tiedä olenko mä murhattu kun mä voin puhua, mutta kappaleina olen ainakin!”

Jouko Turkka: *Hypnoosi / Lihaa ja rakkautta*, Otava 1987.

Omien osiensa kokoamisen uhkana vaikuttaa kuitenkin olevan *symbioosin* pelko. Pelko itsensä kadottamisesta toisiin. Satu Silvon henkilöön suuntautuva joukkohysteria tekee

selväksi, että *Hypnoosissa* pelko suuntautuu ennen kaikkea naiseen ja naiselliseen.

Yhdessä vaiheessa näytelmää *Virmavirta* joutuu näytelmän naisten *kutomisen* uhriksi.

...he alkavat naisten tavoin sovittaa ja mallata villalankaa Anttia vasten kuin suunnittelisivat hänelle villavaatteita ja asusteita. – – Lämpimästi puhellen he kietovat Antti Virmavirran pikkuhiljaa villalankaan kuin köysiin. Antti rimpuilee vähän mutta ei pysty kapaloissaan vastarintaan. – – Ja naiset kuohitsevat Antti Virmavirran. Sitten naiset katsovat häntä lämmöllä, nauravat ja vetäytyvät kauemmas katsomaan mitä miehestä nyt tulee.

Jouko Turkka: *Hypnoosi / Lihaa ja rakkautta*, Otava 1987.

Virmavirran suuri sisäinen ristiriita on siinä, että alussa kun kaunis nainen on suljettuna ja vangittuna viemäriin, alitajuntaan ja häpeään, mies kärsii selittämättömästä tarpeettomuuden ja voimattomuuden tunteesta. Hänellä ei ole yhteyttä itseensä. Mutta kun nainen sitten karkaa vapauteen, se tuottaa sietämätöntä ahdistusta miehelle. Hän pelkää naisen puolesta, juoksee tämän perässä kuin päättömänä, on tästä riippuvainen, epäitsenäinen viettiensä vanki. Ja kun mies yrittää antautua pelolleen, naisellisuudelle, hän kokee kadottavansa itsensä kokonaan. Selvänäkijä julistaa:

”Virmavirta! Tällä sopimuksella Suomi liitetään ikuisiksi ajoiksi Neuvostoliittoon.

Ensimmäisenä sen tulee allekirjoittamaan Virmavirta.” Ojentaa kynää. ”Eikö tästä saisi mitenkään lykkäystä?”

Jouko Turkka: *Hypnoosi / Lihaa ja rakkautta*, Otava 1987.

Jälleen psykologinen johtaa myös yhteiskunnalliseen: millaisia kolossaalisia, globaaleja muodostelmia me rakennammekaan yksilöllisten pelkojen päälle? Myös raiskaamisen vaade, joka jostakin kaikuu, näyttäytyy kuin kulttuurisena ratkaisuehdotuksena miehen henkilökohtaiseen ongelmaan. Vaikka Virmavirta ei löydä itsestään raiskaajaa, näytelmän auttavat äänet kannustavat häntä väkivaltaan, koska sen vaihtoehdoksi *tulkitaan*

alistuminen. Tunkeutumalla naiseen väkivalloin, mies alistaa naisen ja turvaa oman yksilöllisyytensä, kuitenkin menettämättä naista. Raiskaamalla mies sekä tuhoaa että säilyttää. Näin psykologinen ja yhteiskunnallinen löytävät sovun.

Virmavirta huutaa:

Vittu mä en itsekään käsitä kuka mun suullani puhuu! Kuka mun suullani puhuu!

Jouko Turkka: *Hypnoosi / Lihaa ja rakkautta*, Otava 1987.

Näytelmän loppupuolella Virmavirta kuitenkin tunnustaa aggressiiviset impulssit omikseen. Virmavirta saapuu Satu Silvon kanssa ja on hyvin rauhallinen.

Nyt minä tunnustan itselleni että tahdon hakata ja tappaa sinut siksi että olet niin saatanan kaunis! Liian kaunis tähän rumaan maailmaan!

Jouko Turkka: *Hypnoosi / Lihaa ja rakkautta*, Otava 1987.

Virmavirran loppulause todistaa, että naisen alistamisessa ei ole kyse ensisijaisesti tuhoamisesta vaan epätoivoisesta yrityksestä säilyttää jotakin, jonka ilmaiseminen *vapaasti* koetaan kulttuurisesti mahdottomana.

Hypnoosia voi mielekkäästi lukea Turkan ihaileman psykoanalyytikon C. G. Jungin individuaatioteorian läpi. Jungin mukaan ihmisellä on alitajuinen pyrkimys kasvaa kokonaiseksi *Itseksi*. Itseys on eri asia kuin minuus, joka on vain rajallinen osa koko Itseä. Jungin mukaan elämän mittainen *Itsekseen tulemisen prosessi* onkin juuri minuudesta karkotettujen – joko kulttuurisista tai henkilökohtaisista syistä – puolien sisäistämistä takaisin Itseen. Yksilön tärkein työ liittyy oman *varjon* kohtaamiseen, sen osan Itseä, jota me torjumme ja halveksomme kaikkein eniten. Osa jungilaista ”varjotyötä” on tutustuminen omaan sisäiseen naiseen *animaan* tai mieheen *animukseen*, varsinkin silloin kuin ne ilmenevät negatiivisina.

Hypnoosi-näytelmän Satu Silvoa voikin lukea *Virmavirran* hahmon torjuttuna sisäisenä animana, joka yrittää vapautua vapauttaakseen miehen sisäisen elämän sitä rajoittavista kahleista. Jungin mukaan minuuden torjuttuihin osiin ei kuitenkaan voi yhtyä tulematta tietoisiksi siitä, että kyse on *sisäisestä* pyrkimyksestä kasvaa. Niin kauan kun ihminen heijastaa oman sisäisen torjuntansa ulkopuolelleen, hän vihaa ja vastustaa itse luomiaan heijastumia. Niin kauan kuin mies ei ymmärrä oman sisäisen naisellisuutensa olevan uhattuna, hän uhkaa ja torjuu *todellisia* naisia. Ymmärtäessään, että kyse on sisäisestä kamppailusta, oman feminiinisyyden hyväksymisestä, hän pystyy vapautumaan väkivaltaisista yllykkeistään naisia kohtaan. Samalla sopu sisäisen naisen kanssa voi vapauttaa miehen yleisestä tarpeettomuuden ja voimattomuuden tunteesta.

Turkka itse kirjoittaa *Hypnoosi*-näytelmänsä esipuheessa:

Hypnoosin kirjoitin harrastuksesta käsittämättömään. – – Harjoittelin näkyjen näkemistä. –
– Kaari on selittämättömästä sosiaaliseen, yliluonnollisesta poliittiseen. Yrityksen koko kunnianhimo oli tiedostamattoman politisoiminen.

Jouko Turkka: *Hypnoosi / Lihaa ja rakkautta*, Otava 1987.

Vaikka arvostan Turkan pyrkimyksiä, tunnen näytelmää lukiessa lopulta samanlaista ristiriitaisuutta kuin *Aiheita*-romaanin kohdalla. Samalla kun näytelmä kuvaa väkivaltaa, se toisintaa sitä mitä kummallisimmalla tavalla. Miksi Turkka on nimennyt henkilönsä omien suosikkiopiskelijoidensa mukaan? Mitä Turkka haluaa tällä ratkaisulla sanoa? Tulisiko tähän suhtautua neutraalisti? Vai haluaako Turkka minun kauhistelevan sitä, että hänen näytelmässään yritetään raiskata hänen nuorta oppilastaan? En luota Turkkaan.

Se, että Turkka ajaa lukijansa ja katsojansa tällaiseen epävarmuuteen ja epämukavuuteen, herättää minussa epäilyn, ettei hän ole halukas muuttamaan onnetonta maailmaansa. Ettei hän halua ”parantaa” päähenkilöään, *Virmavirtaa*. Jos hän haluaa

politisoida tiedostamattoman, mikä on se poliittinen muutos, jota hän ehdottaa? Miksi hän ei itse toteuta sitä?

Poissaolon väkivalta

Istun vessanpöntön kannella ja vedän vettä. Siellä pärskii ja parkuu rakkaani kissa. Se rääkyy ja yskii kuolemanhätänsä putkia pitkin niin että se varmasti kuuluu läpi koko talon.

– – Vedän taas. Muuta ei kissasta kuulu kuin kauhea molskahtelu ja kuinka se raapii posliinia mutta ei saa otetta. – – Eläinräkkääjäkö minä olen? Sekö on suhteeni naiseen. –

– Tahdon vaihtaa osiasi kanssasi kissa. Minä tulen sinne pönttöön. Minähän olen siellä.

– Jouko Turkka: *Selvitys oikeuskanslerille*, Otava 1984

Palaan pohtimaan Turkan naisvihaa. Se ei loukkaa minua niinkään hänen teostensa sisällöissä, niissä lukuisissa kohtauksissa, joissa naisia pahoinpidellään, vaan juuri *kirjailijan* väkivallassa. Siinä, joka toteutuu *muodon* tasolla ja lukijasuhteessa. Teoksen aivot saattavat sanoa yhtä, mutta sen ruumis *vihaa*. Turkka ei luo naisvihaisille sisällöille muodollisia vastavoimia, joiden avulla teos voisi todella purkaa tätä aihetta. Päinvastoin, hän *antaa* sen vallata myös teoksen muodon ja kerronnan. *Hypnoosilla* on raiskausyrityksen muoto ja Turkan omin sanoin, ”jotenkin se ihmiseen vaikuttaa”.

Turkan teosten muodollinen väkivalta tekee naisesta sivullisen ja poissaolevan, melkein *kuolleen*. Ja toki on totta, ettei Turkka sitä ole keksinyt – tämä on kulttuurista, jotain jossa Turkka itse on kasvanut. Tämä naisen kammottava poissaolo on meille kulttuurisesti niin normaalia, että tavallinen lukija hyväksyy sen yhä nopeasti eikä edes kiinnitä siihen huomiota. Me emme lue poissaoloa aktiivisena *poissulkemisena*, vaan luonnollisena: nainen on *epäolennainen*. Me olemme pyyhkineet naista pois niin pitkään,

ettei se tunnu enää väkivallalta. Päinvastoin, vaatimus ”lisätä” nainen kuvaan tuntuu vaivalloiselta ja väkinäiseltä. Niin myös sukupuolen näkeminen ei-binäärisenä, moniulotteisena, vaihtelevana. Tosiasiassa se inhottaa meitä, koska se luo mielikuvan *sekoittumisesta* – mihin? Omaan *Itseemme*.

Turkankaan naisviha ei ole välinpitämättömyyttä, vaan sitä että nainen on aina *liian läsnä*. Siksi hänet pitää aktiivisesti ja väkivaltaisesti pitää poissa. Silloinkin kun Turkka kuvaa naista läheisesti, hän saattaa lukijan tai katsojan naisesta kauas, kuten *Kiimaisissa poliiseissa, Aiheissa, Selvityksessä Oikeuskanslerille ja Häpeässä*. Epäinhimillistävä suurennuslasi synnyttää myös lukijassa inhon, vieraantumisen ja myötätunnottomuuden kokemuksen. Poissaolosta tulee katsomisen ominaisuus, suodatin. Naispuolista tai naisellista lukijaa Turkka kohtelee yhtä huonosti. Hän on valmis kirjoittamaan naisesta, mutta ei naiselle. Eikä koskaan naisen kanssa.

Kuinka raskas tämän kamppailun on oltava? Vaihtoehtoina on joko olla kuin *Hypnoosin* alkukohtauksen mies, jonka kaikki aika menee autossa istumiseen naisen vankilan päällä, tai kuin *Virmavirta*, jonka täytyy juosta Silvon perässä löytääkseen elämälleen merkitys. On melkein hämmästyttävää, kuinka Turkka, joka on niin kiinnostunut marginaaleista, sukupuolesta ja naisista, ei tunnu näkevän teostensa naisvihan muotoa. Naisviha on kuin ylittämätön turtumuksen pato, jota vasten kaikki tapahtuu mutta joka ei koskaan murene.

Turkan aikalaisten puheista olen käsittänyt, että Turkan tapa esittää naista näyttämöllä koettiin 1980-luvulla aidosti vallankumoukselliseksi. Turkan näyttämöllä nainen oli miehen tavoin lihallinen, raadollinen ja rietas. En kuitenkaan usko, että Turkka varsinaisesti välitti naisen vapauttamisesta *yksilönä* vaan pikemminkin *miehen kohteena*. Turkka halusi näyttämöllistä metelöivän, kuolaavan ja hysteerisen naisen, koska se kuvasi paremmin hänen miehen kokemustaan naisesta.

Vähentääkö tämä Turkan naiskuvan edistyksellisyyttä? Ei, jos halutaan rikkaampaa *naiskuvaa*. Naiskuva itsessään on kuitenkin vankila. Se muuttuu ja vaihtuu, muttei

koskaan vapauta, koska se on aina *etäällä*, kaksiulotteinen. Otos jostakin kaukaisesta ja vieraasta. Terveempää olisi ehkä tarkastella, minkälaisen toiminnan kohteena nainen on ja kuinka hän *itse toimii*. Miten naiseus tai naisellinen toteutuu teoksen rakenteessa? Lukija- tai katsojasuhteessa? Elääkö se?

Tuskin kukaan on Turkkaa minään feministinä pitänytkään mutta anarkistina kyllä. Näissä puheissa ja perityissä mielikuvissa usein ohitetaan, kuinka konservatiivinen ja taantumuksellinen Turkan sukupuoli-ikäisyys on – jopa 1980-luvun mittapuulla, kuten luennoitsijamme Pentti Paavolainen huomauttaa toimittamassaan kirjassa *Aikansa häikäisevä peili* (Like 1999). Se, ettei tätä pidetä olennaisena ristiriitana, heijastelee sitä, kuinka samalla tavalla kuin nainen on Turkalle *liian lähellä*, on sukupuoli-ikäisyys kulttuurissamme liian lähellä, jotta osaisimme kunnolla arvioida sen kulttuurista merkitystä.

Juha-Pekka Hotinen kirjoittaa vuonna 1990 ilmestyneessä esseessään ”Katoaako Turkka Kekkonen mukana” pettyneensä Turkan samana vuonna kantaesitettyyn *Valheita*-näytelmään, koska se ei onnistunut kuvaamaan Suomea, eli täyttämään sitä tehtävää, jonka Turkka on Hotisen mukaan itse itselleen asettanut.

Turkka kirjoittaa näytelmiinsä toisaalta kenraaleja, poliitikkoja, hienostorouvia ja professoreja, toisaalta pultsareita, vankeja ja kioskinmyyjiä. Turkan henkilöt ovat jääneet kuriositeeteiksi eikä hän ole löytänyt uusia marginaaleja. Saattaa olla että niitä ei yksinkertaisesti ole; että yhteiskunta ei enää taivu näihin erotteluihin. Siinäkin tapauksessa Turkka tarvitsisi uuden keinon.

Juha-Pekka Hotinen: *Tekstuaalista häirintää*, Like 2002.

Jotta Turkka olisi voinut jatkaa taiteellisenä suunnannäyttäjänä saati tabujen murtajana hänen olisi varmasti pitänyt herätä omaan toksiseen maskuliinisuuteensa. Jos Turkka olisi kyennyt ravistelemaan sukupuolta yhtä ruumiillisesti, kuin hän ravisteli muita ”kulttuurivammoja”, joista hän halusi ihmisen vapauttaa, olisi hän ehkä ollut vieläkin

suurenmoisempi. Mutta kuinka monta tabua yhden ihmisen pitäisi pystyä rikkomaan? On kai armotonta enää kiistellä, mitä Turkan olisi pitänyt tehdä. Ehkä hän todellakin oli *vain ihminen* – rajallinen.

Sen sijaan että Turkan estetiikkaa sen enempää imitoidaan kuin kielletäänkään, voisi Turkan taidetta lukea jonkinlaisena *infantiilina feminisminä*. Lopulta se on poikkeuksellisen yksityiskohtainen ja tarkkanäköinen toksisen maskuliinisuuden kuvaus ja *tunteminen*. Se mihin teokset eivät yletä, on rakenteellinen murtuminen kohti jotain uutta. Tuntuu kuin Turcka alistuisi miehen väkivaltaisuukselle niin maailmassa kuin itsessäänkin. Näin hän ei myöskään osaa tarjota kuvaamaansa ongelmaan ratkaisua, vaan ainoastaan ikkunan sen syvyyksiin.

Hyväksymällä ja käsittelemällä rehellisesti Turkan taiteelliset esteet ja puutteet näen, että Turkan taiteellisesta perinnöstä voisi hedelmällisesti jatkaa eteenpäin. Meidän ei tarvitse pysähtyä samaan maskuliinisen narsismin patoon, jota Turcka ei osannut ylittää. Me voimme jatkaa Turkan tapaan yhteiskuntamme ja kulttuurimme arvojen ruumiillista ja raadollisen rehellistä kuvausta, nyt vain entistä täsmentyneemmällä diagnoosilla ja uusilla välineillä, entistä herkemällä ruumiilla.

Turkan dramaturgia -kurssin viimeisen päivän *Aiheita*-paneelissa olen edelleen hyvin tietoinen opettajien läpi kurssin esittämästä toiveesta olla puhumatta Turkan henkilöstä. Rehellisin havainto, jonka minä *Aiheita*-teoksesta tai Turkan työstä ylipäättään siihen mennessä osaan antaa, on kuitenkin havaintoni siitä, mitä minä aistin teoksen alla, siinä mitä se *ei ole* eikä halua paljastaa. Tämä edellyttää puhumista Turkan henkilöstä, kaivautumista hänen motiiveihinsa ja hänen mielenmaisemaansa. Ja kukaties tämä olisi se, mitä Turkkakin halusi tapahtuvan: kenties hän *tarkoitti* sijoittaa oman henkilönsä osaksi teoksiaan.

Lopulta kiinnostavinta ei ole Turkan henkilö vaan ne salaisuudet, jotka kätkeytyvät sen mukana. Sulkemalla jotain väkisin teoksen tarkastelun ulkopuolelle me kytkemme ne teokseen sitäkin vahvemmin. Poissaolevasta tulee kuin teoksen ei-toivottu loinen, tai Jungin termein *varjo*, joka elää lukijan tai katsojan mielessä. Varjon tai loisen elämä ei ehkä alkujaan ole arvokasta, mutta siitä voi tulla sitä, jos sen sallitaan palata tietoisuuteen, osaksi *elämää*.

Kesken paneelikeskustelun kirjoitan työpäiväkirjaani listan asioista, joiden poissaoloa olin tuntenut *Aiheita*-kirjaa lukiessa. Siitä tulee lopulta minun ja Julian *Turkka kuolee* -käsikirjoitusprosessin ”kultainen lista”. Kirjoitamme nämä sanat työhuoneeni seinälle muistuttaaksemme itseämme niistä vastavoimista, joilla me haluamme itseämme kohdella ja joilla me haluamme Turkan maailmaa jatkaa.

SURU

YSTÄVYYYS

PEHMEYS

LUOTTAMUS

TURVA

VÄLITTÄMINEN

RAUHA

AUTTAMINEN

ARMO

KESKITIE (keskiluokka)

KOHTUUS

Ruusun *Turkka kuolee* - työpäiväkirja 27.4.2017.

Kirjallisuus

Hotinen, Juha-Pekka: *Tekstuaalista häirintää - kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta*, Like 2002.

Jung, C.G. & M.-L. von Franz & J.L. Henderson & J. Jacobi & A. Jaffe: *Symbolit: Piilotajunnan kieli*.

Englanninkielisestä alkuteoksesta kääntänyt Mirja Rutanen, Otava 1992.

Turkka, Jouko: *Aiheita*, Otava 1992.

Turkka, Jouko: *Hypnoosi- ja Lihaa ja rakkautta*, Otava 1987.

Turkka, Jouko: *Selvitys oikeuskanslerille*, Otava 1984.

Muistiinpanot

Ruusun työpäiväkirja 2017

Televisio

Jouko Turkka: *Kiimaiset poliisit*, YLE 1993.

Verkko

Autofiktio, Tieteen termipankki 13.8.2021. Osoitteessa: <https://tieteentermipankki.fi/wiki/>

Kirjallisuudentutkimus:autofiktio [katsottu 13.8.2021]

4. CHEERLEADER – Runo Julialle

Ruusun Turkka kuolee -työpäiväkirja, 11.10.2016.

Sivuuttamisen teemasta. Nainen puhuu miehelle, miehen maailmalle.

Pusken lujaa esiin,
työnnän vähätellyt merkitykseni edelläni
keskinäyttämölle.

Varastan tilan omakseni,
olen aggressiivinen,
pakotan katsomaan, ottamaan vakavasti.

Huiskutan huiskillani
minulle huomion.

Tulen joka tilaan jonka näen,
tuon sinne itseni
ja kaikki torjutut merkitykset,
kaiken vähätellyn.

Kerään ne esiin ja korotan eteen
ja keskiöön ja vaadin kaikkien
jakamattoman huomion.

Mutta aina myöhässä,
sinä et koskaan jää katsomaan,

sinulla on aina kiire muualle.

Katsot aina ohi

tai katse minuun lasittuu ja tyhjenee.

Muutun tapetiksi,

jotain kiinnostavaa sivussa.

Sinä hylkääät aina sen,

minkä minä merkitsen.

Kaiken mihin minä kosken ja

tilat jotka minä valtaan

muuttuvat sinulle epäkiinnostaviksi.

Sinä irrotat niistä hyvillä mielin,

unohdat vaivatta

et vain näe tarvetta...

Työnnän huiskuni joka paikkaan,

olen nopea, notkea ja ovela.

Mutta sinun maailmaasi en koskaan pääse,

tärkeäksi enkä keskelle.

Voin vallata maailman,

mutta en sinun maailmaasi.

Sellainen maailma,

jossa minä olen arvokas

on aina arvoton ja syrjäinen sinulle.

Ne tilat, joissa minä vien tilaa,

ovat sinulle aina pukuhuoneita.

Eikä mikään ole niin turhaa,
että minä nousisin siitä esiin.

Vaikka tulisin keskelle
yhden tekevintä tilannetta,
asettuisin tanssimaan tylsintä tapettia vasten,
täyteen hiljaisuuteen ja typeryyteen,
olisin silti näkymätön.

Vain huiskintani kuulet,
kuin rauhoittavan luontoäänen
sinulle inhimillisten merkitysten
väleissä ja raoissa.

Liimana merkeille, ilmoitustauluna
miesten asioille.

Minä olen aina cheerleader.

Vaikka räjäyttäisin itseni jalkapallokentällä,
en olisi päätapahtuma,
vaan sinun kannustushuutosi.

4. OHJAAJAOPISKELIJAN PÄIVÄKIRJA

– TURKKA-TRAUMAN ILMENTYMIÄ 2010-LUVUN TEATTERIKORKEAKOULUSSA

LOKAKUU 2019

Minä ja näyttelijä Julia Lappalainen käynnistämme taustatutkimuksemme *Turkka kuolee* -esitystä varten täysipäiväisesti syksyllä 2017, jolloin työryhmäämme liittyy myös lavastus- ja valosuunnittelija Fabian Nyberg. Työskentelemme Julian kanssa tasavertaisena tutkivana työparina: luemme, keskustelemme ja keräämme materiaalia.

Syksyn kuluessa alan kuitenkin yhä enemmän toimia dramaturgisesti aloitteellisessa roolissa: kirjoitan materiaalia näyttämölle, ideoin kohtauksia ja pohdin teoksen muotoa, myös työajan ulkopuolella. Teen tämän kaiken luontevasti ja omasta halustani, sillä olen tällaiseen ajatteluun taipuvainen ja koulutukseni ja kokemukseni puolesta harjaantunut. Kaikista taiteellisista ideoista keskustelen Julian kanssa, ja kehittelemme niitä yhdessä.

Emme ole Julian kanssa varsinaisesti keskustelleet työnjaostamme. Voimassa on ainoastaan Julian alkuperäinen toive ”yhdessä työskentelystä”. Välttelemme työnjaon tarkentamista ensisijaisesti siksi, että siihen liittyy jotakin epä mukavuutta, jota kumpikaan meistä ei halua, osaa tai jaksaa lähestyä. Olemme apurahahakemuksissamme viitanneet kokemukseeni dramaturgina ja ohjaajana ja nojanneet siihen hyvänä ja vakuuttavana asiana. Toisaalta Julia on kertonut, että hän haluaa myös käsikirjoittaa ja osallistua esityksen dramaturgiseen rakentamiseen. Koska koko projekti on lähtenyt Julian aloitteesta, en koe voivani ottaa avoimesti johtavaa roolia, ellei Julia sitä minulta pyydä.

Totean Julialle, että teen tietynlaista dramaturgin ja ohjaajan työtä jo päässäni joka tapauksessa, sillä olen niin harjaantunut siihen. Julia vastaa, ettei se ”haittaa häntä”. Sitten keskustelu aiheesta tyrehtyy. Jään kaipaamaan Julialta jotakin, mitä en osaa määritellä,

jonkinlaista tunnustusta tekemäni työn arvosta. Eikö Julia ymmärrä, että työmme tarvitsee dramaturgia ja ohjaussuunnittelua?

Mitä pidemmälle työmme etenee, sitä suurempi metatyöni määrästä ja vastuusta muodostuu. Vaikka toimin jo dramaturgin ja ohjaajan roolissa, en tunne saavani Julialta siihen täyttä valtuutusta. Jokin jarruttaa häntä. Hän ikään kuin *sietää*, että toimin näissä rooleissa, mutta ei haluaisi sitä. Jokin estää myös minua lähestymästä ongelmaa suuremmin, joten sen käsittely hautautuu työn alle. Läpi syksyn huomaan kantavani mukani tuttua ohjaajan häpeää, jota en uskalla enkä osaa purkaa oikeilla sanoilla.

Häpeä juontaa juurensa ennen kaikkea Teatterikorkeakoulussa (TeaK) viettämiini vuosiin, joiden aikana koin, että hierarkkisuus teatterityössä oli epämuodikasta ja usein epämääräisellä tavalla ei-toivottua. Osin oli kai kyse terveellä tavalla muuttuvasta ajan hengestä – yhä useampi näyttelijä oli kiinnostunut tekemään esityksiä itse. Lisäksi se oli uudenlaista herkistymistä sortaville rakenteille teatterityössä ja sen aiemmin huomaamattomille käytännöille.

Tämä virtaus on sittemmin kasvanut avoimen feministiseksi diskurssiksi, jossa erityisesti ohjaajan vallan väärinkäyttö on ollut tarkastelun kohteena. Näihin keskusteluihin olen itsekkin aktiivisesti osallistunut. Esimerkiksi kolumnissani ”Narsistisen ohjaajan strategioita” Teatteri & Tanssi -lehteen (2/2018) nimesin keinoja, joilla ohjaaja voi konkreettisesti käyttää valtaansa väärin harjoitusprosessissa.

Tämä keskustelu on kuitenkin yhä edelleen kesken, varsinkin teatterialalla, jossa Me Too -keskustelu ei koskaan konkretisoitunut samalla tavoin kuin elokuva-alalla. Kyvyttömyys käsitellä todellisia vallan väärinkäytön tapauksia ruokkii epämääräistä ahdistusta tilanteissa, joissa ongelmaa ei ole. Tai ongelma on jossain muualla.

Etenkin omana teatterikouluajanani keskustelu ohjaajan vallasta oli harvoin selkää kritiikkiä jostakin, mitä on tapahtunut tai tapahtuu, vaan ilmeni pikemminkin yleisenä ja epämääräisenä varautuneisuutena ohjaajan valtaa kohtaan. Kun keskustelin TeaKin

alkuvuosinani vuosikurssini valo- ja äänisuunnittelijoiden kanssa, he kysyivät suoraan, enkö voisi ohjata ilman minulle luovutettavaa valta-asemaa. Kysymys kuvastaa hyvin kokemaani hierarkiaan liittyvää periaatteellista vastustusta mutta myös täydellistä ymmärtämättömyyttä ohjaajan työstä. Kuinka voin toimia työnjohtajana ilman valtaa? Ja jos ohjaajia ei haluta johtamaan, miksi meitä koulutetaan? Tai mihin?

Ohjaajavastaisuus ei noussut pelkästään nuorista opiskelijoista. Se ilmeni myös laajemmin opetuksen rakenteessa ja eri koulutusohjelmien välisissä suhteissa. Vaikka ohjauksen koulutusohjelma pyrki vaalimaan eri koulutusohjelmien välistä yhteistyötä esimerkiksi opiskelijaproduktioiden ja yhteisen opetuksen muodossa, eivät muut koulutusohjelmat aina halunneet sitouttaa omia opiskelijoitaan ohjaajiin. Ohjauksen opettajien mukaan jopa näyttelijäntyön koulutusohjelmassa reagoitiin aloitteisiin nihkeästi. Vastahakoisuutta selitettiin sillä, että yhteistyö olisi ollut pois näyttelijöiden aineopetuksen – kuten puheopetuksen, akrobatian tai laulun – vaatimasta ajasta.

Minusta ongelma ei kuitenkaan ollut käytännöllinen. Opettajien välisistä jännitteistä sain vaikutelman, että ohjauksen koulutusohjelman yhteistyöpyrkimykset tulkittiin loukkauksina näyttelijäntyön koulutusta kohtaan. Ikään kuin ohjaajat eivät osaisi arvostaa näyttelijäntyön omaa opetusta ja sen vaatimaa rauhaa ja aikaa.

Vastaavaa ilmeni myös muissa koulutusohjelmissä. Kursseilla, joilla ohjaajat, dramaturgit sekä ääni-, valo-, lavastus- ja pukusuunnittelijat kohtasivat ja valmistivat esityksiä tai demoja pienryhmissä, opettajat jättivät toistuvasti käsittelemättä kysymyksen siitä, kuka opiskelijoiden keskinäistä ryhmätyöskentelyä johtaa. Usein annettiin ymmärtää, että opiskelijat voivat itse päättää, miten työskentelevät.

Mutta opiskelijatkaan eivät halunneet tai osanneet keskustella asiasta, joten useimmiten ajaututtiin jonkinlaiseen määrittelemättömään ”demokratiaan”, jota jälkikäteen moitittiin energiaa kuluttavaksi. Varsinkin ohjaajaopiskelijat toivoivat, että kysymystä

työnjaosta käsiteltäisiin avoimesti ja opettajat antaisivat siihen selvät ohjeet. Käytäntö toistui vuosi toisensa jälkeen, ilman että kukaan olisi halunnut tai osannut sitä korjata.

Uskon, että ohjaajan häpeä, jota tunsin *Turkka kuolee* -näytelmää työstäessä, liittyi ennen kaikkea tähän kuusi vuotta kestäneeseen ääneensanomattomuuteen. Kouluaikana tunsin itseni kuin uusperheen ei-toivotuksi bonuslapsiksi – sellaiseksi, joka kuitenkin tekee kaikki kotityöt. Siitä asti olen miettinyt, mikä on se ääneen lausumaton fantasia, joka ohjaajan roolista kytee? Miksi sitä on niin vaikea muotoilla?

Jotta uusi teos voi syntyä, jonkun on ensin saatava sen idea. Tämä henkilö on perinteisesti ollut kirjailija tai ohjaaja, mutta se voi yhtä hyvin olla joku muu, voidaan puhua vaikka teoksen koollekutsujasta. Ohjaajan taiteellinen vastuu on kuitenkin muutakin: se tarkoittaa *läpi prosessin* jatkuvaa valtaa ja vastuuta *tulkita ja kääntää* teoksen ideaa näyttämön kielelle tai ehdotuksiksi siitä. Jos halutaan työskennellä hierarkiattomasti, tämä tehtävä siirtyy koko työryhmälle. Niin voidaan toki tehdä.

Vallankäytöstä ei kuitenkaan päästä eroon, sillä se kytkeytyy kaikkeen työnjakoon: jos yksi suunnittelee lavasteet ja toinen toteuttaa ne, ensimmäisen työ asettuu ajallisesti toisen työn edelle, jolloin hänelle lankeaa määrittelyvaltaa. Jos yksi esiintyy ja toinen katsoo, toinen saa haltuunsa katsomisen vallan ja sen mukanaan tuoman määrittely- ja arvosteluvallan. Jos yksi juoksee asioilla ja toinen pysyy harjoituksissa, jälkimmäisellä on jatkossa tiedon valtaa siitä, mitä harjoituksissa tapahtuu.

TeaKin kursseilla minusta usein tuntui, etten pystynyt keskittymään itse teokseen, koska energiani haaskautui epävarmuuteen siitä, saanko käyttää johtamisen taitoani ryhmän hyödyksi vai en. Kokemukseni mukaan vallan väistely johtaakin helposti taiteellisiin kompromisseihin, jotka saattavat palvella työryhmän jäsenten yhteenkuuluvuuden tunnetta mutta eivät teosta. Yksi saa yhden idean ja toinen toisen, mutta koska työryhmä ei halua asettaa ideoita arvojärjestykseen, ne yhdistetään. Syntyy idea, joka ei ole enää kenenkään rehellinen tulkinta teoksesta. Tuota ideaa ylläpidetään ja

kehitetään siksi, että kaikilla olisi hyvä mieli, eikä siksi, että se kumpuaisi teoksesta tai heijastelisi *teoksen* tahtoa.

Syksyllä 2017 aloin pelätä, että olemme Julian kanssa ajautumassa tähän samaan hedelmättömään kompromissiin. Tai ehkä vielä enemmän pelkäsin, että minä johdan alusta loppuun, mutta teen sen *sa/aa*. Tiesin, että meidän oli pakko alkaa käsitellä asiaa jo siksikin, että se kytkeytyi suoraan esityksemme aiheeseen. Mitä totta voisimme sanoa Turkasta, jos emme uskalla käsitellä meidän välillämme tapahtuvaa vallankäyttöä? Tai sitä mitä meille on koulussa siitä opetettu?

TeaKissa kokemamme vaikeudet eivät olleet rinnakkain kulkevia vertaistukitarinoita vaan toisiinsa törmääviä, toisensa haastavia kokemuksia. Meidän oli palattava kysymään: mitä on näyttelijän- ja ohjaajantyö? Kuinka ohjaaja käyttää valtaa? Kuinka Turkan ajan vaikutus näkyi siinä, miten meitä koulutettiin näyttelijäksi ja ohjaajaksi 2010-luvulla? Millä tiedostamattomilla tavoilla Turka-traumaa saatetaan yhä jatkaa TeaKin koulutuksessa?

Paha ohjaaja

Tahtoisin ystäväystyä näyttelijään. Kaksi ongelmaa: saanko olla kuin he? Ja toinen: olenko kuitenkaan kuin he? Saanko olla viaton? Tahdonko olla? Olenko? Tahdon, mutten koe olevani.

– Ruusun työpäiväkirja 18.8.2010

Kuten lähes kaikki ohjaajat, minäkin olen aloittanut urani näyttelijänä. Täysipäiväisen teatterin harrastamisen aloitin 17-vuotiaana, kun pääsin sisään Ylioppilasteatteriin väitetysti sen historian nuorimpana jäsenenä. Näyttelin ensimmäisen vuoden kaikissa produktiossa, mutta aloin pian tuntea tyytymättömyyttä. Muistan seisseeni näyttämöllä

kuuntelemassa ohjaajan epäröintiä ja ajatteleni: voisimpa minä päättää, mitä tällä kohtaauksella ollaan sanomassa ja miten se saadaan aikaiseksi.

Vailla ensimmäistäkään ohjaamiskokemusta kuvittelin, että ohjaaminen olisi minulle helppoa. Olin kuvallisesti lahjakas johtajaluonne, joka osasi puhua niin, että ihmiset kuuntelivat. Tunsin myös kykyni hallita suuria kokonaisuuksia ja rohkeuteni puuttua aiheisiin, joihin muut eivät uskalla koskea. Kuvittelin, että ohjaaminen olisi kuin maalaamista, mutta ei ainoastaan kuvien vaan myös sanojen, ihmisten, ajan, valon ja äänen maalaamista. Kuvittelin, että myös ohjatessa alitajuntani järjestyisi koko mieltä ja ruumista ravistelevaksi kokonaistaideteokseksi vain kättä liikauttamalla. Ohjaukseni jälki olisi kuin musiikkia, jota rytmittäisin hyppysilläni kapellimestarin lailla. Uskoin, että kaiken tämän takia minua kuunneltaisiin, kunnioitettaisiin ja ihailtaisiin.

Ensimmäinen ohjaamiskokemukseni romutti kaiken tämän. Kun ohjasin itse kirjoittamaani kryptistä tekstiäni kahdelle ylioppilasteatterilaiselle näyttelijälle, huomasin ensinnäkin, että minulle muuten niin luontevat sanat muodostuivatkin ohjaustilanteessa kompastuskiveksi minun ja näyttelijän väliin. Ne eivät auttaneet minua eivätkä näyttelijää vaan tuntuivat vievän lopputulosta vain kauemmaksi siitä, mitä olin päässäni kuvitellut. Seurasin voimattomana, kuinka kaikki leikkisyys väliltämme katosi.

Aloin pikkuhiljaa ymmärtää, että vaikka päässäni hallitsen kaiken, itse ohjaustilanteessa voin hallita ainoastaan *kommunikaatiota* minun ja näyttelijän välillä. Jos se ei toimi, minulla ei ole pääsyä ”omaan teokseeni”. Myöhemmin opin, että tätä kutsutaan *näyttelijän ohjaamiseksi*. Silloin päätin, että minun on päästävä TeaKin ohjaajalinjalle, koska siellä minulle opetetaan tämä ihmeellinen, vaikea tekniikka.

Kun osallistuin ensimmäistä kertaa Teatterikorkeakoulun ohjauksen pääsykokeisiin vuonna 2009, minulle selvisi että vastuullisuus, kommunikaatiotaidot, ja kyky yhteistyöhön olivat

ratkaisevia sisäänpääsyvaatimuksia. Hyvä ohjaajuus ei tarkoittanut vain taiteellista näkemystä, vaan kykyä luoda ympärilleen turvallinen ja hedelmällinen työilmapiiri.

Kokeiden viimeisessä vaiheessa raadissa istuvat ohjauksen opettajat sanoivat minulle henkilökohtaisesti, että jos minusta ei ole yhteistyöhön, minun kannattaa pohtia alan vaihtoa. Hämmästelin huomautuksen takaa aistimaani vaaraa ja vakavuutta. Olin kokenut näyttelijöiden ohjaamisen vaikeana, mutta en minään sellaisena mitä en voisi oppia. Olisinko todella *kyvytön* ohjaajantyöhön?

Kiinnostavaa oli, että vaikka ohjaajahakijoiden odotettiin välittömästi osoittavan pedagogisia valmiuksia ja vastuullisuutta, eivät raadin omat menetelmät olleet kovin reiluja tai vastuullisia. Vuoden 2009 ohjauksen kokeiden viimeisessä vaiheessa raati otti yhtäkkiä käyttöön kovat otteet kuin testatakseen, mitä kestäimme. Aiempi ystävällisyys vaihtui pelottavaan tyytymättömyyteen ja hämmentäviin yllätystehtäviin. Sen jälkeen kun meidän oli pitänyt osoittaa raadille kykymme liikeimprovisaatioon ja livenä säestettäviin oopperasooloihin, huusi eräskin raatilainen nöyryytyksen perään: ”Vittu mitä paskaa!”. Ohjaajan ei tullut siis ainoastaan olla vastuullinen ja itsevarma johtaja vaan kaikin tavoin suvereeni ja rento itseilmaisija — ja kestää kiusaamista.

Kun pääsin lopulta sisään ohjauksen koulutusohjelmaan vuonna 2010, huomasin, että ohjaajan ja näyttelijän välisestä yhteistyöstä puhuttiin hyvin eri äänenpainoin riippuen siitä, kumpi koulutusohjelma oli kyseessä. Ohjaajille painotettiin yhteistyön tärkeyttä, kun taas näyttelijäntytön koulutusohjelmalle yhteistyö tuntui merkitsevän jotakin negatiivisesti latautunutta mutta luonnollista ja vääjäämätöntä.

Vaivaannuttava oli esimerkiksi näyttelijä-, ohjaaja- ja dramaturgi -opiskelijoiden (NOD) ensimmäisessä yhteisessä kokoontumisessa suuressa auditoriossa, kun näyttelijäntytön professori nousi seisomaan ja julisti uusille näyttelijäopiskelijoilleen: ”Muistakaa, te ette ole apinoita.” Professorin kommentti edusti myöhemmin tutuksi tullutta puhetapaa, jossa ohjaajat esitettiin kuin vihollisina, joiden kanssa pärjäämiseksi tarvitaan erilaisia passiivis-

aggressiivisiä puolustautumistaktiikoita. Sen sijaan että näyttelijöille olisi sanottu: ”Ohjaaja on ystäväsi ja kollegasi, puhukaa heille.”

Koko ensimmäisen syksyn opiskelimme näyttelijäopiskelijoiden kanssa yhdessä, mutta emme omista ammattirooleistamme käsin, vaan sulautumalla näyttelijöiden opetukseen. Vasta ensimmäisen syksyn lopulla alkoivat ohjaustyöpajat, joissa saimme ensimmäistä kertaa ohjata. Nytkään emme ohjanneet näyttelijäopiskelijoita, vaan toisia ohjaajaopiskelijoita tai palkattuja ammattinäyttelijöitä. Se ei aina ollut helppoa.

Ennen omaa ohjausvuoroaan ohjaajaopiskelija saattoi kuulla keski-ikäisen ammattinäyttelijän puolituntisen vuodatuksen siitä, kuinka huonoja ohjaajia kentällä on ja kuinka suuria vaikeuksia huono ohjaaja voi näyttelijälle tuottaa. Heidän kuvaamansa huonot ohjaajat olivat autoritäärisiä, ylimielisiä ja narsistisia.

Kun ensimmäisen vuoden kevään ohjaustyöpajassa sain itse ensimmäisen kerran ohjata ammattinäyttelijää, yritin kovasti olla olematta huono ohjaaja. Huomasin kuitenkin pian, ettei tyylini tyydyttänyt keski-ikäistä miesoletettua ammattinäyttelijää. Ohjatessani häntä hän keskeytti minut tuskastuneena ja alkoi jakaa minulle ohjeita siihen, kuinka ”olla ohjaaja”. Pitkän luennon aikana kävi selväksi, että ohjaustyylini oli liian varovainen ja kohtauksestamme puuttuivat ”kunnon skarvit” – eli käänteet.

Toisessa ohjaustyöpajassa toinen vanhempi miesnäyttelijä ilmaisi epäluulonsa työstämäämme kohtausta kohtaan, koska siinä esiintyi pehmolelu. Näyttelijän mukaan kohtaus oli pehmolelun takia ”lapsellinen”, eikä hän ollut varma, ”pystyisikö hän jatkamaan työskentelyä”. Ymmärsin jo tuolloin, ettei varsinainen ongelma ollut ”skarveissa” eikä pehmolelussa vaan jossain muussa.

Pikkuhiljaa minulle alkoi piirtyä hyvin selväksi, että ohjaaja- ja näyttelijäopiskelijat eivät olleet tasavertaisia. Ohjaajilta edellytettiin poikkeuksellista vahvuutta ja rautaista ammattitaitoa, mutta näyttelijöiden pääasiallinen tehtävä tuntui olevan pysyä rentona ja huolettomana, siis jonkinlaisessa lapsen tilassa.

Tämä kaikki naamioitiin asioiden luonnolliseksi järjestykseksi: koska olimme ”valinneet vaativan ammatin”, meidän tulisi kantaa vastuu myös esimerkiksi näyttelijän tunteista ja reaktioista. Oma ohjauksen lehtorimme piti pitkiä ja raivoisia luentoja ohjaajaopiskelijoille jotka yrittivät rajoittaa näyttelijän ”vapautta”. Sitä oli esimerkiksi adjektiiveilla ohjaaminen tai näyttelijään fyysiseen ilmaisuun puuttuminen. Lehtorin silmissä ohjaaja oli tällöin syyllistynyt ”väkivaltaisuuteen” tai näyttelijän alistamiseen ja hintana oli pitkä ja henkilöönmenevä läksytys toisten ohjaajaopiskelijoiden edessä.

Näiden palautetilanteiden seurauksena sain käsityksen, että pienelläkin virheellä ohjaaja voi tuhota koko harjoitteluilmapiiirin ja jopa näyttelijän itsetunnon. Ohjaajan itsetunnolla taas ei vaikuttanut olevan väliä. Sen tuli olla jo valmis. Samana keväänä toteutuivat ensimmäiset opiskelijaproduktiot – eli ”etydit” – näyttelijäopiskelijoiden kanssa. Pelkäsin kovasti kuinka suoriutuisin, mutta lopulta yhteistyö tuntui sujuvan hyvin.

Produktion purkutilaisuudessa sain tietää olleeni väärässä. Läsnä olivat työryhmään kuuluneet näyttelijät, minä sekä näyttelijäntyön ja ohjaajantyön opettajat. Tilaisuuden loppuvaiheessa eräs näyttelijäopiskelija uskaltautui avaamaan vaikeaa kokemusta, jota hän ei kuulemma ollut uskaltanut produktion aikana avata minulle, ohjaajalleen. Hän kuvaili itkuisena, kuinka olin arvostellut erästä kohtausta ja sen toimimattomuutta. Muistin tilanteen ja tunnistin, että turhautumiseni oli kohdistunut näytelmätekstiin, eikä lainkaan näyttelijään. Kommenttini seurauksena näyttelijä oli kuitenkin kokenut, että arvostelen ja mitätöin hänen työtään. Kun professorini kuuli näyttelijän kokemuksen, hän löi kädellään pöytää ja karjui porautuen minuun tulisilla silmillään: ”Mitä vittua!” Pian minuakin alkoi itkettää.

En ymmärtänyt, miksei näyttelijä ollut uskaltanut puhua minulle aiemmin. Ja miksi näyttelijän herkistyminen sai professorini raivon valtaan? Miksei asiaa voitu käsitellä inhimillisenä väärinymmärryksenä, josta opitaan.

Hämmennykseni saavutti huippunsa ensimmäisen vuoden lopussa järjestetyssä palautekeskustelussa, kun professorini totesi, että minun tulisi ”kasvattaa kovempi nahka”. Yritin selittää hänelle pyrkiväni nykyään elämässäni päinvastaiseen, mutta hän ei nähnyt sellaista herkkyyttä hyödyllisenä. Ohjaajana minun tulisi olla jämäkkä, itsevarma ja paksunahkainen mutta toisaalta rento, hienotunteinen ja kuuntelevainen. Pystyin jotenkin käsittää, että sellaisia hyvät ohjaajat ovat, mutta pitikö minun yltää näihin ihanteisiin virheitä tekemättä? Virheiden tekeminen vaikutti yhtä tuomittavalta kuin ylimielisyydskin. Palautekeskustelumme päätteeksi professorini kysyi: ”Otettiinko me sut liian nuorena kouluun?”

Kesäloman alkaessa olin surullinen, lannistunut ja nöyryytetty. Itseni sovittaminen ohjaajaan rooliin liittyviin odotuksiin tuntui väkivaltaiselta ja mahdottomalta. Jokin outo lohduttomuus kaiken ympärillä sai TeaKin tuntumaan savuavalta sodan jälkeiseltä rauniolta, jossa minun odotettiin yksin ratkaisevan mahdottomia yhtälöitä. Miksi ohjaamisen ympärillä on niin suurta ahdistusta? Niin suuria toiveita ja toisaalta niin suurta katkeruutta ja vihaa? Ikään kuin ohjaamisessa olisi jotakin niin likaista ja pahaa, että siitä pitäisi maksaa kärsimyksellä, häpeällä ja syyllisyydellä.

Harjoittelun harjoittelu

Mutta se mikä tässä ammatissa on vaikeaa, on käytännön opetus. En muista että sitä olisin saanut. Se vain piti itse oivaltaa.

– Juha Malmivaara, ohjaajaoppilas 1973–1977 kirjassa *Aikansa häikäisevä peili*, Like 1999

Kun aloitin toisen opintovuoteni syksyllä 2011, olin täynnä uutta virtaa ja taistelutahtoa.

Myös toisena opiskeluvuotena me ohjaajat osallistuimme näyttelijöiden perusopetukseen.

Yksi näistä kursseista oli improvisaatiokurssi, jonka teemana oli *harjoittelun harjoittelu*. Kurssin oli tarkoitus antaa meille välineitä toisen opintovuoden suureen klassikkoproduktioon, jossa opiskelijat työskentelisivät itsenäisesti keskenään. Odotin kurssia innolla, sillä ajattelin, että nyt saisimme konkreettisia välineitä yhteistyömme tueksi.

Vaikka kurssilla oli ohjaajia, meitä ei laitettu ohjaamaan. Yhtenä tai kahtena päivänä kaikki saivat kokeilla ohjaamista, mutta kenenkään ei toisaalta ollut ”pakko”. Kaikkina muina päivinä ”harjoittelimme harjoittelua” siten, että kaikki olivat näyttelijöitä, siis asetelmaa, joka on teatterin harjoittelun todellisuudelle lähes täysin vieras.

Käsitykseni mukaan kurssilla opiskeltiin tekniikoita, joiden tarkoitus oli vapauttaa näyttelijää *riippuvuudesta* ohjaajaan. Näyttelijäntyön lehtorimme viittasi kurssilla usein kuvitteelliseen työtilanteeseen, jossa ohjaaja antaa sekavia tai huonoja ohjeita. Tällaista tilannetta varten opettaja valmensi näyttelijää tuottamaan toivotun lopputuloksen omin neuvoin. Kurssilla käytettiin ”vedon” käsitettä. Sillä tarkoitettiin jännitettä, joka näyttelijöiden tulee synnyttää näyttämöllä välilleen riippumatta siitä, onko käsikirjoittaja tai ohjaaja rakentanut kohtaukseen jännitteisen *tilanteen*.

Jännitteeseen keskittyminen oli tuolloin mielestäni outoa. Jälkikäteen mietin, eikö jännite ole juuri se lopputulos, jota ohjaaja useimmiten haluaa? Ja eikö silloin jännitteen ensisijaiseksi asettaminen ole niin kutsuttua ”lopputuloksen näyttelystä” eli juuri sitä ohjaajan miellyttämistä, joka sitoo näyttelijän tempumpumaakarin rooliin? Eli juuri siihen, mistä näyttelijänkoulutuksessa pyritään irtautumaan? Eikö näyttelijän autonomian kannalta olisi järkevämpää keskittyä lopputuloksen sijaan välineisiin – että näyttelijällä olisi samoja työkaluja kuin ohjaajallakin: suunnitelmallisuutta, kohtauksen dynamiikan tajua, kykyä ajatella sitä, mitä on tekemässä, ja kykyä neuvotella näistä itsensä, vastaanäyttelijän ja ohjaajan kanssa?

Ajattelun sijaan me harjoittelimme kurssilla itsemme harhauttamista: tyypillisessä kurssin harjoitteessa näyttelijälle annettiin niin monta sisäistä tehtävää, ettei yhteenkään

niistä voinut keskittyä kunnolla. Tavoitteena oli kuormittaa ajattelu niin täydellisesti, että ”jotakin” vapautuu. Itse en ymmärtänyt, mikä näyttelijän ajattelussa on niin ongelmallista ja vaarallista, että se täytyy niin hirveällä vaivalla sitoa jonnekin, jotta se olisi ikään kuin pois tieltä.

Työmallissa, jota meille opetettiin, ohjaaja on poistettu kuvasta, mutta hänen työtään ei ole myöskään korvattu näyttelijän itseohjautuvuudella. *Kukaan* ei ajattele eikä ratkaise, mitä näyttämöllä halutaan tapahtuvan. Riittää, että siellä tapahtuu jotakin. Minusta viihdyttämisen tai itsensä harhauttamisen sijaan näyttelijän olisi tärkeää suunnata fokuksensa suoraan sisältöön ja oman tekemisensä kirkastamiseen: mistä tässä kohtauksessa on kyse, mihin hahmoni pyrkii, mitä harjoittelen juuri nyt? Uskon, että kun näyttelijä ottaa vastuuta työstämästään sisällöstä ja omasta ajattelustaan, hän pääsee eroon sekä liiallisesta riippuvuudesta ohjaajaan että turhasta itsetietoisuudesta, jota kurssilla yritettiin kitkeä.

En tiedä, onko jossain edelleen ohjaajia, jotka tulevat harjoituksiin odottamaan, että näyttelijät loihtisivat hänelle viihdyttäviä ja jännitteisiä kohtauksia ilman hänen osallistumistaan. Jos on, niin onko se sellainen työtapana, jota haluamme jatkaa? Eikö juuri *harjoittelemisen* taidossa tärkeintä olisi kommunikaatio? Sillä eihän harjoittelemisen ole sarja onnistumisia, vaan päinvastoin kokoelma ei-toimivia ratkaisuja, joiden pohjalta oikea suunta lopulta löydetään.

Tässä prosessissa tärkeintä on itse asiassa *rehellisyys*. Mutta jo rehellisen havainnon tekeminen on vaikeaa. Joskus on helpompi tehdä kohtauksia, joita on tehty ennenkin, ja helpompi katsoa, mitä on katsottu ennenkin. On helpompi tyytyä toimivaan ja tunnistettavaan eli siihen, mikä saa yleisössä istuvat työryhmäläiset nauramaan, sen sijaan että sysäisi itseään – ja ohjaaja työryhmäänsä – sinne, missä kukaan ei ole ennen käynyt. Miten harjoitella *siellä*? Miten kommunikoida rakentavasti ja turvallisesti? Ne ovat

taitoja, johon tarvitaan opetusta jossa ovat läsnä niin näyttelijän kuin ohjaajan kokonainen ruumis ja mieli.

Improvisaatiokurssillamme korostettiin puheen tasolla juuri rohkeutta mennä epämukavuusalueelle. Sen soveltaminen kuitenkin rajoittui näyttelijän omaan työskentelyyn ja vastaanäyttelijään. Se ei laajentunut rohkeudeksi kohdata ohjaaja ja heittäytyä hänen kanssaan taiteelliseen yhteistyöhön.

Kauhua ja demokratiaa

Haluanko olla autoritäärinen ohjaaja? Tähän mennessä se on ainoa tapa, jolla olen saanut asiat toimimaan.

– Ruusun työpäiväkirja 2013

Klassikkoproduktio, jota varten olemme harjoitelleet harjoittelemista, käynnistyy toisen opintovuoteni keväällä. Työryhmääni kuuluu itseni lisäksi lavastus-, valo- puku- ja äänisuunnittelijat, joiden kanssa olen tehnyt ennakkosuunnittelun. Nyt työryhmään on liittymässä neljä näyttelijää. Heistä yksi on Julia Lappalainen, josta on tullut hyvä ystäväni.

Olen vakuuttunut, että harjoitukset tulevat sujumaan erinomaisesti, koska olen kaikkien kanssa niin hyvä kaveri. Julia on kuitenkin sanonut minulle ennen harjoitusten alkua, että hän pitää täysin mahdollisena ja jopa todennäköisenä, että ajaudumme johonkin hirveään riitaan, mutta että hän on valmis ottamaan tämän riskin. Ihmettelen, mitä Julia oikein ajaa takaa. Miksi hän pitää todennäköisenä, että riitaannumme?

Kun harjoitukset käynnistyvät, käy melko nopeasti ilmi, että näyttelijöitä hermostuttaa. He eivät ole rentoja ja leikkisiä eivätkä koe oloaan mukavaksi. Olen sovittanut klassikkotekstiksemme William Shakespearen komedian *Loppu hyvin kaikki hyvin*, jossa

kaikki ei ole hyvin. Eikä ole meilläkään: kohtauksemme eivät toimi, mikään ei toimi, eikä kenelläkään vaikuta olevan aidosti hauskaa. Niin näyttelijät kuin minäkin esitämme tietävämme, mistä Shakespearen kohtauksissa on kyse. Kaikki esittävät, etteivät pelkää, eivät häpeä itseään eivätkä tunne epävarmuutta.

Kun työstämme kohtauksia, en uskalla keskeyttää näyttelijöitä ja sanoa, että nyt mennään metsään. En tiedä mitä antaisin tilalle, en tiedä miten ohjata heitä ”oikeilla sanoilla”. Tärkeimmältä tuntuu säilyttää kasvonsa ja harjoitustilanteen kasvot: näyttää siltä, kuin saisimme jotain aikaan, vaikka kenelläkään ei ole hajua, mitä me teemme tai mitä kohti me olemme menossa.

Epärehellisyyden kierre kiristää entisestään työilmapiiriä, jota käy viikoittain todistamassa tuotantomme ohjaajat opettajat. Itselleni on erityisen vaikeaa sietää näyttelijöiden ohjaavaa opettajaa – ammattinäyttelijää, jonka TeaK on palkannut näyttelijöiden tueksi. Ammattinäyttelijä tuntuu itse ahdistuvan niin voimakkaasti vaikeuksistamme, että oman epävarmuutemme lisäksi päällemme kaatuu myös opettajan oma epävarmuus siitä, ettei hän osaa korjata ongelmiamme. Jälkikäteen näen, kuinka keskittyminen toimimattomiin kohtauksiin ja näytelmän sanomaan on vienyt huomiota siitä, mistä ratkaisut olisivat voineet luonnostaan löytyä – ohjaajan ja näyttelijöiden välisestä rehellisestä kohtaamisesta.

Ongelmamme kärjistyvät pari viikkoa ennen ensi-iltaa. Yhtenä aamuna eräs yleensä aina iloinen näyttelijä saapuu harjoitustilaan kasvoillaan vihainen ilme. Epäilen, että näyttelijät ovat edellisenä iltana jakaneet keskenään jonkinlaista voimaannuttavaa vertaistukea, sillä he alkavat esittää minulle hyökkäviä kysymyksiä: ”Mistä tässä esityksessä on kyse? Kuka henkilöni on? Mitä hänelle on tapahtunut tätä ennen?” Ilmapiiiri ja epäluulo, josta käsin he esittävät kysymyksensä, tuntuu hämmentävältä ja loukkaavalta. Häpeän niin paljon omaa kyvyttömyyttäni, että keksin vastauksia näyttelijöiden mieliksi

heidän mahdottomiinkin kysymyksiin. Helpotusta syntyneeseen kireyteen ei kuitenkaan tule.

Lounastauolla itken tilannetta omalle ohjaajavalle opettajalleni, jonka TeaK on palkannut minulle klassikkoproduktioon. Kyseinen nuori ohjaaja on sitä mieltä, että ongelma ei ole teoksessa tai hahmojen psykologiassa vaan roolissani ohjaajana. Hänestä minun pitäisi joko antaa enemmän periksi eli ohjata vähemmän tai ottaa autoritäärisempi ote eli ohjata enemmän. En tunne pystyväni taipumaan enää yhtään enempää, joten valitsen jälkimmäisen.

Ohjaajavan opettajani neuvosta lähden purkamaan tilannetta antautumalla konfliktin mahdollisuudelle. Viimeiset puolitoista viikkoa olen täysin eri ohjaaja. Olen jämäkkä, aggressiivinen ja ekonominen. En kuuntele ongelmointia tai epärakentavia kommentteja sen enempää näyttelijöiltä kuin suunnittelijoiltakaan. En suostu psykologisoimaan asioita, jotka eivät minua kiinnosta. Näytän mallia, taputan rytimiä, kiellän ihmisiä puhumasta, en juttele tauoilla. Hämmäntävintä on, että kaikki vaikuttavat olevan riemuissaan uudesta järjestelystä.

Ihmettelen, että jos tällainen ohjaaminen saa asiat sujumaan ja kaikille helpomman olon, miksi ohjaajan vallasta puhutaan niin negatiivisesti? Onko autoritäärisyys sittenkin jotakin tervettä ja välttämätöntä? Kun klassikkoproduktion jälkeen kerron oivalluksistani ohjauksen lehtorilleni, joka aina saarnaa näyttelijän alistamisesta, hän sanookin sohvan pohjalta: ”Sinun on jo aikakin ymmärtää tämä.”

Kun kolmantena opintovuotenani alamme harjoitella niin kutsuttua kandidiproduktiota uuden työryhmäni kanssa, kaikki vaikuttaa olevan paremmin kuin koskaan. Olen rauhallisempi ja itsevarmempi, hyväntuulisempi. Osaan paremmin huolehtia siitä, että kaikki tulevat kuulluksi. Näyttelijät kiittelevät keskustelevaa ilmapiiriä ja vaikuttavat itsekin ymmärtäneen, kuinka paljon helpompaa on työskennellä yhteistyössä kuin

yksinäisyydessä. Tästä ”keskusteleavuudesta” tulee kuitenkin uusi painajainen, ainakin minulle.

Tavaksi muodostuu, että harjoitellessa muut näyttelijät alkavat ohjata ja neuvoa lavalla olevaa näyttelijäkollegaansa yleisöstä selkäni takaa. Kerran kun olen epävarma siitä, mihin suuntaan erästä kohtausta tulisi viedä, yksi näyttelijä ehdottaa, että suorittaisimme asiasta äänestyksen. Ennen kuin ehdin kieltäytyä, näyttelijät jo nostelevat tarmokkaasti käsiään ja neuvottelevat keskenään suosituimmasta tavasta päättää kohtausta. Kerran kun vastaava tilanne toistuu, menetän hermoni ja huudan: ”Minä haluan, että kohtausta menee näin!”

Tilannetta todistaa myös harjoituksissamme vieraileva näyttelijöiden ohjaava opettaja. Lähempänä ensi-iltaa kyseinen näyttelijäntyön lehtori haluaa keskustella kanssani kahden kesken harjoitusten jälkeen. Ihmettelen opettajan vakavaa, jopa surullista äänenpainoa ja olemusta, kun hän istuu kanssani katsomon reunaan. Hän tunnustaa kokeneensa yhteistyön kanssani vaikeana. Pelästyn opettajasta huokuvaa raskautta. Kun tiedustelen, mitä opettaja tarkoittaa, hän kertoo, että hänellä on ollut suuria vaikeuksia hyväksyä ohjausratkaisujani ja hän myöntää olleensa usein kanssani eri mieltä. Ihmettelen, miksi se on ongelma – eihän opettajan kuulukaan ottaa kantaa taiteellisiin ratkaisuihin opiskelijoiden tuotannoissa.

Opettaja vaikuttaa pitävän ongelmallisena sitä, etten ole halukas neuvottelemaan taiteellisista näkemyksistäni. Hän katsoo minua huolestuneen oloisena ja käyttää sitten todisteena yhteistyöhaluttomuudestani kertaa, jolloin olin sanonutkin sen suoraan: ”Minä haluan kohtausta menevän näin.”

Kuinka keskustelua ohjaajan määrittämästä taiteellisesta suunnasta sitten tulisi käydä työryhmän sisällä? Mielestäni sitä voi ja tulee käydä, mutta sen ei tulisi imeä happea, jonka ohjaaja tarvitsee tehdäkseen taiteellisen työnsä. Ongelmallista kandidatuksissa tuntui olevan, että vaatimani ohjaajan tila oli vaatimusta *valtaan*, mikä taas koettiin vääränä. Mutta tila *on* valtaa. Ohjaajan ajattelu ja työskentely on sekä fyysisen

näyttämötilan- ja toiminnan hallintaa että henkisen tilan hallintaa. Ohjaajan ajattelu harjoituksissa vie ja ottaa tilaa, mutta se on myös tarkoitettu luomaan tilaa – näyttelijälle, ja lopulta katsojalle.

Iso puute TeaKin näyttelijä- ja ohjaajakouluksessa oli, että näyttelijöille ei opetettu mitään ohjaajan työstä. Jos ei ymmärrä toisen työtä, ei voi myöskään kunnioittaa sitä. Monille näyttelijöille tulee suurena hämmästyksenä, kun he kokeilevat ohjaamista ensimmäistä kertaa – mahdollisesti maisterivaiheessa tai useammin vasta koulun ulkopuolella – kuinka raskasta ja vaikeaa se onkaan! He yllättyvät, kuinka suuressa määrin ohjaaja kannattelee teosta mielessään ja kuinka vaikeaa on säilyttää keskittyminen ja suorituskyky kaikkien niiden vastuiden ja suuntien ristipaineessa, joissa ohjaaja toimii.

On tietysti ymmärrettävää, että opiskelijoilta puuttuu hienotunteisuutta toistensa työtä kohtaan, kun omakin ammatti-identiteetti on vasta muovautumassa. Mutta miksi se oli opettajille niin vaikeaa? Etenkin tulevina vuosina opiskelijatuotantoja keskeytettiin yhä useammin, koska ohjaajalla ja näyttelijöillä olivat menneet sukset ristiin. Samaan aikaan yhteistyöhaluttomuuttani aiemmin valitellut näyttelijäntyön lehtori neuvoi itse opiskelijoitaan ”lähtemään kävelemään”, jos he ajautuvat hankaluuksiin ohjaajien kanssa. Erään tapauksen opettajat ratkaisivat siten, että ohjaajaopiskelija työnnettiin omasta produktiostaan ulos kokonaan ja näyttelijät jatkoivat teoksen tekemistä ohjaajantyön lehtorin ohjauksessa.

Mikä tämän tulehduksen hoitamisessa pelotti niin paljon, että paras ratkaisu oli syrjäyttää ohjaajaopiskelija opetustilanteesta kokonaan? Miksi TeaKin opettajien oli niin vaikeaa tarjota välineitä ohjaajien ja näyttelijöiden väliseen yhteistyöhön? Miksi minä ja Julia emme puhuneet klassikkoproduktion jälkeen kolmeen vuoteen?

Näyttelijän emansipaatio

[J.V.] *Snellmanin lausunnon mukaan näyttelemisen oli naiselle kaikkein soveliaain ala, sillä naisille soveltui ainoastaan representoiva, toistava taide, jossa he miesten luomia sävellyksiä esittämällä tai kirjailijoiden ajatuksia replikoimalla ikään kuin antautuivat itseään suurempien voimien instrumenteiksi.*

– Hanna Suutela, *Kirjoituksia Neroudesta*, Suomen Kirjallisuuden Seura 2006

Lopullinen murtumispiste itselleni opiskelijana oli konflikti oman ohjauksen lehtorini kanssa. Läpi vuosien, joina suoritin kandidaatintutkintoani, olin kokenut opettajan minulle antaman lähes pelkästään negatiivisen palautteen niin raskaaksi, että päätin TeaKista valmistuneen ohjaajapoikaystäväni kannustuksesta kieltäytyä ottamasta häneltä enää opetusta vastaan. Se vaikeutti merkittävästi osallistumistani ohjauksen opetukseen. Kun olin valmistunut kandidaatiksi, harkitsin jopa vaihtamista dramaturgian koulutusohjelmaan.

En kuitenkaan halunnut luopua haaveistani tulla ohjaajaksi. Aloin kysyä itseltäni, minkälainen ohjaaja *minä haluan olla*? Minkälainen on *minun mielestäni* hyvä ohjaaja? Maisterivuosinani ohjasin kaksi omaa esitystä, joissa molemmissa pääsin kokemaan aivan erilaisen yhteistyön tavan. Sain kokea, miltä tuntuu ohjata vailla syyllisyyttä ja häpeää. Löysin sellaisia näyttelijöitä, jotka halusivat työskennellä ohjaajan kanssa ja kokivat sen hedelmälliseksi eivätkä omaa taiteilijuuttaan vähentäväksi.

Toukokuussa 2016 olin valmistumassa Teatterikorkeakoulusta hyvillä mielin. Olin ratkaissut ohjaamiseen liittyvät kipupisteeni. Olin kulkenut läpi TeaKin helvetin ja säilynyt hengissä. Olin jaksanut käydä uuvuttavaa, mutta mielestäni arvokasta keskustelua yli koulutusohjelmarajojen. Uskoin syvästi, että asiat olivat menossa parempaan suuntaan niin omalla kohdallani kuin TeaKin kohdalla. Ja vaikkei olisikaan, olin lähtemässä pois.

On viimeinen koulupäiväni. Saavun aamulla ohjaajantaiteen seminaariin. Se on useita kertoja vuodessa toistuva ohjaajien kokoontuminen, jossa keskustellaan

ohjaajantaiteeseen liittyvistä kysymyksistä vaihtuvin teemoin. Saavun myöhässä, koska seminaarin alkamisajankohta on siirtynyt tietämättäni aikaisemmaksi. Hiiviskelen kahvini kanssa sisään valmistuvan maisterin itsevarmuudella. Seminaarissa vierailee ”vanhan liiton” ohjaaja Kaisa Korhonen. Korhonen toimi myös aikanaan 1970-luvulla TeaKin ohjaajantyön professorina ja oli teatterihistorioitsija Timo Kallisen kirjan *Teatterikorkeakoulun synty* mukaan yksi suurimmista suunnannäyttäjistä näyttelijöiden, ohjaajien ja dramaturgien koulutuksessa.

En ymmärrä Korhosen puheista mitään, mutta onneksi ohjauksen lehtori tulkkaa Korhosen neroudet opiskelijoiden kielelle aina kun Korhosen puhe hetkeksi katkeaa. Korhosen puheenvuoron aikana huomaan, että ohjaajien seminaarissa istuu poikkeuksellisesti myös näyttelijäntyön opettajia.

Kun Korhonen lopettaa ja poistuu, ohjauksen ja näyttelijäntyön opettajat avaavat keskustelun otsikolla ”Ohjaajantyön koulutus nyt”. Tarkoitus on keskustella näkökulmista, joita ohjaajaopiskelijat ovat kuluneen vuoden aikana nostaneet esiin. Minulla ei ole aavistustakaan, mitä nämä kysymykset ovat, koska en ole osallistunut varsinaiseen ohjauksen opetukseen kolmeen vuoteen. Käy ilmi, että näkökulmat koskevat erityisesti yhteistyötä N- ja D-koulutusohjelmien kanssa. Niissä on koettu joitakin pettymyksiä. Vanha tuttu pahan olon tunne alkaa möyriä vatsassani.

Seuratessani keskustelua tunnen äärimmäistä turhautuneisuutta. Kuinka on mahdollista, ettei mikään omista kokemuksistani ja niistä keskusteluista, joita olen vuosien varrella aiheesta käynyt, ole muuttanut eikä korjannut mitään? Tunnen itseni voimattomaksi. En voi osallistua keskusteluun, sillä minulla ei ole enää yhteyttä eikä osallisuutta niihin esimerkkeihin tai tilanteisiin, joissa ongelmia on tällä kertaa koettu.

Kun ohjauksen professori kehottaa opiskelijoita kohdentamaan kysymyksensä näyttelijäntyön lehtorille, huomaan, että defensiivisyys aiheen ympärillä ei ainakaan ole kadonnut minnekään. Keskustelu liikkuu vallan kysymyksissä, jopa väkivallan, mutta

kukaan ei ilmeisesti uskalla nostaa yksittäistapauksia esiin. Kaikki on yleistä. Kahvini on kylmää. Tunnen räjähtäväni.

Aistin tutut äänenpainot ja asetelmat erityisesti tutun näyttelijätyön lehtorin puheista: viattomat näyttelijät sekä valtaa ja väkivaltaa käyttävät ohjaajat. Eräs ohjaajaopiskelija sanoo mielestäni hyvin: ”Olisi hyvä laajentaa keskustelua vallasta, ymmärtää, että kaikki työryhmässä käyttävät valtaa.”

Ilmassa on selvästi yleistä turhautuneisuutta mutta samanaikaista arkuutta haastaa ketään, astua kenenkään varpaille tai sanoa ääneen sitä, mikä olisi pitänyt sanoa ääneen kauan sitten. Kaikki tuntuvat pelkäävän jotakin konfliktia, joka on kytenyt tässä talossa ties kuinka monta vuosikymmentä. En löydä keskustelun keskiötä, sitä aluetta, jolla kohtaaminen todella tapahtuu. ”Keskustelu” tuntuu kimpoilevan tilassa hajanaisena, pelokkaana, ahdistuneena. Ikään kuin sen sisällä olisi jokin aave, jota kaikki yritykset kohdata ja tarttua kiertävät.

Kun ohjauksen lehtori, mielestäni perustellusti, ehdottaa näyttelijäntyön lehtoria esittämään jotain hieman yleisemmällä tasolla liikkuvaa analyysiä kuluneen vuoden näyttelijä-ohjaajakonflikteista, vaikuttaa siltä että N-lehtori ei koe olevansa vastuussa sellaisten analyysien tekemisestä. Sen sijaan hän huutaa: ”Kyllä näyttelijät tietävät tämän jo! Ja meidän täytyy muistaa: aina tulee olemaan produktioita, jotka tulevat menemään päin helvettiä. Opiskeleminen on vaikeaa!” Mietin, eikö ainainen puhe näyttelijän haavoittuvuudesta ja kyvyttömyydestä yhteistyöhön nimenomaan vahvista näyttelijän infantiiliutta ja uhriutta? Koen keskustelun niin sietämättömäksi, että olen siirtynyt tekemään siitä muistiinpanoja myöhempää analyysia varten.

Eikö ohjaajaopiskelija ole yhtä haavoittuvainen ja epävarma? Ja eikö juuri silti TeaK... tämä ikuisesti vaikea ja helvetillinen, epävarmuuksien ja keskeneräisyyden sietämättömyyden onkalo, ole se paikka ja aika, jossa kuitenkin tämä näyttelijä-ohjaajaongelma tulisi ratkaista...?

Ruusun työpäiväkirja, 31.5.2016.

En malta olla osallistumatta keskusteluun vaan päätän sohaista sinne, minne ei saisi. Pyydän puheenvuoron ja puhun kokemuksestani, kuinka joskus tuntuu, että näyttelijäntöyön koulutusohjelmalla on omat salaisuutensa, jotka he haluavat säilyttää: ”Me harjoittelemme täällä omalla tavallamme emmekä kerro siitä kenellekään.” Eräs ohjaajaopiskelija katsoo minua naurahtaen. Tunnen itseni typeräksi, kuin olisin sanonut jotakin väärin. Miksi kaikki ovat niin hermostuneita? Ja silti pintatasolla kaikki on olevinaan hyvin. Noin tunnin keskustelun jälkeen, ennen kun mitään ratkaisua on löytynyt, ohjauksen professori sulkee keskustelun: ”Kiitos kaikille, keskustelu oli hyvää”. Minä kirjoitan:

En halua päästää irti TeaKista. Ja kaikesta siitä, mitä siellä on ollut. Niistä turhauttavista asioista. Haluan niille hyvän ja onnellisen lopun, voimautuksen. Mutta en saa sitä. Koska pelko voittaa aina.

Ruusun työpäiväkirja, 31.5.2016.

Kun keskustelu päättyy ja ihmiset keräilevät tavaroitaan, menen vielä keskustelemaan uuden ohjauksen professorin kanssa, joka on vastikään aloittanut tehtävässään. Uskon, että hän ymmärtää näkemyksiäni. Haluan vielä kerran yrittää sanoa ne jollekulle ääneen ennen kuin lähden talosta iäksi.

Puhun hänelle siitä, kuinka näyttelijätkin voivat käyttää suurta valtaa ohjaajaan, esimerkiksi kävelemällä tuotannosta ulos. Huomaan sivusilmällä, että kiihkeästi yhteiseen keskusteluun osallistunut N-lehtori seisoo vielä tilassa lähellä ovea, kahden ohjauksen lehtorin kanssa. N-lehtori epäröi liikkeissään ja puheensa suunnassa, ikään kuin jokin pidättelisi häntä. Hän on kuunnellut minua, sillä hän keskeyttää minut huutaen tilan toiselta puolen: ”Mutta Ruusu, sun täytyy ymmärtää, että kyse on isosta asiasta! Kyse on pitkästä projektista – näyttelijöiden emansipaatiosta!”

Menetetty yhteisöllisyys

Ryhmätyö on mennyttä, se on yhtiössä nyt. Täällä etulinjassa tarvitaan suuria yksinäisiä.

– Jouko Turkka: *Häpeä*, Otava 1994

Jos kyse on näyttelijöiden emansipaatiosta, eli vapautumisesta, mistä he tarkalleen ottaen ovat vapautumassa? Ja mitä kohti? Jotakin yleisempää ajan henkeä on siinä, kuinka kaikki kaipaavat niin kovasti yhteisöllisyyttä mutta ovat yhä valmiimpia sulkemaan muita sen ulkopuolelle, usein mitä mielivaltaisimmin perustein.

Uskon, että ihmiset hakeutuvat teatterityöhön aivan muista syistä kuin sulkeutuakseen poteroihinsa. He tulevat etsimään yhteisöllisyyden kokemusta. Samaan aikaan he avioituvat tahtomattaan teatteritaiteen narsistisen perinnön kanssa, joka nimenomaan sabotoi tätä yhteisöllisyyden haavetta. Lopulta he eivät olekaan varmoja, ovatko hakeneet Teatterikorkeakouluun tullakseen julkisuuden henkilöiksi, omaksi itsekseen vai osaksi jotain suurempaa. He tulevat etsimään kaikkea tätä: kasvamaan aikuisiksi, etsimään omat rajansa ja toisaalta ylittämään ne. Ehkä juuri siksi opiskelu Teatterikorkeakoulussa on niin vaikeaa.

Kun aloitin opintoni 21-vuotiaana, TeaK näyttäytyi minulle nimenomaan sosiaalisena unelmana, yhteisönä, talona ja aikakautena elämässä, jonka aikana luodaan sosiaaliset verkostot loppuelämän ajaksi. TeaKista oli tarkoitus löytää ammatti, ystävät, kollegat ja rakkaus. Huomasin kuitenkin pian, että haave teakilaisesta yhteisöllisyydestä oli isoilta osin fantasiaa.

Jo pääsykokeissa näyttelijät muodostivat oman symbioosinsa, muilla ei ollut siihen pääsyä muuten kuin näennäisesti. Kun yhteinen opetus käynnistyi, näyttelijöille vaikutti

olevan tärkeintä hioa sisäistä ryhmädynamiikkaansa ohjaajien ja dramaturgien läsnäolosta vapaana. Ohjaajat ja dramaturgit tuntuivat häiritsevän *näyttelijöiden* yhteisöllisyyttä, jossa vallitsi tasavertaisuuden ja toveruuden lupaus. Ja kun heidät sitten opetuksen puolesta altistettiin ohjaajan ja dramaturgin vallalle, he vaikuttivat *menettävän* jotakin.

Mitä on tapahtunut sellaiselle yhteisöllisyydelle, joka sulkisi sisäänsä koko taiteellisen työryhmän eli näyttelijät, suunnittelijat, kirjailijan, ohjaajan? Miksei yhteisöllisyyden paratiisi voisi toteutua siinä yhtä lailla kuin näyttelijöidenkin kesken? Millaista yhteisöllisyyttä TeaKissa oli esimerkiksi ennen Turkkaa? Ja miksei se tyydyttänyt?

Turkkahan kutsuttiin korjaamaan jotain. Satu Silvo kuvaa kirjassa *Aikansa häikäisevä peili* Turkkaa edeltänyttä aikaa hajanaiseksi ja uneliaaksi.

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

Pentti Paavolainen (toim.): *Aikansa häikäisevä peili*. Teatteri- ja tanssiopiskelijoiden puheenvuoroja, Like 1999.

1970-luvun näyttelijäkoulutuksessa oli analyttisyydessään myös hyvää. Vuoden 1971 hallinnollinen uudistus, jossa Teatterikoulun näyttelijäosasto yhdistettiin ohjaajia ja dramaturgeja kouluttavaan korkeakouluosastoon mahdollisti historiallisen NOD-yhteistyön alkamisen. Siinä näyttelijä-, ohjaaja- ja dramaturgiopiskelijat opiskelivat saman näytelmäanalyysitekniikan, ”lukutavan”, jolla näytelmä purettiin yhdessä osiin kirurgin tarkkuudella. Timo Kallisen mukaan tavoitteena oli teatterisukupolvi, joka puhuu yhteistä kieltä ja jakaa *tasavertaisen ymmärryksen* ja sivistyksen tekeillä olevasta teoksesta.

Samankaltaista näyttelijöiden sitouttamista ohjaajan ja kirjailijan näkökulmaan en 2010-luvun TeaKissa nähnyt. Sen sijaan koulussa edellytettiin vahvasti sitä, että ohjaaja ja dramaturgi ymmärtävät näyttelijää.

Aika 1970-luvulla oli toki toinen. Silloista yhteisöllisyyttä ja yhteistyötä lämmitti poliittinen yksinäisyys teatterikentällä. Töitä tehtiin saman vasemmistolaisen tai taistolaisen aatteen eteen, yhdessä yhteiskunnallisia vääryyksiä vastaan. Ongelmia ei varmaankaan etsitty työryhmän sisäisistä hierarkioista, toisin kuin 2010-luvulla, jolloin työtavoista, työrooleista, ja työryhmän valtasuhteista itsessään tuli lähes ensisijaista politiikkaa. Esimerkiksi Pirkko Saisio, joka opiskeli dramaturgiksi vuosina 1971–1975, kirjoittaa:

Me olimme ihan hirveän auktoriteettiuskoisia. Kukaan ei ole pystynyt kunnolla näistä asioista vielä kirjoittamaan. Kai se arkitodellisuuden vaikuttavin asia oli tämä politiikka pikemmin kuin teatteri tai taideopetus tai tällainen. Oli ihan itsestään selvää, että kaikki teatteri oli alisteista poliittiselle sanomalle ja siis sosialismiin pyrkimiselle. – – Se oli ihan kuin Kiinassa tai jossain, kun jälkikäteen ajattelee.

Pentti Paavolainen (toim.): *Aikansa häikäisevä peili*, Like 1999.

1970-luvun ”kollektiivisuus” tuskin liioin kyseenalaisti kirjailijan ja ohjaajan ensisijaista valtaa taiteellisessa prosessissa. Kaisa Korhosen ja Kalle Holmbergin kaltaisten ohjaajalegendojen asemasta teatterihistoriassa voi päinvastoin päätellä, että ohjaajan valta ja ohjaajan taide olivat nimenomaan kollektiivisuuden *mahdollistava* taidemuoto eikä sitä haittaava tekijä.

1970-luvulla ohjaajalle – joka on historiallisesti ollut useimmin miesoletettu – oli luontevasti sallittua kaikki se, mikä muutenkin vielä 1970-luvulla oli miehille sallittua, kuten dominoisuus, voimankäyttö, narsistisuus ja asiantuntijuuden monopoli. Erona 1980-lukuun ehkä on, että 1970-luvun yhteiskunnassa miestäkin rajoitti vielä jonkinlainen isällinen velvoite vaalia ja rakentaa yhtenäiskulttuuria. Miehen ja ”miehisen” työn etuoikeutettu asema ei palvellut pelkästään hänen omaa yksilöllisyyttään vaan koko yhteisöä.

1980-luku toi mukanaan entistä yksilökeskeisemmän kulttuurin ja yhteiskunnan. Vuosina 1973–1977 ohjaajaksi opiskellut Juha Malmivaara kertoo, että hänen oma kurssinsa oli jonkinlainen vedenjakaja kollektiivisuuden ja yksilökeskeisyyden kulttuurien törmäyksessä.

Mikään ei ollut enää entisensä meidän kurssin jälkeen. Se ei välttämättä johtunut meidän kurssista, vaan ajasta ja siinä tapahtuvasta muutoksesta – – Signeerasimme yhden vaiheen selkeästi, nimittäin tämän kollektiivisuus- ja työryhmä-ajattelun. – – Sen jälkeen koulusta on tullutkin jo individualisteja.

Pentti Paavolainen (toim.): *Aikansa häikäisevä peili*, Like 1999.

Täysin itsestään 1980-luvun kovat arvot eivät TeaKiin siirtyneet, vaan ne tulivat Turkan käden kautta. TeaKin pitkäaikainen liikunnan lehtori Seppo Kumpulainen kirjoittaa Turkkaa edeltäneestä murroksesta väitöskirjassaan *Hikeä ja harmoniaa*:

Karkeana yleiskuvauksena voitaneen sanoa, että koulussa 1970-luvulla vallinnut sosialistinen utopia taiteellisten pyrkimysten ylimpänä viitekehyksenä oli alkanut menettää voimaansa ja murtua. – – Uudistamisen käynnistämiseksi alettiin etsiä dynaamista teatterintekijää koulun ulkopuolelta.

Seppo Kumpulainen: *Hikeä ja harmoniaa – liikunnan ja fyysisen ilmaisun opetus Suomen Teatterikoulun ja Teatterikorkeakoulun näyttelijäkoulutuksessa 1943–2005*, TeaK 2011.

Turkka tunnettiin tässä vaiheessa vasemmiston sisäisenä kriitikkona ja teatterin suunnannäyttäjänä, uuden ”taiteellisen utopian julistajana”. Timo Kallinen kirjoittaa kirjassaan *Teatterikorkeakoulun synty*:

Teatterikorkeakoulu tarvitsi näyttelijäntyön johtoon vahvaa persoonaa, koska ongelmia tällä keskeisimmällä opetusalueella oli ollut pidempään.

Timo Kallinen: *Teatterikorkeakoulun synty: ammattikoulusta akatemiaksi*, Like 2004.

Kallisen mukaan valintaan vaikutti myös Turkan maine hyvänä näyttelijänohjaajana.

1980-luvun alkaessa tunnustettiin teatterin ammattiväen keskuudessa varsin yleisesti, että Turkan ohjauksissa puhkesivat usein aiemmin vaatimattomasti menestyneet näyttelijät kukkaan ja hyvistä tuli loistavia.

Timo Kallinen: *Teatterikorkeakoulun synty*, Like 2004.

Turkka oli myös vierailut TeaKissa tuntiopettajana ja luennoitsijana, ja opiskelijat olivat Kallisen mukaan pitäneet hänestä. Satu Silvo kuvaa Turkan TeaKin N-professuuriin astumista vuonna 1981.

Sitten alkoi intohimoinen aika. Jouko Turkka tuli taloon ja se oli jotain aivan muuta. Se oli vähän pelottavaa, mutta se [oli] myös pitkälle sellaista, mitä minä halusin teatterilta. Turkka ilmoitti heti kättelyssä, että nyt ne kaikki analysoinnit, psykologisoinnit ja kaikki tällaiset perinteisen teatterin ja laitosteatterien jutut vedettiin vessasta alas. Kaikki perustuu vaan siihen, että treenataan itsemme sellaiseen kuntoon, että ollaan irti. – – Todella lihat irti psyykestä.

Pentti Paavolainen (toim.): *Aikansa häikäisevä peili*, Like 1999.

Kiinnostavaa onkin, että monet Turkan opiskelijat ovat kokeneet Turkan ajan hyvinkin – ja nimenomaan – yhteisöllisenä. Kenties Turkka intensiivisyydessään toi näyttelijäkoulutukseen tiettyä *tapahtumisen tunnetta*, joka vahvisti yhteisöllisyyden kokemusta, koska se keräsi ihmiset jonkin *äärelle*. Ja ehkä Turkka otettiin koulutuksen johtoon pönkittämään näyttelijäkoulutuksen identiteettiä, jotta se erottuisi *itsenään*; ettei se tukahtuisi silloiseen taiteellisesti ja ideologisesti symbioottiseen ilmapiiriin. Kuin tyttö, joka alkaa seurustella vanhemman miehen kanssa saadakseen huomiota poissaolevilta vanhemmiltaan, mutta samalla itsenäistyäkseen heistä.

1970-lukulainen auktoriteettiuskaisuus ei Turkan myötä kadonnut minnekään, se sai ainoastaan uudemmat ja katu-uskottavammat vaatteet. Seppo Kumpulainen kuvaa *Hikeä ja harmoniaa* -kirjassaan, kuinka autoritäärisyys ja ylilyönnit eivät kuuluneet pelkästään Turkan oikeuksiin, vaan siirtyivät tämän kouluttamille ohjaajaopiskelijoille, joista monet menivät ”ajoittain jopa pidemmälle kuin Turkka”.

Turkan negatiivinen vaikutus ohjaajan ja näyttelijän väliseen suhteeseen ei palaudukaan pelkästään Turkan omiin toimintatapoihin vaan paljolti siihen esimerkkiin ja legitimizeettiin, jonka hän jätti perinnökseen. Traumaattista periytymistä on tapahtunut suorassa linjassa TeaKin sisällä mutta myös sen ulkopuolella. Turkkalaista henkeä on vaalittu läpi koko suomalaisen teatteriverkoston: Ylioppilasteatterissa, muissa harrastajateattereissa, teatterikerhoissa, ilmaisutaitopainotteisissa toisen asteen oppilaitoksissa, laitosteattereissa ja pienissä ryhmämuotoisissa teattereissa. Oma kysymyksensä tietysti on, mitä ja keitä Turkka on perinyt. Jatkumo taaksepäin on yhtä loputon.

Jatkumoon eteenpäin kuuluu, että TeaKissa monet opettajien ja ohjaajien harjoittamat väkivaltaiset käytännöt saivat pahimmat muotonsa vasta Turkan jälkeen, niin kutsutussa jälkiturkkalaisuudessa. Sen käynnisti Jussi Parviainen, joka toimi 1980-luvun lopulla esimerkiksi NOD-johtajana. Hän perustelee pedagogista linjaansa ylpeänä vielä 30 vuotta myöhemmin Maria Roihan kirjoittamassa elämäkerrassa *Jumalan rakastaja*.

Koulu oli täynnä maskuliinista energiaa Turkan jäljiltä ja minulla ehkä oli jonkinlaista tarvittavaa voimaa toimia siinä tilanteessa. Lisäksi Turkka kannusti minua ottamaan vastuuta koulusta. Jokke käski, että hauku kaikki ja valehtele tarvittaessa. – – Joten niin sitten latelin menemään ne turkkalaiset haukkumisrupeamat...”

Maria Roiha: *Jussi Parviainen – Jumalan rakastaja*, Tammi 2018.

Parviaisen rinnalla vaikuttivat monet muut. Näyttelijä Katja Kiuru kertoo kirjassaan *Palasina ja kokonaisena* lopputyöstään TeaKissa vuonna 1987, jota ohjasi siihen aikaan Ryhmäteatterissa vaikuttanut Kari Heiskanen. Heiskanen oli myös juuri valittu TeaKin näyttelijäntyön lehtoriksi.

Kurssini valmistaa lopputyönä *Sanni Kortmannin koulun*. – – Näytelmän kulminaatiokohdassa opettaja menettää hermonsa ja läimäyttää lasta. – – Minun pitää roolini mukaan seistä ottamassa yllättävä lyönti vastaan. – – Ohjaajamme Kari Heiskanen keskeyttää. ”Mitä helvettiä, eikö teiltä yks vitun litsari onnistu?” Hän ponnahtaa Kino Helsingin näyttämölle ja lataa oman avokämmenensä naamalleni. Lennän selälleni tuolin päälle ja sen kanssa pitkin lavaa.

Katja Kiuru: *Palasina ja kokonaisena – ihminen näyttämöllä*, Kirjapaja 2017.

1990-luku oli jälkiturkkalaisuuden kulta-aikaa. Näyttelijä Heli Sutela kirjoittaa kirjallisessa opinnäytteessään *Näyttelijä tekijänä* vuonna 1997 havaintojaan TeaKissa vierailleen Hanno Eskolan ”ohjaajantaiteesta”:

Alkoi järjestelmällinen henkinen murskaaminen. Keinoina hän käytti muiden kuullen tapahtuvaa kovaäänistä henkilökohtaisuuksiin menevää ikävää arviointia. Muita keinoja olivat roolin muuttaminen pienempään ja sitten kokonaan pois ottaminen, pakottaminen ”harjoitteisiin”, jatkuva sanaton viestintä suuresta halveksunnasta, sulkeminen yksin huoneeseen punnertamaan. Minä itkin koko ajan, lopetin syömisen ja suunnittelin vakavasti hengen riistoa itseltäni.

Heli Sutela: *Näyttelijä tekijänä – eli näyttelijän valta omaan työhönsä*, TeaK 1997.

Eräässä esimerkissä Sutela on yrittänyt kysyä Eskolalta, mikä on harjoittelun tarkoitus, mutta Eskola hiljentää Sutelan vastaamalla: ”Älä sää ajattele.”

Vastoin yleisiä käsityksiä jälkiturkkalaisuus ei jäänyt 1990-luvulle vaan jatkuu sitkeästi myös läpi seuraavan vuosikymmenen. Näyttelijä Anu Koskinen kirjoittaa väitöskirjassaan *Tunnetiloissa*:

Keväällä 2011 istuin Teatterikorkeakoulun kirjastossa ja luin jälleen kerran näyttelijäopiskelijoiden opinnäytteitä, tällä kertaa 2000-luvulla valmistuneiden. Eräs heistä kirjoitti kokemuksistaan 1980-luvulla ja 1990-luvulla opiskelleiden ohjaajien ohjauksessa. Nämä ohjaajat olivat koulutukseltaan näyttelijöitä. Teksti oli ahdistunutta. Näyttelijäopiskelija kertoi kuinka häntä oli painostettu, pakotettu, haukuttu huonoksi ja kelvottomaksi, sellaiseksi jota ohjaaja joutuu häpeämään. Huudoilla ja haukuilla hänestä on yritetty saada esiin tunteita. (Hamid 2008, 40–44) Keskeytin lukemisen hetkeksi ja tuijotin seinää. En olisi halunnut lukea sellaista. Mutta sitä tuli lisää:

Eräänä iltapäivänä Herra Ylioppilasteatterin ylijumala tuli seuraamaan harjoituksia ja haukkui meidät laiskoiksi, kun emme olleet valmiiksi horkassa kun kohtausharjoitus alkoi. Hän sanoi, että aikoinaan kunnan olennot pitivät itsensä koko ajan kuumana odottaessaan pääsyä ohjaukseen. Näin ollen minä ja ystäväni juoksimme portaita ja yritimme pitää tätä itkuista tunnetilaa yllä. (Khalifa 2001, 24)

...Oli selvää, että näyttelijän tunteisiin liittyvät kielteiset vallankäytön tavat ja painostava ylinegatiivisuus eivät olleet poistuneet kuvasta Jouko Turkan tai intensiivisimmän jälkiturkkalaisuuden mukana. – – Sellainen häiritsi emansipaation teemaa, jonka olin mielestäni haastatteluista löytänyt. Vieläkö täällä oli tällaista 2000-luvulla?

Anu Koskinen: *Tunnetiloissa – teatterikorkeakoulussa 1980- ja 1990-luvuilla opiskelleiden näyttelijöiden käsitykset tunteista ja näyttelijöiden tunnetyöskentelystä*, TeaK 2013.

Kaiken tämän jälkeen ei ole outoa, että – viimeistään 2010-luvulle tultaessa – näyttelijäntyön koulutusohjelma on sulkeutunut omaan poteroonsa. Turkkalaisuudesta vapautumista se on kuitenkin vain näennäisesti. Omassa poterossaan näyttelijät voivat vaalia sisäistä yhteenkuuluvuuttaan ja vertaistukea Turkan oppien vastaisesti, mutta

tekemällä ohjaajista ja ohjauksen koulutusohjelmasta itselleen vihollisen, olemassaoloon uhkaavan *toisen*, he – kenties tahattomasti – myös jatkavat sitä pelon kulttuuria, josta turkkalaisuus ammentaa.

Turkan haamu ja Me Too

Omasta mielestäni jatkan Jouko Turkan perintöä – vaikka pyhien miesten taakse on ihan turha mennä, ne alkaa kuitenkin haista ennen pitkää. – – Turkan jälkeen kukaan Suomessa tai ainakaan Teatterikorkeakoulussa ei ole opettanut moraaliala ja etiikkaa. Kikkoja ja naamanvääntelyä ja itsensä myymistä vain.

– Ohjaaja Kristian Smeds, Helsingin Sanomissa 1.10.2011

Tapahtuuko TeaKissa yhä ohjaajan vallan väärinkäyttöä? Helsingin Sanomat tiedusteli asiaa TeaKin näyttelijäntaiteen professoreilta, Elina Knihtilältä ja Hannu-Pekka Björkmanilta Me Too -kampanjan aikaan marraskuussa 2017.

Ei näy Jouko Turkan haamua. Teatterikorkeakoulun nykyisten näyttelijätyön professoreiden Elina Knihtilän ja Hannu-Pekka Björkmanin mukaan se ei siellä kummittelekaan. Haamu on manattu iät ja ajat sitten pois.

Juha Typpö: ”Jouko Turkan perintö puhuttaa jälleen, kun raiskausharjoitteet ovat otsikoissa – professorit Elina Knihtilä ja Hannu-Pekka Björkman kertovat, kuinka erilaista Teatterikorkeakoulussa nykyään on”, HS 19.11.2017.

TeaKiin on Knihtilän ja Björkmanin mukaan rakennettu sellainen järjestelmä, ettei Turkan aika voisi enää toistua. Artikkelit käsitteli erityisesti seksuaalista häirintää ja siinä valossa voin ymmärtää professorien lausunnot. Raiskausharjoitteita ei enää teetetä, ja vaikka

teetettäisiin, ne eivät menisi opiskelijoille läpi. Nyky-TeaKissa ollaankin varmasti hyvin tarkkoja ohjaajan vallan väärinkäytön ilmeisten muotojen tuomitsemisissa.

Se ei kuitenkaan tarkoita, etteikö niitä ilmenisi epäsuoremmilla tavoilla tai etteikö turkkalainen perintö edelleen vaikuttaisi koulussa. Se, mitä itse 2010-luvulla TeaKissa todistin, ei ollut nimellisesti jälkiturkkalaisuutta, vaan jonkinlaista *käänteisturkkalaisuutta*. Vaikka pintapuolisesti kaikki oli toisin kuin ennen, oli kyse lopulta samasta parantumattomasta haavasta, nyt vain nurinkäännettynä.

Väitteet Turkan poissaolosta asettuvat kuitenkin hämmentävään valoon myös siksi, että vain joitain viikkoja ennen Helsingin Sanomien haastattelua, näyttelijäntaiteen uudeksi professoriksi oli valittu ohjaaja Kristian Smeds, joka vuonna 2011 samassa lehdessä nimenomaan tituleerasi itseään Jouko Turkan työn jatkajaksi. Smeds ei varmaankaan ole lausunnollaan tarkoittanut jatkavansa Turkan väkivaltaista pedagogiikkaa, mutta olisi toki professorivalintaa tehdessä ollut kiinnostavaa kuulla, mitä hän sillä tarkoittaa.

Smedsin valinta vuonna 2017 herätti myös muita kysymyksiä. Jos emansipaatio on TeaKin näyttelijäntaiteen koulutusohjelmalle niin tärkeää, miksi *näyttelijäntaiteen* professoriksi valittiin ohjaaja? Miksei tehtävään valittu pehmeitä arvoja ja pedagogista kykyä ja visiota osoittavaa ammattinäyttelijää, jollainen myös olisi ollut ehdolla? Kun professuuria hakevien ehdokkaiden avoimessa opetusnäytteessä raadin nuorin opiskelijajäsen kysyi Kristian Smedsiltä, mitä hän ajattelee sukupuolen representaatiosta, Smeds vastasi sen olevan ”politiikkaa, joka ei kuulu hänelle”. Luulisi, että tällainen vastaus vuonna 2017 olisi saanut Z-sukupolven edustajilta punaisen kortin, mutta enemmistö nuorista näyttelijäopiskelijoista kannatti Smedsin valintaa professuuriin.

Kysymys kuuluu, kykeneekö näyttelijäntaiteen koulutusohjelma uudistumaan muullakin tavalla kuin tukeutumalla uudestaan ja uudestaan suuriin ohjaajiin, joita ensin palvotaan ja sitten vastustetaan? Voisiko näyttelijäntaide rakentua jollekin muulle kuin karismaattisiin

ohjaajiin reagoimiselle? Seppo Kumpulainen kirjoittaa väitöskirjassaan näyttelijäkoulutuksen painotuksista 1980-luvun jälkeen:

On mielestäni perusteita ajatella, että Turkan utopian romahduksen jälkeen ei TeaKin näyttelijäkoulutuksessa ole haluttu korostaa enää mitään yhteiskuntautopiaa muttei voimakkaasti mitään muutakaan moraalista tai kokonaistaiteellista näkymää. – – Turkan jälkeiselle ajalle ominaista ovat olleet lukuisat, melko lyhytkestoiset lähestymistavat näyttelijäntyöhön. Pyrkimykset ovat liittyneet useimmin jonkun näyttelijän ammatin erityisalueen vahvistamiseen – – . Samalla kysymys näyttelemisen olemuksesta ei ole ymmärtääkseni ollut dramaattinen kiistan aihe.

Seppo Kumpulainen: *Hikeä ja harmoniaa*, TeaK 2011.

Jos tähän syvempään olemukseen uskallettaisiin taas keskittyä, ehkä vaikea suhde ohjaajaankin voitaisiin ratkaista: haluavatko näyttelijät työskennellä ohjaajan kanssa, joka kantaa vastuun esityksen taiteellisesta visiosta? Ehkä jos näyttelijöillä olisi vahvempi kosketus oman alansa taiteeseen, he osaisivat paremmin määritellä, mitä he haluavat tai tarvitsevat ohjaajalta, vai tarvitsevatko mitään?

Jos ohjaaja halutaan kantamaan vastuuta, hänelle on luovutettava myös valtaa. Ohjaajan vallan ei kuitenkaan tarvitse olla joustamatonta eikä ohjaajan ylivallan tarvitse lävistää koko prosessia. Hierarkkiset rakenteet voisi ennemmin käsittää apuvälineinä, joihin työryhmän jäsenet tukeutuvat edistääkseen teoksen valmistumista ja löytämistä. Jos taas ongelmaksi koetaan ohjaajan taiteellinen valta – valta määrittää, mitä teoksella sanotaan – palautuu ongelma kai ennen kaikkea työelämän ehtoihin: kokeeko näyttelijä taloudellista painetta tehdä sellaisia tuotantoja, joiden pyrkimyksiä hän ei itse taiteilijana allekirjoita.

Useimmat tuntemani näyttelijät haluavat työskennellä ohjaajan kanssa, mutta yllättävän monet eivät ole kysyneet itseltään, mitä se tarkoittaa. Tuntuu siltä, että monet näyttelijät haluaisivat ohjaajan sijaan *pedagogin* – jonkun, joka organisoi näyttelijän työskentelyä ja

auttaisi häntä toteuttamaan *omat* ideansa. Ideat, joita hän kokee olevansa huonossa asemassa tai muutoin kykenemätön toteuttamaan itse.

Lopulta näyttelijän omaa vastuuta näiden kysymysten ratkaisemisesta ei voida sivuuttaa nojaamalla johonkin feministiseen diskurssiin, jossa kaikki työilmapiiriongelmat palautuvat valtaa käyttäviin ohjaajiin. Sillä eihän usein olekaan kyse siitä, etteikö näyttelijä *haluaisi* toteuttaa ohjaajan toiveita. Päinvastoin, useimmiten niihin vastaaminen ja niille antautuminen tuottaa näyttelijälle *nautintoa* ja taiteellista tyydytystä. Mitä on tapahtunut tälle nautinnolle? Eikö tämä antautuminen jollekin suuremmalle tahdolle, jota esimerkiksi ohjaaja voi edustaa, ole taiteilijan keskeinen tyydytys? Minulle ainakin on. Onko useimpien haaveiden työtapa sittenkään valtasuhteista ja vallankäytöstä vapaa vai kenties vain vallan väärinkäytöstä vapaa, niin yksilöllisellä kuin rakenteellisellakin tasolla?

Näyttelijän emansipaatio tuntuu muistuttavan naisten emansipaatiota: kuinka saavuttaa tasavertaisuus ja silti oikeus omaksua ajoittain seksuaalisesti passiivinen tai alistuva rooli? Tarvitseeko näyttelijänkään alistumisen ohjaajalle tarkoittaa ammatillista epätasavertaisuutta? Voisiko sen käsittää ennemminkin leikkinä, jonka voi katkaista jatkuvasti? Silloin vallasta ei tarvitse *kamppailla* tai *kilpailla* vaan sitä ennemminkin pallotellaan edestakaisin ja luotetaan, että toinen heittää pallon takaisin, kun toinen sitä pyytää.

En usko, että paluuta luottamuksen ja nautinnon tilaan on, ellei hierarkiaan ja valtasuhteisiin liittyviä pelkoja aleta käsitellä analyttisemmin siellä, missä ne ovat saaneet alkunsa – Teatterikorkeakoulussa. Jos niin ei viitsitä tai uskalleta tehdä, jokainen konflikti jää yksittäistapaukseksi, joka palautuu joko persoonallisiin syihin tai yleiseen ja pyhään taideopiskelun vaikeuteen. Viha ja kauna, jota näyttelijät kantavat ohjaajuutta kohtaan ja ohjaajat näyttelijöitä kohtaan, kääntyy passiivis-aggressiiviseksi oireiluiksi. Se löytää aina uusia kiinnittymiskohtia uusista ohjaaja-näyttelijä-konflikteista mutta myös aiheuttaa näitä

konflikteja huomaamattaan. Jos koulutus ei valmenna opiskelijoita näiden valtakonfliktien analyysiin, he joutuvat ratkaisemaan nämä ongelmat työelämässä yksin.

Vuonna 2018 alkaneella professorikaudellaan Kristian Smeds teki räväkän uudistuksen ja irrotti näyttelijäopiskelijansa aiemmin koko kandivaihetta lävistäneistä opiskelijaproduktioista. Tämä oli dramaattinen loppu NOD-yhteistyölle ja sen mukana merkittävälle palalle sukupolviteatterin perintöä. Vaikka Turkan keinot eristää näyttelijänsä olivat enemmän henkiset kuin fyysiset, on Smedsin näyttelijänryöstössä jotakin hyvin Turka-maista. Kausia yhdistää ainakin ohjaaja-professori tai -rehtori, joka asettaa itsensä kiusallisen keskeiseen rooliin näyttelijöiden koulutuksessa, estäen läheisten suhteiden syntymisen toisten opettajien ja eri ammattirooleja edustavien opiskelijoiden kanssa. Niin tai näin, jokin Smedsin toimintatavoissa ei tyydyttänyt, sillä hänen professuuriaan ei jatkettu enää vuonna 2023.

Nämä tuoreet kehityskaaret Teatterikorkeakoulussa vahvistavat vaikutelmaa kulttuuriharhasta, jossa kuvittelemme aikojen muuttuvan voimakkaammin kuin mikä on todellista. Me Too ja Woke-liike ovat tästä hyviä esimerkkejä: sosiaalisen median tiedostavissa sisäpiirikuplissa on helppo tuudittautua kokonaisvaltaisen kulttuurisen murroksen illuusion, vaikka muutos koskettaisi vain pientä kansanosaa. Vika ei niinkään ole liikkeessä, joka olisi pienuudessaan vähäpätöinen, vaan siinä illuusiossa että se operoisi syvemmillä, kuin on todellista.

Todellinen ongelma on vieraantuminen niistä syvistä kollektiivisista lihaksista, jotka liikuttavat koko kansakuntaa. Teatterikorkeakoulun kohdalla voisi kysyä onko esimerkiksi Me Too todella myllertänyt muuta kuin pintavesiä? Ymmärrämmekö me todella niitä pohjavirtoja, jotka luovat kulttuurimme syviä suuntia? Niitä infantileja haaveita ja unelmia jotka ihmisiä lopulta liikuttavat kun some ja siellä kirjoittamamme julkinen minuus on pois

päältä? Mitä meiltä jää huomaamatta kun toistamme itsellemme näitä itse kirjoittamiimme tarinoita?

Turkka kuolee

Sitten menin ylös parvekkeelle pukuhuoneeseen. Katsoin sieltä alas ja näin koko salin kuin pienen laatikon. Tajusin, että sen voi tallata palasiksi. Murskaan sen vain, niin kaikki on ohi.

– Satu Silvo kirjassa *Aikansa häikäisevä Peili*, Like 1999.

Minun ja Julian työnjakoon ja hierarkiaan liittyvä jännite *Turkka kuolee*

-käsikirjoitusprosessissa eskaloituu avoimeksi konfliktiksi vasta, kun emme voi enää väistellä sitä tuotannollisten paineiden kasvaessa. Tammikuussa 2018 alamme Julian kanssa neuvotella *Turkka kuolee* -esityksen ensi-illasta Tampereen Teatterikesä -festivaalin kanssa.

Olemme tähän asti tehneet kaiken tuotannollisen työn ja siihen liittyvät ratkaisut tasavertaisesti yhdessä. Tapaamme Julian kanssa Helsinginkadulla kahvilassa, jonne odotamme Tampereen Teatterikesän taiteellista johtoa eli kahta tuntemaani ohjaajamiestä. Julia on laittautunut nätiksi tapaamista varten. Se ärsyttää minua. Julia on läpi tuotantoneuvotteluidemme epäröinyt valintaa ottaa Tampereen Teatterikesä esityksemme ensi-illan tuottajaksi. Minä puolestani olen pitänyt ideaa erinomaisena ja ihmetellyt mielessäni Julian hiljaista vastustusta. Eikö Julian mielestä Tampereen Teatterikesä ole riittävän arvokas foorumi esityksellemme? Miksi hän haluaa ensi-illan Helsinkiin? Jos kerran Julia ei pidä Tampere-mahdollisuutta kiinnostavana, miksi hän on laittanut ripsiväriä?

Teatterikesän miehet saapuvat. He pyytävät meitä kertomaan esityksestämme. Julia yrittää puhua, mutta tilanne keskeytyy jostain ulkoisesta syystä. Kun huomio palaa meihin, katson Juliaa. Hän on hiljaa. Alan itse puhua ja yritän heti jakaa puheenvuoroa Julialle, mutta hän on hämmentynyt. Minäkin hämmennyn. Alan taas puhua, mutta kun taas yritän antaa Julialle tilaa tulla mukaan keskusteluun, hän vaikuttaa kiusaantuneelta, eikä tunnu saavan ajatuksestaan kiinni. Minua hävettää meidän molempien puolesta. Päätän että minä puhun, sillä jonkun on puhuttava. Julia tarttukoön kiinni sitten kun haluaa. Työnjakomme epämääräisyys vituttaa. Tiedän osaavani tietyt asiat mutta en voi ottaa tilaa, koska minun pitää antaa myös Julialle ”mahdollisuus”.

Kesken tapaamisemme Julian täytyy lähteä. Näen, että se harmittaa häntä. Istumme Teatterikesän miesten kanssa tämän jälkeen vielä lyhyen hetken, jonka aikana he kertovat, että he ovat todella innoissaan ja kiinnostuneita, ja heidän puolestaan ”asia on selvä”. Ilmaisen heille, että olen iloinen ja pidän tätä erittäin hyvänä ajatuksena. Kerron, että meidän on kuitenkin vielä keskusteltava Julian kanssa kahden ja palaamme sitten asiaan. Minua jotenkin hävettää, etten voi vastata myöntävästi samantien, etten voi käyttää ohjaajan valtaani ja tehdä sitä päätöstä, joka esityksen kannalta olisi parasta. Olen kuin mies, jonka täytyy ”kysyä vielä vaimolta.”

Tapaamisen jälkeen Julia kirjoittaa minulle tekstiviestin. Hän kertoo, että ainoa asia, joka keskustelussa särähti, oli kohta, jossa Teatterikesän miehet puhuivat minun esittelemisestäni ohjaajana kansainvälisille vieraille sitä varten järjestetyssä tilaisuudessa. Julia kirjoittaa, että tietysti hän on iloinen puolestani, mutta toivoo että ”heillä on sama käsitys yhteistekijyydestä kuin meilläkin”. Ymmärrän Julian huolen jollain tasolla, mutta samalla se loukkaa minua.

Kotona olen vihainen, ärsyyntynyt ja turhautunut. Hakkaan nyrkillä pöytää ja alan itkeä. Puran ohjaajapoikaystävälleni, kuinka ohjaaminen on minulle sitä, että minä *saan* johtaa. Että se ei ole pahaa. Ja nyt taas tunnen, että siinä on jotain pahaa. Sitten muistan, että

tätähän me halusimme Julian kanssa tehdä, ”tutkia näitä rooleja”. No nyt niitä tutkitaan! En muistanut, kuinka kivuliasta se on, kuinka ärsyttävää.

Tapaamme Julian kanssa viikonlopun jälkeen maanantaina työhuoneellani, jolloin käsittelemme asiaa lisää. Huomaamme, että mielikuvamme työskentelystä eivät kohtaa. Paljastan Julialle, etten ole uskaltanut kysyä häneltä suoraan, *saanko* minä olla ohjaaja, koska pelkään, mitä se hänelle merkitsee. Julia kertoo, että itse asiassa häntä provosoi, kun sanon, että haluan olla ohjaaja. Kun kysyn Julialta, mikä häntä siinä provosoi, hän ei osaa vastata.

Kerron Julialle, että toivoisin, että tämän pohtimista voisi jatkaa. Hetken päästä Julia myöntää, että hän on joutunut tekemään eräänlaisen ”reality checkin”. Vaikka hän haluaisi tutustua johonkin uuteen rooliin, se ei tarkoita, että hänellä olisi siihen niin paljon annettavaa kuin mitä teos vaatii. Puhumme siitä, kuinka paljon työroolien tutkiminen voi viedä tilaa taiteellisessa prosessissa. Päädymme siihen, että lopulta kummallekin tärkeintä on molempia tyydyttävä taiteellinen lopputulos.

Keskustelumme jälkeen olen kummallisen surullinen. Vaatimalla ohjaajan oikeuksia olen tavallaan rikkonut täydellisen tasavertaisuuden paratiisin, tai illuusion siitä. Samalla olen ensimmäistä kertaa aidosti helpottunut. Viimein minusta tuntuu, että Julia tunnustaa ammattitaitoni ja kokemukseni esitysten tekijänä. Epämääräinen syyllisyys ja häpeä minussa hellittää. Ymmärrän, kuinka paljon olen kannatellut jotain idealistista kuvaa tasavertaisuudesta miellyttääkseni Juliaa. Nyt päästän siitä irti. Sitä kautta tunnen, että olemme tasavertaisempia kuin koskaan aiemmin.

Kirjallisuus

Kallinen, Timo: *Teatterikorkeakoulun synty: ammattikoulusta akatemiaksi*, Like 2004.

Kiuru, Katja: *Palasina ja kokonaisena – ihminen näyttämöllä*, Kirjapaja 2017.

Koskinen, Taava (toim.) & Kati Blom & Mika Hannula & Pia Livia Hekanaho & Hanna Järvinen & Harri Kalha & Pirkko Moisala & Jukka Sarjala & Tytti Soila & Hanna Suutela & Tomas Ivan Träskman & Tere Vadén: *Kirjoituksia Neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*, Suomalaisen kirjallisuuden Seura 2006.

Paavolainen, Pentti (toim.): *Aikansa Häikäisevä Peili. Teatteri- ja tanssiopiskelijoiden puheenvuoroja*, Like 1999.

Roiha, Maria: *Jussi Parviainen - Jumalan rakastaja*, Tammi 2018.

Turkka, Jouko: *Häpeä*, Otava 1994.

Lehdet

Haarla, Ruusu: ”Narsistisen ohjaajan strategioita”, *Teatteri&Tanssi* 2/2018.

Muistiinpanot

Ruusun työpäiväkirja 2017.

Verkko

Typpö, Juha: ”Jouko Turkan perintö puhuttaa jälleen, kun raiskausharjoitteet ovat otsikoissa – Professorit Elina Knihtilä ja Hannu-Pekka Brjörkman kertovat, kuinka erilaista Teatterikorkeakoulussa nykyään on”, *Helsingin Sanomat* 19.11.2017. Osoitteessa: <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005454932.html> [katsottu 13.8.2021].

Vuori, Suna: ”Kristian Smeds, Turkan perillinen”, *Helsingin Sanomat* 1.10.2011. Osoitteessa [hs.fi/kulttuuri/art-2000004832197.html](https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000004832197.html) [katsottu 31.1.2018].

Väitöskirjat ja opinnäytetyöt

Koskinen, Anu: *Tunnetiloissa – teatterikorkeakoulussa 1980- ja 1990-luvuilla opiskelleiden näyttelijöiden käsitykset tunteista ja näyttelijöiden tunnetyöskentelystä*. Väitöskirja, Teatterikorkeakoulu 2013.

Kumpulainen, Seppo: *Hikeä ja harmoniaa: liikunnan ja fyysisen ilmaisun opetus Suomen Teatterikoulun ja Teatterikorkeakoulun näyttelijänkoulutuksessa 1943–2005*. Väitöskirja, Teatterikorkeakoulu 2011.

Sutela, Heli: *Näyttelijä tekijänä – eli näyttelijän valta omaan työhönsä*. Opinnäytetyö, Teatterikorkeakoulu 1997.

5. OHJATA VAI PARANTAA

– KANSALLISEN HÄPEÄTRAUMAN PARANTAMINEN TEATTERIN KEINOIN

MARRASKUU 2022

Elokuussa 2018 seisomme näyttelijä Julia Lappalaisen kanssa Tampereen teatterin Frenckell-näyttämöllä ohjaamani *Turkka kuolee* -näytelmän loppuapludeissa, jossa itse näyttelen Jouko Turkkaa. Puristamme toisiamme kädestä kun kumarramme uudestaan. Hymyilemme toisillemme. Kun aplodit päättyvät, yleisössä istuneet ystävät, kollegat ja Turkan entiset oppilaat, joita olemme haastatelleet, tulevat kiittämään häkeltyneinä. Minulla on yhä Turkan märkä kauluspaita päällä. Olen avannut sen napit. Hiukseni ovat märät kohtauksen jäljiltä, jossa Julian esittämä Eppu Salminen heittää kuohuviininsä Timo Harakan päälle. Nyt se on tehty, ja juuri niin kuin tarkoitin.

Näyttelijälämpiössä ihastelen sohvapöydälle laskettuja kukkia, lahjoja ja kortteja, oloni on raukea ja maanisen lepattava yhtäaikaan. Maljoja juodessa Teatterikesän raati kiittelee esitystä sen anarkistisuudesta. Olen kiitollinen että arvostamani ohjaajat ovat osanneet lukea esityksen kieltä ja sen syvimmän väitteen. Puheiden ja kiitosten jälkeen seurueemme suuntaa kukkinensa kohti Teatteri Telakan terassia ja ensi-iltajuhlia.

Matkalla kohti Tampereen keskustaa alan tuntea jonkinlaista vajavaisuutta. Seurueen keskustelut eivät enää kosketa esitystä, tai minua ja Juliaa. Seurueemme miehillä, poikaystävillä ja miespuolisilla ystävillä, jotka näyttelivät videolla Turkan luottonäyttelijöitä, on joku keskinäinen hybriksensä. Kuuntelen heidän naurun hörähdyksiään ja tunnen ulkopuolisuutta ja yksinäisyyttä.

Kun saavumme ravintolan terassille, ihmiset ovat ensin hajallaan, osa hakee juomia, tilaa ruokaa, osa tervehtii muita tuttuja. Asetumme istumaan miesten valitsemaan pöytään.

On jo pimeää. Istun suuren puskan edessä, tunnen olevani sen varjossa. Aikaa kuluu. Haluaisin keskustella esityksestä, haluaisin olla kysymysten ja ihailun ja kehumisen kohteena, haluaisin että minua palvotaan.

Seitsemää veljestä näyttelivät ystävämme ja Jussi Parviaista esittävä poikaystäväni nauravat yhä keskenään. He kehuvat toistensa roolisuorituksia ja heidän energiansa tuntuu vievän kaiken tilan. Poikaystäväni yrittää huomauttaa, ettei hän ole illan tähti, mutta hänen vaatimattomuutensa on vain pieni tuulenvire veljelliseen hekumaan.

Nousuhumalassa minä keskeytän heidät ja huomautan, kuinka kiinnostavaa minusta on, että vaikka olemme juuri tehneet esityksen, joka käsittelee miesten hegemoniaa teatterissa ja nerouden rakenteiden mieskeskeisyyttä, koko illan ajan miehet sivurooleissa ovat kehuneet toisiaan. Yritän vedota heidän omaan tarkkanäköisyytensä: huomaavatko he mitä tässä toistetaan?

Muistan heidän vaikenevat kasvonsa, avuttomuuden, neuvottomuuden. Ystäväni, joka näyttelee videolla joukon mielipidejohtajaa Kai Lehtistä, kurtistaa kriittisesti kulmiaan, mutta ei tiedä miten puolustautua. Hän painaa päänsä alas. Ehkä sen jälkeen heillä ei ole enää yhtä hauskaa, en muista. Juon itseni humalaan, mutta jossain vaiheessa on mentävä nukkumaan, lepäämään ennen seuraavaan illan esitystä.

Seuraavan päivän esitys menee vielä paremmin. Rytmiloksahtaa kohdalleen. Toisen esityksen jälkeen pääsemme juhlimaan huolella, sillä festivaalivelvollisuudet ovat nyt ohi. Pikkusiskoni ja kaverini kantavat minut Telakan terassilta Pakkahuoneen aukion poikki Klubille, jossa tanssin villisti viininpunaisessa mekossa ja korkokengissä. Olen seksikkäin nero maan päällä.

Aamuyöllä makaan ystäväni serkun hotellihuoneessa korkealla Tampereen yllä. Ikkunastani näen suoraan Hatanpään valtatielle paperitehtaan johtajana tunnetun isoisoisotäni rakennuttamaan kivipalatsiin. Sen katossa lukee minunkin nimikirjaimeni: "R.H". Portaita reunustaa ilvekset, eläimet, joiksi Haarlan suvun miehiä haukuttiin jo sata

vuotta sitten – pedoiksi. Vuosia myöhemmin minulle selviää, että Sokos Hotelli Ilves, jonka valkoisissa lakanoissa nyt makaan, on nimetty Haarlojen mukaan: ”Original Sokos Hotel Ilves on aina ollut oman tiensä kulkija. Niitä, joiden sanotaan olevan legend[oja] jo syntyessään.” Nojaan miespuoliseen ohjaajakollegaani skumppapullo kädessäni, hän silittää käsivarttani. Pikkusiskoni hierovat jalkojani. ”Olen niin onnellinen”, huokaan, ja kaikki nauravat.

Aamulla kaikki ystäväni ovat lähteneet hotellin kylpylään. Katson puhelintani. Olen saanut tekstiviestin vieraasta numerosta. Avaan sen. Siinä kerrotaan *Turkka kuolee* -blogikritiikistä. Ennen kun ehdin miettiä, onko tätä järkevää lukea juuri nyt, avaan linkin blogiin ja luen otsikon. Se alkaa: ”Ruusu Haarlan ja Julia Lappalaisen *Turkka kuolee* tuotiin ensi-iltaan täysin keskeneräisenä...”

Kauhu ja häpeä laskeutuu minuun. Törmään välittömästi virheeseen, kun miesoletettu kirjoittaja olettaa, että erään osuvan repliikin on ”oltava suoraan Jouko Turkan kynästä”, niin ”mainio kiteytys” se on. Teksti on alentuva. Se kiistää teoksen taiteellisen itsenäisyyden ja jakaa isällisiä taputuksia tilalle. Kirjoittaja on täysin sokea esityksen kielelle ja väitteille, mutta kehuu tekijöiden olevan kuitenkin ”oikeilla jäljillä”. Olin odottanut hyökkäyksiä, mutta en työttelyä – tätä iänikuista mitättömäksi tekemistä ja passiivisaggressiivista hellyyttä.

Kirjoittajan käsitys keskeneräisyydestä on kohtuuttoman pinnallinen: näytelmä on kolmetuntinen ja näyttämöllä kaksi esiintyjää, mutta oliko kuiskaajan käyttö hänen mielestään noloa? Eikö esityksessä ole olennaisempia asioita, joiden tulee olla valmiita? Ajatuksen kirkkaus, dramaturginen kokonaisuus, draamalliset tilanteet, visuaaliset metaforat tai tunnelmat? Keskeneräistä oli vain se, mikä hioutuu viimeisenä – rytmi, esiintyjän tottumus esitykseen. Kuinka armottomasti naisia rangaistaankaan virheistä. Ja yhtä usein virheettömyydestä, suoritusmaisuudesta, ”kympin tyttöydestä”.

Alan ymmärtää, että vaikka tekisin maailman parhaan esityksen, minulla ei ole minkäänlaista valtaa muuttaa sitä *katsetta*, jolla sitä katsotaan. Näin ollen esitykseni mahdollinen ”nerous” tai ”keskeneräisyyskään” ei olisi esityksessä itsessään, vaan jossakin esityksen ja katsojan välissä. Esityksen on tehtävä kaikkensa tullakseen katsetta vastaan, mutta yhtäläillä katseen on *antauduttava* ottamaan esitys vastaan. Vain siten se voi kuoriutua katsojalle sinä, mitä se *on*. Jos katsojan silmässä on malka, ei mikään kerronnan keino voi lävistää sitä.

Ensi-illan jälkeen palasin kotiin Helsinkiin. Siellä se odotti. Osa minusta, joka ei koskaan liiku. Jälleen maailma on vierähtänyt sen ympärillä. Ymmärrän, että olen tehnyt sen taas: ajanut itseni itsetuhoiseen työnarkomaniaan, koska se ilmaisee suruani ja itsevihaani parhaiten. Sitä, etten välitä, että jään oman työni alle ja hylkään itseni. Jospa joku vaikka näkisi ja tulisi ottamaan sen työn minulta pois. Surisi ihmiselle, joka ei osaa lopettaa – Turkalle. Sehän olen minä. Yhtä lailla oman egoni vanki. Pettymys aina vaan kun kykenee työhön, mutta ei kykene rakkauteen. Ja kaipaa sitä muilta.

Toukokuussa 2019 esitämme *Turkka kuolee* -näytelmää Kansallisteatterin Willensaunassa. Siellä esityksemme todella puhkeaa kukkaan. Kun käsikirjoitusprosessiin on kunnolla etäisyyttä, pystymme rentoutumaan ja hiomaan näyttelijäntyömme huippuun. Minullakin on viimein aikaa ohjata kohtauksia ulkoapäin. Kohtaus, jossa Turkka ilmestyy helvetistä haastamaan Julian Turkka-esitelmää muuttuu laiskasti ohjatusta laahustelusta pingisottelun ja härkätaistelun yhdistelmäksi. Yleisö nauraa hulvattomana. On täyttä kohtalon ivaa, että tallenne noista esityksistä tuhoutui rikkinäisen muistikortin takia. Teatterinjohtajakaan ei ”ehtinyt” tulla katsomaan oman teatterinsa tuotantoa. Jos puu katuu metsässä ilman että kukaan on sitä kuulemassa, kuuluuko siitä ääni?

Kansallisteatterin viimeisen näytöksen jälkeen sairastuin. Koko keho tuntui tulehtuneelta, aivan kuin solut huutaisivat siitä, että olen kantanut Turkkaa ruumiissani kolmen vuoden ajan. Turkan juhlahousut roikkuivat laihtuneella lantiollani ja posket olivat

lommolla. Muistan, kuinka viimeisen esityksen jälkeen sanoin Julialle, että saisinkohan minäkin vihdoinkin olla taas nainen. Ja kuinka helpottavaa oli viimeisen kerran riisua Turkka pois kasvoiltaan ja vaihtaa omiin vaatteisiin.

Miksi minä halusin näytellä Jouko Turkkaa? Miksi minun piti päästää hänet ruumiiseeni? Koska minun oli käsiteltävä Turkkaa itsessäni ja itseäni Turkassa. Mutta oli sillä hintansa. Kuinka me huomaamattamme koko ajan kärsimme siitä, ettei ohjaaja ollut paikalla, koska minä olin koko ajan Turkan hahmossa, joka ahmi harjoitusaikaa ja huomiota muilta. En kyennyt olemaan Julialle ohjaajana riittävästi läsnä, koska olin niin Turkka-päissäni. Ja olinko itsellenikään? Siksikö halusin muuttua Turkaksi, että voisin nähdä selkeämmin itseni, oman näkymättömyyteni?

Ajattelen sanoja, jotka kirjoitimme työhuoneeni seinälle kun aloitimme näytelmän käsikirjoittamisen vuonna 2017: *suru, ystävyys, pehmeys, luottamus, turva, välittäminen, rauha, auttaminen, armo, keskitie (keskiluokka), kohtuus*. Mitä niille tapahtui? Jo harjoitusten alkaessa törmäsimme resurssien puutteeseen, mutta myös omiin ehtoihini, jotka itselleni asetan: tee seitsemää eri työtä, ikään kuin tekisin vain yhtä. Kirjoita, ohjaa, näyttele, tuota, äänisuunnittele, videosuunnittele, lavasta. Tein sen minkä aina teen, ahmin enemmän, kiirehdin ja juoksen ja näytän voimani. Kenelle? Lopulta kun kaikki työ on tehty, sedät ovat silti sitä mieltä, että kaikki kaatui osaamattomiin repliikkeihin. Miten helposti nainen työnnetäänkin takaisin näkymättömyyteen.

Ja kuinka helposti hänet voi nostaa: vuonna 2019 saimme suuren tunnustuksen, kun Helsingin Sanomien kulttuuritoimitus nimesi näytelmämme yhdeksi vuosikymmenen tärkeimmäksi esitykseksi. Ja sekö on urheiluni tarkoitus? Yksittäinen mielipide, joka liittää minut suomalaisen kulttuurin historiaan?

Olen väsynyt turkkalaisuuteen. Olen väsynyt urheiluun, siihen yksinäiseen huoneeseen. Olen väsynyt kärsimiseen. En jaksa yrittää jalostaa siitä enää mitään hienoa. En jaksa enää suorittaa, en menestyä, en verkostoitua. En jaksa enää jaksa väittää, että

tässä kaikessa olisi mitään mieltä. En jaksa olla voittaja. En jaksa olla häviäjä. En jaksa enää kilpailla. *Turkka kuolee* -näytelmän piti parantaa suomalaista teatteriyhteisöä, ja ehkä se tekikin niin. Mutta mitä se teki meille? Miten teatteri voi parantaa, jos se on tekijöilleen rikkovaa? Millä tavalla teatteria pitäisi tehdä, että se parantaisi minutkin? Kirjoitan työpäiväkirjaani jäähyväisiä turkkalaisuudelle.

Turkkalaisuus on rakkaudettomuutta. Ja jokainen, joka tietää mitä se on, ymmärtää turkkalaisuutta ja rakastaa sitä tavallaan. Turkkalaisuus on rakkaudettomuuden rakastamista. Kalsarikännit pelon, vihan ja häpeän kanssa kuudetta päivää putkeen. Mutta rakkaudettomuudesta voi tehdä suojan rakkautta vastaan. Pelkoon, vihaan ja häpeään voi kääriytyä väsymyksestä kuin vilttiin ja niiden avulla voi kätkeytyä rakkaudelta. Ne ovat asuneet luonasi niin kauan, että niiden ei haluakaan lähtevän. Niistä pitää kiinni.

Ruusun työpäiväkirja 2019.

Toukokuussa 2020 istun isoäitini perintörahoilla ostamani uuden asunnon keittiössä. Koivuparkettini on juuri saapunut ja odottaa eteisessä asentamistaan. Suolistoni toipuu edelleen, vuosi Kansallisteatterin esityskauden jälkeen. Samalla kun olen kiusallisen tietoinen etuoikeuksistani 31-vuotiaana asunnonomistajana, minusta tuntuu kuin minulle olisi ensimmäistä kertaa todella annettu jotakin. Jotain, mitä ei voi ottaa minulta pois, luvan olla olemassa jossain, mistä minua ei voi häätää.

Puhumme Julian kanssa puhelimesta meidän kultaisesta listasta. Katsellessani ulos kesäistä maisemaa, tuntuu kuin lista olisi astunut elämäni. Ikään kuin ne sanat olisivat vasta nyt alkaneet kunnolla itää. Nyt ne tuntuvat pursuavan joka suunnalta, saartavan minut, ehdottavan olemassaoloaan, enkä ehkä pystykään pakenemaan niitä. Ja silti siellä sekin kiemurtelee, turkkalainen viha, inho ja halveksunta; sadistinen halu nöyryyttää sitä iljettävää pehmeyttä ja ystävällisyyttä, joka nilkkojani hivelee. Mistä ne lonkerot tulevat? Tässä hetkessä tiedän, että minun on toivotettava nekin tervetulleeksi – rakastettava niitä. Jos tämä on paranemista, se on vasta alkanut.

Mitä paraneminen on?

Häpeästä ohjaamiseen

Häpeästä ei puhuta eikä sitä muistelmassa muisteta, mutta mitä muuta elämä ja ihminen ovat kuin häpeää.

– Jouko Turkka: *Häpeä*, Otava 1994

Turkka kuolee -näytelmän alussa esitän lyhyen monologin, jossa kerron omasta isästani, ja omasta isälinjastani. Kerron suuresta rakkaudestani isääni, mutta myös pelosta tämän raivoa kohtaan, ja kuinka tämä sama sukuraivo on nähtävissä isoisäni alkoholismissa ja isoisoisäni itsemurhassa. Isäni puolen suvussa on rikkautta ja menestystä, mutta sitä halkovat kuilut ovat syviä ja synkkiä ja ulottuvat kauas suvun historiaan.

Olen aina tuntenut tiettyä hengenheimolaisuutta Jouko Turkan kanssa, koska hän muistuttaa minua isäni suvusta. Saksalaisen Bert Hellingerin (1925-2019) kehittämän perhekonstellaation⁷ oppien mukaisesti, uskon että jokaisella suvulla on oma kollektiivinen sielunsa ja perintönsä, joka ilmentyy suvun yksilöiden olemuksessa, hengessä, teoissa ja elämäntapaoloissa. Oman sukumme sieluun kuulumisen lisäksi, uskon että sielut etsivät ei-samaa-verta-olevia kanssasielujaan, jotka muodostavat sukuakin suuremman *sielunlauman*, tai hengenheimon.

Uskon että jokaisella sielunlaumalla on oma kollektiivinen tehtävänsä muuttaa jotakin kansallisessa ruumiissamme, *parantaa* sitä. Turkka, jos joku, on ollut kuin

⁷ Perhekonstellaatio on ryhmäterapeuttinen menetelmä, jonka avulla puretaan ylisukupolvisia traumoja. Menetelmä ei perustu psykologiaan, eikä muutoinkaan mihinkään tieteelliseen teoriaan, vaan empiiriseen tietoon perhe- ja sukusysteemeistä, jota Hellinger keräsi esimerkiksi asuessaan zulujen parissa sekä tutkiessaan ja harjoittaessaan erilaisia holistisia terapiasuuntauksia toisen maailmansodan jälkeisessä Euroopassa.

ukkosenjohdatin, joka kerää ympärilleen sielunheimon. Tietyn – mitä ilmeisimmin hyvin olennaisen – palan suomalaisuutta. Mikä tämä pala on? Onko se parantanut vai pahentanut Suomen kansaa? Riippuu keneltä kysytään. Myös minun osani siinä ristiriitainen. Tehtäväni tuntuu olevan olla sekä osana sitä, että irrottautua siitä. Tai ehkä muuttaa sitä? Jopa parantaa?

Onko minun ja Turkan tarinassa jotakin samaa? Turkan sukuhistoriassa korostuvat hänen isänsä suvun tausta lahkosaarnaajina, äidin suomenruotsalaisuus, isän luokkapudotus herrassuvusta tehdastyöläiseksi sekä näiden aiheuttama luokkaristiita, ulkopuolisuus ja häpeä. Häpeä ja kuulumattomuuden tunne tuntuvat korostuvan myös henkilökohtaisella tasolla isäsuhteessa, josta Suna Vuori kirjoittaa Helsingin Sanomien artikkelissaan "Turkka & Turkka" vuonna 1998:

[Turkka] kertoo myös muistavansa lepattavan näyn, jossa isä tutki yöllä tulitikun valossa poikansa kasvoja. Myöhemmin sen vasta ymmärsi: rintamalta palannut isä ei voinut olla varma, oliko lapsi hänen vai ei. Kaiken lisäksi Jouko Turkka oli vaihtunut isokokoiseen itäkarjalaiseen "mustan ryssän" poikaan, jota oli hänen nimellään näytetty isälle synnytyslaitoksella. Epävarmuus jätti jälkensä.

Suna Vuori: "Turkka & Turkka", HS. Kuukausiliite 5/1998.

Merkittävänä pidän myös Turkan kuvausta samassa artikkelissa asemastaan "äidin pikku rakastajana".

Turkka pistää narsismsakin akkojen syyksi. Surevat sotalesket halusivat lohdutukseen pidellä äidin pikku rakastajaa, joka sai syyn kuvitella, että miehenä oleminen on jotain erityistä.

Suna Vuori: "Turkka & Turkka", HS. Kuukausiliite 5/1998.

Kuvaus muistuttaa oman isoisoisäni omaelämäkerrallisesta romaanista *Syylliset ja syyttömät* vuodelta 1929, jossa hän kuvaa mahdollisesti omaa kokemustaan yksinäisten sukulaisnaisten sylipoikana, johon kohdistuvat hellyyden ja tarvitsevuuden osoitukset luovat vaikutelman jonkinasteisesta seksuaalisesta hyväksikäytöstä. Tällaiset kokemukset voisi kuvitella olleen sodan aikaan hyvin tavallisia: pienet pojat joutuivat aikuisten miesten korvikkeiksi, ja ehkä jopa kantamaan naisten passiivisaggressiivista katkeruutta miesten poissaolosta.

Turkan elämässä ja sukuhistoriassa on muitakin huomattavia yhtymäkohtia isoisoisäni Lauri Haarlan (1890-1944) elämään. Aikansa merkittävimpiin näytelmäkirjailijoihin kuuluva Lauri Haarla oli Tampereen Sokos Ilves -hotellin naapurissa sijaitsevan Haarlan palatsin rakennuttaneen tehtailija Rafael Haarlan 14 vuotta nuorempi pikkuveli. Toisin kuin isoveljensä, joka oli ehdottoman valkoinen – ja fasisti – oli Lauri Haarla puolikkaalla sydämellään työläinen. Jakautunut identiteetti ei ollut vain ideologinen ristiriita, vaan kumpusi konkreettisesti omasta perhehistoriasta. Veljesten isä oli viinaanmenevä ja rietasteleva kartanon herra, jonka laittomaksi spekuloitu konkurssi suisti koko perheen tuohon, häpeään ja köyhyyteen.

Lauri Haarlan lapsuutta leimasi näin kyläyhteisön ja suvun langettama häpeärangaistus isän teoista. Kun mies, joka on kohdellut koko ikänsä muita ihmisiä alempiarvoisina, kompastuu itse, kosto maistuu makealta. Lisäksi elettiin 1800-luvun loppua – aikaa, jossa syvä luokkaviha alkoi tehdä pesäänsä yhteiskuntaan johtaen lopulta sisällissotaan. Veljesten konkurssi-isä olikin aikansa syntipukki, joka sai maksaa muidenkin herrojen synnit. Tätä syntiä maksoivat isääkin kovemmin vaimo ja lapset, joista elossa olevista Lauri Haarla oli nuorin.

Kalevi Kalemaa kirjoittaa kirjassaan *Veljekset kuin ilvekset* Lauri Haarlan pyristelystä irti isänsä häpeäperinnöstä lainaten Lauri Haarlan nuoruuden ystävän Ain' Elisabeth Pennasen ajatuksia:

[Ain' Elisabeth] arveli, että uskovaisen äidin poikana Lauri Haarla halusi muiden uskovan itseensä, ennen kuin hän oli sitä itse tehnyt ja ”myöhemmin raivostui, kun tämä usko ei levinnytkään kuin kulovalkea kautta koko maan ja maapallon”. [V]ararikon tehnyt isä ja siitä seurannut perheen nöyryytys ja köyhyys keskellä varakkaita sukulaisia oli syöpynyt Lauriin katkeraksi muistoksi. Sen vuoksi hän halveksi rahakkaita ja menestyneitä, kunnes alkoi itsekin myöhemmin menestyä.

Kalevi Kalemaa: *Veljekset kuin Ilvekset*, Mediapinta 2012.

Kuten kaikki Haarlan suvun miehet, Lauri Haarla tunnetaan kiivaasta ja herkästi tulistuvasta luonteestaan, joka kuten Turkankin kohdalla, yhdistyi epäsuomalaisen tummiksi miellettyihin piirteisiin. Haarlan sukukirjassa Haarlan miesten tummuutta sekä kierretään että alleviivataan.

Suvun jäsenet ovat, niin pitkälle kuin heidän ulkomuotoaan voidaan seurata, ihonväriältään tummia. Tukan väri on aivan yleisesti ei vain tumma, vaan useimmissa tapauksissa harvinaisen musta, ja tukanväriältään vaaleahkoja yksilöitä tavataan tuskin ollenkaan. – – Siihen liittyvää on ilman muuta vilkas ja kuohahteleva luonne. Suvun jäsenet, ainakin miespuoliset, ovat olleet rivakoita otteiltaan, rajuja ja kiivaita, tunneihmisiä kaikista käytännölliseen suuntaan viittaavista taipumuksistaan huolimatta. Luonteen vilkkaudessa ja puheliaisuudessa he huomattavasti poikkeavat yleisestä, tasaisesta ja rauhallisesta suomalaisesta luonteesta.

Liisa Poppius & Yrjö Raevuori: *Haarlan suku*, Hämeen kirjapaino 1936.

Vaikka vaikutusvaltaisen Rafael Haarlan tilaamassa sukututkimuksessa ei voida asiaa suoraan sanoa, oli suullisen perimätiedon mukaan Haarlan suku alunperin romanisuku⁸.

⁸ Suomalaisen romanien järkyttävää asemaa kuvaa esimerkiksi Ruotsin vallan aikainen vuonna 1637 määrätty tappolaki, jonka nojalla kenet tahansa ”tattari”-miehen sai hirttää vailla oikeudenkäyntiä. Vaikkei lakia välttämättä toteutettu, oli suomalaisten romanien asema vuosisatojen ajan jatkuvaa taistelua oikeudesta olla olemassa. Kuten Panu Pulma kirjoittaa *Suomen romanien historiassa* (SKS 2012) kiertävät romanit olivat helppoja kohteita aina kun tarvittiin ”kasvotonta syyllistä.” Näin romaneja syytettiin milloin mistäkin, mikä vahvisti heidän häpeällistä ja ei-toivottua asemaansa.

Missä vaiheessa Haarlojen romani-identiteetti on pakkosulauttamisen kautta kadotettu, on mahdotonta sanoa. Todennäköistä kuitenkin on, että romanijuuriin – ehkä vain mielikuvienkin tasolla – liitetyt piirteet määrittivät vahvasti Lauri Haarlan elämää ja kokemusta suomalaisena, aivan kuten Jouko Turkan ”mustaksi” mielletty ulkomuoto vaikuttaa näytelleen perustavaa osaa hänen isäsuhteessaan ja sitä kautta kokemuksessaan maailmasta.

Haarlan suvun miehet, jotka 1600-luvulta asti olivat viljelleet Perniön pitäjien maata, siirtyvät Isovihan (1713-1721) seurauksena sotilasuralle. Haarlan miehiä luovutettiin kuulemma mieluusti palvelukseen, jotta samannimisen tilan valkoiset pojat voisi säästää sodalta. Esi-isäni palvelivatkin Ruotsin armeijan ruotusotilaina useita sukupolvia, noin 120 vuoden ajan.

Sodan väkivaltainen perintö lankeaa tietenkin myös valkoisiin sukuihin. Romanimiehen näkökulmasta sotilasidentiteetin toisella puolen ei kuitenkaan ollut paljoa. Mihin sitten viitatenkaan, totesi isoisoisäni vuonna 1918 ettei voisi ”kunnioittaa itseään miehenä” ellei lähtisi rintamalle. Viimeistään Haarlojen siirtymisen sotilasurasta virkauralle ja liikemiesiksi 1800-luvun kuluessa on täytynyt tarkoittaa romani-identiteetin lopullista tukahduttamista paossa kohti sosiaalista arvonnousua. Ja siltähän Haarlojenkin tarina näyttää: raivon sokaisemalta menestyksen himolta, paolta arvottomuudesta hinnalla millä hyvänsä.

Kalemaan kirjasta saa vaikutelman, että Lauri Haarlalle ympäristön arvostus oli niin tärkeää, että hän oli valmis kääntämään aatteellisen takkinsa aina kun se saattoi pönkittää hänen mainettaan perheensä tai myöhemmin koko suomalaisen kulttuurin tienraivaajana. Siinä missä työläisaate oli alunperin keino nousta isän ja isoveljen ahdistavasta varjosta, aiheutti myöhemmin suosituimman kirjailijan aseman hiipuminen tarpeen irrottautua marxilaisuudesta ja säväyttää konservatiivisuudella.

1930-luvulla saksalaisen poliittisen murroksen inspiroimana Haarlan uusi isänmaallisuutta korostava kirjailijanprofiili alkoi saada rotumystisiä ja kansallisosialistisia

sävyjä. Vuonna 1942 kirjoittamassaan romaanissa *Liian vähän poikia* Lauri Haarla kirjoittaa auki omakseen tulkittua natsimyönteisyyttään.

Katsokaa nykyhetkistä Suur-Saksaa. Sen kansa kasvaa; ja se kasvaa uudesta uskostaan ja elämänrohkeudestaan. Tuo kansa on palannut sille ainoalle lähteelle, josta kansojen suoniin vuotaa terveys ja voima – oman rodun ja veren hurmioittavaan kauneuteen, perusunelmaamme, joka nostaa sen loistaviin tekoihin.

Kalevi Kalemaa: *Veljekset kuin Ilvekset*, Mediapinta 2012.

Vuonna 1944 sodan päätyttyä ja ajan hengen kääntyessä jyrkästi natsivastaiseksi Lauri Haarla tappoi itsensä vain 54 vuoden iässä.

Haarlan miesten tarina savutti yhdenlaisen päätepisteen isäni kohdalla, joka ei saanut yhtäkään poikaa. Tyttärenä minusta on silti tuntunut, että minun harteilleni on laskettu Haarlan kaikkien miesten paino: ulkopuolisuuden, häpeän ja syyllisyyden tuska ja niiden mukanaan tuoma pakkomielteinen oikeudentaju, puheen- ja johtamisen lahjat sekä vimmainen tarve vakiinnuttaa oma arvonsa yhteiskunnan rakenteisiin. Samalla Haarlan suvun voimaton raivo on joutunut naisen ruumiissani umpikujaan: se ei voi enää purkautua sodassa eikä kotityrannin roolissa. Siksi sen on palattava siksi mitä se on – häpeään, ja sen käsittelyyn.

Paraneminen on ylisukupolvista.

Häpeä on teema, joka tuntuu leimaavan sekä Turkan henkilökohtaista elämää että taiteellista uraa. Tästä ei kerro vain Finlandia-palkittu *Häpeä*-romaani (Otava 1994), vaan koko turkkalainen hahmokavalkadi: himonsa riivaamat, kasvonsa menettäneet, torjutut, tarpeettomiksi jääneet, unohdetut, köyhät ja likaiset puliukot. Koko turkkalainen näyttämöruumis on yhtä häpeän kuvausta. Lantioon laskeutumista paetaan kuin palavaa

pottaa ja kasvot ovat repeytymässä irti näyttäytymisen tuskasta. Suunnittelihan Turkka jopa kirjaa ”häpeän kulttuurihistoriasta”, mutta tämä jäi vain haaveeksi.

Henkisen kasvun ohjaaja Kaisa Peltolan kirja *Häpeän alkemia* (Viisas elämä 2020) on yhdenlainen häpeän kulttuurihistoria. Peltolan mukaan suomalaisuus on *häpeäkulttuuri*. Tai tarkemmin sanottuna *häpäisykulttuuri*, jossa perisuomalainen harrastuksemme on istua television ääressä ja kritisoida ihmisiä.

Peltola juurruttaa suomalaisen perihäpeän sotaakin taaemmaksi uskonpuhdistuksen aikaan 1500-luvulle, jolloin suomalaisiin iskostettiin luterilainen kärsimisen ihannointi, synnintunto sekä seksuaalisuuden ja etenkin naisellisen voiman kieltäminen. Syvästä traumana Peltola pitää suomalaisen luontoyhteyteen perustuvan kansanuskon tuhoamista ja demonisoimista. Sen häpäisemistä, mikä suomalaisille oli pyhää ja sen varastamista uuden protestanttisen valtion tarpeisiin.

Suomestakin kehittyi lyhyessä ajassa kontrolliyhteiskunta, jonka ytimessä oli oikeuslaitos. Kruunu valvoi kansan moraalia, mutta myös kansa käyttäsi toinen toisiaan. Säätelyllä ja kurilla pyrittiin Jumalan suosioon.

Kaisa Peltola: *Häpeän alkemia*, Viisas elämä 2020.

Globaalilla tasolla Peltola juurruttaa häpeän patriarkaaliseen yhteiskuntajärjestykseen, joka perustuu maskuliinin ylivaltaan ja ilmenee toisten ihmisten ja ympäristön valloittamisena, omistamisena ja hyödyntämisenä. Ja koska Peltolan mukaan vain sitä, mikä ensin häpäisemällä alennetaan, voidaan käyttää hyväksi, on patriarkaalinen aikakausi ollut häpäisyn aikakausi. Ihminen – siis myös maskuliini – on täytynyt häpäistä irti omasta luonnostaan ja luontosuhteestaan. Peltola kuvaa länsimaista häpeäidentiteettiä ”äitienergian” poissaolona.

Turkan äitisuhteesta uskallamme sanoa ainakin sen, ettei se ollut läheinen. Suna Vuoren *Turkka & Turkka* -artikkelissa Turkka kuvaa sukunsa miesten olleen aina

”äideistään orpoja” ja lakanneen itsekin pitämästä yhteyttä äitiinsä 16-vuotiaana ja kuulleensa myöhemmin vain sattumalta 94-vuotiaan äitinsä asuvan 700 metrin päässä.

Peltolan mukaan äititrauma on kaikkien häpeätraumojen äiti. Häpeä syntyy kun kiintymyssuhteessa vanhempi ei kykene virittäytymään *yhteyteen* lapsensa kanssa. Oman isäni äiti ei pitänyt isääni sylissä ja hylkäsi tämän koulu-ikäisenä oman äitinsä painostuksesta muuttaen itse ulkomaille. Äitini puolelta tiedän jo isoäitini kärsineen äitinsä kylmyydestä ja etäisyydestä. Peltola lainaa kirjassaan psykoterapeutti Patricia A. DeYoungin ajatuksia:

Itse häpeän ydinkokemusta DeYoung kuvaa vuorovaikutustilanteessa tapahtuvana kokemuksena oman itsen fragmentoitumisesta, hajoamisesta, kun ollessamme haavoittuvassa tilassa tai ilmentäessä itsestämme jotakin hyvin olennaista, toinen ei pysty tunne- eikä läsnäolotasolla virittäytymään turvalliseen yhteyteen kanssamme. – – Häpeätrauman erityispiirre on siis traumakokemus, johon liittyy myös syvä hylkäämisen ja torjutuksi tulemisen kokemus. – – ...seurauksena on krooninen erillisyyden tunne...

Kaisa Peltola: *Häpeän alkemia*, Viisas elämä 2020.

Tiesin aina että näissä lapsuusmuistoissa on jotain tärkeää, mutten osannut aiemmin nimetä sitä: muistikuvat jossa seison kaukana perheestäni, *erillään* ja hämmentyneenä. Erillisyyden on Kaisa Peltolan mukaan häpeän ydin. Se on torjutuksi tulemista elävästä yhteydestä ja uskomus itsestä kelpaamattomana tähän yhteyteen. On kiinnostavaa, kuinka häpeää tuntiessa erillisyyden tuska yhdistyy korventavaan paljautteen. Aivan kuin torjunta elävästä yhteydestä työntäisi ihmisen näyttämölle.

Kuten Kaisa Peltola korostaa, häpeä on ensisijaisesti ruumiillinen, ei-kielellinen kokemus. Vasta myöhemmin elämämme varrella siihen kietoutuu kielellisiä ja älyllisiä kerroksia, ”häpeänarratiiveja” – tarinoita siitä, mikä meissä on vikana. Näiden selitysten alla häpeä on DeYoungin sanoin *hätää* yhteydettömyydestä. Kipu, jolle aikuisellakaan ihmisellä ei ole sanoja. Jouko Turkka taas kuvaa *Häpeä* - kirjassaan.

Häpeä ei ole tuskaa, pelkoa, kuolemaa. Se ei ole tunnetta joka ilmenee tai saa aikaan jotain. Se on sammumista, tukehtumista, ei-elämää. Sitä ei voi mitata, vaihtaa, jakaa toisille. Se on täysin yksityistä, se mikä hävettää ja jäykistää, halvaannuttaa yhden, sitä toinen ei edes tajua hävetä.

Jouko Turkka: *Häpeä*, Otava 1994.

Vaikka häpeä tuntuu yksityiseltä, Peltola kuvaa kuinka se tosiasiansa on kaikkea muuta.

Vaikka häpeä tuntuu yksilötasolla kaikkein intiimeimmältä ja salaisimmalta, se on kuitenkin aina ennen kaikkea kollektiivinen. – – Häpeä on siis myös kulttuurinen, näkymätön verkko, joka kantaa vuosisatojen sanattomia koodeja siitä, kuinka kuuluu olla ja elää – ja erityisesti, kuinka ei kuulu eikä saa olla ja elää...”

Kaisa Peltola: *Häpeän alkemia*, Viisas elämä 2020

Jos Jouko Turkka tunsu irrallisuutta Tamperelaisessa maalaiskylässä

suomenruotsalaisuutensa takia, oma häpeäni oli ehkä toisin päin. Vaikka olen itsekin äitini puolelta suomenruotsalainen, koska äitini ei opettanut minulle ruotsin kieltä, tämä perintö on ollut minulle enemmän tavoittamaton etuoikeus, kuin osa minua. Varhaislapsuuteni vietin maalla metsässä leikkien, mutta esikouluni kävin hienostopäiväkodissa Eirassa, jossa oli paljon rikkaiden perheiden lapsia. Tunsin itseni aina liialliseksi ja sotkuiseksi näiden tyttöjen rinnalla, joilla oli siistit vaatteet ja hillitty ilmaisu. Tietämättäni ihailin keskiluokkaisuutta – maailmaa, jossa perittyä häpeää ei näennäisesti ole lainkaan, vaikka siellähän se on vain kätkeyty syvemmälle, beigen sävyihin.

Kuten Turkalla, minunkin luokkaidentiteettini on ristiriitainen. Kummallakin vanhemmistani on perittyä omaisuutta, jonkilainen häiriintynyt napanuora vaurauteen, mutta meidän perheeseen se virtasi ristiriitaisena. En voi väittää todella kärsineeni köyhyydestä, mutten myöskään kokenut minkäänlaista turvaa. Vauraus jossain kaukana

ylävasemmalla oli ylpeydenaihe, suvun puolikas kesähuvila ja raflaavia kaskuja, muttei pääomaa, josta olisi saanut todellista ravintoa – sitä, josta perheet rakennetaan.

Juurettomuus näyttäytyi myös jatkuvana asuinpaikan vaihtamisena.

Ulkoisesti elimme jokseenkin työväenluokkaista taiteilijaelämää: meidät puettiin kirpputorivaatteisiin ja säästettiin turhulta tapakasvatukselta. Isä opetti kuinka tyhjän maitotölkin voi heittää lavuaariin ilman, että tarvitsee nousta pöydästä. Eräs alasteystäväni kertoi myöhemmin järkyttyneenä, että kun hän oli minun vaikutuspiirissäni, hän lakkasi käyttämästä jopa haarukkaa ja veistä. Häiritsevintä oli syytöksen kaksiteräisyys. Olin rahvaanomainen, mutta jollain tapaa myös pelottavan vaikutusvaltainen. Turkkaan samastun myös siinä, että vaikka minulla oli ystäviä ja ihailijoita, oli minulla aina myös vihamiehiä: tyttöjä, jotka huorittelivat minua tien toiselta puolelta ja poikia, jotka polttivat pyöräni telineeseen. Ehkä tästä syystä keskiluokkaisuus on aina ollut silmissäni miellyttävää, se on niin tasaisen vaaratonta.

Kotonamme oli paljon kirjoja, mutta ne eivät kannustaneet kohti akateemista maailmaa, vaan ruumiillista itsetuntemusta: itämaista filosofiaa, Wilhelm Reichiä, Freudia ja 1980-luvun traumakirjallisuutta. Puheen tasolla meitä kannustettiin tunteista puhumiseen ja luovuuteen. Taide oli keskeinen paranemisen väline, yksin ja yhdessä toisten taiteilijaperheiden kanssa. Vanhempani itse käsittelivät performansseissaan esimerkiksi perityn raivon, avuttomuuden, haurauden ja vanhemmuutensa kokemuksia.

Vanhempieni pyrkimykset katkaista ylisukupolvisen trauman kierre muistuttaa Turkan Suna Vuoren artikkelissa kuvaamasta häpeästä, jota hän tunsi koska oli kylän ainoa lapsi, joka ei saanut remmiä. Ehkä näin ylisukupolvinen häpeä käyttäytyy? Kun sitä yrittää koskettaa ruumiin tasolla, se nostattaa hirvittävät voimansa rakkautta vastaan. Niin kävi myös vanhemmilleni, joiden vilpittömät pyrkimykset irtautua menneistä sukupolvista, hukkuivat henkilökohtaisten traumataakkojen ahmiviin aaltoihin. Vanhempieni liitto päättyi

väkivaltaiseen eroon ollessani neljävuotias, ja jatkui vuosikymmeniä kestävästä syyllisyyden syyttämisenä toisen niskoille.

Minä jatkoin häpeän pakenemista urheiluun. Kuten isäni, joka nosti kuistilla sadan kilon painoja jo maaliskuussa tai isoisäni Saulo Haarla, joka ennen näyttelijänuraansa oli mestaruustason käsipalloilija tai Lauri Haarla, jonka kerrotaan pienenä poikana voittaneen kaikki muut pojat painissa ja juoksussa, minäkin juoksin aitoja, hyppäsin pituutta, heitin keihästä ja työnsin kuulaa. Rajut otteet eivät rajoittuneet urheilukentälle, vaan kohdistuivat tarvittaessa muihin lapsiin, joita niittasin maahan välitunnilla. Koska olin tyttö ja erinomainen oppilas, siitä ei ajateltu yhtään mitään.

10-vuotiaana löysin Haarlan suvun rakkauden teatteriin. Kuten isäni on sanonut: "sairaudet periytyvät, mutta niin periytyvät myös lääkkeet." Näyttelemisen mahdollisti niiden tunteiden lähestymisen, jotka kotona tuntuivat vanhempieni häpeää uhkaavilta. 12-vuotiaana näytellessäni Aleksis Kiven *Nummisuutareiden* Eskoa Vihdin Nuorisoteatterin kesäleirillä, kun ohjaaja laittoi minut karjumaan ja paiskomaan lahoa puunrunkoa ulkonäyttämöllä, sain ensimmäistä kertaa ilmasta raivoa oman perheeni edessä. Se oli varovaista paluuta elävään yhteyteen, sillä leikkimistä, sen tutkimista ja ihmettelyä, mitä elämä tässä ruumiissa voisi olla, jos joku suostuisi katsomaan sitä.

Kuten ehkä kaikki sukupolvet minua ennen, olin minäkin kokenut seksuaalista väkivaltaa jo lapsena. Oman ruumiin kaoottinen kokeminen paheni murrosiässä. Varsinkin seurustelu olisi tarkoittanut oman häpeän koskettamista, sen antamista toisen kosketeltavaksi, lämmitettäväksi syväjäästä. Kun 16-vuotiaana ikäiseni poika, josta pidin, suuteli minua oppilaskunnan sohvalla ja kysyi haluanko jatkaa, pudistin päätäni. Pelkäsin hänen huomaavan kuinka häpeä alkaisi pursuta kasvoistani ulos, kireiden hermojen väleistä, vääntäen kasvoni kuumaan ja kummaan groteskiin irvistyksen.

17-vuotiaana huomasin ettei näyttelemisen enää tyydyttänyt minua. Se edellytti antautumista ohjaajan näkemyksiin, jotka eivät monesti minua vakuuttaneet. Ehkä

antautuminen kaoottisen tai näkemyksistään epävarman ohjaajan armoille muistutti liikaa lapsuudesta. Sain jo lapsena tyydytystä kuvallisten kokonaisuuksien luomisesta itse, niiden järjestämisestä ja jäsentämisestä mielekkääksi ja ehjäksi kokonaisuudeksi. Niin myös hakiessani 20-vuotiaana Teatterikorkeakoulun (TeaK) ohjaajalinjalle kirjoitin kolumnissani Voima-lehteen:

Eräs ystäväni ihmetteli miksi en hae näyttelijäksi vaan suoraan ohjaamaan, näin nuorena. Yleensä teatterin piirissä ihmiset haluavat ensin näytellä, eli leikkiä ja sitten vanhempana käyttää vähän aivojakin, eli ohjata. Mutta kyllä minä itse ymmärrän kaipuuni päästä kontrolloimaan kaikkea. Olen mielisairaiden kuvataiteilijoiden kasvattama, lapsikatraan nuorin. Sieluni tärisee suhteessa taiteen tekemiseen, minun on parasta aloittaa se suuntautumalla ylhäältä alas. Pois sammakkoperspektiivistä, ohjaajan pallille, hieman tilanteen yläpuolelle.

Ruusu Haarla: "Yläpuolelle", Voima 2009.

Ohjaajan työ tarjosi minulle turvallisen roolin, josta käsin lähestyä lapsuuteni voimattomuuden ja avuttomuuden kokemuksia – sekä mahdollisuuden kasvaa. Pääsin takaisin käsiksi lapsuuden selkeisiin ja voimakkaisiin näkyihin, itseäni suurempiin kuviin. Ylioppilasteatterin ohjauskurssilla ja TeaKin pääsykokeissa sainkin kehuva palautetta kyvystäni tiivistää sisäistä maailmaani kohtauksiksi, yksityisiä kokemuksia yleisemmiksi totuuksiksi ihmisistä, maailmasta ja yhteiskunnasta.

Harjoituksissa heikkouteni paljastuivat. Vaikka taiteellisesti olin itsevarma, työnjohtajana tunsin epävarmuutta. Lamaannuin jatkuvasti tilanteissa, missä oli tärkeää jatkaa kommunikoimista. Ohjaajan pitää kyetä sanallistaa vaikeasti hahmotettavia asioita nopeasti ja rehellisesti, mutta loukkaamatta ketään. Hänen pitää arvioida kovaan ääneen, muttei arvostella. Hänen pitää rohkeasti nimetä, muttei osoitella. Hänen pitää röyhkeästi puuttua, muttei häiritä eikä sekoittaa. Hänen pitää nähdä ihmisten läpi, muttei julmasti

tunkeutua tai riisua. Olin lamaantunut, koska oikeastaan nyt kun minulla oli kaikki tämä valta, pelkäsin häpäiseväni tai rikkovani jonkun toisen. Pelkäsin olevani Jouko Turkka.

Paraneminen on torjutun kohtaamista.

Traumaruumis

Minun käsitykseni mukaan kaikki luominen, jopa itse elämä voidaan ymmärtää vain jonkinlaisena ankaruutena, perusjulmuutena, joka johtaa asiat väistämätöntä loppuaan kohti, oli hinta mikä tahansa. Minä käytän sanaa julmuus merkityksessä elämän, kosmisen ankaruuden ja säälimättömän välttämättömyyden halu – – merkityksessä väistämättömän tarpeellinen tuska, jota ilman elämä ei voisi jatkua.

– Antonin Artaud: *Kohti kriittistä teatteria*, Otava 1983

Kuten Anneli Ollikainen kirjoittaa kirjassaan *Lihat ylös - muistiinpanoja Jouko Turkan opetuksesta* (Teatterikorkeakoulu 1988) Turkka piti teatteriohjaaja Vsevolod Meyerholdin tavoin *kehoa* avaimena näyttelijän tunneilmaisuuksiin, ajatukseen ja mielikuviin, ei toisinpäin. Ollikaisen mukaan Turkka pyrki poistamaan opiskelijoista ”kulttuurivammoja” ja harjoittamaan näyttelijöiden lihasmuistiin ”jungilaisia arkkityyppejä ja ”elämän perustilanteita”. Tässä Turkka hyödynsi groteskeja asentoja, eleitä ja hengitystä tai etsimällä lapsen tai eläimen olemusta. Ollikainen rinnastaa Turkan yrityksen porautua näyttelijän syvempiin persoonallisuuden kerroksiin ruumiin ja hengityksen avulla myös Julmuuden teatterin isään, Antonin Artaud’hon (1896–1948).

Samoja somaattisia menetelmiä, joita Turkka yhdistää tunnetyöskentelyyn ja lapsuuteen taantumiseen, käytetään terapeuttisessa traumatyöskentelyssä. Turkan

harjoittama traumatyöskentely ei kuitenkaan tähdännyt opiskelijoidensa parantamiseen, vaan luovuuden vapauttamiseen kulttuurin kuristusotteesta. Kuten ohjaaja Pauliina Hulkko toteaa vuonna 2011 artikkelissaan ”Ruumiinsyntaksista näyttelijän dramaturgiaan”⁹, Turkka pyrki politisoimaan näyttelijänsä, koko teatterin ja ”kenties” myös muuttamaan yhteiskuntaa.

Turkan suhde etenkin 1980-luvun muuttuneeseen yhteiskuntaan ja kulttuuriin oli oletettujen esikuviansa tavoin traumaattisen kriittinen tai jopa vihamielinen. Kuten Hulkon artikkeliinsa haastattelema näyttelijä muistelee: ”Kaikki me sen oppilaat oltiin kosto yhteiskunnalle: nyt tulee semmosta saatana, yhteiskunnan viholliset numero yksi.”

Kokonaisuutena Turkan elämäntyötä ja sanomisia tarkastellessa muodostuu kuitenkin moniulotteisempi kuva: viha yhteiskuntaa on myös välittämistä sen tilasta. Kun Turkka sanoi vuonna 1977 Helsingin Sanomissa työssään pyrkivänsä pitämään ”haavoja auki kansakunnan ruumiissa”, mitä hän tarkoitti? Miksi niitä on pidettävä auki? Aiheuttaakseen kipua vai poistaakseen myrkyjä – parantaakseen ne? Lausahdus tuo mieleeni Artaud’n *Kohti kriittistä teatteria*- kirjassaan esittämänsä ajatukset teatterin ja ruton suhteesta.

Aito, oikea teatteri on siis kuten rutto, mutta se ei johdu siitä, että se on tarttuvaa, van siitä että se ruton tavoin paljastaa, työntää esille, ulos ihmisestä julmuuden uinuvat pohjamudat, jonne ovat niin yksilön kuin kokonaisen kansan ruumiissa, kerääntyneet kaikki mielen vääristymät. – – Ruton tavoin teatterissa hehkuu jokin kummallinen aurinko, huikaisevan voimakas valo, jossa kaikki vaikea ja mahdoton näyttää yhtäkkiä muuttuvan normaaliksi elämän ainekseksi.

Antonin Artaud: *Kohti kriittistä teatteria*, Otava 1983.

⁹ Artikkelit on julkaistu kirjassa *Nykyntäytelijäntaide – horjutuksia ja siirtymiä* (TeaK 2011), joka oli osa laajempaa vuonna 2008-2019 Teatterikorkeakoulun Esittävien taiteiden tutkimuskeskuksen järjestämää *Näyttelijäntaide ja nykyaika* -tutkimushanketta, jonka koordinaattorina ja projektitutkijana Pauliina Hulkko myös toimi.

Kaikessa raakuudessaan Turkka oli tällainen aurinko: murtautumalla näyttelijän ruumiin torjuttuun totuuteen, hän murtautui kansakuntamme sairaaseen ruumiiseen ja mursi näin sen kulttuurisia, yhteiskunnallisia tabuja. Mikä on tämä aurinko, joka ajaa taiteilijoita tabujen murtamiseen? Onko se halua provosoida, kostaa vai parantaa? Ja kumoavatko ne toisensa? Artaud kirjoittaa: ”Teatteriin niin kuin ruttoonkin sisältyy yhtä aikaa sekä voiton että koston aineksia. Se hetkessä roihahtava tulipalo, jonka rutto sytyttää ohikulkiessaan, on pelkkä suunnaton välienselvittely.” Ja tätä Artaud tarkoittaa teatterin julmuudella.

Suoritettuani vuonna 2013 kandidaatintutkintoni Teatterikorkeakoulussa ja siirtyessäni maisteriopintoihin halusin aloittaa puhtaalta pöydältä ja palata teatterin tekemiseni alkulähteille. Mikä olisi minulle niin tärkeää tai *pyhää*, että se mitätöisi mennessään harjoituksiani aiemmin vaivanneet turhamaisuudet? Näimme mahdollisuuden siskoni Seidi Haarlan kanssa – joka opiskeli näyttelijäksi minua vuotta ylemmällä vuosikurssilla – työskennellä yhdessä. Aloimme kirjoittaa Seidille monologia, joka sai lopulta ensi-iltansa syksyllä 2014 nimellä *Traumaruumis - Erään 30-vuotiaan ruumiin elämänkerta*. Ohjaamani ja dramatisoimani esitys oli samalla Seidin taiteellinen opinnäyte Teatterikorkeakoulusta.

Traumaruumiin idea alkoi vitsistä, jossa mieli ja ruumis riitelevät siitä, miten elämä on mennyt. Mielellä on oma tarinansa, mutta ruumis nouseekin kapinaan mielen ylivaltaa vastaan. Inspiraationa toimivat Seidin ekspressiiviset piirrustukset, jotka kuvasivat niitä ruumiin kokemuksia, joita mieli ei osaa selittää, muistoja, usein groteskeja, irvokkaita, tarinaan sopimattomia.

Työpäiväkirjastani vuonna 2013 näkyy monella tapaa turkkalainen – tai ainakin 1980-lukulainen yhteiskuntakritiikki, jota olin imenyt myös oman isäni elämäntyöstä. Kirjoitin ”jutusta joka mun on tehtävä Seidin kanssa”:

Aikuinen ihminen on unohtanut olevansa ruumis... – – Kun aikuinen pitää huolta kehostaan, kun hän ravitsee sitä, kun hän muokkaa sitä, kun hän ehostaa sitä... – – hän

tekee ruumiille asioita, kuin se olisi objekti, mutta onko ruumiilla omaa ääntä? Kuullaanko sitä. – – Onko ruumis minä? – – Koska ihmisruumis näyttämöllä sellaisenaan ei enää näytä ruumiilta, vaan kaikilta niiltä käsitteellisiltä asioilta, joiksi olemme itsemme tehneet, ruumis on alleviivattava. Sen osia tulee korostaa ja liioitella äärimmäisyyksiin puvustuksen keinoin. Tunne tukahtuneisuudesta tai myllerryksestä tulee tehdä konkretiaksi ja näkyväksi. Kettinki kaulan ympärillä, reikä vatsassa, piikki lihassa, särkynyt sydän.

Ruusun työpäiväkirja 25.11.2013.

Omaelämäkerrallinen *Traumaruumis* oli samalla minulle tietoinen yritys luoda yhteistä kieltä siskoni kanssa. Saada kosketuspintaa sellaisiin lapsuuden kokemuksiin, joita tiesin meillä kummallakin olevan, mutta joita koin ettei perheessämme pystytä kohtaamaan tai käsittelemään – lapsen kokemuksiimme vanhempiemme harjoittamasta väkivallasta, kontrollista, alistamisesta, häpäisystä ja emotionaalisesta hyväksikäytöstä. Kaikkeen siihen, mihin jokainen vanhempi tiedostamattaan turvautuu torjuessaan omaa perittyä häpeäänsä ja jonka uhriksi hän on itsekin lapsena joutunut.

Siinä elämäntilanteessa koin, että tämä esitys – leikki – on ainoa tapa saada yhteys toisiimme, ja itseemme, omaan *todelliseen lapsuuteemme*. Vaikkemme koskaan määritelleet esitystämme autofiktioksi¹⁰ kirjoitimme esitystä varhaisesta vaiheesta lähtien suoraan Seidin elämästä, Seidin ruumiista. Lopullinen sitoutuminen tyyliin tapahtui vasta prosessin lopussa.

Paraneminen on ruumiiseen palaamista.

Traumaruumis-esitys on yksi tärkeimmistä ja vaikeimmista asioista, joita olen koskaan elämässäni tehnyt. Alusta asti teos herätti ympärillämme vastustusta. Pelkkä nimi ”Traumaruumis” oli ihmisille provosoiva. Kymmenen vuotta sitten yleinen traumatietoisuus

¹⁰ *Autofiktio* on teatteriin lainattu kirjallisuustermi, jota käytti ensimmäisen kerran Serge Doubrovsky omasta romaanistaan vuonna 1977. Kirjallisuudessa autofiktiolla tarkoitetaan fiktiota ja omaelämäkerrallisuutta yhdistelevää teosta, jonka minäkertojana ja päähenkilönä on kirjailija itse.

yhteiskunnassamme oli vähäistä, eikä trauma-sanaa käytetty juuri missään (edes psykoterapiassa), koska siihen liittyi jokin häpeällisyys ja marginaalisuus. Kertoessani eräälle näyttelijäkaverilleni esityksestä, hän puhkesi hermostuneeseen nauruun ja huusi: ”Ruusu, jos mulla nyt jotain traumoja olisi, niin ei ne olisi mun *ruumiissa*, vaan mun päässä!”.

Myös Teatterikorkeakoulussa trauma oli tabu. Se toi kenties mieleen Turkan regressiivisen estetiikan, joka oli kaukana 2010-luvun ihanteista, ja jälkiturkkalaisen ajan narsismin, mutta tuntui myös yksinkertaisesti edustavan huonoa makua. Esitellessämme esitysidean opettajillemme, näyttelijäntaiteen professori vaati minua kirjoittamaan raportin, jossa perustelen, minkä takia *Traumaruumis* ei ole ”pelkää terapiaa”.

Vaatimuksen takana kaikui yleinen häpeä ”yksityisestä” teatterista, liian henkilökohtaisesta ”oman navan kaivelusta”, joka ei aukea ”yleiselle” tasolle. Toisaalta ohjaajakoulutuksessa opetettiin: vältä yleistä, se ei ainakaan aukea kenellekään! Minulle on aina ollut itsestäänselvää että tie *todelliseen* yleiseen käy vain yksityisen kautta. Kuten filosofi Søren Kierkegaard sanoi: ”subjektiivisuus on totuus”. Sillä eihän mitään *yleistä todellisuutta* ei ole olemassakaan, on vain yksilöiden kokemuksia todellisuudesta. Kyse on toki makueroista: se, joka kuvaa aihettaan isolla otannalla tavoittaa laajemman kuvan, mutta se, joka katsoo yksityiseen pääsee *syvälle*. Parhaassa tapauksessa se, mitä me luulemme yksityiseksi umpikujaksi, puhkaisee portin siihen ilmakehään, jota me kaikki hengitämme.

Mutta oliko esityksen pelätty terapeutisuus muutakin? Eikö terapeutisuus ole juuri sellaista *huolenpitoa*, mikä turkkalaisuudessa unohtui? Vai onko teatterista tullut ”terapeutisuudessaan” hampaatonta? Mitä opettaja oikeastaan pelkäsi? Professori halusi tietää, miten toimimme konfliktin sattuessa. Kysymys ärsytti – ikään kuin siskoksina emme voisi muuta kuin regressoitua. Toisaalta juuri näistä kysymyksistä minäkin välitin: mitä tehdä kun trauman kanssa työskentely muodostuu jommalle kummalle liian tuskalliseksi?

Millä tavoin tiedostamattomat puolustusmekanismit voivat sabotoida harjoittelua? Kumpi on silloin ensisijaista, hyvinvointi vai teos?

Oman lapsuuteni taiteilijapiireissä, ja kaiken TeaKissa todistamani pahoinvoinnin jälkeen minä halusin olla häpeämättömän ehdoton, tabuja murtava taiteilija, mutta lempeä ja näyttelijää kunnioittava ohjaaja. Halusin että ihmiset voisivat voida prosessissa hyvin. Että harjoituksissa voisi olla ihminen, että sinne voisi tuoda väsymyksensä ja tunteensa — nekin jotka eivät sinne ”kuulu”. Ajattelin, että vain *harjoittelemalla* inhimillisesti, voin rakentaa *inhimillisen* esityksen, joka on rakentunut siitä, mistä se itse saarnaa.

Toisistamme huolehtiminen ei ollut harjoittelun sivupolku, vaan syli, jossa esitystä teimme. Sama lempeä katse mahdollisti tärkeimmät taiteelliset havainnot: kun Seidi vaikutti välttelevän harjoittelua puhumalla kenkäostoksistaan, sen sijaan että olisin pakottanut hänet näyttämölle, kysyin: mitä esitys yrittää kertoa itsestään? Jos haluan kuvata traumaa, minun on kuvattava myös sen helmaa – eskapismia. Juuri kenkäostoksista syntyi esityksemme keskeinen henkilö, ”Rahastonhoitaja”, Seidin autofiktiivinen osapersoona, joka pakenee sisäistä tuskaansa läheisriippuvuuteen, ruokaan ja alkoholiin ja oman elämänsä saippuaopperaan.

Esityksen tabuvoima oli kuitenkin suurempi ymmärsin. Suurin vastustus nousi omasta perheestämme, jossa osa vanhemmistamme koki – jo ennen kuin harjoitukset olivat alkaneetkaan – että ”Traumaruumis” -niminen esitys vaarantaa yhden vanhemmistamme mielenterveyden. Ääneenlausumaton vaatimus oli jättää sen niminen esitys tekemättä. Näin olimme tietoisia siitä, että jokainen päivä lähestyessämme harjoituksia, porautuessamme oman ruumiimme kokemuksiin, omaan lapsuuteemme, rikomme pyhää järjestystä, jonka päällä vanhempamme mielenterveys – kenties koko elämä – lepää.

Viisi vuotta *Traumaruumiin* jälkeen, teatterivaikuttaja Hanna Helavuori pohti takautuvasti *Traumaruumis*-esityksen julmuutta arvioidessaan sen jatko-osaa

kirjoituksessaan ”Uusi lapsuus – epäluotettavuudesta, kostosta, (itse)vihasta ja etiikasta.”¹¹

Kirjoituksessaan Helavuori muistuttaa, että ”teatteri ja esitykset ovat aina myös tekoja.”

Helavuori liittää *Traumaruumiin* transgressiiviseen ja turkkalaiseen teatteritraditioon, jonka tarkoitus on ennen kaikkea shokeerata. Helavuori, joka tuntuu itse säikähtäneen esitystä – tai omaa viiden vuoden takaista intoaan – muistelee esitystä nyt ennen kaikkea vihamielisenä ja kohtuuttomana.

Teatteri ei ole giljotiini, ja traumojenkin julkisena pesupaikkana se on kyseenalainen.

Terapeuttisena välineenä käytettävä teatteri puolestaan on sitten aivan oma erillinen alueensa.

Hanna Helavuori: ”Uusi lapsuus – epäluotettavuudesta, kostosta, (itse)vihasta ja etiikasta”, Hanna Helavuori 12.12.2020.

Tosiasiaa Helavuori oli jossain määrin hämmentynyt jo vuonna 2014, jolloin hän kuvasi esitystä Teatterin tiedotuskeskuksen (Tinfo) tiedotteessaan samassa lauseessa sekä kostoksi että äidinmurhaksi, sillä äidinmurha ei määritelmällisesti ole kosto¹².

Vaikka Helavuori ei halua tarkastella *Traumaruumiin* terapeuttisuutta, meille se oli sitä – terapeuttinen *rituaali*. Välttämätön paluu dissosiaatiosta¹³ ja itsepetoksesta omaan ruumiiseen. Se mikä teki tästä rituaalisesta teosta muutakin kuin Helavuoren sanoin ”henkilökohtaisuuksiin menevän” ”lähipiiriä syylistävän” ”vihan tunteiden kaatopaikan” on ainakin sen yhteiskunnallisuus. Kuten *Traumaruumis* teroittaa alkumonologissaan: trauma on ylisukupolvinen jatkumo, jossa lapsi uhraa oman ruumiinsa vanhempiensa kärsimyksen

¹¹ Olen kirjoittanut Helavuoren kirjoitukseen vastineen ”Julma autofiktio” vuonna 2021, jossa vastaan myös yhteisötaiteilija Pekka Kantosen kolumniin ”Olen nähnyt ihmisen tuhoutuvat autofiktion voimasta” (Teatteri&Tanssi 2-3/2021). Vastine on julkaistu nettisivuillani (ruusuhaarla.webnode.fi) lehdellä ”Kirjoituksia”.

¹² Psykoanalyytikko Julia Kristevan käsite *symbolinen äidinmurha* tarkoittaa psykoanalyttisessä teoriassa useissa ikävaiheissa toistuvaa, luonnollista ja välttämätöntä irtautumisprosessia äidistä. Äidinmurha ilmenee konkreettisina rajanvetoina lapsen siirtyessä symbioosista kohti erillisyyttä. Psykoanalyytikko Donald W. Winnicotin mukaan äidinmurha onnistuu vain jos lapsi voi tehdä sen pelkäämättä vanhempansa *kostoa*.

¹³ *Dissosiaatio* (lat. *dissociatio* = erottaminen, erottelu) on mielen normaali mekanismi, jonka avulla mieli voi torjua traumaattisen kokemuksen kokonaan tai osittain tietoisuuden ulkopuolelle.

näyttämöksi. Se, minkä Helavuori tulkitsee ”julmuudeksi”, on selviytymisen sanelema *uskonpuhdistus* – epäpyhittäminen, jonka kautta lapsi kieltäytyy *palvomasta* vanhempien kärsimystä, ja päättää rakastaa itseään. Jossa ylisukupolvinen taakkasiirtymä¹⁴ katkaistaan.

Millainen teko olisi ollut jättää *Traumaruumis* tekemättä? Millainen teko se olisi ollut meidän elämämme kannalta? Millaista ihmiskuvaa se edustaisi? Kumpi on elämän kannalta tärkeämpää: vanhemman totuus vai lapsen totuus? Oliko meillä oikeutta tutustua itseemme ja toisiimme? Oliko meillä oikeus tehdä se näyttämöllä? Oliko meillä oikeus yhteyteen? Oliko meillä oikeus *elämään*? Siitä esityksessä oli lopulta kyse.

Paraneminen on sairaan rakenteen rikkomista.

Teimme esitystä eristyneinä. Olimme teipanneet harjoitussalin kymmenet ikkunat jätesäkeillä ja teimme kaiken itse. Minä toimin dramaturgin ja ohjaajantyöni lisäksi esityksen lavastus-, video-, valo- ja äänisuunnittelijana. Kun kuulimme Helsingin Sanomien toimittajan olevan kiinnostunut tulemaan ensi-iltaamme, olin yllättynyt, sillä kriitikot eivät yleensä tule katsomaan kouluesityksiä. Imarrelluna sallin hänen tulla paikalle ajattelematta, mitä juuri tälle esitykselle tapahtuu, kun sen vaikutuskenttään tulee media – toimittaja, joka kirjoittaa oman teoksensa, jolla on oma yleisönsä, johon minä en ohjaajana enää vaikuta.

Ensi-illan jälkeisenä päivänä herään varhain toisen siskoni puheluun ulkomailta. Hän on lukenut esityksemme arvostelun Helsingin Sanomista. Sydämeni kylmenee kauhusta, kun siskoni lukee otsikon: ”Siskosten äidinmurha puhdistaa ilmaa”. Otsikot – joita toimittaja harvoin itse valitsee – ovat usein kohtuuttomia, mutta äidinmurha-käsitteen käyttäminen

¹⁴ *Taakkasiirtymä* on psykiatri Martti Siiralan kehittämä termi, jolla tarkoitetaan tiedostamatonta traumataakkaa, jonka vanhemmat siirtävät lapsilleen. Esimerkkejä tapahtumista, jotka tyypillisesti aiheuttavat taakkasiirtymän ts. ylisukupolvisen trauman, ovat köyhyys, perheväkivalta, seksuaalinen hyväksikäyttö, ennenaikaiset lapsen tai vanhemman kuolemat, evakkous, sota, vähemmistöjen sorto, terrori ja ympäristökatastrofit.

otsikossa tuntuu *julmalta*. Ymmärrän aivan liian myöhään, että aiheet, joita esityksessä olen ohjannut oman moraalini läpi, annostellut omalla herkkyydelläni, eivät päde Helsingin Sanomissa. Missä päättyy tekijän vastuun raja ja missä toimittajan alkaa, vai onko tekijä vastuussa tulkinnoistakin? Oliko kaikki minun *tekoani*?

Paraneminen on kaaokselle antautumista.

Keskustelua median vastuusta autofiktiivisestä teoksesta kirjoittaessa voisi jo tänä päivänä käydä enemmän. Onko sitä? Tuleeko toimittajan analysoida teoksen omaa ”moraalia” ja kunnioittaa sitä kirjoituksessaan? Vai tuleeko toimittajan luoda oma moraalinsa? Mikä on fiktion osuus autofiktiossa ja mitä sille tapahtuu lehden sivuilla? Kiinnostavaa sinänsä on, että kahdessa kirjoituksessa esityksemme oletetun ”dokumentaarin” todistusvoima tulkitaan eri tavoin. Siinä missä Helsingin Sanomien Maria Säkö kirjoittaa...

Traumaruumis on puhdas perhetragedia, joka toteutuu Seidi Haarlan ruumiissa. Samalla se tuntuu hellittämättömästi kysyvän, muuttuuko todellisuus taiteen materiaaliksi. Myös äidin tästä esityksestä kuullessaan lähettämät sähköpostit, joissa hän valittaa sitä, että on joutunut esityksen materiaaliksi? Kyllä muuttuu, vaikkei fiktioksi muutukaan.

Maria Säkö: ”Siskosten äidinmurha puhdistaa ilmaa”, HS 20.9.2014.

...kirjoittaa Tinfon Hanna Helavuori:

Ruusu ja Seidi Haarlan teoksessa *Traumaruumis – erään 30-vuotiaan ruumiin [elämänkerta]* liikkuu sellaisen dokumentaarisuuden ja omaelämäkerrallisen tunnustuksellisuuden alueilla, ettei mitään määrää. Suverenisti, läpäisevästi. Ei mitään tahmaa. Älykästä, ironista, keveän leikittelevää, kipeää ja julmaa. Mutta teatteria.

Hanna Helavuori, ”Merkintöjä Hanna Helavuoren työpäiväkirjasta”, TINFO 2014.

Mikä on se teatteri, josta Helavuori kirjoittaa? Ja mikä on tämän teatterillisuuden merkitys esityksen etiikassa?

Moraali-sanankuusi alkuperä on sen paikallisuudessa. Moraali on alunperin tarkoittanut sääntöjä, jotka pätevät tietyssä paikassa. Ihmisillä, jotka elivät vuorilla oli eri moraali kuin niillä, jotka elivät viidakossa, koska heidän selviytymisensä edellytti erilaisia sääntöjä. Näin ajatellen, moraalia ei voi ongelmattomasti siirtää olosuhteista toiseen. Esittäessämme omia vanhempiamme omissa ruumiissamme, minä ja Seidi teimme esityksemme moraalilla, joka ei voi olla sama moraali kuin toimittajalla, joka siitä kirjoittaa.

Esityksen oma moraali välittyy sen kielessä. Vaikka toimittaja kokisi toistavansa esityksen viestiä, on hyvin olennaista, mitkä asiat esityksessä sanotaan ääneen, mitkä rivien väleissä, kehonkielellä, lavastuksessa, esineinä, valossa ja tunnelmassa.

Minkälaisessa dramaturgiassa: mitä sanotaan ensin ja sen jälkeen? Ja ehkä olennaisinta: kenen ruumiissa? Lapsen, joka kuvaa omaa kokemustaan, vai näkymättömän toimittajan? Lapsen, joka ruumiillaan imitoi vanhempansa ruumista, josta se itse on syntynyt, ja jota se kaikesta huolimatta rakastaa.

Tampereen Teatterikesässä esityksen nähnyt Huvustadsbladetin kriitikko Isabella Rothberg tuntui ymmärtävän jotain olennaista esityksen keinojen suhteesta sisältöön.

Onko kuva vanhemmista tasapainoinen? Oliko äiti todellakin – –? Kysymykset nousevat, mutteivät ole lopulta olennaisia. Esitys kertoo lapsen kokemuksesta ja hänen oikeudestaan hahmottaa sitä taiteessa olematta siinä oikeassa. Kuten nimi antaa ymmärtää, esitys kertoo myös ruumiista, joka imee trauman sisäänsä kuin sieni. Äidin läheisyys ja etäisyys lapsen ruumiille. Tyttären vapautuminen kun hän leikkaa hiuksensa lyhyeksi vastoin äidin tahtoa. Ruumiin romahdus kun tytär makaa halvaantuneena psykiatrisen avo-osaston lattialla ja kaipaa että joku tulisi ottamaan hänet syliin.

Isabella Rothberg: "Mammas svek gör ont i hela kroppen", HBL 07.08.2015. Vapaa suom. Ruusu Haarla.

Rothberg ymmärtää sen moraalin, jota esitys soveltaa, se *paikallisuuden*. Esityksen ”julmuus” kumpuaa lapsen ruumiista, joka ehkä julmemmin kuin mikään, on vanhempien ruumiisiin ja niiden traumoihin *sekoittuva*, heistä ja heidän traumoistaan kasvava ja imevä. Kuinka se voi irrottaa itsensä ilman julmuutta? Kuinka se voi käsitellä omaa sekoittumistaan sekoittamatta sotkuun vanhempiaan? Kuinka se voi hahmottaa omia rajojaan altistamatta myös vanhempiensa ruumiita toisten katseen alle?

Kuten muutkin kirjoittajat, sijoittaa Rothberg *Traumaruumiin* autofiktiivisten perhetarinoiden jatkumoon, mutta toteaa myös:

Kuten Milja Sarkolan isänmurha *Perheenjäsen*, käyttää *Traumaruumis* autofiktiota, mutta on lopulta enemmän kuin väline, itsenäinen, koskettava ja ravisteleva taideteos.

Isabella Rothberg: ”Mammas svek gör ont i hela kroppen”, HBL 07.08.2015. Vapaa suom. Ruusu Haarla.

Kun autofiktiivisen teoksen käsittää ja tunnustaa taideteoksena, on toimittajan pakko ottaa vastuu omasta arviostaan itsenäisenä teoksena – tekona. Se ei voi vain toistaa esityksen esittämää dokumentaarista ”totuutta”, vaan sen on ymmärrettävä esityksen omaa estetiikkaa tulkiten, mikä osuus esityksessä on tarkoitettu koskettavaksi paljain käsin ja mitä on käsiteltävä silkkihansikkain.

Traumaruumiin esittäminen ja etenkin sen saama mediahuomio Helsingin Sanomissa ja teatteripiireissä, jonka vaikutuksia en osannut kokemattomuuttani ennustaa, aiheutti perhepiirissämme laajan ja pitkäkestoisen konfliktin, johon osallistuivat useat perhetuttavat, koulumme professorit, taideyliopiston eettinen neuvosto, useat puoliset, Helsingin Sanomien toimitus ja mahdollisesti asianajajat. Tätä todistivat myös koulutoverimme TeaKin tiloissa, kun yksi vanhemmistamme perhetuttava seuranaan yritti tunkeutua harjoituksiimme vastoin tahtoamme, aiheuttaen tappelua muistuttavan tilanteen koulumme ala-aulassa.

Tämäkin mediakohu ja puolijulkinen sukudraama ovat osoitus siitä, että joskus teatteri jatkaa villinä teatterillista elämäänsä esitystä ympäröivillä näyttämöillä, sillä tabuja murtava teatteri ei ole vain teatteria, vaan myrkyllinen annos *elämää*, joka paljastaa elämämme *teatterillisuuden* – naamiot, joihin pukeudumme. Tai kuten Johanna Enckell siteeraa Artaud'ta kirjassaan *Antonin Artaudin jäljet ranskalaisessa teatterissa*: ”Taide ei ole elämän jäljitelmä, vaan elämä jäljittelee transsendentaalista¹⁵ prinssiippiä, johon voimme saada yhteyden taiteen avulla.” Miksi tämä ”ymmärryksemme tuolla puolen” oleva järkyttää meitä niin syvästi? Siksikö, että sillä on voima muuttaa meidät?

Kenties Turkankaan Teatterikorkeakoulun kauden nostattama julkinen kuohunta ei ollut pelkkää huolta opiskelijoiden puolesta, vaan kollektiivista järkytystä Turkan esiin manaamaa ruumiillista *tietoa* kohtaan, joka häiritsi kokonaisen kansan ruumiinrauhaa. Ja ehkä samasta syystä tutkija Janne Tapper kuvaa artikkelissaan ”Työ, työntekijä ja yhteiskunta Jouko Turkan teatterikoulutuksessa” Turkan kauden herättämää julkista speaktaakkelia jopa Turkan esityksiä tärkeämpänä performanssina ja metakommentina yhteiskunnasta.

Teatterikorkeakoulun synnyttämä sosiokulttuurinen palaute – kiivas yhteiskunnallinen kiista – osoittaa yhtäältä yleisön kiinnostusta turkkalaisiin käytäntöihin, toisaalta halua kiistää ne eettisin perustelin. Tässä voi nähdä toteutuvan Marvin Carlsonin näkemyksen, että teatteri esittää tietoa yhteiskunnasta.

Marja Silde (toim.): *Nykynäyttelijäntaide*, TeaK 2011.

Sekä turkkalaisuuden, että *Traumaruumiin* nostattamat vastareaktiot ovat osoitus siitä kuinka vaikeaa karkotettua traumatietoa on palauttaa yhteiskuntaan. Pystyykö teatteri purkamaan traumoja turvallisesti, ketään häpäisemättä? Ehkä teatterin *tehtävä* on uudelleen arvioida sitä mikä on *pyhää*, mikä on *pahaa* ja mikä on *häpeällistä*, ja uudelleen

¹⁵ Kantilaisessa filosofiassa *transsendentaalinen* viittaa niihin edellytyksiin, joissa tieto ja kokemus voivat syntyä. Puhekielessä sanalla viitataan yleensä johonkin kokemusmaailman yläpuolella olevaan, yliluonnolliseen tai tuonpuoleiseen.

muotoilla näiden välistä suhdetta. Jos näin on, eikö näiden kolmen asian liukuminen toisiinsa merkitysten muodonmuutoksessa ole välttämätöntä?

Uusi lapsuus

Totuuden merkitys paranemisessa? Totuuden kohtaaminen. Oikeudenmukaisuus. Ja silti, siihen ei voi takertua liikaa. Kuka puhui oikeudenmukaisuuden ja anteeksiannon tasapainosta paranemisessa? [Laotsen] Tao Te Ching? Oikeudenmukaisuus on vaaka. Jos ei koskaan tingi oikeudesta, vaaka ei koskaan asetu vaan heiluu puolelta toiselle.

- Ruusun työpäiväkirja 2023

Vaikka kriitikko Maria Säkö tulkitsi Helsingin Sanomissa *Traumaruumiin* olleen ”lopullinen lähtö, täydellisesti putsattu pöytä” ei se ollut sitä meille. Alusta asti *Traumaruumiin* sisästä oli syntymässä uusi teos, kunhan vain olisimme valmiita uuteen ponnistukseen. Viisi vuotta myöhemmin aloimmekin työstämään jatko-osaa, joka sai ensi-iltansa KOM-teatterin aulanäyttämöllä lokakuussa 2020 nimellä *Uusi lapsuus – Autofiktiivinen runoelma*.

Uudessa lapsuudessa halusimme olla molemmat näyttämöllä, tehdä monologista dialogin. Lähdimme tekemään esitystä täysin erilaisesta elämäntilanteesta käsin kuin *Traumaruumiin* kohdalla, teatterin ammattilaisina ja kypsempinä aikuisina. *Uusi lapsuus* oli yritys palata viattomuuteen ja lempeään yhteyteen toistemme ja maailman kanssa.

Syyskuussa 2019 kirjoitin:

Tuntuu kuin olisi yrittänyt uida pintaan tai juosta pakoon, että perillä minun elämäni alkaa. Mutta tajuta ettei se auta. Elämä on tämä ja täällä: veden alla, ja täällä on opittava hengittämään. – – Yritys niellä omat vanhemmat, pitää sisällä tai ulostaa. Entä jos mitään ei tarvita sisään? Eikä minkään tarvitse tulla ulos, ja siinä voisi olla rauhassa? – – Elämä

on putkilo traumanumeroita, tuhottuja ikiä. – – Vapauttavassa skenaariossa putkilo johtaakin ympyrään, joka on kuin puutarha, jossa voi elää lopun elämäänsä, eikä tarvitse paeta.

Ruusun työpäiväkirja 13.9.2019.

Ideana oli muodonmuutos, jossa kuolleeksi koettu lapsuus muokataan uuden elämän maaperäksi. Tiedotteessa kysyimme: voiko traumalla leikkiä? Ja jos leikin vie riittävän pitkälle, alkaako se synnyttää uutta lapsuutta? Työpäiväkirjassani kirjoitan: ”hauska kulma lapsuuden paskaan”. Samalla itselläni oli – ehkä voimakkaampi kuin myönsin – tarve samaan, minkä Seidi teki *Traumaruumiissa*. Ruumiillistaa omat lapsuuden kokemukset. Samaa vertausta viljellen – halusimme samalla esityksellä sekä maatua, että itää uudelleen. Jälleen kerran, minun oli vaikea hahmottaa tavoitteideni suuruutta. Ahneus on tyyppillistä niille, joiden nälkä on ylisukupolvista ja unohdettua.

Ehkä tästä syystä esityksestä tuli kahteen suuntaan kurottava ja joidenkin mielestä epäkatarttinen. Se kertoi sisaruksista, joiden lapsuuden kokemus on samuudesta huolimatta eri, ja jotka nytkin tarvitsevat eri asioita parantuakseen. Niiden välillä on neuvoteltava. Esitys hamusi kohti tulevaisuutta ja valoa, mutta myös kaivautui syvemmälle lapsuuden kipuun, etsi sieltä jotakin.

Etsin jotakin, joka tuntuisi todelta, elämältä, eikä korvikkeelta. Jokin joka riittäisi ilman vaatteita. Kaipaen viattomuuttani. Kaipaan hetkiä metsässä, valkovuokkojen edessä. Aikaa, jolloin pystyin tuntemaan niiden kielen. Uskomaan sen.

Ruusuu Haarla & Seidi Haarla: *Uusi lapsuus – Autofiktiivinen runoelma*, KOM-teatteri 2020.

Ensimmäinen puoliaika oli nukkejen ja dokumenttien avulla rekonstruoitu lapsuusmuistojen sarja, yritys päästä *sisään* itseensä perityn häpeän, unohduksen, lapsen uskollisuuden ja sensuuriyritysten ristipaineessa. Vanhempien ja perhetuttavien syyllistävät kirjeet tekijöille luetaan yleisölle tragikoomisessa hengessä, ilman puolustavaa puheenvuoroa. Tämä on

lakoninen silmänisku katsojalle: tässä tarvitsemasi aseet, mikäli haluat olla ottamatta lapsen kokemusta vastaan. Myötätunto on vallankumous, joka täytyy valita itse.

Jälleen kerran tunnustuksellisuus saattaa harhauttaa katsojaa esityksen yhteiskunnallisuudesta. Nukkejen avulla esitetyt perheväkivallan kuvaukset voivat tuntua intiimeiltä, vaikka vuonna 2023 Tilastokeskuksen julkaiseman *Sukupuolistunut väkivalta ja lähisuhdeväkivalta Suomessa 2021* -tutkimuksen mukaan 25 % naisista oli kokenut parisuhteessaan fyysistä väkivaltaa. Lasten huonosta asemasta kertoo Lastensuojelun keskusliiton tuorein selvitys (2025), jonka mukaan 41 % suomalaisista vanhemmista on joskus käyttänyt kuritusväkivaltaa lapsiinsa.

Omassa monologissani, jossa kuvaan puolitietoista kokemusta seksuaalisesta hyväksikäytöstä, jonka epäilen tapahtuneen kodin ulkopuolella, on suora yhteiskunnallinen kärki sen kritisoidessa lainsäädännössä pesivää tietämättömyyttä ja välinpitämättömyyttä lapsen asemaan, joka aikuistuu joutuu muistelemaan dissosioitua traumaansa aikaa vastaan, sillä rikos vanhenee uhrin täyttäessä 28 vuotta. Toivoin katsojan pohtivan: miksi feministinen aikamme ei suhtaudu lasten oikeuksiin samalla intohimolla kuin muiden vähemmistöjen?

Toisen puoliajan dramaturginen visioni oli ”sortuvan tornin” dramaturgia: lapsuuden taakan mureneminen aikuisiin käsiin, sen painon kantaminen omassa vanhemmuudessa, itsensä hylkääminen, avuttomuus ja omaan kärsimykseen kiinnittyminen – kenelle kärsimystä esitetään ja miksi sitä on niin vaikea lopettaa?

Ne kaikki putoavat päälleni kuin raskaat kivet. Ja hirveintä on että kun ne alkavat pudota, minä voin nähdä kuinka minä itse autan kivenmurikoita putoamaan, kampean niitä irti vuorensinämästä, koska niin sietämätöntä on katsella alhaalta ja odottaa niiden putoamista. Ja niin joudun jälleen kaltereiden taakse. Tuohon tuomioon, joka eristää minut muista ihmisistä, läheisyydestä, rakkaudesta.

Ruusu Haarla & Seidi Haarla: *Uusi lapsuus*, KOM-teatteri 2020.

Kirjoituksessaan "Uusi lapsuus – epäluotettavuudesta, kostosta, (itse)vihasta ja etiikasta" Hanna Helavuori rinnastaa esityksen Sisyfos-myyttiin, jossa Sisyfos on tuomittu ikuisesti vierittämään suurta kiveä samalle vuorenharjalle. Ironista kyllä, vuonna 2016 teatterikriitikko Kirsikka Moring vertasi niin ikään – vanhoilla päivillään kivistä innostunutta – Jouko Turkkaa Sisyfokseen.

Esitys pohtii paranemisen vaikeaa taitoa: milloin on parannuttava yksin ja milloin kurotettava kohti yhteyttä? Mikä on paranemisen pakottamista, mikä kärsivällisyyttä, mikä taas itsensä laiminlyömistä? Miten leikkiä liian raskailla esineillä? Miten palata kivettyneeseen ruumiseen? Mitä jos ei pysty rakastaa?

Monesti se mitä lähtee tietoisesti etsimään, johdattaa päinvastaiseen lopputulokseen. Viattomuuteni sijasta löysin syvemmälle pimeyteen. Taiteellisesti näin mahdollisuuden käsitellä pahuuden syntymisen arkipäiväisyyttä: lapsena hylätty ja tuomittu "Perusruus" on täynnä katkeruutta ja kostonhimoa. Ensimmäisellä puoliajalla hän keskeyttää oman mykkyyden lävistämän lapsuutensa räp-kappaleella, mutta toisella puoliajalla hän jo istuttaa vastahakoiset vanhemmat vilkkuvan television ääreen tuijottamaan omaa lapsuuttaan.

Se on huono, uuvuttava, sisälmyksenne ympärikäntävä pitkä dokumentti. – – Ja se tapahtuu ihanissa paikoissa, patjoilla, tyynyillä, iltapäiväauringin paisteessa, lastenohjelmien edessä, taustalla, vaaleanpunaisessa ja vaaleanvihreässä. – – Tämä on minun viimeinen keinoni elvyttää teidän katumuksenne ja syyllisyytenne, mutta olla antamatta enää mahdollisuutta auttaa.

Ruusuu Haarla & Seidi Haarla: *Uusi lapsuus*, KOM-teatteri 2020.

Monologi kääntyy lapsen suruun ja hämmennykseen aikuisten fyysisen hoivan ja toisaalta emotionaalisen välinpitämättömyyden edessä. Samassa kirjoituksessa, jossa Helavuori syyttää *Uutta lapsuutta* vallantäyteisyydestä ja taiteilijahybriksestä kirjoittaa:

Uusi lapsuus on kuitenkin mielenkiintoisella tavalla ambivalentti. Siinä on läsnä myös toiselle altistuvan itsen ääni, joka kyseenalaistaa omaa toimintaansa. Tämän tunnun helposti unohtavan. – – Näissä monologeissa liikutaan nimenomaan tunnustuksessa, julman selvänäköisessä itsereflektiossa – niiden kautta kosketusvoiman kirjallisuutena ja esityksenä kasvaa.

Hanna Helavuori: "Uusi lapsuus – epäluotettavuudesta, kostosta, (itse)vihasta ja etiikasta", Hanna Helavuori 12.12.2020.

Esitys päättyy armon ja anteeksiannon äärelle. Kuoleman lakanan alta katsotaan toista, vanhempia, luontoa. Tekijöiden oikea isä lausuu äänikirjeessään:

Onhan myös olemassa aika. Aikakin voi muuttaa asioita. Voi jopa aika haavoja parantaa, kunhan siis "vain" kipuineen hengissä kengissään, paljas jalka, kestää. Mieli tai ego, on kuin kenkä. – – Joskus on kenkä, opin kenkä kova ja kanta . . . päästä hiertää. – – Tästähän tulee ihan S. BECKETTIN GODOT mieleen. Hattu ja kenkä. Niitähän siinä ees taas veivataan. Eivät välillä, useinkaan, muista mitään. Aika ja juoni on kadonnut. Vain absurdi nykyhetki jäljelle jäänyt. – – Kuten joskus kysyi: Mitä tapahtuu, kun ei ole voimia jatkaa? Silloin kirjoitti tuon Godotin odotuksen. To-god, tai: go dot. Mene solmu pois tieltä. Tule silmu!

Ruusu Haarla & Seidi Haarla: *Uusi lapsuus*, KOM-teatteri 2020.

Minulle *Uusi lapsuus* -näytelmän työstäminen oli parantava kokemus. Toivoin että valmis esitys voisi olla sitä myös perheellemme, mutta sitä se ei ollut. Vaikka markkinoimme esitystämme nyt herkkätuntoisemmin ja tietoisemmin omasta vastuustamme, kynnyskysymykseksi nousi jälleen – ei esitys – vaan sen saama mediakäsittely: miten

esitys ja sen autofiktiiviset vanhemmat esitetään mediassa, ja meidän vastuumme sen hallitsemisessa.

Johtuen uusintuvasta perhekonfliktista se, mikä *Uudessa lapsuudessa* oli alunperin tuntunut parantavalta, alkoi muuttua uudelleen traumatisoivaksi. Lisänsä vyyhtiin toi ensi-illan alla minun ja Seidin välille leimahtanut ilmiriita, jonka sytykkeenä olivat esityksen traumasäällöt – lapsuuden aikaiset kipeät roolit, jotka sekoittuivat nyt työrooleihimme ja väliseemme hierarkiaan tavalla, jota en osannut odottaa. Konflikti tuntui murentavan luottamuksen, jonka olimme jakaneet *Traumaruumiin* tekemisestä asti, lupauksen nähdä toisemme selkeästi, suojella toisiamme ja prosessiamme siltä väkivallalta, jota aiheissamme käsittelimme. Jatkoimme silti esityksen esittämistä ja sen puolella olemista läpi koronakevään 2021.

Tässä vaiheessa koin, että työsuhteeni näyttelijä-käsikirjoittaja-työpariini sekä *Turkka kuolee* -näytelmässä että *Uudessa lapsuudessa* olivat jossain määrin epäonnistuneet. Kummassakin suhteessa ongelmat kilpistyivät ohjaajuuteeni, joka tuntui ensin edustavan toivottua ja turvallista johtamista, mutta prosessin edetessä ei-toivottua vallankäyttöä ja hylkäämistä. Tunsin itseni riittämättömäksi ja väärin nähdyksi, sillä luulin palvelevani täsmälleen sitä mitä olin luvannut.

Oman jälkinäytöksensä toi kahdessa eri kirjoituksessa melko samana toistuva syytös autofiktiivisten esitystemme epäeettisyydestä. Huhtikuussa 2021 yhteisötaiteilija Pekka Kantonen kirjoitti *Teatteri&Tanssi*-lehden numerossa 2-3/2021 autofiktion vastuuttomuudesta yleisesti, mutta varsin täsmällisesti ”taideopiskelijasta”, joka ”ideoi aseensa” ja joka levittää ”räikeitä valheita” ”tietoisesti tuhotakseen” toisen ihmisen. Tuntui syvästi epäoikeudenmukaiselta että akateemisesti ansioitunut Kantonen jättää kertomatta, että hän itse tuntee minut ja siskoni ja todelliset vanhempamme henkilökohtaisesti ja läheisesti, eikä siksi voi mitenkään väittää kirjoittavansa aiheesta ohi omien puolueellisten tunteidensa.

Hanna Helavuoren kirjoitus *Uudesta lapsuudesta* taas tuntuu yritykseltä canceloida minut ohjaajana. Esitysteni ”tahmaisista tunteista” kirjoittava Helavuori pesee itse omat kätensä menneistä virheistään käyttäen minun henkilöäni käsipyyhkeenä. Kuin lahkeeseen unohtuneella wc-paperilla, hän pyyhkii laiskasti, mutta jälleen akateemisen jargonin hämyhansikkain, koko taiteellisen urani epäeettisyyden epäilyn läpi viitsimättä perustella kunnolla yhtäkään vetoa.

Kantonen ja Helavuori, jotka syyttävät minua julmuudesta esittävät itse melko julmia syytöksiä – kostonhalustani ja oman vanhempani ”tuhoamisesta”. Helavuori ohittaa viileästi niin esityksen vanhempia kunnioittavat ja rakastavat nyanssit kuin lapsen todistukset. Kertomuksen seksuaalisesta hyväksikäytöstä Helavuori leimaa jo kuivin käsin mahdollisiksi ”valemuistoiksi” tai ”muistiväärityksiksi”.

Näin esityksen poliittisin kohtaaminen, se jota toivoin että media olisi käyttänyt vipuvartena herätellääkseen keskustelua seksuaalisen hyväksikäytön yleisyydestä, sen ylisukupolvisesta ja -suhteisesta vaikutuksesta yhteiskuntaan, häpäistiin tajuttomaksi. Nyt koko se latautunut, epätietoinen hiljaisuus kohtauksen ympärillä, josta olisi voinut kasvaa jotain, tallattiin Kantosen ja Helavuoren johdolla takaisin siihen traumaperäiseen umpimielisyyteen, jota kohtaaminen yritti nimenomaan purkaa.

Viimeinen *Uusi lapsuus* esitettiin Tampereen teatterikesässä elokuussa 2021 koronan tyhjentämälle katsomolle, jossa muutamat katsojat istuivat maskit naamalla kaukana toisistaan. Esityksen jälkeen yleisö hiiviskeli tiehensä tartuntaa vältellen, mediaa ei ollut paikalla, eikä tekijöille tarjottu kuohuviiniä. Lavasteet purettiin vähin äänin, eikä kollegoja kohdattu ravintoloissa. Hotellille kävellessämme Tampere oli kylmä ja sateinen, tunsin itseni ja tekoni näkymättömäksi, poispyyhityksi.

Uuden lapsuuden jälkeen ajauduin syvään identiteettikriisiin ja itsetuhoisuuteen. Tunsin epäonnistuneeni ohjaajana ja taiteilijana, jonka työn tulisi lisätä ihmisten hyvinvointia, myös omaani. Olin perheeni silmissä syyllinen, mutta nyt myös omassa

silmissäni, koska olin pettänyt itseni, epäonnistunut tuomaan merkityksellisyyttä omaan elämäni. Päinvastoin esitys oli tuonut elämäni suhteetonta kärsimystä ja julkista nöyryytystä. Tunsin epäonnistuneeni omassa paranemisessani.

Paraneminen on syklistä ja hidasta.

Aloin kysyä itseltäni, mitä paraneminen oikeastaan on? Ja mitä ohjaaminen minulle on? Olin tehnyt niin paljon työtä sen eteen, että voisin ohjata tavalla, joka tuottaa itselleni ja työryhmälleni hyvinvointia. Olin kuvitellut, että olemalla itse aina vain parempi ohjaaja – sensitiivisempi, kommunikoivampi ja äidillisempi – voisin poistaa muiden kärsimyksen. Mutta oliko vika juuri siinä? Minun yrityksessäni "parantaa" kaikki. Paranemisen suhde kärsimykseen on moniselitteinen. Se tähtää kärsimyksen poistamiseen, mutta hetkellisesti myös kasvattaa sitä. Parantaminen on opitun tasapainon horjuttamista – kun yhdessä paikassa kipu helpottaa, toiseen paikkaan alkaa sattua enemmän.

Paraneminen on tasapainon etsimistä.

Se kohta, joka minussa nyt tuntui seisovan paranemisen tiellä, oli ohjaaminen – juuri se identiteetti, jonka avulla olin yrittänyt parantua ja parantaa. *Uuden lapsuuden* jälkeen koko tähänastinen elämäntyöni näyttäytyi typeränä. Niin monessa sukupolvessa esi-isäni olivat etsineet parannusta taiteesta ja silti epäonnistuneet, rikkoneet perheensä. Miksi minä olisin poikkeus? Mitä ohjaaminen on muuta kuin hallintaa ja oman ruumiin väistelyä! Toukokuussa 2021 kirjoitin työpäiväkirjaani listan siitä, mitä ohjaaminen on:

Vahvana olemista, kaiken huomioon ottamista, kaikesta vastuun ottamista, jaksamista, sietämistä, rauhallisena pysymistä, sisällä pitämistä, yksin kantamista, aloitteellisuutta, moitteettomuutta, puhumista, pyytämistä, käskemistä, selkiyttämistä, toisten näkemistä,

kehumista, innostamista, leikittämistä, korjaamista, tarkentamista, tarttumista, kritisoimista, vaatimista, kiihdyttämistä, hoputtamista...

Ruusun työpäiväkirja 17.5.2021.

Minun oli läpikäytävä jonkinlainen ohjaajan kuolema, jotta voisin kokea ja ymmärtää ohjaamisen uudella tavalla. Mitä oikeastaan teen kun ohjaan? Jos aiemmin olin identiteetiltäni ohjaaja, kysyin nyt: mitä minä palvelen kun ohjaan?

Lokakuussa 2021 matkustin Puolan Kikowiin, jossa osallistuin viikon mittaiseen kansainväliseen Biodynamic Breathwork & Trauma Release System (BBTRS) -koulutukseen. Traumatyön ammattilaisten Giten Tonkovin ja Nisarga Doboszin johdolla opiskelimme traumaenergian vapauttamista kehosta. Päiväohjelmaan sisältyi tanssia, meditaatiota, opetusnäytteitä, teoriaa ja kaksi usean tunnin mittaista sessiota, joissa työstimme omaa kehoamme parin kanssa. Parin tehtävä oli haastatella asiakastaan ja luoda hänelle turvallinen tila, jossa hän voi tunnustella valitsemaansa jännittyneitä kohtaa kehossaan hengityksen, liikkeen, äänen, tunneilmaisun tai parinsa kosketuksen avulla.

Ensisijaista BBTRS-menetelmässä verrattuna esimerkiksi 1980-luvun rajuihin traumanpurkumenetelmiin on niin sanottu pendulaatio – ”keinunta” uhkaavan tuntemuksen ja turvan tunteen välillä: vaikka raju tunteenpurkaus on joskus tarpeellinen, kiihtyneeseen tilaan ei jäädä vellomaan eikä sieltä yritetä lypsää katartista ratkaisua, vaan pian siellä käytyään asiakas saatetaan takaisin turvan tunteeseen ja rauhalliseen hengitykseen. Näin hermostoa opetetaan säätelemään itse itseään kestäväällä tavalla. Todelliset läpimurrot saavutetaan useammin hidastamalla, kuin nopeasti ja rajusti.

Fyysisissä parityöskentelyissä sain hyvin konkreettisen todistuksen siitä kuinka intuitiivista ja luonnollista toisten hoitaminen minulle on. Huomasin, kuinka helppoa minulle on mitään ajattelematta aistia ja ”nähdä” mitä toisen tunne-elämässä todella tapahtuu ja mitä hän tarvitsee. Aistimiseni ei ollut psykologista vaan kinesteettistä: katsomalla pariani tiesin välittömästi millainen energia hänen kehossaan liikkuu, minne se on jumittunut ja

miten se voi vapautua. Kun ihminen toinen toisensa perään kiitti minua erityisesti läsnäolostani, kosketuksestani ja näkökyvystäni, sain arvokkaan tunnustuksen siitä mihin kykenen ja kuka olen: minulla on parantamisen lahja.

Lakkasin häpeämstä sitä, mitä en ollut elämässäni osannut parantaa ja aloin ymmärtää, että sairaudet, joita olin yrittänyt parantaa ovat olleet yksinkertaisesti minua ja voimiani suurempia. Olen yrittänyt parantaa perhettäni, sen ylisukupolvista traumaa, suomalaista teatteriyhteisöä, kulttuuria, kansakuntaa, ymmärtämättä eläväni itse niiden sisässä. Kun sairaus vastusti paranemista, sen sijaan että olisin astunut rauhallisesti kauemmas, se imi minut takaisin syöveriinsä. Kyse on itsesuojelusta, mutta myös siitä, että vain jos minulla on yhteys ja tuki jossakin paremmassa, voin parantaa muita.

Näin nyt kirkkaasti, että minun on jatkettava työtä, jota olen tehnyt, mutta *nöyryyttävä* sen edessä. Sen sijaan että kantaisin ylpeästi kaikkea omilla harteillani, minun on alettava pitkäjänteisesti ja kärsivällisesti kehittää omaa teatteripraktiikkaani, joka ei ole vain hyvää tahtoa ja välittämistä, vaan *rakenteita*. Parantavat rakenteet ovat ne, jotka kannattelevat työryhmää, kun minä olen liian pieni. Ne ohjaavat ja muistuttavat siitä mikä on tärkeää, silloin kun näkymä on sumea. Rakenteet kunnioittavat itse itseään, työtä jota teemme, silloin kuin itse epäilee. Rakenteet pitävät minua itseäni pystyssä.

On muistettava, että paraneminen ei ole yksilöllinen saavutus. Kukaan meistä ei paranna itse itseään, emmekä aivan toinen toisiammekaan, vaan samalla tavalla kuin lapsi ei synnytä itse itseään, myös paraneminen tapahtuu jonkin suuremman rakenteen sisässä, sen sallimana ja ravitsemana. Paraneminen on palaamista suuremman kokonaisuuden osaksi, luopumista *erillisyydestä*. Tämä paluu ei ole kivuton eikä suoraviivainen. Se on etsimistä ja keinumista, hidasta hivuttautumista sairauden ja jonkin uuden muodon välissä, sukupolvesta toiseen. Ja jokainen sukupolvi kiertyy ja kuivuu kiinni omaan aikaansa, sen vaatimuksiin ja rakkauden pakottamiin siteisiin. Paraneminen on tämänkin sitkoisuuden sietämistä – *kärsivällisyyttä*.

Halkaistu rituaali

Mutta eikö kärsimys ole vain rakkautta, jolta puuttuu rakennusaineita?

– Ruusu Haarla & Seidi Haarla: *Uusi lapsuus*, KOM-teatteri 2020

Vuonna 2020 alkanut koronapandemia ja sitä seuranneet leikkausvuodet ovat pakottaneet monet teatterintekijät työttömiksi tai harkitsemaan alanvaihtoa. Tämä lienee se oman aikamme suo, jossa me jatkossakin teemme taidetta ja yritämme parantua kukin tavallamme. Itsekin olen miettinyt miten ylipäättään jatkaa ohjaajan ammattia kun kaikissa teattereissa, joissa vierailen ja joista kuulen tarinoita, ihmiset voivat niin pahoin. Vuonna 2023 YLE uutisoi THL:n väestötutkimuksesta, jonka mukaan joka viides työikäinen suomalainen kokee merkittävää psyykkistä kuormittuneisuutta ja joka kahdeksas on ajatellut itsemurhaa. Mistä tämä pahoinvointi kumpuaa?

Ei tule unohtaa, että teatterialaakin yhä sairastuttava turkkalainen perintö syntyi 1980-luvun nousukauden kovista arvoista, kulutuksen ja speaktaakkelin hengestä, jotka vain äärimmäisempinä, sairaampina ja turruttavampina ympäröivät meitä tänään. Kapitalismin henki lävistää kaikki elämänalueet, mutta työelämässä se näyttäytyy luterilaisena ”työmoraalina”, joka ei tunnusta ihmisen, ympäristön eikä elämän rajoja. Myös teatterissa ihmiset uuvutetaan – tai he uuvuttavat itse itsensä – oman taiteensa alttarille, sen sijaan että ketään kiinnostaisi kehittää kestävämpiä työtapoja. Toistuvien leikkausten giljotiinissa on hyvin vaikea neuvotella terveemmistä työolosuhteista, varsinkin kun sairaus on sisäistetty kauan aikaa sitten ”normaaliksi”.

Ja samalla teatteri on edelleen erityinen paikka, josta ihmiset etsivät kulutuskeskeiselle arkitodellisuudellemme jonkinlaista vastakohtaa — sanoisin *pyhää*. Sana pyhä on alunperin tarkoittanut rajattua aluetta (vrt. *piha*), ja jo sillä tavoin se muistuttaa näyttämöä,

jolle alttarin tavoin ei laiteta mitään turhaa. Onko toista maallista paikkaa, jonne ihmiset enää kokoontuisivat istumaan hiljaa tuntikausiksi ilman puhelimia? Uutiset huonosti käyttäytyvästä yleisöstä ovat kylläkin yleistyneet.

Mitä on pyhä?

Teatterin pyhyyttä ja parantavaa potentiaalia peräänkuuluttaa useimmiten näkemyksellinen ohjaaja, mutta kapitalistisessa tuotantorakenteessa hänen suuret sanansa eivät vielä rakenna kaupunkia. Teatterinjohtajalle ohjaajan puheet henkisestä matkasta, joka tehdään yhdessä, ovat lähinnä harmittomia, koska rohkeimmat ohjaajat palkataan lähtökohtaisesti nostamaan taiteellista profiilia, ei tuomaan taloudellista voittoa.

Se, missä kapitalismin ja pyhän konflikti yhtä kaikki ruumiillistuu, on harjoitusprosessissa, ohjaajan ja näyttelijän suhteessa ja ennen muuta — näyttelijän ruumiissa, sillä siihen kilpistyvät sekä tuotannon vaatimukset että ohjaajan taiteelliset odotukset. Näyttelijässä ristiriita on voimakkaimmin myös sisäinen: haluaako hän näyttää hyvältä näyttämöllä vai välittää jotakin merkityksellistä?

Pyhä on rauhoitettu prosessi.

Pyhyydestä saarnaavat, mutta valtaansa väärinkäyttävät ohjaajat ovat tuhoisia, mutta ne joiden syliin näyttelijöiden kasautunut pahoinvointi lopulta kaatuu, ovat lempeät ja vastuulliset ohjaajat. Kokemukseni mukaan juuri lempeä ohjaaja, jolla on lisäksi vahva taiteellinen, maailmaa parantava näky löytää itsensä todennäköisimmin lohikäärmeen pesästä. Sama työote, joka herättää aluksi näyttelijässä innostusta ja kiitollisuutta, voi prosessin edetessä kääntyä näyttelijän tuskaiseksi ja jopa aggressiiviseksi käytökseksi. Mitä näyttelijässä tällöin tapahtuu?

Lempeä ja yhtäaikaan näkemyksellinen ohjaaja sysää näyttelijän paranemiskriisiin: liian voimakkaaseen ja nopeaan myrkkujen puhdistumiseen, joka tuntuu *sairaudelta*. Mitä rohkeammin esitys lähestyy tabuja, sitä varmemmin näyttelijän on ruumiillistettava jotakin joka ei ole kulttuurissamme hyväksyttyä tai turvallista. Tämä voi tarkoittaa sekä näyttelijän omien lapsuustrauhojen, että kollektiivisten traumojen esiin triggeröitymisen¹⁶.

Suurin myrky jota lempeä ohjaaja manaa esiin, on jokaisen tabun ympärillä märkivä kollektiivinen häpeä. Näyttelijän joutuessa eturintamassa sen valtaan, hän sulkeutuu herkästi itseensä, sillä haavoittuvaisessa asemassaan uudelleen häpäistyksi tulemisen riski on suuri. Ohjaaja, joka ei vielä ymmärrä itse käynnistämänsä muodonmuutosta, säikähtää herkästi perässä ja alkaa varoa näyttelijää.

Näin parantava teatteri on jo halvaantunut, koska esitys ei – varsinkaan sen parantava voima – voi välittyä katsojalle jos näyttelijän ruumis, se instrumentti jonka kautta esitys resonoi, on häpeän jähmettämä.

Häpeä on paranemiskriisin liima, kalvo joka yhdistää kaikki vastustavat lihakset. Hyhmä, joka ei halua sulaa, koska se sattuu. Niissä hetkissä näyttämön etäisyydet ovat liian suuria. Ohjaajan harhailevat silmät, kiire, epävarmuus, esityksen tai tekemisen arviointi, kun keho tarvitsee vain rakkautta. Kosketusta. Hyväksyntää. Hitautta. Tuntuu että isoin seinä työskentelyssä on aina häpeä. Kohtaamisen kudos, jota ei vielä ole. Hylkääminen.

Ruusun työpäiväkirja 2022.

Sama kohta, joka voi tuntua työryhmälle epäonnistumiselta, on itse asiassa se pato jonka murtamalla, me astumme teatterin pyhälle alueelle. Kyse on näyttelijäntyön *pyhästä luonteesta*, sillä näyttelijä on se, joka uhraa oman ruumiinsa esityksen eräänlaiseksi *esinäyttämöksi*. Toisten katsoessa, hän ottaa vastaan omaan ruumiiseensa esityksen

¹⁶ *Triggeröityä* on englannin kielestä lainattu verbi, jolla kuvataan äkillisesti laukeavaa traumareaktiota. Triggeröityä voi sanoista, kuvista tai tilanteista tai mistä tahansa, joka aktivoi henkilön oman traumahistorian ja sen mukana opitun selviytymiskäyttäytymisen. Näitä laukaisevia ärsykeitä kutsutaan puhekielessä ”triggereiksi”.

keskenään riitelevät ainekset ja alkemistin tavoin saattaa ne vuoropuheluun toistensa ja lisäksi oman minuutensa kanssa. Brittiläinen teatteriohjaaja Peter Brook kuvaa samaa asiaa kirjassaan *Tyhjä tila* (WSOY 1972) kuvatessaan näyttelijäntyötä *välittämisenä*.

Itseen tunkeutuminen roolin avulla liittyy avoimuuteen, alttiuteen: näyttelijä ei epäröi näyttää itseään sellaisena kuin on, sillä hän tajuaa, että roolin salaisuus edellyttää hänen avautumistaan, hänen omien salaisuuksiensa ilmituloa. Esitysakti on siis uhriakti, jonkin sellaisen uhraamista, minkä useimmat mieluiten pitävät piilossa. Se uhri on näyttelijän lahja katsojalle. Siinä näyttelijän ja yleisön välinen suhde on samanlainen kuin papin ja hartaudenharjoittajan.

Peter Brook: *Tyhjä tila*, WSOY 1972.

Brookin sanat tekevät näkyväksi *yksityisen* paljastamisen pyhyden. Samalla lailla kirjailija tai ohjaaja, joka paljastaa yksityisen itsensä ja tarjoaa sen esityksen materiaaliksi, suorittaa *uhrimenon* yleiseksi hyväksi. Kulttuurissamme tätä lahjaa ei ymmärretä, vaan se käännetään päinvastoin tekijän huomionkipeydeksi ja omaneduntavoitteluksi, koska kapitalismi ei tunnusta *pyhyttä*.

Kuinka ohjaaja voi siis parhaiten tukea ja suojella näyttelijän pyhää prosessia? Miten ohjaaja voi murtautua työryhmän häpeän läpi aiheuttamatta lisää vahinkoa joko ihmisille, esitykselle tai molemmille? Kuinka pitkälle on mentävä? Brook, joka jakaa kirjassaan kaiken teatterin neljään lajiin – *kuolettavaan, karkeaan, pyhään ja välittömään* teatteriin – kutsuisi tätä epävarmuutta *kuolettavan* teatterin ”väijymiseksi meissä kaikissa”.

Onko teatterin tehtävä läpikäydä se muutos, jota se ehdottaa, vai yksinkertaisesti esittää se? Joskus tuntuu, että teatteri on kaksi työtä yhdessä: me aloitamme parantavan prosessin – jonkin kollektiivisen muodonmuutoksen, mutta sitten hylkäämme sen ja teemmekin esityksen. Ikään kuin vasen käsi haluaisi parantaa, mutta oikea käsi vain ilveillä. Onko teatterin tarkoitus parantaa vai esittää? Siis onko se rituaali vai viihdettä?

Onko taide molempia? Jos saisimme kosketuksen teatterin *rituaaliseen juureen*, antaisiko se meille voimaa murtaa aikaamme sairaus? Onko teatterilla voima sellaiseen loitsuun?

Muinaisista ajoista asti rituaalit¹⁷ ovat palvelleet yhteisön hyvinvointia: sen koossa pysymistä, selviytymistä, sen sisäisten roolien kiertokulkua, suhdetta henkimaailmaan ja luontoon. Meilläkin säilyneet vuodenvuorokierrota merkitsevät rituaalit kuten juhannus, joulun ja pääsiäisen osoittavat että rituaalin on oltava kulttuurisesti ja yhteiskunnallisesti elintärkeä. Tudemmalta tuntuisikin sanoa, etteivät rituaalit ole kadonneet, niiden alkuperäinen tarkoitus vaan on hälventynyt – yhteys pyhään.

Paraneminen on rituaalista.

Teatteritieteilijä Timo Tiusanen kuvaa kirjassaan *Teatterimme hahmottuu* teatterin muinaisia yhtymäkohtia pyhiin toimituksiin.

Varhaisin yhteys, johon saatamme varoen sijoittaa sanan ”teatteri”, on shamanistinen loitsimiskohtaus, muinaissuomalaisen kyläyhteisön kokema henkisten voimavarojen purkaus. Shamaanilla eli papilla, lääkärillä ja taiteilijalla samassa persoonassa, oli selvä käytännöllis-lääketieteellinen tehtävänsä, potilaan parantaminen. Hänen lankeamisensa loveen ja hurmostilassa esittämänsä raportti Tuonelan-matkasta sisälsivät maagisia, kenties myös taiteeksi kutsuttavia aineksia.

Timo Tiusanen: *Teatterimme hahmottuu*, Oy Länsi-Suomen kirjapaino 1969.

Pyhä on ennen kaikkea jotain kajoamatonta, minkä vuoksi se tarvitsee aina jotain suojakseen: kynnyksen, reitin tai seremonian – jonkinlaisen menettelyn, joka läpikäydään ennen rajan ylitystä. Saksalaissyntyinen antropologi Arnold Van Gennep (1873-1957) tutki rituaaleihin kuuluvia siirtymäriittejä ja esitti niiden muodostuvan universaalisti kolmesta

¹⁷ Uskontotieteissä ja teologiassa *rituaali* tarkoittaa uskonnollista tai pyhään liittyvää kaavamaisista tai toistuvaa toimintaa tai tekoa.

vaiheesta: *erottaminen, välitila, ja uudelleen yhdistäminen*. Rituaalin tarkoitus on siis *välitilaan* (engl. *liminal*, lat. *limen* = kynnys tai sisäänkäynti) meneminen ja sieltä palaaminen. Vaikka *välitila* tai *liminaali* voi merkitä kynnystä *jonnekin*, käsitän välitilan paikkana, jossa pyhä on.

Gennepin mukaan monesti heimokulttuureissa *välitilaan* menevät riisutaan sosiaalisesta rakenteesta muistuttavista symboleista, kuten vaatteista ja jopa nimistään. *Välitila* on säännötön paikka vanhan rakenteen ja uuden järjestyksen välissä, jossa kaikki on mahdollista. Siirtymäriittiin osallistuvat ovat *välitilassa* ollessaan täysin vailla sosiaalisen rakenteen suojaa, mutta myöskin velvoitteita, mikä tuottaa yhteisölle myös vaaran, sillä *välitilassa* olevia ei voi estää tekemästä esimerkiksi rikoksia.

Sambialaisen ndembu-heimon kulttuuria ja rituaaleja tutkinut brittiläinen antropologi Victor Turner (1920-1983) täydensi Van Gennepin teoriaa ja korostaa kirjassaan *From Ritual To Theatre*, että *välitilassa* oleville irrallisuus maallisesta järjestyksestä voi tuoda yhteyden tunteen muuhun kosmokseen.

Se myös sijoittaa heidät läheiseen yhteyteen ei-sosiaalisten tai antisosiaalisten elämän voimien, sekä kuoleman, kanssa. Siitä johtuvat toistuvat vertaukset noviisien ja toisaalta kummitusten, jumalien tai esivanhempien ja toisaalta eläinten ja lintujen kanssa.

Victor Turner: *From Ritual to Theatre*, PAJ Publications 1982. Vapaa suom. Ruusu Haarla.

Joissain initiaatioissa nuoret kohtaavat *välitilassa* kylän vanhimmat ja saavat heiltä tärkeitä opetuksia esimerkiksi laulun, tanssin, naamioiden tai symbolisten kaavojen muodossa, jotka kertovat kosmoksen rakenteesta ja yhteisön osasta siinä. Tapahtumat voivat sisältää ”kumouksellista leikkiä”, joissa tuttuja symboleja käytetään yllättävillä ja groteskeilla tavoilla: Turnerin sanoin, liminaalissa ihmiset ”leikkivät” tutuilla elementeillä ja tekevät ne ”vieraiksi”.

Tämä kumouksellinen leikki voi tarjota eräänlaisen henkireiän, jossa sosiaaliset paineet pääsevät purkautumaan, ja siten voi palvella olemassa olevien rakenteiden pystyssä pysymistä. Mutta yhtälailla se voi olla väylä uusille innovaatioille ja jopa todellisille vallankumouksille, joiden kautta yhteisö voi uudistua. On helppo nähdä kuinka *välitila* ja teatteri muistuttavat toisiaan. On ikään kuin teatteri olisi rakennettu paikaksi, *jonne* välitila voi tulla.¹⁸ Jossa sille etsitään fyysistä muotoa. Jossa se puhuu meille.

Milloin teatteri sitten lakkasi olemasta rituaali? Ja miksi? Tapahtuiko se ehkä samoihin aikoihin kun temppeleissä pyhiä rituaaleja suorittavat papittaret muinaisessa Mesopotamiassa¹⁹ ajettiin temppelin sisältä ulos sen edustalle? Sillä näin syntyi prostituutio, johon teatteria niin usein verrataan. Mutta se mitä ei käsitetä, on että seksityö, jota papittaret harjoittivat temppeleissä ennen kaupallista prostituutiota, oli *pyhää* – se tehtiin jumalille. Onko teatterikin vain rituaali, joka on heitetty temppelistä kadulle selviytymään?

Teatterintekijät ovat kauan pohtineet teatterin ja rituaalin yhteyttä. Saksalainen teatteriohjaaja Bertolt Brecht (1898–1956) totesi kuuluisasti: ”kun rituaali loppuu, teatteri alkaa.” Puolalainen teatterin uudistaja Jerzy Grotowski (1933-1999) taas yritti työryhmänsä kanssa intohimoisesti palauttaa teatteria rituaaliksi, mutta päätyi siihen, ettei se ole mahdollista. Hänen mukaansa ongelma kilpistyy yhteisen uskonnon puuttumiseen ja toisaalta teatterin passiiviseen katsojaan. Kirjassaan *Kohti köyhää teatteria* (Like 2006) Grotowski kertoo kuinka yrittäessään työryhmänsä kanssa osallistaa katsojia esityksiinsä, katsojat rupesivat jäljittelemään ”stereotyyppisen villi-ihmisen käytöstä”. Tästä ei tosin voi syyttää katsojia, koska tällainen katsojan väijyttäminen ei voikaan tuottaa muuta kuin epätoivoisia ideoita.

¹⁸ Turner itse erottaa liminaalista *liminoidin*, jonka Turner liittää esimerkiksi taiteeseen.

¹⁹ Kirjassaan *The Creation of Patriarchy* historian professori Gerda Lerner kirjoittaa ajasta n. 2000 eaa. muinaisen Mesopotamian Sumerissa, jolloin naiset ajettiin ulos hengellisistä viroistaan papittarina. Jumalat ja niiden palvojat vaihtuivat miehiksi, mukaillen valtion tasolla tapahtunutta muutosta kohti patriarkaattia.

Ja toisaalta kun eihän esiintyjäkään osallistu rituaaliin *oikeasti* niin miksi katsojankaan pitäisi? Samaa voi kysyä näyttelijästä: miksi hänenkään pitäisi harjoitusprosessissa muuttua tai parantua? Onko teatterin rituaalisuuden etsintä vain väkinäistä menneisyyteen peruuttamista, vai olemmeko unohtaneet jotakin tärkeää? Koko kysymyksestä on vaikea saada otetta, sillä mielikuvamme siitä, mitä rituaali on, on niin vieraantunut. Kuten Brook kirjoittaa:

Teatterissa me kavahdamme pyhyyttä, koska emme tiedä, mitä se voisi olla – tiedämme vain, että se mitä sanotaan pyhäksi on pettänyt meidät.

Peter Brook: *Tyhjä tila*, WSOY 1972.

Samalla Brook nimeää tärkeimmän avaimen kohti *pyhää teatteria*: ”pop-musiikki on joukko rituaaleja tasolla, jolle meillä on pääsy.” Tällä Brook tarkoittaa, että meidän on lakattava samaistamasta pyhä johonkin ylevään. Kuten Kaisa Peltolakin toteaa: ”uskonnot ovat omineet pyhyiden” ja nimeää uskonpuhdistuksen istuttaneen meihin *pyhyiden häpeän*. Meidät on väkivaltaisesti opetettu luulemaan, että pyhä on jossakin korkealla, ulottumattomissamme. Todellisuudessa olemme kätkeneet pyhän lähemmäs kuin luulemme. Ei pyhää tarvitse kurkotella, se on aivan silmiemme edessä, *tabuissa*, joihin kieltäydymme kajoamasta, ja kaikessa siinä, mitä meidät on uskoteltu luulemaan yksityiseksi – mitä *häpeämme*.

Teatterinkaan rituaalisuutta ei tarvitse etsiä merta edempää, se on sisällä sen rakenteessa. Algerialaissyntyinen näytelmäkirjailija Denis Guénoun muistuttaa kirjassaan *Näyttämön filosofia* (Like 2007) teatterin ympyränomaisesta muodosta ja sen poliittisuudesta. Hän palauttaa mieliimme antiikin Kreikan amfiteatterit, joiden katsomo taipuu kaarelle. On totta, että teatterin rakenne korostaa *kohtaamista* ja on ainakin antiikin aikoina jäljitellyt ehjää ympyrää, jota voisikin pitää rituaalin arkkityyppisenä muotona. Yhtä totta on, että jopa amfiteattereissa katsomo on vain *lähes* kiinni näyttämössä – ympyrä ei

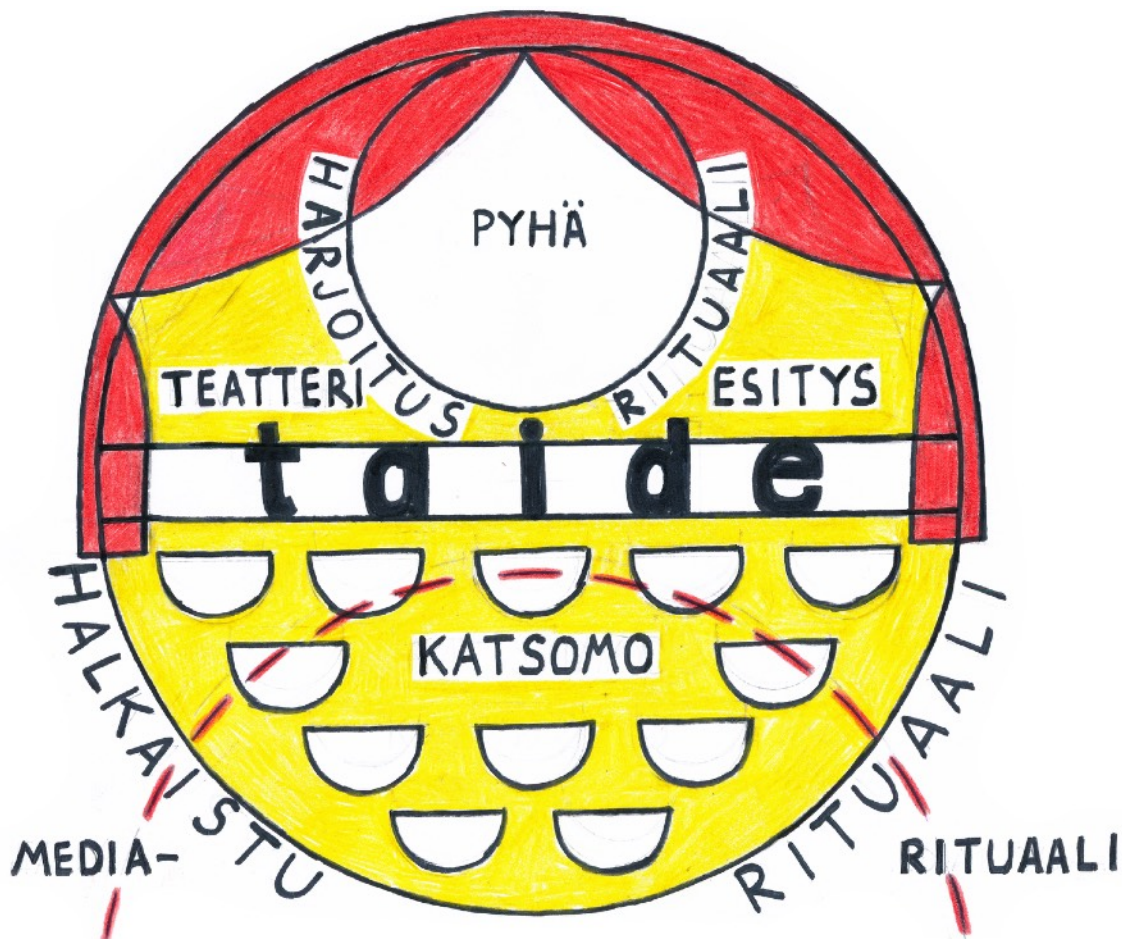
siis koskaan ole ehjä. Roomalaiset käänsivät katsomon kiertämään koko näyttämöä, mutta edelleen katsomo ja näyttämö ovat *erillään*. Sama pätee spontaaneissa teatterikokoontumisissa: yleisö erottaa itsensä näyttämöstä.²⁰ Tarkalleen ottaen teatterin arkkityyppinen muoto ei siis ole ympyrä, vaan *halkaistu* ympyrä. Näin voisi nähdä, että teatteri on *halkaistu rituaali*²¹.

Sama ympyrän muoto, joka mahdollistaa työryhmän yhteisen *välitilassa* olemisen, on yleisön eteen tultaessa särkynyt. Rituaali siis toteutuu ehjänä (tai joskus hyvinkin rikkinäisenä) työryhmän kesken, mutta se tuodaan yleisölle naamioituna. Katsoja kokee ikään kuin *esirituaalin*, joka on hyvin todellinen, mutta johon hän ei voi – eikä hänen tarvitse – osallistua. Turvallisesti omasta tuolistaan katsoja saa kokea jännittävän ja ihmeellisen matkan *välitilan äärelle*. Se annostellaan ja jäsennellään hänelle taidokkaalla tavalla, jossa hän voi täysin omin ehdoin – tai niin hän uskoo – asettua sen kanssa suhteisiin.

Sama vapaaehtoisuus, joka on katsojan nautinnon kannalta niin keskeinen, on näyttelijän kärsimyksen lähde: harjoituksissa näyttelijä käy läpi todellisen rituaalin – *muodonmuutoksen* – yhdessä työryhmän kanssa, mutta nyt työryhmää ei ole. Tilalla on yleisö, joka ei tiedä koetusta harjoitusrituaalista mitään, eikä hänellä ole mitään tarvetta kunnioittaa sitä – se ei ole hänelle *pyhä*. Monissa kulttuureissa näyttelijöille huudellaan, mutta suomalainen vähäeleisyys ei ole sen helpompaa. Näyttelijä yrittää saada yhteyden katsojaan, mutta katsoja on täysin vapaa torjumaan sen. Ehkä esitys ei yksinkertaisesti kosketa katsojaa, se ei värähtele hänen ruumiissaan. Koko esitys voi tulla täysin väärinymmärretyksi ja esirituaali epäonnistuu.

²⁰ Esseessään ”Essays on performance theory” (From Ritual to Theatre and Back 1977) Yhdysvaltalainen teatteriohjaaja Richard Schechner esitti teatterin syntyvän juuri tästä erosta: ”Theater comes into existence when separation occurs between audience and performers.”

21 Halkaistu rituaali



Piirros: Ruusu Haarla, 2025

²¹ Esityksen tekeminen alkaa *välitilassa* koetusta tiedosta, jonka kirjailija/ohjaaja tai koollekutsuja on vanginnut näytelmään, tai muuhun muotoon. Ohjaaja toimii papin kaltaisesti oppaana työryhmälleen kirjailijan viitoittamaa *välitilan* tietoa kohti ja/tai käyttää näytelmää työkaluna omaa *välitilan* kokemustaan jakaakseen. Esitystä valmistaessaan koko työryhmä altistuu *välitilalle* ohjatun näyttämötyöskentelyn kautta, jota kutsun harjoitusrituaaliksi. Ensi-iltaan mennessä työryhmän on vangittava *välitilan* tieto sanojen, kuvien, liikkeen, äänen, valon ja materiaalien väliseen symboliseen tilaan. Taide on taitoa ilmaista *pyhän välitilan* tietoa esityksen ja katsomon välisen halkeaman yli. Esityksen jälkeen alkaa mediarituaali, jossa välitilan tietoa joko välitetään tai se kadotetaan.

Tässä haavoittuvuudessa piilee myös teatterin narsismi. Samalla tavalla kuin lapsi, jota ei rakasteta kokonaiseksi, peittää häpeänsä itserakkauden naamioilla²², on teatteri altis samaan. Se leikkii naamioilla ja nauttii siitä, mutta samalla kohtalokkaasti kärsii: raivoavat ohjaajat, uhriutuvat näyttelijät ja ideoistaan väkisin kiinni pitävät suunnittelijat ja esityksiin pettyneet kriitikot ovat saman rakenteen ilmentymiä, jossa yhdessä kokeminen on väkivaltaisesti häpäisty. Neljäs seinä revitään irti ja se pyhä, jonka äärelle on löydetty, altistetaan katsojan arvostelulle ja välinpitämättömyydelle: onko tämä hyvää vai huonoa, onko tämä viihdyttävää? ”Montako tähteä?” Kun katsoja viimein nauraa, näyttelijä rentoutuu. Näyttelijä haluaa reaktion, hän haluaa tuntea olevansa yhteydessä, että ympyrä olisi jälleen ehjä.

Ensimmäinen askel kohti parantavaa teatteria on sen tosiasian tunnustamisessa että teatteri *haluaa* olla rituaali. Näin ollen on täysin luonnollista, että sen rikkinäisyys aiheuttaa kipua ja häpeää. Sen sijaan että kiellämme tämän kivun tai jäämme kärsimään ja kitumaan sen riepottavaan reunaan, meidän tulee tiedostaa paremmin niitä kohtia, joissa esityksen ja rituaalin väliset halkeamat konkretisoituvat. Vallihautojen yli voi rakentaa sillan. Näistä teoista voi rakentua paitsi elävämpää teatteria, uusi *kudos* – häpeälle vastakkainen – joka ei paranna vain teatteria, vaan rakennetta, joka sitä ympäröi. Medialla on kriittinen rooli tässä parantavassa ketjussa – se voi joko tukea esityksen rituaalista elettä tai tyrmätä sen. Niin tai näin, en usko että teatteri lakkaa parantamasta meitä, niin kauan kun se uskaltaa mennä *välitilaan* ja antautua siellä koetun tiedon vilpittömälle välittämiselle, on se sitten kuinka kevyttä tai vakavaa tahansa.

Etelä-Afrikkalaissyntyinen teatterintutkija Glynne Wickham kirjoittaa kirjassaan

Teatterihistoria:

²² Keskeisenä *Narsistisen persoonallisuushäiriön* syntymisessä pidetään varhaislapsuuden traumaattisia kokemuksia kiintymyssuhteissa. Lapsen kokema rakkaudettomuus, torjunta, ankaruus tai rajattomuus estävät itsetunnon terveen kehittymisen. Tilalle jää sisäistetty häpeä, jota lapsi alkaa naamioida itserakkaudella, joka voi myöhemmin ilmetä joko oman ylivertaisuuden korostamisena tai näytösluonteisena uhriutumisenä.

Teatteri on kaikista taiteenlajeista vaarallisin. Länsigootti Alarikin ryöstettyä Rooman vuonna 410 näyttämötaide oli kiellettyä kaikkialla kristityssä Euroopassa neljän vuosisadan ajan... – – Teatteri on siten ollut kaikkialla maailmassa ainaisena huolenaiheena niin kirkon kuin valtionkin johtomiehille – – ...meidän on jatkuvasti muistutettava itseämme siitä, että teatteri on pohjimmiltaan sosiaalinen taiteenlaji, joka voimistaa ja heijastaa uskonnollisia ja poliittisia uskomuksia...

Glynne Wickham: *Teatterihistoria*, Teatterikorkeakoulu 1992.

Onko suomalainen teatteri vaarallista? Onko se riittävän vaarallista? Pystyykö se horjuttamaan sitä poliittista valtaa, joka ei kunnioita enää mitään, mikä on meille pyhää? Niitä voimia, jotka uhkaavat syöstä meidät uuteen maailmansotaan?

Kosketus pyhään

Syvällä häpeän kärsimyksen ytimessä on avunpyyntö, rukous, joka haluaa tulla ilmaistuksi. Ja tästä avunpyynnöstä, kurottautumisesta jotakin itseään suurempaa kohti avautuu valtava armo, kun uskallamme kääntää toivottomuuden avuttomuudeksi ja pyytää apua.

– Kaisa Peltola: *Häpeän alkemia*, Viisas elämä 2020

Mitä enemmän olen pohtinut paranemista, sitä selvemmäksi minulle on tullut, kuinka uskomattoman epäparantavassa kulttuurissa me elämme. Käsitksemme siitä, mikä on normaalia ja tervettä ja mikä sairasta, ovat nurinkuriset. Tämä johtuu vähintäänkin siitä, että evoluution näkökulmasta elämämme on muuttunut teollisen ja teknologisen vallankumouksen myötä traumaattisen nopeasti: mielemme eikä hermostomme ei ole rakennettu kapitalismin rattaisiin. Tästä huolimatta olemme kuin sammakoita kiehuvasa

vedessä. Minne edes hyppäisimme? Tämä on se maapallo, jonka olemme itse keittäneet. Ehkä ansaitsemme rangaistuksen?

Länsimainen kulttuuri on terveystietoa pullollaan, mutta se kiertää onnetonta kehäänsä kapitalismin talutusnuorassa. Terveyskäsitteemme valuvika on, että ihminen on lohkottu paloiksi; kehoon ja mieleen – ympäristöstään erilliseksi yksilöksi, jolla on ”mielenterveysongelmia”, sen sijaan että näkisimme yksilöiden oireet *terveinä reaktioina* sairaaseen yhteiskuntaan. Sielua länsimainen kulttuuri ei tunnusta lainkaan. Hengen asioista onkin parasta olla puhumatta psykiatrille – jos sellaisen tapaa – ettei sinua leimata psykoottiseksi, psykoterapiassa kehoon ei kosketa pitkällä tikullakaan ja terveysasemalla kannattaa pitää suunsa kiinni omista ajatuksistaan, ettei lääkäri suutu.

Tämän silpovan ja häpäisevän rituaalin perimmäinen tarkoitus on *hallinta*, joka on sekä ulkoista että sisäistettyä: kehomme on esineellistetty teollisuuden tarpeisiin, mutta alistamme myös itse kehoamme oman mieleemme narsismille. Se, että keho ohjaisi mieltämme, on ajatuksena vastenmielinen, vaikkakin tieteen tukema. Ruumiin halveksunnasta huolimatta lääketiede palauttaa kaiken elottomaksi julistettuun materiaan, aivokemiaan tai geeniperimään. Niitä voi ainakin tutkia laboratorioissa, siinä missä luonnon, henkiolentojen tai ihmissuhteiden vaikutus muistuttavat asioista, joita emme voi hallita – avuttomuudesta.

Kaisa Peltolan mukaan suomalaiset kärsivät erityisestä ”huuhaan” pelosta. Läheinen esimerkki tästä on mielestäni hyvinvointivalmentaja Maria Nordinin ympärille kehkeytynyt vihamylly. Nordinin parantamisen menetelmiä paneteltiin sosiaalisessa mediassa vuonna 2019 niin paljon että Turvallisuus ja Kemikaalivirasto (Tukes) lopulta kielsi Nordinin ”tietoisuustaitoja” opettavan kurssin ”vaarallisena” tehostaen kieltoaan 10 000 euron uhkasakolla. Jälkitarkastelussa kielto osoittautui kuitenkin hätävarjeluun liioitteluksi ja vuonna 2021 hallinto-oikeus kumosi päätöksen perusteettomana.

Nordinin kehittämä Free to Heal -menetelmä, jonka hän esittelee nettisivuillaan sekä *Eroon oireista* -kirjassaan (Viisas elämä 2020) perustuu neuroplastisuuteen, joka tarkoittaa hermostomme muokkautuvuutta läpi elämän. Kyse on siitä kuinka voimakkaasti oma ajattelumme ja asenteemme vaikuttaa kehomme tilaan ja kuinka omaa ajatteluamme työstämällä voimme aktivoida kehomme omat paranemismekanismit. Sama ilmiö tunnetaan lääketieteessä placebovaikutuksena: *uskominen* omaan paranemiseen tutkitusti parantaa. Vaikka julkisuudenhenkilöt ehkä valittavat turhankin herkästi joutuneensa noitavainon uhriksi, on vertaus Nordinin tapauksessa harvinaisen osuva.

Eikä se ole sattumaa. Se mikä Nordinissa ja muissa ”huhuhaan” harjoittajissa raivostuttaa, on *parantamisen* monopolin murentaminen ja anastaminen länsimaisen lääketieteen käsistä. Se ärsyttää kansallista traumaa, jonka kapitalismi, patriarkaatti, kristinusko ja valistus ovat käsikädessä istuttaneet demonisoidessaan ja häpäistessään kansanuskomme ja siihen nivoutuvat kansanparannuksen perinteet. Italialaisyntyinen Silvia Federici painottaa kirjassaan *Caliban and The Witch* (Autonomedia 2014) että Euroopassa 1500- ja 1600-luvulla huipentuneissa noitavainoissa vainottiin itse asiassa naisia, joiden elämäntapa tai ammatinharjoittaminen uhkasivat uutta maailmanjärjestystä, jonka keskiössä oli kapitalistinen valtio, jonka täytyi alistaa naiset tuottavuuden välineiksi.

Yhteyden palauttaminen tähän traumaan ja varsinkin kansalliseen muistoomme omasta kansanuskostamme, ei voi olla muuta kuin tuskallista ja mutkikasta. Eivätkä kaikki tätä tietenkään kaipaa. Länsimaisella ihmisellä ja etenkin suomalaisilla on yhä vähenevässä määrin mitään kosketusta uskon tai pyhyiden kysymyksiin. Usko käsitetään pikemminkin elämäntapana, jonka voi valita tai päinvastoin epä-älyllisenä hurauttamisena, siis jonkinasteisena hulluksi tulemisena. Sitä ylimielisyyttä, jota tämä asenne osoittaa suurinta osaa muuta ihmiskuntaa kohtaan, ei oikeastaan Suomessa käsitellä – se on tabu.

Kaisa Peltola kuvaa *Häpeän alkemia* -kirjassaan suomalaisten torjuttuja pyhyiden kokemuksia, jotka kuoriutuvat esiin häpeätyöskentelyn kautta:

Usein suuren häpeän purkautumisen jälkeen saattaa avautua valtava, ääretön pyhyiden tila, jollaista ei ole ennen kokenut. – – Joillekin koko sana pyhä on jollakin tavalla vaikea ja epämiellyttävä. – – Mielen uskomusrakenteet joutuvat koetukselle, kun pyhyys ilmeneekin suorana kokemuksena, joka saattaa olla vavisuttava tai sitten hyvin pieni ja herkkä tai kaikkea siltä väliltä, mutta oma, henkilökohtainen kokemus.

Kaisa Peltola: *Häpeän alkemia*, Viisas elämä 2020.

Minulle Peltolan kuvaus tukee ajatusta *pyhänä* ei sittenkään paikkana, jonne mennään, vaan *todellisuutena*, johon laskeudutaan. Ehkä onkin niin, että se mikä häpeässä tuntuu ulkopuolisuudelta, sivullisuudelta, on vain koteloitunut kohta pyhyiden sisässä, joka meitä koko ajan pitelee. Kirjoitan työpäiväkirjassani vuonna 2023:

Pyhä on läsnä kaikissa "välitiloissa", atomin sisällä, tilassa materian välissä, tyhjyydessä, myös rei'ssä, pelossa, rikutussa rakkauden kudoksessa, traumassa. Trauma on ikkuna, josta ei muuten katsoisi, nurinkurinen kosketus pyhään – vihkiminen taivaalliseen *rituaaliin*. Ja epätoivossa, jossa en osaa syntyä tästä portista, kuljen suoraan häpeän ovesta, koska sitä ei vartioida.

Ruusun työpäiväkirja 14.6.2023.

Kuten Peltola kirjoittaa, pyhä on luonnollinen tilamme, yhteys itse elämään. Minulle pyhyiden kokemus on *kokonaisuuden aistimista*, sen voiman läsnäoloa, joka mahdollistaa elämän – jota voisi kutsua *jumalaksi*. Siksi sen edessä ei voi muuta kuin nöyryyä, se on niin suurta, niin paljon älykkäämpää kuin minä. Kun taas häpeä on pyhän nurjat kasvot, elämän ulkopuolella oloa, vailla mitään yhteyttä jumalaan, voimaan joka minut on luonut. Tai ehkä kyky *tuntea* häpeää on vielä elämän ovella oloa, sillä täydellisessä erillisyydessä häpeä kääntyy häpeämättömyydeksi, jumalan täydelliseksi unohtamiseksi, mittasuhteiden

menettämiseksi, kohtuuttomuudeksi – se on *kohtalonsa* kadottamista – kammottavaa ylpeyttä.

Paraneminen on nöyryyttä.

Kosketus pyhään on astumista paranemisen tielle, koska se palauttaa meidät *todellisuuteen*, omalle todelliselle paikallemme, todelliseen kokoomme. Se edellyttää paitsi pelottavaa kutistumista, luopumista erillisyydessä luodusta kuvitelmaista itsestä erityisenä uhrina. Kaikkein vaikeinta paranemisessa on, että aivan lopuksi, se on hallinnasta luopumista – muodonmuutos, jossa vanha identiteetti ja siihen liittyvä ylpeys hylätään. *Uusi lapsuus* -näytelmässä kirjoitan lapsena kokemastani välinpitämättömyydestä, jonka liitän minua hoitaviin aikuisiin mutta myös johonkin suurempaan ja epämääräisempään todistajaan – aurinkoon taivaalla.

Kaikkein tuskallisinta oli että minä koin, että kaikki haluavat satuttaa minua. Kuinka aurinko voi paistaa, katsoa minua, mitä minä koen ja paistaa silti? Miksi paistat valoa tällaiseen pimeyteen? Miksi niin kaukana, kädettömänä? Mikset tee mitään, mikset kerro kaikille mitä näet? Kuinka välinpitämätöntä on kaikki mikä elää ympärilläni. – – Kuinka voisi olla olematta maailma näytelmä, minun hylkäämiseni, ja kaikki sen nauravaa yleisöä? Onnea vasten kärsimyksen kehystä, tätä suurta luomaamme esitystä.

Ruusu Haarla & Seidi Haarla: *Uusi lapsuus*, KOM-teatteri 2020.

Tiedostamattomani uskoin, että itse *jumala* vihaa minua. Ja minä vihasin häntä. Mutta elämä ei olekaan rangaistus, vaan oppitunti joka annetaan meille syvässä rakkaudessa ja arvostuksessa – uskossa meihin. Elämä ei mene kuten minä haluan tai määrään, vaan opettaa minulle ne asiat, jotka minun täytyy oppia. Pyhässä yhteydessä ei ole neroja. Siellä vallitsee nerouden yltäkylläisyys, joka on kaikille avoin.

Olen alkanut tuntea häpeää siitä että kirjoitan Jouko Turkasta. Minä kiipeän häntä pitkin, ylös ja alas. Ylös hänen harteilleen nostaakseni itseäni, ja alas maahan, aina maan alle asti, kohti omia juuriani, nöyryykseni. Minä tarvitsen häntä, sekä sairauteeni että paranemiseeni.

Ruusun työpäiväkirja 2025.

Siellä, missä on nöyryyttä, on myös armoa. Haluan kiittää Jouko Turkkaa tästä oppitunnista, hänen oman yksilöllisyytensä uhrauksesta olla jättiläinen, jota vasten olen minäkin saanut katsoa itseäni, sekä taistella että myöntyä, tuomita ja armahtaa, palata omaan kokooni.

Kirjallisuus

Artaud, Antonin: *Kohti kriittistä teatteria*, Otava 1983.

Brook, Peter: *Tyhjä tila*, WSOY 1972.

Enckell, Johanna: *Antonin Artaudin jäljet ranskalaisessa teatterissa*, Like 2003.

Federici, Silvia: *Caliban and the Witch*, Autonomedia 2014.

Grotowski, Jerzy: *Kohti köyhää teatteria*, Like 2006.

Guénoun, Denis: *Näyttämön filosofia*, Like 2007.

Haarla, Lauri: *Syyliset ja syyttömät*, Otava 1929.

Hulkko, Pauliina, Esa Kirkkopelto, Marja Silde (toim.), Janne Tapper, Petri Tervo, Hannu Tuisku: *Nyky näyttelijäntaide – horjutuksia ja siirtymiä*, TeaK 2011.

Kalemaa, Kalevi: *Veljekset kuin Ilvekset*, Mediapinta 2012.

Lerner, Gerda: *The Creation of Patriarchy*. Oxford University Press Inc 1987.

Ollikainen, Anneli: *Lihat ylös*. Teatterikorkeakoulu 1988.

Peltola, Kaisa: *Häpeän alkemia*, Viisas elämä 2020.

Poppius, Liisa & Yrjö Raevuori: *Haarlan suku*, Hämeen kirjapaino 1936.

Pulma, Panu: *Suomen romanien historia*, SKS 2012.

Tiusanen, Timo: *Teatterimme hahmottuu*, Oy Länsi-Suomen kirjapaino 1969.

Turkka, Jouko: *Häpeä*, Otava 1994.

Turner, Victor: *From Ritual to Theatre*, PAJ Publications 1982.

Wickham, Glynne: *Teatterihistoria*, Teatterikorkeakoulu 1992.

Lehdet

Kantonen, Pekka: "Olen nähnyt ihmisen tuhoutuvan – autofiktion voimasta", *Teatteri&Tanssi-lehti* 2-3/2021.

Rothberg, Isabella: "Mammas svek gör ont i hela kroppen", *Huvustadsbladet* 07.08.2015.

Vuori, Suna: "Turkka & Turkka", *Helsingin Sanomat*. Kuukausiliite 5/1998.

Muistiinpanot

Ruusun työpäiväkirjat 2013-2025.

Näytelmät

Haarla, Ruusu & Julia Lappalainen: *Turkka kuolee – Dokumentaarinen tutkielma neroudesta*, Tampereen Teatterikesän & Kansallisteatterin yhteistuotanto 2018.

Haarla, Ruusu & Seidi Haarla: *Traumaruumis – Erään 30-vuotiaan ruumiin elämäkerta*, Teatterikorkeakoulu 2014.

Haarla, Ruusu & Seidi Haarla: *Uusi lapsuus – Autofiktiivinen runoelma*, KOM-teatterin & Tehdas-teatterin yhteistuotanto 2021.

Verkko

Haarla, Ruusu: "Julma autofiktio", Ruusu Haarla 2026. Osoitteessa: <https://ruusuhaarla.webnode.fi/omia-kirjoituksia-teatterista/> [katsottu 17.1.2026].

Haarla, Ruusu: "Yläpuolelle", Voima 2009. Osoitteessa: <https://voima.fi/arkisto-voima/ylapuolelle/> [katsottu 15.1.2026].

Helavuori, Hanna: "Merkintöjä Hanna Helavuoren työpäiväkirjasta", Tinfo tiedote 31/ 18.9.2014. Osoitteessa: <https://www.tinfo.fi/fi/TINFO-tiedote-31-18.9.2014> [katsottu 16.1.2026].

Helavuori, Hanna: "Uusi lapsuus – epäluotettavuudesta, kostosta, (itse)vihasta ja etiikasta", Hanna Helavuori 12.12.2020. Osoitteessa: <https://hannahelavuori.com/uusi-lapsuus-epaluotettavuudesta-kostosta-itsevihasta-ja-etiikasta/> [katsottu 16.1.2026].

Joukanen, Toni: ”Hälyttävä tieto lähisuhdeväkivallasta: joka kolmas suomalaisnainen on uhri”, YLE 3.9.2023. Osoitteessa: <https://yle.fi/a/74-20046749> [katsottu 15.1.2026].

Kangasniemi, Sanna: ”Vuosikymmenen elämykset – HS:n kulttuuritoimittajat valitsivat 2010-luvun mieleenpainuvimmat kokemuksensa kulttuurin saralta.” Helsingin Sanomat 31.12.2019.

Osoitteessa: <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006357939.html> [katsottu 15.1.2026].

Nordin, Maria: *Free to heal*, Maria Nordin. Osoitteessa: <https://www.freetoheal.org/maria-nordin> [katsottu 17.1.2026].

Pakkala, Emilia: ”Jättitutkimuksen huolestuttavat tiedot: suomalaisten elämänlaatu on romahtanut ja itsemurha-ajatuksia aiempaa useammalla”, YLE 17.5.2023. Osoitteessa: <https://yle.fi/a/74-20032176> [katsottu 16.1.2026].

Pölkki, Minna: ”Tukes kieltää bloggari Maria Nordinia jakamasta verkkokurssillaan terveydelle vaarallisia väitteitä, asetti 100 000 euron uhkasakon”, HS 7.11.2019. Osoitteessa: <https://www.hs.fi/suomi/art-2000006300146.html> [katsottu 17.1.2026].

Saarela, Matti: ”Ruusu Haarlan ja Julia Lappalaisen Turcka kuolee tuotiin ensi-iltaan täysin keskeneräisenä – silti tekijöiden rohkeaa avausta voi perustellusti kutsua vuoden teatteriteoksi”, Kielipuolen päiväkirja 10.8.2018. Osoitteessa: <https://www.kielipuolenpaivakirja.fi/2018/08/ruusu-haarlan-ja-julia-lappalaisen-turcka-kuolee-tuotiin-ensi-iltaan-taysin-keskeneraisena-silti-tekijoiden-rohkeaa-avausta-voi-perustellusti-kutsua-vuoden-teatteriteoksi/> [katsottu 15.1.2026].

Säkö, Maria: ”Siskosten äidinmurha puhdistaa ilmaa”, Helsingin Sanomat 20.9.2014. Osoitteessa: <https://www.hs.fi/kulttuuri/teatteriarvostelu/art-2000002762817.html> [katsottu 16.1.2026].

”Kirjallisuudentutkimus:autofiktio”, Tieteen termipankki 15.1.2026. Osoitteessa: <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:autofiktio> [katsottu 15.1.2026].

”On The Joys and Pains of Making Art: The Autofiction of Serge Doubrovsky”, French Literature For All 5.9.2020. Osoitteessa: <https://frenchlitforall.medium.com/on-the-joys-and-pains-of-making-art-the-autofiction-of-serge-dobrovsky-e0714f4e3635> [katsottu 16.1.2026].

”Älä huuda, älä retuuta – kuritusväkivalta on edelleen yleistä Suomessa”, Lastensuojelun keskusliiton tiedote, 27.8.2025. Osoitteessa: <https://www.lskl.fi/tiedotteet/ala-huuda-ala-retuuta-kuritusvakivalta-on-edelleen-yleista-suomessa/> [katsottu 15.1.2026].